

un diálogo sobre el poder

ENTREVISTA CON **BELÉN GOPEGUI**

ANNE-LAURE BONVALOT

El análisis del poder en todos sus aspectos es uno de los pilares de tu escritura. En unas ocasiones ese poder está encarnado en figuras en clave que el lector puede reconocer, aunque estén ficcionalizadas. En otras, muestras ese poder en su ausencia omnipresente, en su invisibilidad paradigmática. ¿Por qué esa centralidad de la noción de poder en tu obra? Por ejemplo, ¿por qué elegiste en tu última novela explorar los bastidores del poder, su envés más privado, casi doméstico?

Poder, escribí en alguna de mis novelas, es un verbo que acompaña a otros. Poder hacer, poder saltar, bailar, elegir, poder calmarse, poder recordar, poder promulgar leyes, poder velar por su cumplimiento. La literatura cuenta dos cosas: cómo sobrellevar la impotencia, y cómo afrontar el poder, si bien la primera está muchísimo más tratada que la segunda. Esta desproporción es lógica pero creo que exagerada. Hay muy pocos textos que aborden sin sentimentalismo, sin un falso romanticismo exculpatorio, existencial, el poder que se ejerce sobre las vidas ajenas. En ese poder no cabe hablar de dos esferas autónomas, la pública y la privada, sino de una sola figura, un solo planeta o un solo cuerpo. En *La conquista del aire*, por ejemplo, se cuenta cómo el ascenso social de Carlos, Marta y Santiago, y las elecciones que ellos toman para lograr ese ascenso, repercuten en la vida de personas en posición más débil, Esteban, Rodrigo. Me interesa particularmente explorar el poder desde la narración porque frente a todo lo ingobernable, lo injusto, lo azaroso, lo perfecto también que hay en la vida, hay además una pequeña dimensión que depende de elecciones tomadas en común, y la literatura no debería abandonarla.

En tu obra, varios personajes tienen que pasar la prueba del poder. Se trata de saber si sus ideales políticos resisten o no la fuerza corrosiva del poder, si existen valores que puedan permanecer a salvo de la erosión del poder económico o polí-

tico. De ahí tal vez la presencia en tus novelas de personajes que pertenecen a la izquierda moderada, cuya radicalidad aflojó con el ejercicio del poder. ¿Por qué esta elección y no, por ejemplo, una impugnación de los que precisamente no tienen otro ideal político que el de conseguir el poder?

Algunas de las novelas centradas en el poder tratan ese segundo perfil, pongamos *La fiesta del chivo*. Entiendo el atractivo de los personajes dominados completamente por una pasión, sea el sexo, el poder o, como suele ser habitual, una combinación de ambos. Es el mismo atractivo de la pereza, del dejarse llevar por lo trillado. Entiendo esa necesidad, quién no se ha encolerizado, quién no ha mentido. Pero busco una literatura que no se quede agazapada para reaparecer en cualquier momento justificando prejuicios, invitándonos a equivocarnos dos veces, a tropezar dos veces en la misma piedra. ¿Prejuicios que suele justificar la literatura? La existencia de un yo auténtico, encerrado en una burbuja de vacío, al que sólo se accede a través de las mayúsculas, la Verdad, el Sexo, la Muerte, y en cuyo nombre vale casi todo. La autonomía supuesta del lenguaje como un territorio que no se edifica sobre la piel de los demás. O la paradoja de que no parezca necesario poner entre interrogaciones el clásico dogma antidogmático que casi siempre se formula así: Lo importante no son las respuestas sino las preguntas, y no, como parecería lógico: ¿Lo importante no son las respuestas sino las preguntas?

Quienes quieren actuar, quienes reniegan de la comodidad de la derecha, porque no son los más fuertes o porque aprendieron a despreciar a los más fuertes y prefieren perder a tener que mover el culo cuando se lo pidan sus jefes, quienes consideran que palabras como protección social no son una muletilla hueca de los telediarios sino el único sentido de una vida en común, necesitan aprender estrategias, valor, astucia, silencio. He escrito algunas novelas como laboratorios para ese aprendizaje posible. *Lo real* es una novela de aprendizaje pero no en el sentido tradicional de choque contra el mundo y consiguiente adaptación y renuncia, sino de aprendizaje político, un manual de clandestinidad, un comienzo.

En cuanto a la idea de prueba o de momento decisivo, creo que la narración es un buen espacio para contar que la gota que colma el vaso no es nada sin las demás, que el momento decisivo no se juega sólo en el corazón sino también fuera de él, en el exterior, en las conexiones establecidas y la imagen del futuro y el pasado que se arrastra. Por eso creo que la literatura que se pretende sólo moral, limpia de política, es una literatura demediada. Para construir el factor humano necesitamos un lugar. ¿Qué hubieras hecho de estar en mi lugar?, es al fin y al cabo el origen del relato. No importa la pureza o la impureza del sentimiento de un personaje sino estar en su lugar, comprender de qué se hacen los lugares. También los físicos: en *La educación sentimental*, estalla la revolución en París y Federico está en Fontainebleau. En este sentido Julia Montes es uno de mis personajes preferidos porque al final de la narración no se justifica ni se resigna, sino que decide trabajar para que el significado de estar en su lugar, en el lugar de una vicepresidenta socialista, cambie.

En tus novelas el poder se considera también más allá de sus encarnaciones en determinados personajes. Se muestra

Fotografía: Mauricio Retiz



como una fuerza imparable capaz de corromper el corazón más puro. ¿No es ese precisamente el motor de la novela dialéctica?

«Los artistas realistas», escribe Brecht, y para él el realismo sólo puede ser dialéctico, «están interesados en las transformaciones que se dan en las personas y en las circunstancias, tanto en los cambios constantes como en los repentinos, en que se convierten los constantes». Y también: «Los artistas realistas reflejan el poder de las ideas y el fundamento material de las ideas». Esa fuerza potente a que te refieres tiene siempre manos y muchas veces armas y vive en calles y se conecta con otras personas con acceso a armas, calles, cuentas corrientes o no tan corrientes. Y atraviesa nuestros sueños y nuestro lenguaje. Pienso ahora, por ejemplo, en por qué llamamos bienes a los bienes, no siempre son bienes; cuando rebasan las cantidades modestas con que una persona puede vivir y reproducirse, ya no son bienes, son explotación acumulada, trabajo mal pagado, un Ferrari hecho de la fatiga y la falta de sueño de dos mil vidas que ganaron en diez años la mitad de lo que deberían. Los rusos antes de la emancipación de los siervos hablaban de almas, y quizá un día se vuelva a decir: este coche vale dos mil almas. Con esto quiero contar que, en efecto, hay algo que está más allá de la encarnación concreta en una serie de personajes, pero no es una fuerza abstracta y sin nombre. Son tensiones, luchas, que un día se romperán en una u otra dirección, y a la literatura corresponde narrar de qué están hechas, pero al hacerlo se convierte a su vez en parte de esa fuerza, aplicada en una u otra dirección. Claro que ahora que está desapareciendo la idea de futuro, ¿a quién le importa hacia dónde vamos? A los desesperados, a las desesperadas, a las cansadas y cansados, a quienes, citando a Alberto Lema, «conocen mejor que nadie la dureza sin tregua de lo imposible»¹.

Según tú, ¿qué imagen del poder tiende a dar la literatura española actual? Hablando de la novela memorialista dominante, por ejemplo, Isaac Rosa describe un vodevil en el cual los verdugos, los vencedores, los opresores, aparecen como figuras grotescas, casi cómicas a fuerza de ser elaboradas a través de un naturalismo folklórico. ¿Crees que la novela permite vehicular cierta imagen del poder?

En otro contexto hace poco escribía que la literatura de la llamada CT, la cultura de la transición española, en general ha contado la historia de un país donde los buenos habían perdido la guerra y un buen día, con las manos limpias de la derrota y las arcas llenas de haber pactado, llegaron al poder. Lo mejor era que se podía ser perdedor y ganador al mismo tiempo, ser perdedor sin la humillación, sin la acusación de estupidez y cobardía, sin la certeza de la sumisión ni la necesidad de romper la baraja que asaltan al perdedor. Ser ganador sin la desfachatez antiestética del vencedor, sin su falta de legitimidad y su violencia, sin la conciencia de estar pisando los sueños de nadie. La burguesía siguió idealizando sus móviles, otorgándose la capacidad de perdonarse a sí misma por boca de un perdedor con alma de Laszlo y cuerpo de Humphrey Bogart, se quedó con Casablanca y con París, sentimentalizó —Soldados de Salamina— una reconciliación donde los perdedores salvan a los ganadores porque, al fin y al cabo, son los mismos, porque los que de verdad perdieron, donde quiera que estuviesen, no tenían la paz ni la palabra. Es, creo, la imagen dominante en la Transición. La novela puede contar otras visiones, es difícil condensarlo en una frase, pero

¹ De la máquina, Barcelona, Caballo de Troya, 2012.



Bruno Arbesú
<http://bruno.arbesu.site.picturetank.com/site/photoGroup/s571-group.html/?&displayType=list>

Bruno Arbesú
<http://bruno.arbesu.site.picturetank.com/site/photoGroup/s571-group.html/?&displayType=list>



quizá podríamos hablar de una literatura de incandescencia: cuando el fuego ha desaparecido y se ha apagado la llama queda sólo una emisión de luz por el calor. Una literatura que concentre y cuente la potencia sin llama, la que no se ve en los grandes medios ni en los tópicos dominantes, y que sin embargo puede mover la historia.

En tus textos, el poder aparece también como un dispositivo material y discursivo que permite el triunfo de cierto consenso. La cuestión del poder que los medios dominantes tienen sobre la vida, sobre lo que el filósofo Jacques Rancière llama «el reparto de lo sensible», es fundamental. En tu opinión, ¿qué papel desempeñan efectivamente los medios de comunicación en este reparto de lo verdadero y de lo posible?

Los grandes medios hicieron desaparecer lo verdadero y se apropiaron de lo posible. Fueron el chico del cuento del lobo, y cuando llegó internet otras muchas voces podían afirmar que no hay ningún lobo o que, en realidad, son elefantes o pájaros. Pero esas voces sueltas no tenían capacidad de desmentir al mentiroso, sólo añadían nuevos relatos, y entre tanto la verdad se ha ido, tanto si se refiere a las propiedades curativas del aceite de oliva como al estado de ánimo de los mercados fetiche, como a la idea del bien y el mal. En su lugar llegó, para quedarse, de momento, lo que en *El correo de las Indias* designan como cultura de la adhesión si hablamos de las pequeñas cosas. En las grandes hace muchos siglos que triunfó Trasímaco y la justicia sigue siendo lo que conviene al más fuerte. La buena literatura discute con Trasímaco desde entonces.

La apropiación de lo posible puede verse en un ejemplo menor: durante los últimos meses en España varias salas subvencionadas por la Banca han acogido interesantes exposiciones de arte soviético. «Artísticamente» denostado durante los años en que la Unión Soviética podía ser una amenaza y un referente de, precisamente, lo posible, ahora que ya el referente no tiene poder, la crítica académica, al compás de la banca, parece caer del caballo y descubrir valores «artísticos» que antes no supo

ni quiso encontrar. La apropiación de lo posible no deberíamos perdonarla. Sabemos lo que no está bien en nuestras vidas, conocemos el sufrimiento evitable, pero no sabemos imaginar una realidad nueva y gran parte de la literatura ha contribuido a esa impotencia con historias falsas o que sólo enfocaban el lado más oscuro de cualquier momento de liberación.

Tomemos como ejemplo *El lado frío de la almohada*, o sea, el tratamiento de la revolución cubana por los medios dominantes. ¿Piensas que existe un poder de resistencia propio de la literatura? Si la literatura es un medio privilegiado para explorar los huecos del discurso mediático, entonces se plantea la cuestión de su eficacia. ¿Qué aporta la ficción respecto a un artículo de opinión, por ejemplo? ¿La literatura constituye un posible contra-discurso frente a la fabricación del consenso mediante las imágenes mediáticas que denuncia Noam Chomsky? ¿El verbo literario puede restar poder a la imagen mediática?

Si puede, y es curioso que personas como David Mamet, que le niegan ese poder, sí reconozcan en cambio a los textos cargados de romanticismo barato el poder de producir lo que él llama «un efecto debilitador acumulativo». «Hollywood es una herramienta de sueños, no política», declara Spielberg con respecto a la narración cinematográfica, y el debate es el mismo, pues sucede que no hay nada más político que los sueños. La cuestión es cuánto puede hacer esa herramienta. Y creo que poco, en la medida en que la mayoría de las narraciones tienden hoy todavía a reproducir las ideas dominantes. En la novela *Hilos de sangre*, de Gonzalo Torné, un personaje dice: «Lo máximo que puedes conseguir con una novela es absorber unas horas la atención del lector y dejarla ondeando en su mente, condensándose en una nube de impresiones cada vez más distorsionadas». No diría que es lo máximo, pero sí que es una forma bastante precisa de describir el acto de leer novelas tal como tiene lugar habitualmente. Esa nube de impresiones cuenta, y en los momentos más inesperados nos viene el eco de un comportamiento de un

Bruno Arbesú

<http://bruno.arbesu.site.picturetank.com/site/photoGroup/s571-group.html/?&displayType=list>



personaje, y modifica nuestra forma de actuar. Hay además una lectura más honda que llamamos cultura, es la lectura compartida, la que pide explicaciones y pregunta y traslada las estructuras narrativas a la propia vida. Esa lectura está desapareciendo en su forma tradicional, pero acaso reaparezca en formas nuevas. Con respecto a *El lado frío de la almohada*, tal vez abrió una fractura en el prejuicio mediático ante las revoluciones, y espero que pueda seguir abriéndola, permitir un acercamiento no acrítico pero sí honesto.

También has trabajado como guionista, por ejemplo coescribiste el guión de la adaptación cinematográfica de *La conquista del aire*. ¿Qué es lo que la imagen cinematográfica propiamente dicha aporta con respecto al texto, en la indagación sobre los poderes irresistibles del dinero y de la propiedad? ¿Tiene un poder de denuncia mayor o pasa al revés?

El guión de *La conquista del aire* es íntegramente de Ángeles González-Sinde. Aunque en muchos lugares se cita como si yo hubiera participado, no fue así. Mantuvimos una relación próxima y me consultó algunas dudas pero desde un punto de vista amistoso. Más adelante sí trabajé con ella en el guión de *La suerte dormida*, o por mi cuenta en el guión de *El principio de Arquímedes*. Una película con una gran distribuidora detrás tiene aún la capacidad de convertirse en tema de conversación poniendo cartas nuevas sobre la mesa. Pero en la mayoría de los casos, el cine alienta lo ya conocido, lo ya asumido de algún modo. Eso está cambiando gracias a unos medios de producción más baratos y asequibles. Proyectos como Cine Sin Autor, y otros que no conozco o que surgirán, pueden convertir el cine en un lugar diferente. Hasta el momento, creo que el cine tiene más potencia de difusión que la novela pero menos libertad, porque requiere una gran inversión capitalista, y como decía Brecht, cuesta creer que los capitalistas vayan a sabotearse a sí mismos. Las novelas, al necesitar mucho menos presupuesto, son más libres y pueden socavar algo las ideas dominantes, aunque no es habitual que una novela subversiva pase los filtros que le permitirían llegar a muchas manos.

El auge de las nuevas tecnologías ha hecho aparecer nuevas configuraciones del poder y del contrapoder. Es algo que aparece en tu obra tanto en un plano temático como estructural, por ejemplo, en *El padre de Blancanieves*. También en tu última novela le das un papel muy importante a las potencialidades subversivas de internet. ¿Dirías que asistimos a una mutación del género novelesco bajo la influencia de las tecnologías digitales? ¿Qué función puede desempeñar internet en la renovación de la resistencia política? ¿Y de la novela política?

Esas tecnologías han hecho que muchísimas más personas escriban, blogs, tuits, historias, mensajes. Incluso por la calle o en los autobuses se escribe. Esto cambiará necesariamente el papel de la novela, si cada persona se escribe a sí misma en una narración múltiple, tal vez ahora se necesite leer otro tipo de historias. Y tendremos que descubrir cuáles. En la resistencia política parece claro que Internet ha contribuido a la desmitificación de valores teóricos y figuras públicas. Casi todo puede ser dicho y criticado. La resistencia política necesita además el peso de los cuerpos. Los robots se usan para enviar tuits, aparecen nuevas formas de lucha, sin embargo sigue siendo necesaria la organización, la investigación y la construcción de lo posible. Internet permite avanzar en organización, pero las redes a través de las cuales se organizan los movimientos son propiedad de grandes empresas privadas y los movimientos de resistencia

todavía no llegan ni a soñar con nacionalizar esas redes, con entregarlas a la comunidad. En este sentido veo internet como una enzima capaz de acelerar reacciones siempre que sean energéticamente posibles.

La novela política, como tantas otras cosas, a veces pienso que es mejor dársela al adversario, lleva tanto tiempo empujando la puerta, pidiendo paso, queriendo apropiarse también de todo arte que no tenga tintes de realismo socialista, que tal vez sea mejor abrir la puerta y que el adversario se vengza a sí mismo, víctima de su propio impulso. Ellos y ellas, ciertos sectores de la academia, del mercado, de lo mediático, dirán que novela política no es lo que nosotros pensamos sino aquellas narraciones que, una vez más, nos cuentan el exceso y la fatalidad. De acuerdo, para ellos el concepto, entre tanto sigamos haciendo narraciones sobre cosas tan poco literarias o tan socialistas como para quién trabajamos, quién construye nuestros deseos y cómo aguantar las tempestades de sal que canta Ses.

En tus novelas se construyen varias figuras del contrapoder portadoras de esperanza. El espía, el militante, el pirata, el hacker, el adolescente, el punk, son agentes dinámicos y comunes, cuya praxis o discursos muestran en *negativo* los fallos y las brechas del poder instituido y su fragilidad. ¿Hay detrás de esto una voluntad de concienciar al lector de la realidad de su propio poder, contra un discurso dominante que proclama su impotencia?

«A veces ves a alguien y sabes que lleva un punk rocker escandinavo, encallado en penínsulas cerca de ningún sitio, que intenta seguir tocando con fuerza y dignidad» o una punk rocker escandinava, porque también he procurado construir a la adolescente, espía, la hacker, la militante. Quizá, siguiendo el ensayo de Teresa Moure *Queer-emos un mundo novo*, haya llegado el momento de ir más allá del los y el las, del todos y todas, no aceptar ni la imposición del masculino, ni la contracara femenina, sino un genérico común donde cada sujeto pueda elegir los rasgos en una zona de grises lejos de las etiquetas y los encapsulamientos. Sí que hay esa voluntad que señalas, querer dar fuego.

¿Puede la novela hoy proponerse la tarea de hacer existir lo otro del poder instituido?

La novela hace otra realidad, a menudo es una realidad replicante, un eco de la vida. Pero algunas veces la novela se levanta y crea pequeñas lenguas de tierra inexpugnables, territorios fuertes, campamentos base donde tomar aliento, puntos de fuga para respirar en un lugar distinto aunque luego haya que volver; importa saber que hay que volver, importa saber que lo otro del poder instituido necesita conocer a su adversario, y esas son las novelas que respeto, las que no son cobardes ni dibujan enemigos blandos inexistentes, sino que envían avanzadillas y se la juegan y cuentan lo que podría haber y lo que hay.