

Buscar un espacio: Belén Gopegui y la autonomía en el campo literario

Vicent Moreno

Arkansas State University

Abstracto: El trabajo analiza la posición de la escritora Belén Gopegui en el campo literario español a partir de su noción de compromiso y sus ideas sobre la intervención de la literatura en la sociedad. Se plantea que para Gopegui el escritor sólo puede tener una intervención crítica válida si consigue primero establecer y defender una posición autónoma en el campo literario. Finalmente, se ofrece una relectura de su primera novela, *La escala de los mapas*, como alegoría de esta búsqueda.

Palabras clave: Contemporary Spanish Literature – Commitment – Autonomy of Art – Gopegui

La escritora española Belén Gopegui ha venido ocupando en los últimos años una posición única en el campo literario español, caracterizada por su actitud abiertamente política, principalmente en su crítica al sistema capitalista. En su opinión, la literatura ha de hacer que el lector se cuestione los condicionamientos que la sociedad capitalista impone a nivel personal, social o literario. Gopegui ha articulado una noción del compromiso de la literatura con la sociedad, expresada en entrevistas y ensayos, viéndola no tanto como la noción de un compromiso *con la sociedad*, sino de un compromiso *con la autonomía* de la literatura, en cuanto a espacio desde el que es posible articular una crítica social y económica de la realidad. Su posición denuncia el campo literario como un espacio que ha perdido parte de su autonomía y, por lo tanto, de independencia con respecto al sistema capitalista del que forma parte. En este sentido, se ha mostrado clara al afirmar que “[llama la atención que] sólo cuando el socialismo trata de someter a la literatura ésta muera mientras que cuando el capitalismo diariamente la somete, condiciona, penetra, compra, seduce, alecciona, eso en nada afecte a su salud” (“Literatura y política” 12). Gopegui alude al hecho de que se tienda a criticar una literatura política y programática, auspiciada por el gobierno de turno, pero no se cuestione cómo un sistema capitalista también condiciona, aunque de forma indirecta, la producción literaria, en general. Leída así, la noción de independencia artística se convierte en una fantasía que conviene romper.

Su trayectoria novelística (con once novelas y un libro infantil hasta la fecha) ha creado, cultivado y defendido su posición en el campo literario mediante narraciones en las que sus personajes también luchan por encontrar y definir un espacio en la vida que

sea justo y consciente. En el presente trabajo, analizaré la posición de Gopegui, acercándome a su visión sobre autonomía y compromiso así como su diálogo con la tradición crítica sobre cómo puede intervenir la literatura en la sociedad. Mi uso del concepto de “autonomía” está informado por las tesis de Pierre Bourdieu a propósito del campo literario y su relativa autonomía de las fuerzas externas que lo influyen (i.e. económicas, políticas, principalmente) y que él denomina campo de poder. Según esta visión, el campo literario es más o menos autónomo en la medida en que es capaz de legitimar a una autora, a una obra literaria, etc. siguiendo sus reglas y sin necesitar de un poder sancionador externo. Esta noción está presente en mi lectura de la primera novela de Gopegui, *La escala de los mapas* (1992), que conformará la segunda parte de este ensayo. Esta novela, metaliteraria y autorreferencial, ha sido analizada por la crítica desde presupuestos diferentes a los que han acompañado el recibimiento de sus obras posteriores. Mientras que sus siguientes novelas han sido analizadas en relación a su mensaje social y político, a *La escala de los mapas* se la ha considerado principalmente por su lenguaje metafórico y su visión posmoderna de la realidad. En mi lectura, sin embargo, la novela aparece como un reflejo de las ideas de Gopegui sobre la necesidad de los autores de encontrar y defender una autonomía que les permita intervenir en la sociedad, un aspecto que prefigura o sienta las bases de su producción literaria posterior, más directa y transparente en sus planteamientos.

Autonomía, compromiso y el rol de la literatura en la sociedad

Para Gopegui, el escritor, como artista, habría de comprometerse con la sociedad precisamente desde un cuestionamiento de lo que significa “compromiso,” una palabra que, según ella, se suele usar de forma demasiado laxa. Así, preguntada en una entrevista sobre el compromiso del escritor, Gopegui se muestra énfatica al afirmar que:

[H]ay que tener mucho cuidado con la palabra “compromiso,” porque es muy ambigua. Escribir es decir algo, y si tú no te haces cargo de lo que dices no tiene sentido que hables. Y si hablas tiene que ser para algo. Eso es compromiso, en el sentido más práctico de la palabra. Uno habla de comprometerse cuando decide, no sé, apoyar a Salman Rushdie o estar en contra del hambre en el mundo. A mí eso no me parece comprometerse, me parece apoyar una buena causa, que es lo menos que se puede hacer. Pero eso no es nada que te ponga a ti entre la espada y la pared. El compromiso es algo más serio, es tomar partido en los conflictos culturales, es dar la cara y decir en voz alta lo que pensamos. Acudir a un acto en favor de los refugiados del Sáhara ¿a qué te compromete? El compromiso implica un riesgo. (Rivera de la Cruz)

Al identificar compromiso con riesgo, Gopegui propone una posición para la escritora que la aleje de un acomodamiento, como escritora y como ciudadana. Las declaraciones, las firmas a propósito de causas como las indicadas por Gopegui pierden su valor de compromiso en cuanto a riesgo cuando reproducen una ideología plenamente aceptada y hegemónica, convirtiéndose así en gestos que no producen un cambio sino que vienen a reproducir lugares comunes. En otras palabras, para Gopegui, la noción de “compromiso” ha sido apropiada en cierta manera también por el pensamiento capitalista, haciendo que el campo literario se rija por un principio de organización más heterónomo que autónomo.

La noción de compromiso de Gopegui, equivalente al riesgo y al cuestionamiento de nociones asumidas, es, sin embargo, sólo posible desde una posición autónoma que permita la articulación y sentido de ese compromiso. Es decir, el compromiso, en primer lugar, ha de ser con el propio papel de escritor, como identidad autónoma que es capaz de rebelarse ante las presiones del sector más heterónomo del campo literario, es decir, más próximo al campo de poder. La autonomía de la escritora, para Gopegui, pasa por saber resistir y oponerse a los dictados del mercado o de lo políticamente correcto.

La recuperación de la autonomía implicaría entonces que la literatura ha de tener una función social como la de denunciar y llamar la atención sobre elementos problemáticos de la sociedad que parecen inamovibles. En este sentido, su idea está parcialmente emparentada con el efecto de *Verfremdung*, o alienación, de Bertold Brecht y su teatro épico, sobre todo en lo que respecta a su rechazo al teatro dramático (“Interview with an Exile” 71). Para Brecht el teatro dramático, burgués o realista, como lo llama en otra ocasión (“Appendices to the Short Organum” 277) no sirve porque apela a los sentimientos de los espectadores más que a su capacidad crítica. El espectador se deja llevar identificándose empáticamente con los personajes y con la historia, introduciendo un elemento de inevitabilidad al que los espectadores se entregan sin razonarlo. A propósito de esto, opina que “[w]hen something seems ‘the most obvious thing in the world’ it means that any attempt to understand the world has been given up” (“Interview with an Exile” 71). Gopegui, por su parte, también critica un tipo de novelas que no intente cambiar las cosas, sino que parezca imitar o reproducir una cierta realidad que en muchas ocasiones no es tal. Según ella, muchas de las novelas que se escriben en la actualidad tienen una misma finalidad: borrar las diferencias entre los lectores, creando un falso espacio que busca aparecer como desproblematizado:

Ya se diga que el fin es la belleza, el entretenimiento, el cultivo de las altas y cultas y refinadas pasiones o la excitación de las bajas y sentimentales y groseras pasiones, el papel que hoy está cumpliendo la novela (...) [es el de] reforzar la idea de que hay una zona de la personalidad o, quizá, del alma, en que todos los amantes de la literatura

son iguales, una zona donde pueden cultivarse, crecer por dentro, soñar. Lo que cabe denominar humanismo literario. (“Poética y política” 43)

Gopegui reprobaba una noción de la literatura que sirva como espacio neutral porque la consecución de este no se da mediante un consenso, sino mediante una ausencia de cuestionamientos a través de la repetición de lugares comunes más o menos aceptados que no intentan nada nuevo. Esta idea se conecta con su noción de cómo el “compromiso” había dejado de tener el sentido de “riesgo” para convertirse en algo aceptado que produce una falsa sensación de buena conciencia. A la literatura que produce este tipo de sensaciones en el lector, Gopegui la ha denominado “literatura cursi” (Trueba) en una entrevista y le sirve para caracterizar el tipo de literatura que, según ella, se produce y tiene éxito en el contexto capitalista actual. Por un lado, Gopegui, como se aprecia en la cita, no está de acuerdo con una autonomía de la literatura definida como ensimismamiento, que produzca una especie de juego de espejos, donde se privilegia el pertenecer a una especie de club aislado y acomodado. Esta idea se asocia con la noción tradicional de “arte por el arte,” o lo que es lo mismo, la forma más autónoma de creación dentro del campo literario, donde el arte llega a un punto de autorreferencialidad en la que aparece divorciado de cualquier diálogo social. En la entrevista donde Gopegui habla de su concepto de “literatura cursi” explica las claves de este tipo de literatura: “se toma un leitmotiv o varios, mejor varios, el misterio, la ironía, la metaliteratura, y se escribe con ellos desde la complicidad, no para quienes queremos saber qué función cumplen esos elementos sino para quienes se sienten cómplices en el dominio de una jerga, de unos, digamos, modales” (Trueba). El uso aquí de “cómplices” y la caracterización de este tipo de literatura como si fuera una clase social determinada (“dominio de una jerga, de unos, digamos, modales”) indicaría un tipo de literatura elitista que es incapaz de o simplemente no está interesada en dialogar con aquellos que están interesados en ir más allá de estos manierismos y rituales. Por ello, Gopegui habla de la imposibilidad de conocer la “función” que cumplen los elementos que componen esta literatura en un contexto más amplio, es decir, qué carga de significado llevan encima: qué se ha dejado atrás, qué no se cuestiona al haber hecho que pasen a ser términos reconocibles e intercambiables pero vacíos de contenido real. La autora critica aquí la creación de un tipo de literatura que entre en una inercia y un acomodamiento, fácilmente reproducible y por lo tanto insertable dentro de la lógica del campo de poder, que la puede apropiarse y así anular su posible capacidad de crítica y contestación.

Otra característica de lo que ella denomina “literatura cursi,” tiene que ver con la idea, en apariencia contraria, de una literatura que perpetúa no sólo ciertas convenciones sociales y literarias, sino también ideológicas. Por ejemplo, la autora se refiere concretamente a historias construidas alrededor de “grandes palabras: Lealtad, Guerra, Víctimas (...) [sin] hacerse cargo de la cadena de preguntas que hay detrás de esas palabras y (...) [poniendo] de nuevo la ideología que habita detrás de estas palabras en

circulación” (Trueba). Esta caracterización se hace eco de la conceptualización del teatro burgués que Brecht contrastaba con su teatro épico mientras recuerda también a teorizaciones de Theodor Adorno y Max Horkheimer sobre la cultura de masas en lo que se refiere a la repetición y perpetuación de estructuras culturales que ya funcionan y que en definitiva reproducen la ideología de mercado imperante¹. Las consecuencias de este tipo de novelas, acomodadas en la lógica que funciona, es la creación de una lectora también acomodada, acostumbrada a un tipo de ficciones, pero también a un tipo de sociedad determinada, que no tiene la voluntad de cambiar o de rebelarse.

Gopegui ha verbalizado su preocupación por este acomodamiento de la ficción actual como una inquietud por saber “qué historias se están usando para construir qué vida, y me preocupa que esas historias hayan creado tales hábitos de lectura que impidan al lector o a la lectora que se encuentra con otra clase de historias saber qué hacer con ellas” (Fernández). Gopegui es consciente de que la novela como sistema está basada en convenciones históricas, ideológicas y lingüísticas que el lector identifica a través de una familiarización que se da a lo largo del tiempo. Si no existen novelas que hagan cambiar estas convenciones adquiridas el lector pierde la posibilidad de desarrollar un pensamiento crítico diferente. Por lo tanto, lo que Gopegui quiere proponer primero a través de su literatura es eso: desfamiliarizar la relación de los lectores con la lectura proponiendo un tipo de literatura que lance a los lectores a cuestionar sus asunciones previas sobre cómo ha de ser y qué ha de hacer una novela. El “compromiso” de Gopegui como escritora, entonces, se basa específicamente en la construcción de una literatura que cuestione y haga pensar en alternativas a una sociedad capitalista y de consumo.

La relación entre literatura y sociedad, en el sentido de cómo la primera se relaciona con la segunda con la intención de influenciarla o servir de crítica, da lugar a un debate teórico entre dos formas diferentes de entender cómo ha de ser esta relación y cuyos exponentes principales serían las tesis de Jean Paul Sartre y Theodor Adorno. Estas dos líneas corresponderían a grandes rasgos al concepto de “littérature engagée” de Sartre, por un lado, y con la “teoría estética” de Adorno, por el otro. Para Sartre, el escritor ha de comprometerse con la sociedad, no sólo mostrándola sino intentando cambiarla desde su escritura. Para hacer esto, no puede haber ambigüedades en su proyecto: “He has given up the impossible dream of giving an impartial picture of Society and the human condition” (37). El escritor, por lo tanto, ha de tomar partido y reflejarlo con sus obras. Sartre incluso utiliza un vocabulario bélico y agresivo para explicar cómo ha de afrontar el escritor su tarea: “If he speaks, he fires. He may be silent, but since he has chosen to fire, he must do it like a man, by aiming at targets, and not like a child, at random, by shutting his eyes and firing merely for the pleasure of hearing the shot go off” (38). Este fragmento es revelador en la noción de compromiso

¹ Ver a este respecto el libro de Adorno y Horkheimer *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* y el apartado “Interview with Luth Otto” en *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*.

del filósofo, desde la propia retórica que llama a la acción, a un activismo por parte del escritor. Al mismo tiempo, deja entrever la responsabilidad de escribir simbolizada aquí en el acto de disparar sabiendo a qué se dispara, es decir, teniendo un plan preconcebido sobre qué se desea denunciar y por qué. En este sentido, para Sartre, la literatura aparece como un arma que tiene la capacidad de “hacer daño,” y por ello, no puede ser simplemente ociosa o como diversión, sino que se tiene que ser responsable y consciente. En definitiva, Sartre opina que ninguna escritura puede ser neutral políticamente, que todas portan una carga ideológica, y que por ello el autor ha de posicionarse y responsabilizarse de lo que escribe. Podemos comparar la noción de Sartre de la literatura como arma con la idea de Gopegui de compromiso. En ambos existe una idea de riesgo, implícita en la cita de Sartre por sus referencias al disparo y a la necesidad de “apuntar” responsablemente. La crítica de Gopegui a la cuestión de cómo el compromiso había pasado a ser un concepto que había sido apropiado por el campo de poder y había perdido parte de su significado más activista encuentra un eco en la contraposición de Sartre entre “placer” y “responsabilidad” a la hora de disparar, de comprometerse. En definitiva, el ejemplo de literatura que Sartre propone es una con un alto contenido político y donde las intenciones del autor a la hora de exponer un mensaje que sea capaz de abrir los ojos del lector se muestra claramente.

Por su parte, la opinión de Adorno, que reacciona contra Sartre y Brecht, es que el arte, y en este caso la literatura, pierde su capacidad de crítica social cuando concede espacio a una heteronomía, es decir, cuando deja de lado su autonomía entendida aquí como una disociación de la sociedad, en aras de un mensaje político o social claro. Así, su idea de la relación del arte con la sociedad es la siguiente:

Art (...) is not social only because it is brought about in such a way that it embodies the dialectic of forces and relation. Nor is art social because it derives its material content from society. Rather, it is social primarily because it stands opposed to society. Now this opposition art can mount only when it has become autonomous. By congealing into an entity unto itself –rather than obeying existing social norms and thus proving itself to be ‘socially useful’- art criticizes society just by being there. (“Autonomy of art” 242)

Cuanto más sigue el arte las “reglas” sociales, por ejemplo en su intento de comunicarse con la sociedad, menos productivo es a nivel crítico, puesto que acaba siendo engullido por las propias estructuras que quiere criticar. La comunicación del arte con la sociedad para Adorno se daría precisamente a través de la no-comunicación, tal y como lo ha expresado en su *Aesthetic Theory* (6). Así, Adorno menciona a Kafka como ejemplo de un autor que nunca habla directamente del capitalismo, pero que sin embargo a través de la forma, de su creación de situaciones extrañas en contextos que parecen habituales produce una desestabilización de “an ideal of order, perhaps an ideal

of simple life and contentment with one's appointed station in it –all of which is social repression in disguise” (“Autonomy of Art” 248). En su análisis de Kafka como modelo de un arte autónomo que sin embargo dialoga y critica eficientemente las estructuras sociales, Adorno desplaza también la intención autorial de la “literatura del compromiso” de Sartre hacia la importancia, responsabilidad y capacidad crítica del lector. En dos momentos a propósito de su discusión de Kafka habla de la necesidad de un “lector sensible” (“Autonomy of Art” 247) y de un “lector comprometido” (“Autonomy of Art” 248) que se den cuenta de esta dimensión social en las obras de Kafka (248). En este sentido, Adorno incurriría en la misma crítica que dirige a Brecht en su ensayo “On Commitment” donde habla de que su teatro didáctico está “preaching to the converted” (11). Adorno critica el hecho de que el autor alemán intentara educar con un teatro que privilegiaba el contenido de la lección, de la enseñanza, por encima de la forma (11). La propuesta de Adorno, sin embargo, exige de un lector educado que sea capaz de realizar una lectura informada de antemano, haciendo que sólo un grupo selecto pueda ver las implicaciones políticas o sociales de la obra. De esto también parecía ser consciente Gopegui cuando mostraba su preocupación de que desde el campo literario se estuvieran escribiendo un tipo de historias que a su vez construían un tipo de lector que después no “sabría qué hacer con ellas” (Fernández). También, como Adorno, Gopegui ve la posibilidad liberadora del arte en cuanto a que puede abrir la capacidad de análisis crítico de los lectores. No obstante, para ello se necesita salir de las fórmulas habituales y proponer un tipo de novela que, como sistema que estructura nuestra forma de comprender el mundo, interpele y construya lectores críticos con lo que les rodea. La contrapartida de un tipo de novela como el que propone Adorno, y en menor medida, como veremos, Gopegui, es que requiere de un lector formado, un lector cuyo capital cultural, por así decirlo, le permita reconocer, apreciar y “utilizar” el tipo de conocimiento o de cambio que avanza esa novela.

Gopegui comparte con Adorno y Sartre la idea de que la literatura puede y debe tener un rol social de crítica y de denuncia. La forma de ver cómo el arte, en este caso la literatura, ha de dialogar con la sociedad, sin embargo, es diferente para los dos críticos. Para Sartre la literatura debe de partir de la toma de posición del escritor quien se compromete a través de sus obras, pero también expresando públicamente y directamente ese compromiso. Adorno, por su parte, concede más importancia al arte en sí -a la forma artística-, que por sí solo ha de ser capaz de provocar un cambio en la mentalidad del público, mediante una oposición a la sociedad, es decir, mediante la oposición a todas aquellas convenciones y construcciones sociales que articulan un pensamiento hegemónico y que no son cuestionadas. Ambas posiciones, no obstante, nacen posibilitadas desde la pertenencia al campo literario que, como espacio autónomo y legitimado e incluido dentro del campo de poder, puede tener este papel de crítica. La posición de Gopegui dentro del campo literario se define como la de una búsqueda de autonomía dentro de éste que le permita intervenir de forma crítica en el campo de

poder, concretamente la crítica del capitalismo como modo de producción homogeneizador. La búsqueda de esta autonomía, el intento por encontrar una posición completamente autónoma resulta más complicado en el contexto capitalista contemporáneo donde la influencia del campo de poder en el literario es mayor y también más invisible que nunca.

La escala de los mapas o la búsqueda de autonomía

La escala de los mapas, publicada en 1993 por Anagrama, fue la primera novela de Belén Gopegui. Como posteriormente recordaría la autora, la novela la envió a varias editoriales por mediación de Carmen Martín-Gaité que la apoyó y finalmente fue Jorge Herralde, director de Anagrama, quien aceptó publicarla, “a pesar del carácter ‘desafiantemente minoritario’” de la novela (“La escala de la memoria”).

La escala de los mapas se describe desde la contraportada como una “historia del miedo a ser amado y su metáfora,” en cuanto a su contenido, y dice de su estilo que “participa de cierta concepción de la literatura como arma blanca capaz de hacer una hendidura en el aire, en los movimientos, en nuestra percepción del mundo.”² Así pues, la noción de la literatura como un tipo de discurso que es capaz de producir efectos está presente a través de la comparación con un “arma blanca.” Al mismo tiempo, la resume como una historia de amor, pero añade que se puede leer metafóricamente. Así, partiendo de una temática novelística en apariencia convencional (“una historia de amor”) se le añaden características, como el hecho de suscitar otras lecturas (“y su metáfora”) que ponen en alerta al lector de que lo que va a encontrar no es en realidad convencional: un tipo de literatura que busca algo más que entretener, describiéndola como un “arma blanca” que puede tener un impacto en nuestra forma de ver el mundo. Mediante términos vagos la contraportada sugiere que la novela tiene una utilidad más allá de ser un entretenimiento, interpelando al lector a que la complete con su lectura.

Al contrario que con las siguientes novelas de la autora, cuyas reseñas enfatizan las implicaciones sociales y políticas de las mismas, con *La escala de los mapas* la crítica ha centrado su discurso en el componente estrictamente retórico, lingüístico y en ocasiones existencial de la novela. Así, Janet Pérez escribe un artículo donde sitúa a la autora en el contexto del panorama literario y compara esta novela con las dos siguientes de la autora. En concreto, su estudio sobre esta novela se enfoca en el carácter existencialista de la novela encarnado en la búsqueda subjetiva del protagonista y replicado por el estilo peculiar de la autora. Su análisis concede especial importancia a la relación de la subjetividad del individuo con su entorno, sea por “the difficulties of taking control of one’s own life” (118), y proponiendo preguntas sobre las formas en que la sociedad determina y limita al individuo (118). La relación que el individuo establece con la sociedad también forma parte de un artículo de Ana Bundgaard donde la crítica se

² *La escala de los mapas*. Barcelona: Anagrama, 1993.

acerca a esta relación a través del “discurso amoroso” presente en la novela. Para Bundgaard, la novela pone de relieve la realidad caótica que rodea al hombre actual que, engeguado por el predominio de la imagen, y teniendo la posibilidad de conectarse con el mundo entero gracias a la comunicación virtual, vive, sin embargo, ansioso de encontrar un espacio propio. Su estudio se centra principalmente en subrayar el discurso metaficcional de la obra en relación con la tradición literaria amorosa, pero también con respecto a otros discursos que no son literarios. La “función ética de la literatura” que atribuye a la novela se da, por un lado, en relación con otros discursos (visuales, virtuales) y también, dentro de la literatura, como desmarque de otras novelas puesto que *La escala de los mapas* se escribe “sin apego a la exterioridad, sin costumbrismo, insinuando que la literatura es arma blanca frente a la despersonalización de la civilización como consecuencia de la comunicación virtual global” (39). Bundgaard, que repite la metáfora del “arma blanca” en su crítica, no aclara qué es o dónde se concentra la despersonalización contra la que reacciona la novela ni tampoco a qué se refiere por “comunicación virtual global.” Sin embargo, la idea que subyace en su análisis es la de la consideración de esta obra como un artefacto artístico autónomo en el sentido en que podría entenderlo Adorno, especialmente en lo concerniente a la dialéctica entre comunicación, encarnada por otros discursos así como por el apego al realismo, y la no-comunicación, o la ambigüedad presente en la novela de Gopegui en la relación entre ficción y realidad. En este sentido, Bundgaard apunta levemente en su análisis a lo que me parece que es un tema fundamental en esta obra y que además la relaciona plenamente con el resto de su producción: la concepción de la literatura como elemento que puede servir para hacer una crítica a la sociedad provocando una reacción por parte del lector. A primera vista, parece que el resto de sus novelas contienen un mensaje más claro y más cercano a un debate social que *La escala de los mapas*. Por ejemplo, Janet Pérez habla de que existe “a progression from predominance by the world of dreams in the direction of a predominance of reality becomes clearly visible” (118-9) entre ésta y el resto de su producción. Sin embargo, el carácter metaficcional y autorreferencial de la obra, más que suponer un replegamiento o un ensimismamiento, invita a una lectura sobre las construcciones sociales y políticas así como el papel que la literatura tiene con respecto a ellas como ahora veremos. En este sentido, a través del análisis podremos ver cómo es posible leer la novela como una alegoría de la búsqueda de un espacio autónomo dentro del campo de poder, una búsqueda que se convierte en una tarea ardua por cuanto es difícil encontrar un espacio que no esté ya de alguna forma abducido por el sistema capitalista que Gopegui critica.

La escala de los mapas narra la historia en primera persona de Sergio Prim, un geógrafo de profesión, en su búsqueda por un hueco, un lugar metafísico exento de la realidad, “el lugar de las preocupaciones despejadas y la íntima, la benigna invisibilidad” (81). Paralela a su búsqueda personal, se produce su historia de amor con Brezo, una mujer a la que encontró “en una suposición” (16). Brezo había sido su amor platónico por un tiempo y una tarde, mientras Prim se pregunta si habrá regresado a la ciudad, ella

aparece. Este encuentro fortuito da lugar a una relación entre los dos que se extiende por los cuatro meses que narra Prim. La narración que conforma tiene que ver, por una parte, con los intentos del protagonista de encontrar el “hueco” metafísico y hacer entender a los demás, especialmente a Brezo y a la psicóloga Maravillas Gea, en qué consiste éste. La narración de Prim, en primera persona, se dirige en la mayoría de ocasiones a Brezo, como si se tratara de una carta donde cuenta lo que le está pasando, y en otras ocasiones, se dirige directamente al lector. Cuando se dirige a Brezo, Prim resume su historia de amor e intenta justificar su falta de compromiso con ella. Para ello aduce que no puede estar con Brezo hasta que no haya encontrado el “hueco” porque en la realidad, según Prim, “toda pieza sometida a la acción de fuerzas exteriores se fatiga y deforma” (30-1), es decir, que la rutina, las presiones del día acabarían arruinando su relación. Prim se va retrayendo progresivamente, obsesionado por encontrar su “hueco.” Acude a la psicóloga para que le ayude a materializarlo, para que le dé algún tipo de prueba científica de que existe y dónde puede encontrarlo. Mientras tanto, Brezo, cansada de la inestabilidad de Prim, va alejándose de su vida progresivamente. Prim la echa de menos, pero no intenta contactar con ella, porque sabe que sólo en el “hueco” sería posible que su historia de amor funcionara. Prim se retira a un pueblo de Cuenca, a vivir durante unos meses con la excusa de un proyecto para su empresa. Mientras permanece allí, aislado y apenas con contacto humano, Brezo le envía una carta para decirle que está viviendo con alguien nuevo, su exnovio, “un *pelotari* vasco” (203). Prim decide quedarse en la pensión de Cuenca e incluso empieza a pensar en vender su apartamento en Madrid. Pese a que echa de menos a Brezo, Prim se mantiene firme en su decisión de encontrar el hueco y que seguirá en ello, aunque pierda su trabajo (“De sobra sé que el hueco no es inútil. Si pierdo mi trabajo, intentaré vivir a su costa” [227]). Finalmente, en un final metaficcional, el protagonista se presenta al lector hablando como si todo el tiempo hubiera estado en el mismo sitio, en el libro que ahora tiene entre manos: “Y así yo, desde la primera letra, sigo aquí, no me he movido. Al fin cambié de escala y vine a quedarme en este poliedro iluminado. Doscientas veintinueve páginas rectangulares con inscripciones impresas, y entre cada palabra, y al borde de cada letra, un intervalo, un hueco. Alza la mano y verás cómo el espacio se detiene” (229). Al final del libro, pues, el propio protagonista emplaza al lector a cuestionarse sobre la naturaleza de lo que ha estado leyendo, puesto que esas doscientas veintinueve páginas en la ficción corresponden también al número de páginas que tiene el libro y que hemos leído. Prim nos habla desde *dentro* de la novela, por así decirlo, que se ha convertido de repente en un espacio propio que ha asegurado y que hace que asociemos este final con la consecución de su “hueco.” En esta lectura, el “hueco” se puede interpretar como el espacio autónomo que ha de tener la literatura con respecto al campo de poder, necesaria para después poder interpelar al lector. Este análisis se hace más evidente al examinar las nociones de realidad que Prim maneja y a las que opone su “hueco” como el lugar que no está “contaminado” por ésta.

La tensión con la realidad es un elemento narrativo fundamental a lo largo de la novela para el personaje principal, Sergio Prim, una tensión que en cierto modo también se hace extensible al lector al final del libro que tiene que volver a replantearse qué significa “realidad.” De hecho, la definición de la realidad manejada a lo largo del libro es variable y se define precisamente por oposición a los conceptos con los que entra en tensión. Por un lado, está la tensión que se produce entre realidad e imaginación o ficción. Esta tensión se da a través de la metafictionalidad y del lenguaje metafórico y altamente subjetivo empleado por Prim que hace que la narración no sea referencial, sino poética. Ambos elementos, la metafiction y el tipo de lenguaje, requieren de la participación activa del lector que necesariamente ha de tomar parte, no sólo leyendo sino decidiendo y completando el significado de la novela. Al mismo tiempo, mediante estos elementos el texto potencia su artificialidad de ser ficción creando un doble movimiento de distancia y complicidad con el lector. El lector necesariamente se ha de distanciar de lo que dice Prim y de lo que cuenta el texto; ha de adoptar, por lo tanto, una actitud crítica con el texto que en última instancia abre su lectura hacia otras interpretaciones. Por otro lado, al requerir su participación, la novela está haciéndole al lector también cómplice en el sentido de que se convierte en necesario para completar su significado. Este doble movimiento de distancia y complicidad con el lector se conecta con lo que Adorno opinaba a propósito de lo que la autonomía del arte puede conseguir. Desde su oposición a todo lo que es habitualmente social (la aparente barrera entre ficción y realidad en el día a día, la transparencia del lenguaje en cuanto a arma comunicativa) *La escala de los mapas* puede producir cambios en la forma de pensar del lector que necesariamente tiene que acercarse a la novela con un pensamiento crítico tras haberla leído. La relación que busca establecer el libro con el lector, basada en una distanciamiento que a su vez produce una complicidad, tiene como objetivo hacer que el lector tenga una posición de crítica con lo que sucede en el libro y en última instancia sea capaz de utilizar este posicionamiento crítico como cuestionamiento social.

Además del cuestionamiento de la realidad en relación a la ficción y la incorporación del lector a ese cuestionamiento, encontramos la tensión entre realidad y “hueco” dentro de la propia historia narrada. El “hueco” se define como un espacio que en principio es mental y que está fuera de la acción desgastadora de la realidad, un punto metafísico adonde Prim quiere huir. Aquí, la realidad se conceptualizaría como todo lo que se opone o “desafía” a este hueco metafísico y su definición abarca desde lo meramente existencial (la realidad como todo aquello que existe) hasta coyuntural (todos los factores políticos, económicos, culturales y sociales que conforman una visión del mundo). Aquí, como se verá la “realidad” se describe como el mundo consumista y capitalista al que Prim intenta buscarle una alternativa (el hueco) que, en los términos de la autonomía de la literatura y del propio proyecto de Gopegui se puede entender precisamente como la búsqueda de la autora por encontrar una posición autónoma en el campo literario que sea capaz de oponerse al campo de poder, específicamente caracterizado como una sociedad altamente capitalista.

Sergio Prim trabaja como geógrafo para una compañía que evalúa terrenos donde se ha de construir con el fin de diseñar estrategias de sostenibilidad y así evitar un impacto medioambiental grave, y a sí mismo se llama un “detector de paisajes” (70). Al principio, él está satisfecho por haber encontrado un trabajo que le permite crear relaciones armónicas entre el medioambiente y las construcciones. Pronto, sin embargo, su ilusión se torna en frustración cuando se da cuenta de que tras sus buenas intenciones siempre hay intereses que no consideran sus propuestas sino el máximo beneficio con el menor coste y tiempo. A esto Prim los llama “chanchullos” (72) que además son traídos por “la realidad”: “en seguida apareció la realidad, taconeando, frívola, y masticando, despacio, una palabra boba: chanchullos. Chanchullos edulcorados, chanchullos de fresa, rellenos, amistosos, ‘normales’. Chanchullos indirectos que se remontaban al momento de recoger los datos y a mí me impedían ser justo” (72). Los “chanchullos” caracterizados como dulces, “amistosos” y “normales,” es decir, como aceptados y propios del mundo donde habita Prim, se dan de bruces con su propio idealismo y sus objetivos. En su lenguaje metafórico, la realidad aparece personificada en la forma de una mujer, aquí con maquillaje, tacones y collares, y en otros momentos, con largas piernas (172), como un anuncio en una revista (142), como una actriz que sonríe (52), etc. Es decir, la realidad siempre aparece como una mujer atractiva dentro de la novela, como un personaje seductor que ha de ser evitado a toda costa, que acecha en las esquinas y espía desde los periódicos.³ Prim nunca deja de señalar y caracterizar a la realidad como un cliché de belleza siempre artificialmente mejorada a través del maquillaje y de otros accesorios. Esta caracterización nos indica cuál es la opinión de Prim sobre la realidad del mundo (y los motivos por los que quiere encontrar su “hueco”): la realidad del mundo según Prim no es más que una serie de superficialidades que son reproducidas y aceptadas sin que nadie quiera indagar en lo que se esconde en su interior. Además, la personificación de la realidad por parte del protagonista dialoga con ciertas caracterizaciones emblemáticas de la Muerte en la tradición literaria y cinematográfica, acechando los lugares donde alguien va a morir. En este sentido, podría decirse que la realidad supone la muerte en el imaginario de Prim.

Esta es la “mujer” que al fin y al cabo amenaza con llevarse a Brezo, poniendo en peligro el amor entre los dos. La búsqueda del “hueco” de Prim está basada en su idea de que la “realidad,” en su superficialidad, en sus imposiciones, se opone al tipo de relación que él querría tener con Brezo. Prim busca alternativas de relación con Brezo que no se den dentro de las coordenadas de superficialidad o falsedad determinadas por la “realidad.” En el siguiente fragmento Prim se dirige a Brezo para intentar justificar su alejamiento de ella, su aparente falta de compromiso: “Nos asedian el corazón collares de absurdos, cientos de concreciones nacaradas nos golpean, loca, ¿cómo no íbas a aceptar que yo empleara mi pequeño ímpetu y el tiempo en ganar un territorio? Investigaría, hasta meter los brazos en el vacío si hacía falta para huir de la mujer de

³ Llama la atención la caracterización misógina de la “realidad” en la novela de Gopegui.

guantes de cabritilla largos, de su pulsera de perlas” (90). Prim trata de hacer entender a Brezo (y al lector) que tras su quimérica búsqueda del “hueco” existe una razón casi de supervivencia. La realidad aparece no sólo caracterizada aquí como superficial a través del énfasis en su atuendo y en los accesorios, sino que también se muestra con una actitud intrusiva y agresiva. Así, Prim habla de “asedio” y “golpeo,” dos verbos que contrastan fuertemente con el refinamiento de su imagen. De esta forma, esta conceptualización de la realidad se hace eco de la representación que vimos dentro del contexto del capitalismo y sus “chanchullos.” Allí, la “realidad” se había entrometido en los planes de Prim de crear paisajes armónicos con un mínimo impacto medioambiental. Su temor es que de la misma manera en que las construcciones ignoraban y cambiaban sus paisajes para obedecer a intereses económicos, su amor por Brezo puede verse contaminado o directamente destruido por las acciones de esta realidad, visible y llamativa, pero que guarda una fuerza violenta, a la que Prim se opone mediante su búsqueda del hueco como alternativa. En las caracterizaciones de esta “realidad” es necesario ver la caracterización de un capitalismo salvaje que amenaza y se inmiscuye en todos los aspectos de la existencia, incluso los emocionales.

El “hueco” es la solución última para Prim, que además siempre ha estado interesado en aquello que de alguna forma pasa desapercibido o se opone a las convenciones. En un pasaje de la novela, Prim habla de “los geógrafos de la percepción, una corriente que apenas había merecido un epígrafe en el programa de la asignatura, pero entre cuyas aportaciones figuraba el «mapa mental»” (85). La existencia marginal de este hecho (como “epígrafe”) llama la atención del protagonista, quien además empieza a elucubrar con la posibilidad de mapas así. La idea remite, en parte, a Fredric Jameson y su noción de “cognitive mapping,” que según el teórico “enable[s] a situational representation on the part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society’s structures as a whole” (51). Para Prim, sin embargo, un mapa mental no lo es de la totalidad social que no es representable sino que establece nuevas relaciones y en diferentes términos de los que contendría un mapa objetivo. La caracterización del “mapa mental” de Prim es la siguiente: “un hombre en su casa, una urdimbre de aceras en las calles y, entre los dos, un mapa mental o filtro que modifica el paisaje, el desnivel de las cuestas, las escalas...” (85). El mapa mental para Prim es la manera especial e idiosincrática que tiene para relacionarse con la realidad que le circunda y que no está cartografiada de ningún modo fijo o institucionalizado. En este sentido, el mapa mental de Prim se asemeja a esfuerzos situacionistas, como el concepto de *dérive*, de Guy Debord: dejarse ir por la ciudad sin preconcepciones, estableciendo relaciones nuevas entre el individuo y su entorno. A nivel teórico *dérive* es analizada por Tom McDonough como un juego que toma lugar en el espacio estratégico de la ciudad (259). Por ello, la *dérive* “does not possess a space of its own, but takes place in a space that is imposed by capitalism in the form of urban planning” (259). Esta teorización es idéntica a la que formula Michel de Certeau en su diferenciación entre táctica y estrategia, para hablar de cómo los individuos pueden crear

una oposición a un sistema apropiándose de los espacios ya establecidos y utilizándolos en su propio beneficio.⁴ El valor de resistencia y oposición a un orden externo e impuesto es crucial en las conceptualizaciones de Debord y de Certeau y se relaciona parcialmente con las intenciones de Prim en sus búsquedas y elucubraciones particulares: la búsqueda de un espacio propio y unas posibilidades relacionales que no estén delimitadas ya por una realidad que se le presenta como injusta. Los “mapas mentales,” como alternativa a los mapas geográficos convencionales, son para Prim un concepto atractivo por cuanto encajan con su visión de oposición a lo que impone la realidad, una oposición cuya máxima y última realización se daría con la consecución de su “hueco.” La noción de oposición y resistencia, para Prim, a través del hueco, que es el objetivo final y completo, no tiene el sentido de provisionalidad o de sobreescritura de espacios ocupados que forman parte de la teoría de de Certeau y Debord, sino precisamente de encontrar un espacio totalmente nuevo y autónomo, fuera de lo que ya está jerarquizado.

Además de los “mapas mentales” y sus geógrafos de la percepción, Prim se muestra interesado por el “margín,” un número olvidado entre el siete y el ocho que se perdió. Basándose en esta leyenda, un dato marginal de la historia de las matemáticas, él empieza a imaginar una realidad diferente: “Y resulta tentador. ¿Se imaginan? Un número más, una hora diaria fuera del transcurso del tiempo, cada año, entre julio y agosto un mes que no se contabiliza” (28). La lectura aquí de una realidad diferente provocada por un número más se ve además aumentada por las connotaciones anti-capitalistas que esta realidad supondría. Esa hora de más, ese “mes que no se contabiliza,” y que existe fuera de la realidad aceptada, convencional, es similar a la conceptualización del “hueco” para Prim, en el sentido de que se convierte en un espacio invisible, no vigilado, y por lo tanto, de resistencia a la realidad, de expansión de un espacio que no está sobrescrito.

El interés de Prim por elementos que aparecen en epígrafes y en los márgenes de lo habitual hablan de la personalidad del protagonista, alguien que no acepta la “realidad” como se presenta y que, por lo tanto, busca una alternativa, lo que el “hueco” representa en su máxima encarnación. Al final del libro, el protagonista ha renunciado al amor y está a punto de renunciar del todo a su vida en Madrid cuando se plantea hipotecar su casa (226). Lo que en apariencia puede interpretarse como un “miedo al compromiso,” por cuanto Prim opta por retirarse sin oponer resistencia se lee, sin embargo, como una negativa a aceptar la realidad como es, sin cuestionarla. El movimiento de replegamiento del protagonista supone una crítica a la sociedad que no se articula explícitamente como crítica per se, pero que se va desvelando a través de su lenguaje y sus pensamientos, desde la metáfora de la relación de amor con Brezo y también desde la estructura metaficcional y autoconsciente. La búsqueda del hueco de Prim se ofrece como la única salida posible a la “realidad” caracterizada negativamente

⁴ Ver *The Practice of Everyday Life*. Berkeley and Los Angeles: U of California Press, 1988.

por éste, y también es la única posibilidad de comprometerse sentimentalmente con Brezo. Esta búsqueda tiene un paralelismo obvio en la propia búsqueda de Belén Gopegui por encontrar un espacio autónomo dentro del campo literario que no esté abducido de alguna manera por el campo de poder y el sistema capitalista que ella denuncia. Sólo mediante la consecución de este espacio, dentro del campo literario, es la única forma que la autora imagina que la literatura puede tener un impacto efectivo en el campo de poder.

En esta novela, con la que Gopegui debutó en el campo literario, se puede ver su interés en encontrar un espacio “no contaminado” para la literatura, un lugar autónomo dentro de un campo literario que, según su opinión, está siendo influenciado por el campo de poder. También se pueden atisbar los elementos de crítica social y política que irá desarrollando posteriormente en su trayectoria novelística. La gran diferencia es el grado de intervención autorial y el espacio que deja al lector para realizar varias interpretaciones. Como hemos visto antes en algunos ejemplos sacados de entrevistas y artículos, Gopegui ha articulado en público una postura social y política. Un aspecto que interesa a Gopegui es precisamente el papel que la literatura puede tener en la construcción de una sociedad más justa y solidaria, algo que según ella está en contraposición con lo que la mayoría de novelas hace, que simplemente reproducirían una visión determinada y hegemónica sin contestarla. Por ejemplo, en una entrevista, Gopegui es preguntada si le condiciona a la hora de escribir el hecho de que en apariencia se le da más importancia a la presencia mediática de los autores que a sus obras. Gopegui contesta a propósito de esto y además adelanta cuál es su postura sobre la literatura:

Condiciona eso [la importancia de la imagen mediática a la hora de escribir] y condiciona, sobre todo, la causa de eso: cuáles son las reglas del juego que hacen que importe más la marca que el uso del objeto, en este caso más la marca de un autor mediático que el uso que vaya a tener la novela. Porque yo creo que las novelas deben usarse, han de tener aplicación, es más, creo que la tienen aunque a veces quien las utiliza parezca no reparar en ello. (Fernández)

Aquí, Gopegui establece la oposición entre “marca” y “uso” de la novela: en la primera, sería una visión prefabricada de un objeto que acaba siendo más valorado y coarta o en ocasiones nubla el papel social que la novela podría tener. La autora piensa que cualquier novela sirve un tipo de ideología, incluso en el caso de autores mediáticos, por ejemplo, en el caso del favorecimiento de una marca por encima del contenido del libro se esconde también un tipo de uso determinado, en este caso, podemos pensar que la reproducción de una dinámica de circulación de mercancías exclusivamente. En otra entrevista posterior se muestra todavía más reveladora sobre este tema. Cuando es interpelada por la carga ideológica de sus novelas, ésta responde de la siguiente manera:

Todas las novelas manifiestan, o son, una preocupación ideológica explícita. Lo que ocurre es que cuando esa preocupación es la hegemónica, lo explícito no se ve. El poder de intervención social es muy amplio, la literatura contribuye a naturalizar las condiciones de vida. Y en contra de la frase de Paul Klee que suele citarse -el arte hace visible lo invisible-, la literatura suele contribuir a hacer invisible lo visible: la explotación, por ejemplo. (Rodríguez Marcos)

La “aplicación” (Fernández) que Gopegui consideraba que han de tener las novelas “aunque a veces quien las utiliza parezca no reparar en ello” (Fernández) encuentra una explicación en esta segunda cita donde viene a decir que “todas las novelas manifiestan, o son, una preocupación ideológica” (Rodríguez Marcos) que, sin embargo, permanece oculta o invisible, y por tanto reproduce las mismas estructuras del campo de poder si el autor no es consciente de su posición dentro de la cadena de producción. La forma de intervenir o de “cambiar” la ideología dominante es actuando mediante una conciencia de oposición. La escala de las mapas muestra esta oposición de una forma metafórica y metaficcional, obligando a que el lector complete la lectura y así revelando (“hacer visible lo invisible”) lo que la novela quiere expresar. La novela, por lo tanto, es un ejemplo de cómo el arte puede servir para expresar un compromiso desde su autonomía. La autonomía dentro del campo literario por parte de Gopegui definida en la negativa a aceptar imposiciones desde el campo de poder encuentra un correlato ficcional en la peripecia personal de Prim, quien a su manera niega lo que la “realidad” le ofrece.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1997. Impreso.
- . “The Autonomy of Art.” *The Adorno Reader*. Oxford: Blackwell Publisher, 2000. 239-265. Impreso.
- . “On Commitment.” *Performing Arts Journal* 3.2 (1978): 3-11. Impreso.
- Adorno, Theodor y Marx Horkheimer. “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception.” *Dialectic of Enlightenment*. NY: Continuum, 1972. 120-167. Impreso.
- Azancot, Nuria. “Belén Gopegui: Carmen Martín Gaité me enseñó a decir no”. *El Cultural.es*. Unidad Editorial Información General S.L.U., 21 marzo 2001. En línea. 31 octubre 2014.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia UP, 1993. Impreso.

- Brecht, Bertold. "Appendices to the Short Organum." *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*. Ed. and tr. de John Willett. New York: Hill and Wang, 1964. 276-280. Impreso.
- . "Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction." *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*. Ed. and tr. de John Willett. New York: Hill and Wang, 1964. 69-77. Impreso.
- Bungaardt, Ana. "La cartografía del amor imposible: *La escala de los mapas* de Belén Gopegui". *El amor, esa palabra... El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*. Ed. Irene Gastón Sierra, Anna-Sophia Buck. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2005. 27-39. Impreso.
- Fernández, Santiago. "Me preocupa el precio que tenga que pagar para vivir de escribir". *Babab.com*. Mañana Es Arte A.C. Enero 2001. En línea. 31 octubre 2014.
- Gopegui, Belén. "La escala de la memoria". *El cultural.es*. Unidad Editorial Información General S.L.U., 24 enero 2008. En línea. 31 octubre 2014.
- . *La escala de los mapas*. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.
- . "Literatura y política bajo el capitalismo." *Guaragao* 9.21 (2005): 9-20. Impreso.
- . "Poética y política." *Género y géneros I: Escritura y escritoras iberoamericanas*. Ed. Eva Löfquist y Carmen Valcárcel. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006. 41-47. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991. Impreso.
- McDonough, Tom. "Situationist Space." *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Ed. Tom McDonough. Cambridge: MIT Press, 2004. 241-265. Impreso.
- Pérez, Janet. "Tradition, Renovation, Innovation: the Novels of Belén Gopegui." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28.1 (2003): 115-139. Impreso.
- Rivera de la Cruz, Marta. "Entrevistas: Belén Gopegui". *Revista Espéculo*, 7. Universidad Complutense de Madrid, noviembre 1997. En línea. 31 octubre 2014.
- Rodríguez Marcos, Javier. "Entrevista: Belén Gopegui." *El País.com*. El País, 18 septiembre 2004. En línea. 31 octubre 2014.
- Sartre, Jean Paul. *What is Literature? And Other Essays*. Harvard: Harvard UP, 1988. Impreso.
- Trueba, Virginia. "Contra la literatura cursi: Belén Gopegui." *Escritores.org*. Escritores.org, 2002. En línea. 31 octubre 2014.