

# EL LIRISMO EN LA NARRATIVA DE BELÉN GOPEGUI

## LYRICISM IN BELEN GOPEGUI'S FICTION

MÓNICA LIZARTE FERNÁNDEZ

**Author / Autora:**

Mónica Lizarte Fernández  
Universidad Nacional Española a Distancia  
Madrid, España  
[monicalizarte@gmail.com](mailto:monicalizarte@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0001-9291-2530>

**Submitted / Recibido:** 03/02/2022

**Accepted / Aceptado:** 07/03/2022

**To cite this article / Para citar este artículo:**

Lizarte Fernández, M. (2022). El lirismo en la narrativa de Belén Gopegui. *Feminismo/s*, 40, 281-304. <https://doi.org/10.14198/fem.2022.40.12>

**Licence / Licencia:**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Mónica Lizarte Fernández

### Resumen

Este artículo estudia el lirismo en las novelas de Belén Gopegui desde *La escala de los mapas* (1993) hasta *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017) como el principal rasgo estilístico reconocido por la crítica. A pesar de la valoración positiva de su obra narrativa, faltan estudios académicos centrados en los aspectos formales de sus novelas. En el presente estudio, parto de las definiciones propuestas desde la Teoría de los géneros para establecer las estrategias narrativas que fomentan la subjetividad y la intensidad propias de la enunciación lírica.

La subjetividad en las novelas se investiga a través de los géneros narrativos que exploran lo confidencial y lo íntimo, como la epístola y el diario, frecuentes en la narrativa de la autora. El estudio del ritmo se centra en los recursos retóricos basados en la repetición y la dimensión simbólica de la prosa se ocupa de las figuras literarias basadas en analogías. El estudio de las metáforas revela un uso particular de conceptos científicos que constituye un rasgo estilístico singular de la prosa de Gopegui. Por otra parte, el gusto por el aforismo evidencia el interés por lo didáctico y lo lírico. El registro de estos tres elementos básicos –géneros, figuras literarias y aforismos– se relaciona con temas recurrentes en su obra narrativa.

Finalmente, se propone que el lirismo forma parte de la poética narrativa de la autora, ya que está al servicio de la intención didáctica y ética que distingue su obra y que suele identificarse con la novela social, ideológica o comprometida.

**Palabras clave:** Belén Gopegui; novela española; siglo XXI; lirismo; literatura comprometida

### Abstract

This paper analyses the lyricism in Belen Gopegui's novels, from *La escala de los mapas* (1993) to *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017), as the main stylistic feature according to literary critics. Despite the good reviews of her prose fiction, there aren't enough essays about style in her novels. This article is based on the definitions proposed in Genre Theory in order to establish the narrative strategies that encourage the typical subjectivity and depth of the lyric enunciation.

Subjectivity in her novels is studied through some narrative genres, such as the epistle and the diary, which explore confidentiality and intimacy, so frequent in the author's fiction. Subjectivity in her novels is studied through some narrative genres, such as the epistle and the diary, which explore confidentiality and intimacy, so frequent in the author's fiction. The study of rhythm is focused on the use of figures of speech based on repetition, and the symbolic dimension of prose deals with rhetorical devices based on analogy. The study of metaphors reveals a personal use of scientific concepts that becomes a unique stylistic characteristic of Gopegui's prose. Moreover, her taste for aphorisms demonstrates her interest in didactics and lyricism. The register of these three basic elements – genres, rhetorical devices and aphorisms– are related to recurring themes in her narrative production.

Finally, lyricism is proposed to be part of the author's poetic narrative, as it has a didactic and ethical intention and also it is usually identified with the social, ideological or committed novel.

Finally, lyricism is proposed to be part of the author's poetic narrative, as it has a didactic and ethical intention and also it is usually identified with the social, ideological or committed novel.

**Keywords:** Belén Gopegui; Spanish novels; 21st Century; lyricism; engaged literature

## INTRODUCCIÓN: EL ESTILO POÉTICO DE GOPEGUI

Las novelas de Belén Gopegui han suscitado el interés de la crítica literaria desde la publicación de su primera novela, *La escala de los mapas*, en 1993. Y, si bien las valoraciones pueden ser muy divergentes e incluso opuestas, las reseñas que la prensa periódica –especializada o no– ha dedicado a sus novelas celebran reiteradamente el «talento» (Pozuelo Yvancos, 2011) de una autora de «estilo y prosa brillantes» (Conte, 2001) marcada por el lirismo.

El consenso de la crítica en torno a las cualidades innegables de la autora parece manifiesto en lo tocante a su escritura (Masoliver Ródenas, 2009). Desde su primera novela se ha ensalzado el lirismo de su prosa «flaubertiana [por su] ritmo poético y precisión quirúrgica» (Moix, 1993), que ha continuado en reseñas de novelas posteriores. De *Tocarnos la cara* (1995) se publicó que en su prosa «brilla la misma destreza idiomática, la misma capacidad innovadora que huye de las acuñaciones verbales manidas, esperables, tópicas» (Senabre, 1995). La siguiente novela, *La conquista del aire* (1998) llegó a calificarse de «novela ineludible en la narrativa española» por su «elevada exigencia» (Echevarría, 1998). En *Lo real* (2001) vuelve a destacar la «excelente calidad general de la prosa» (Senabre, 2001). De *El lado frío de la almohada* (2004) se afirma que «las formas literarias de Gopegui –expresionismo lírico, [...], más comparaciones que metáforas– son ya ampliamente conocidas» (Conte, 2004). Se señala de *El padre de Blancanieves* (2007) que es una «obra seria e importante que debe leerse» (Sanz Villanueva, 2007). Se insiste en el «fuerte componente lírico» (Peinado, 2010) de *Deseo de ser punk* (2009), que deviene «resonancia lírica de la prosa» (Masoliver Ródenas, 2011) en *Acceso no autorizado* (2011). En definitiva, la «prosa densa, [...] acumulativa» (Suau, 2014) de *El comité de la noche* (2014) llega a «la potencia discursiva y lírica» (Pardo, 2017) de los diálogos de *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017).

A pesar de que existe cierto consenso entre la crítica sobre las cualidades de la prosa de Gopegui y su lirismo como rasgo más sobresaliente, no han aparecido trabajos académicos específicamente dedicados a la cuestión. Este artículo se propone dos objetivos: mostrar la presencia de lo lírico en la obra narrativa de Gopegui y su relación con la poética de la autora.

Antes de proceder al análisis y comentario del lirismo en las novelas de Gopegui, estableceré los presupuestos teóricos de los que parto. En primer lugar, el concepto de estilo lo entiendo como expresión individual o, en palabras de Dámaso Alonso: «todo lo que individualiza a un ente literario, a una obra, a una época, a una literatura» (Alonso, 1971, p. 482). Si el rasgo estilístico que se ha reseñado con más frecuencia en la narrativa de Gopegui es lo poético de su prosa, habrá que determinar cuáles son los elementos recurrentes que la conforman. En segundo lugar, la identificación de lo lírico en lo narrativo obliga a partir de los conceptos teóricos acuñados desde la teoría de la literatura sobre los géneros literarios.

En este trabajo parto de la síntesis propuesta por García Berrio y Hernández Fernández en la que distinguen tres actitudes enunciativo-expresivas fundamentales: «la enunciación lírica, la representación de personajes [...], y la narración» (García Berrio y Hernández Fernández, 2008, p. 273). La enunciación lírica se apoya en dos principios fundamentales: la identificación y la concentración. Por identificación entienden que se trata de la expresión de la identidad del autor en cuanto sujeto de la enunciación y por concentración el modo en que la «intensidad» del lenguaje consigue una «densidad» temática (García Berrio y Hernández Fernández, 2008, p. 281).

La identificación, como actitud característica de la lírica, tiene que ver con la «comprensión participativa de las emociones del autor» (García Berrio y Hernández Fernández, 2008, p. 273), es decir, con todas aquellas estrategias que favorezcan el subjetivismo y la complicidad con el receptor. A través de los géneros que fomentan lo confidencial –la autobiografía, las memorias, la confesión– o la revelación de la intimidad –epístolas, diarios, ...– se implementa este rasgo (García Berrio y Huerta Calvo, 2009, pp. 219, 226).

En cuanto a la concentración, depende de dos factores distintos: la densidad «como concentración conceptual y evolutiva del contenido» y la intensidad «como tensión altamente productiva del lenguaje» (García Berrio y Hernández Fernández, 2008, p. 281). La principal diferencia entre ambos factores la establecen los autores a partir de las funciones lingüísticas de Jakobson, de manera que la densidad depende de la función emotiva y la intensidad de la función poética.

Al observar la función expresiva o emotiva presente en formas genéricas que priman el subjetivismo, atenderemos al principio de identificación, y

al mismo tiempo daremos cuenta de su densidad, ya que esta se relaciona habitualmente con los contenidos emotivos resultantes de la confianza del sujeto lírico. En cambio, la función poética o retórica del discurso implica «convocar la atención hacia su propia perfección rítmica, eufónica y simbólica» (García Berrio y Hernández Fernández, 2008, p. 282). Los efectos rítmico y simbólico se alcanzan mediante el empleo de recursos retóricos que contribuyen a crearlos. No en vano, la función poética también se denomina función retórica del lenguaje.

Por último, nos fijaremos en un género que participa de los rasgos líricos comentados, aunque con un explícito propósito didáctico: el aforismo. Se trata de una «forma simple» (Spang, 2000, p. 51) que condensa dos de las características más reconocidas en la narrativa de Gopegui: lo poético y lo ensayístico.

Según Kurt Spang (2000), el aforismo es un género singular que se incluye dentro de la lírica. Por eso destaca como principal característica formal «la brevedad, la concisión y la agudeza» y señala entre los principales recursos que la distinguen: «la metáfora sugestiva, la antítesis, la paradoja y el quiasmo» (Spang, 2000, pp. 66-67). También cabe recordar que, según García-Berrio y Huerta Calvo, el aforismo es un género didáctico-ensayístico, de expresión objetiva, que articula un pensamiento fragmentario (García Berrio y Huerta Calvo, 2009, p. 219).

Al mostrar el funcionamiento del lirismo en la narrativa se evidencia uno de los presupuestos básicos de su poética: suscitar una emoción reflexiva capaz de provocar la identificación del lector con el contenido del discurso narrativo. La enunciación lírica conforma una impresión vívida y emocional en el lector que puede estimular el paso de la reflexión a la acción, en la línea pragmática –de intervención social– que propugna la narrativa de Gopegui.

## 1. SUBJETIVISMO Y COMPLICIDAD: LO CONFIDENCIAL A TRAVÉS DEL GÉNERO

Lo confidencial, que asociamos habitualmente con el elemento intimista y fácilmente con el lirismo, se presenta en distintos grados en las novelas y en relación con determinados personajes. La novela donde lo confidencial se revela como elemento dominante es *La escala de los mapas* (1993). No en

vano se trata de la historia que, en principio, relata un paciente a su psicóloga para tratar de resolver sus conflictos sentimentales.

En las formas de la confesión, el diario o las memorias, el propósito es lograr esa intimidad entre emisor y receptor propia de la confidencia. En las novelas de Gopegui estos géneros se recrean constantemente a través de mensajes escritos que se dirigen los personajes entre sí. Por ejemplo, en *Tocarnos la cara* (1995), la confidencia adopta un tono confesional a través del género epistolar: Sandra lee cartas de Simón, Espinar y Fátima que le revelan la intimidad de la relación de los personajes. También en *La conquista del aire* (1998), Santiago y Marta reflexionan con sinceridad sobre sus actos a través de breves misivas que se dirigen al final de la novela. Y en *El lado frío de la almohada* (2004), Laura Bahía revela al director su amor por Hull. Los personajes de *El padre de Blancanieves* (2007) también optan por este tipo de comunicación, incapaces de hablar cara a cara.

El estatuto singular de *Deseo de ser punk* (2009) y *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017) en tanto que epístolas implica que en ambas novelas lo confidencial es la base estructural de su lirismo. Conviene subrayar las diferencias entre ambas porque ponen de manifiesto cómo en la segunda se alcanzan cotas líricas que la primera, por ser más convencional y limitada en su planteamiento, no consigue. En *Deseo de ser punk* (2009), la protagonista se dirige a su amante, mientras que en *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017), los protagonistas interpelan a Google. En el segundo caso, lo desconcertante es que en una carta de petición de empleo se recurra al tono intimista y que la exploración del yo devenga un nosotros. De manera que lo subjetivo no se identifica con lo individual, integrando no solo a un emisor plural –Olga y Mateo–, sino a ese receptor primario que debe leer inicialmente la carta: el «becario» que debe cribar la solicitud. De este modo, la función emotiva no depende de una subjetividad identificada con un único individuo, sino de un nosotros que contiene al receptor. Y, sobre todo, arremete contra las convenciones del género al proponer un texto del ámbito de lo cotidiano para la expansión emocional o expresiva del enunciador.

En *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017) se evidencia que un currículum es una autobiografía, pero también subraya las limitaciones de cualquier currículum como síntesis de una trayectoria personal al no incluir cualidades que nos distinguen como seres humanos y que deberían ser ponderadas

positivamente: la capacidad crítica, el cuidado de los otros, la sensibilidad frente al dolor ajeno... Los currículos obvian valores significativos que deberían o podrían tenerse en cuenta y que no forman parte de la experiencia laboral o la instrucción académica, sino de una actitud ética que se opone al sistema. Por otra parte, lo autobiográfico ya había aparecido en forma de memorias en *El comité de la noche* (2014) a través de los tres documentos que, según el marco narrativo, una organización quiere difundir. Se trata de las memorias de Álex, Carla y Uno. Los tres son relatos autobiográficos que proponen distintas modalidades genéricas. Álex es una narradora que cuenta en primera persona una parte de su vida, Uno hace un breve relato de toda su vida a modo de informe con pretensión de objetividad, y Carla, al solicitar que redacten sus memorias, se convierte en la protagonista de un relato sin ser su narradora, permitiendo que el narrador se inscriba como tal, para descubrirse finalmente como el verdadero autor.

En todos los casos comentados, se evidencia el predominio de la función emotiva o expresiva del lenguaje, donde el foco comunicativo se pone en el emisor que participa al receptor de su subjetividad, revelando aspectos de su intimidad mediante la confidencia. Ya sea mediante cartas, memorias o autobiografías, el narrador revela su visión subjetiva de la realidad: su verdad. Sin embargo, el narrador no se dirige a un lector real, sino a otra instancia narrativa, un narratario que suele incorporarse como destinatario de las cartas enviadas. La función emotiva no surge a partir de la lectura, sino que se representa en el texto, mostrando su fuerza a través de unos personajes que establecen vínculos emocionales entre sí mediante cartas, diarios, autobiografías. Se ilustra al lector real sobre la capacidad comunicativa de la escritura.

## 2. INTENSIDAD: SONIDO Y SENTIDO DE LA PROSA POÉTICA

En cuanto a la intensidad como factor crucial de la enunciación lírica, nos fijaremos tanto en los efectos rítmicos como en la dimensión simbólica conseguida a través de las figuras básicas de la metáfora y la antítesis.

En primer lugar, es un fenómeno evidente la consecución de un ritmo particular en la enunciación discursiva de la prosa gopeguiana. Este efecto se consigue a través de una medida combinación de recursos estilísticos:

anáforas, enumeraciones y paralelismos que ralentizan muchas de las digresiones y son uno de sus más distintivos rasgos de estilo. Valga el siguiente ejemplo como muestra de su funcionamiento en el discurso narrativo:

Creyó distinguir una silueta entre los bultos de sombra del Jardín Botánico. Carlos guiñó los ojos pero solo consiguió ver masas oscuras, la verja, los arbustos. Se quedó mirando la luz de la caseta del guarda. Había apostado demasiado alto. Nadie tiene por qué seguir reconociendo, ni por qué recordar, a quien ha sido causa de sus discusiones, de sus mentiras, a quien ha desencadenado acontecimientos turbios. Demasiado alto, se dijo, pero ya no tenía vuelta atrás. Había apostado los paseos a la salida del grupo cristiano, las visitas a la imprenta de *A trancas*, los veranos viajando en Inter-Rail, las reuniones del ateneo, irse los tres a Roma con el primer sueldo, las noches de aguardiente de hierbas con Marta, presentarle a Ainhoa, verlas hablar, una tarde contarle lo de Laura, aceptar sus preguntas, ir con ella a comparar las botellas para la fiesta de inauguración de Jard. Había apostado el pasado en el presente.

Echó a andar hacia la vespa. La mancha de luz de la caseta permanecía en sus ojos, era una incandescencia blanca allí donde mirase. Había apostado demasiado alto. Y solo podía seguir adelante y no perder. (*La conquista del aire*, 1998, p. 116).

En este caso, la reflexión del protagonista de *La conquista del aire* (1998) se inserta mediante el estilo indirecto libre, de manera que el narrador no solo relata el paseo del personaje sino sus pensamientos. La digresión se articula mediante la repetición del enunciado «Había apostado demasiado alto» a modo de estribillo. El «había apostado» se convierte en una anáfora que sirve para introducir la enumeración de las vivencias compartidas entre el protagonista y sus amigos. La sucesión de recuerdos se engarza entre sí a través una sarta de paralelismos cuyo ritmo evoca melancolía por el tiempo pasado, irremediabilmente perdido, porque se «había apostado el pasado en el presente».

Como se evidencia en el ejemplo, la prosa gopeguiana contiene fragmentos líricos en los que la prosodia imprime una musicalidad sugerente. Tanto los recursos basados en la repetición (anáforas, paralelismos, polisíndeton) como la repetición del mismo recurso (interrogaciones retóricas) generan estructuras rítmicas que subrayan el contenido discursivo de las digresiones del narrador o las reflexiones de los personajes.



A menudo estos fragmentos suelen ser digresiones bastante extensas, de manera que imponen una ralentización del ritmo que favorezca la reflexión. Cuando Álex, en *El comité de la noche* (2014), expone su transformación personal, el asíndeton demora el ritmo de elocución:

Pasé mis días. Me cerré puertas. Ahora será distinto. La dignidad ahora, si existe, empieza en lo que está fuera. He de impedir que el carmín de los labios me traspase la piel, que la nómina, si vuelve, me cambie. Aunque no va a cambiarme, lo sé porque en el grupo hemos resuelto contar hacia atrás. Ya no esperamos. Ojalá baste con seguir avanzando hasta que un día, al doblar un recodo, aparezca un horizonte nuevo. Pero entretanto, son demasiados los cuerpos y los días que se rompen. No, ya no esperamos. Ahora nos hemos convertido en un temporizador. Y cuando el tiempo pasa ya no son minutos más, sino minutos menos. Ahora no voy a necesitar un alma cándida que consienta las imposiciones del gerente por fuera, mientras procura mantenerse firme por dentro. Ahora, la doble vida estalla en pedazos porque por fin no me creo distinta, porque, precisamente, por fin la doble vida va a hacerse realidad. (*El comité de la noche*, 2014, p. 59).

En este caso, el ritmo se desarrolla mediante una entonación volitiva en la que domina la cadencia<sup>1</sup>. A través de esta entonación se dota de solemnidad a la resolución que proclama un deseo dirigido a un futuro inmediato: el imperativo imposible del darse órdenes a uno mismo, a un nosotros, adquiere aquí la intensidad de una declaración que es, además, una exhortación. Las anáforas («ahora»), los paralelismos antitéticos («minutos más», «minutos menos») y las repeticiones («ya no esperamos») enfatizan el tono grave del ritmo.

Por otra parte, a través de los recursos retóricos que explotan las posibilidades de ampliación semántica, se alcanza la dimensión simbólica del contenido discursivo. Ello se logra mediante los denominados «esquemas figurales retóricos»<sup>2</sup>, entre los que destacan la metáfora y la antítesis por ser «estructuras antropológicas universales» (García Berrio y Hernández

- 
1. Tal como recuerda Kurt Spang, la entonación es uno de los fenómenos a través de los cuáles se dota de ritmo poético un texto. En el caso de la entonación volitiva, «empieza con un tono relativamente grave [...] y termina en una larga cadencia», es decir, «en una larga inflexión descendiente». (Spang, 1993, p. 121).
  2. Según García Berrio y Hernández Fernández, las figuras retóricas no son solo un rasgo estilístico de intensidad, sino que pueden convertirse en un «esquema

Fernández, 2008, p. 120). En el caso de las novelas estudiadas, la prevalencia de metáforas y antítesis sobre el resto de figuras es notoria, destacando algunas de ellas como imágenes recurrentes en la narrativa gopeguiana: las fantasías, deseos o ilusiones individuales en oposición a los sueños colectivos, el vaso roto como fragilidad del ser humano, la gota de lluvia que encarna la dualidad de la identidad humana y la muerte como un modo de la existencia, entre otras. Es perceptible la organización de muchas de estas metáforas como antítesis –en el caso de los sueños–, paradojas –la muerte no se opone a la vida– o símbolos –la gota de lluvia encarna la identidad individual pero también la lucha colectiva–.

Observemos su funcionamiento en las novelas. Las antítesis sobre la toma de decisiones constituyen una alegoría de importancia en varias novelas. Las fantasías, deseos o ilusiones conforman un potente estímulo que condiciona la conducta humana. En *Tocarnos la cara* (1995), un grupo de actores intenta desarrollar una innovadora dramaturgia que denominan Probador. A través del Probador, Simón, principal artífice del proyecto, establece que el espectador pueda reconocerse en el espejo, la imagen replicada, que le ofrecerán los actores:

El esfuerzo y los sueños dependen del espejo, por eso hace tiempo que fueron sustituidos por el deseo. La imagen del deseo no choca contra ninguna parte, no tiene límites. Es una enorme valla publicitaria. (*Tocarnos la cara*, 1995, p. 30).

El propósito del Probador es ayudar a sus clientes a distinguir entre los «deseos» o «fantasías» (*Tocarnos la cara*, 1995, p. 74) que la sociedad fomenta de los «sueños» que persiguen un bien común. De ahí que Espinar, mentor de Simón, distinga con claridad entre las dos metáforas:

A diferencia del deseo, el esfuerzo y los sueños comportaban deliberación eran una obra de la prudencia sostenida por las acciones y podían escapar de la evidencia privada, ser expuestos, decía a la mirada de una razón que si se ejercitaba conduciría nuevamente al bien. (*Tocarnos la cara*, 1995, p. 117).

---

macroestructural extenso, que puede gobernar y que regula de hecho amplias extensiones del discurso». (García Berrio y Hernández Fernández, 2008, p.118).

Las «fantasías» siguen siendo esos «deseos» egocéntricos y vanos en *La conquista del aire* (1998), alentados por el capitalismo. Así, Santiago, uno de los protagonistas lee con satisfacción

una tesis excelente, titulada «Legitimación de la fantasía y orden espontáneo en Bernard Mandeville». Legitimar la fantasía, legitimar aquellas satisfacciones imaginarias que no son un anticipo de lo porvenir sino mero ingrediente ideológico, así la vanidad para los ricos, así el patriotismo para los pobres. (*La conquista del aire*, 1998, p. 307).

En *El lado frío de la almohada* (2004) se desarrolla la antítesis primordial de *Tocarnos la cara* (1995). La diferencia entre los deseos y los sueños de los clientes que acuden al Probador, es la misma que se da entre los sueños impuestos o «fragorosos» respecto a los sueños deseables o «colectivos»:

¿Sabe por qué llamo fragorosos a los sueños, a los suyos y a los míos, señor director? Por el estrépito, sí, por el estruendo, porque no dejan oír, así el mal tiempo en los acantilados, y son confusos, así el fragor de la batalla. [...] No consisten jamás en lo concreto, [...] Ni son, tampoco, los sueños colectivos, el sueño de un país que en el año 1992 estaba en quiebra y soñó con salir adelante y avanzó hacia el lugar marcado por su sueño. (*El lado frío de la almohada*, 2004, p. 133).

En el discurso de la narradora, Laura Bahía, una espía cubana, se articula una dicotomía mediante epítetos antitéticos de manera que los «sueños fragorosos» –o individuales, propios del capitalismo– se oponen a los «sueños colectivos» –como el de la revolución cubana. Se trata de una antítesis fundamental que culmina en *El lado frío de la almohada* (2004) pero que se desarrolla en novelas anteriores.

La revolución es un sueño legítimo y «colectivo» tanto en *El lado frío de la almohada* (2004) como en *El padre de Blancanieves* (2007): «Hablábamos como si la revolución fuera a ser mañana por la tarde. Daban ganas de reír, [...], reírnos de nosotros, supongo, de lo que los sueños tienen de sueños, de cosas desproporcionadas» (*El padre de Blancanieves*, 2007, p. 314). Y también la defensa de la revolución cubana que se inicia en *El lado frío de la almohada* (2004) prosigue en *El padre de Blancanieves* (2007): «Por eso cuando los sujetos individuales utilizan argumentos del tipo: pero tú no vivirías en Cuba, yo experimento un estado más cercano a la nostalgia que al fervor» (*El padre de Blancanieves*, 2007, p. 255). Los sueños colectivos de la revolución de *El*

*padre de Blancanieves* subyacen en *El comité de la noche* (2014) y aparecen de modo elidido en el paratexto. El verso completo del que procede el título de la novela es «Están mis sueños organizando el comité de la noche». En *Lo real* (2001), «las ilusiones ganadas» (*Lo real*, 2001, pp. 318, 322) son herederas de las «fantasías» de *La conquista del aire* (1998).

El tema del dolor, sea o no provocado por la injusticia del sistema, se expresa mediante la metáfora del vaso roto como imagen de la fragilidad del ser humano. En *La conquista del aire* (1998), cuando Marta recuerda el miedo a que su madre muriera en una delicada intervención cerebral, advierte que su vida, como el cristal, puede romperse en pedazos: «Entonces Marta había renunciado a todo, había visto su vida como un vaso que cae al suelo: podía romperse o quedar intacto. No se había roto. La operación había salido bien» (*La conquista del aire*, 1998, p. 97). En *El lado frío de la almohada* (2004), cuando le cuentan a Hull, el diplomático estadounidense enamorado de la espía cubana, que ella ha participado en un plan de sabotaje contra EEUU, él imagina un vaso de cristal que se rompe (*El lado frío de la almohada*, 2004, p. 194). En *Deseo de ser punk* (2009) la metáfora del vaso roto se recrea mediante una estructura rítmica en la que se acumulan recursos de repetición que introducen continuas suspensiones de la entonación:

Porque imagina que se te rompe algo, el vaso, por ejemplo, ese que tiras sin querer, y la gente se limita a traer una bayeta para el agua y una escoba para los cristales. Pero imagina que tú no quieres la bayeta. Querías ese vaso. Te importaba ese vaso. No entiendes que esté roto. Y entonces te pones a recoger los cristales uno a uno. Y tratas de pegarlos. Aunque, claro, mientras haces eso, se te ha olvidado secar el agua con la bayeta. Y también se te ha olvidado la hora que es. Y, encima, hay veces que las cosas se rompen en siete trozos y vale, las puedes pegar. Pero a veces se rompen en cien o más. ¿Entonces qué haces? Pues lo que él hacía era intentar pegarlas de todas formas. No abandonaba, aunque en el suelo hubiera cuatrocientos trozos. Y al final, sin querer, acababa dejando tirada a mucha gente, porque él estaba con el vaso. Que no era un vaso: era una persona. (*Deseo de ser punk*, 2009, p. 24).

En este caso, el predominio sintáctico de la parataxis induce la simplicidad de un discurso entrecortado, fragmentado, como el vaso roto de la metáfora, que expresa el quebranto también mediante el ritmo. Así se refuerza el sentido metafórico del vaso roto para referir la vulnerabilidad de un ser humano.

Los seres humanos son materia quebradiza, que ocupa un espacio. Sin embargo, su identidad va más allá de sí mismos. El encuentro entre los seres no se produce solo con el cuerpo. A través de la metáfora del agua, que reaparece en las novelas, se perfila un concepto de identidad que supera lo individual. En *Tocarnos la cara* (1995), las gotas de lluvia expresan la imposibilidad de concebir una identidad humana únicamente individual. Sandra lo siente por primera vez en un bar, cuando participa de la conexión con los otros que propicia la música:

La música estableció un pacto, una vinculación entre los que estábamos en el bar, como si la idea de un existencia común y solo falsamente separable tuviera, por unos minutos, sentido. [...] y todos momentáneamente unidos por la ley del conjunto, así las gotas de agua cayendo desde el cielo, como son gotas, son al mismo tiempo lluvia. (*Tocarnos la cara*, 1995, p. 139).

El agua no solo sirve para expresar esa condición dual de la identidad humana, sino para referirse simbólicamente a la vida misma. Sucede cuando Pedro Alexei, desahuciado, se despide de Sandra, a quien regala su buhardilla:

Le vi meter su llave en el portal, una llave idéntica a la que había sobre la mesa, la misma con la que ahora entro y salgo de casa. [...] Queda, me digo, la identidad del otro en nuestro interior, latiendo, queda la predisposición de nuestras neuronas a conectarse y evocar esa tarde de invierno repudiada, aquel beso, aquel pulso que sucedió. Y así como el agua entra en el océano y ya no es agua de este o de aquel otro río o de unas lluvias, así entran los demás en nosotros y después no podemos extirpar hechos vividos, recuerdos, configuraciones de la mirada. ¿Acaso igual que se reclaman unas cartas reclamaríamos los cambios que el otro experimentó por causa nuestra? También los muertos están dentro de los vivos, de modo que aceptar el encargo de un muerto y concebir un propósito son acciones que apenas se distinguen. (*Tocarnos la cara*, 1995, p. 202).

Se trata de un fragmento especialmente lírico donde la imagen se resalta mediante efectos rítmicos. Las repeticiones a través de anáforas, paralelismos y enumeraciones refuerzan la densidad simbólica del agua. A través de la llave, adquiere nuevas connotaciones semánticas porque sintetiza el legado que se transmite de una generación a otra y la imposibilidad de concebir la vida a partir solo de lo individual, de la gota.

La misma metáfora se desarrolla en *El comité de la noche*, aunque deviene más claramente una sinécdoque:

En un ambiente seco, las plantas y también los animales trabajamos para conservar el contenido líquido de nuestras células, en contra de la tendencia natural del agua a fluir fuera hacia el mundo exterior seco. Si fallamos en ese trabajo, morimos. [...] Somos pequeños organismos que parecen sólidos, que viven separados unos de otros, empeñados en contener el agua para que no fluya y se funda con todo lo demás.» (*El comité de la noche*, 2014, p. 74).

Las personas son recipiente y materia, contienen agua, pero también lo son. Se sintetizan así dos de las dos metáforas cruciales: los seres humanos como vasos –que pueden romperse– y como gotas –de difícil individualización–.

La metáfora del agua como vida sirve para entender el aforismo: «La vida es un continuo, en horizontal y en vertical. El socialismo no clausura nada. Y el capitalismo tampoco. La vida sigue siendo la misma aunque no lo sean las cosas que te pasan, no siempre» (*El comité de la noche*, 2014, p. 218). Esta idea aparecía ya en *La conquista del aire*, a través de una antítesis que apunta a otra metáfora recurrente: la vida es un continuo y la muerte solo es un punto, un sitio:

La medicina la había acostumbrado a considerar la muerte como un punto de referencia para orientarse. Sin embargo, pensó, no había coordenadas para la muerte, el único punto de referencia era estar viva. Como una cinta transportadora en la que eres, se dijo, depositada y de la cual un día te expulsarán. La muerte no llegaba sino que había un momento en que salíamos de la vida. (*La conquista del aire*, 1998, p. 301).

Ainhoa es médica y tiene una visión material, científica, de la vida como posibilidad de la existencia. Es una idea muy similar a la que aparece en *El padre de Blancanieves* (2007):

Yo sé que los cuerpos se mueren, que los glóbulos rojos cambian cada ciento veinte días y hay células que viven mucho menos, pero sigo pensando que de esas muertes no emerge nada radicalmente distinto, todo permanece, uno es también con todos sus glóbulos muertos. (*El padre de Blancanieves*, 2007, p. 162).

La muerte no cancela la vida, porque persiste la materia orgánica. La aparente paradoja no es más que una evidencia científica en la que no solemos reparar, tal vez por no advertir las posibilidades del conocimiento científico para generar no solo nuevos imaginarios –a través del género narrativo de

la ciencia ficción, por ejemplo– sino, sobre todo, mediante la posibilidad de incorporarlo en el discurso mismo, a través de figuras retóricas.

Si algo caracteriza la prosa de Gopegui es su rechazo de analogías manidas, de lugares comunes que ignoran la complejidad de lo real:

Olvídate de esa imagen ilusoria: nuestras vidas como lucecitas individuales. Noche cerrada, un pueblo, una luz a la puerta de cada casa, tu luz, la luz del cliente, mi luz, los hallazgos de cada uno. Todo muy romántico, sí. Pero a la noche le sigue el día y, de pronto, todas las casas están al descubierto: la poesía se ha convertido en prosa. Hay caminos, hay campos, la luz de la puerta de una casa se enciende porque hay un tendido eléctrico, resulta que nade vive aislado. (*Tocarnos la cara*, 1995, p. 60).

Por eso resultan tan relevantes las que llamamos metáforas científicas, es decir, aquellas metáforas que establecen comparaciones entre dos términos, uno de los cuales procede de saberes científicos o técnicos. Las metáforas científicas pueden proceder de la conocida imagen de una teoría física –«el gato de Schrödinger» (*La escala de los mapas*, 1993, p. 42) para referirse al adulterio– o de un tecnicismo procedente de ingeniería electromecánica –«los ánodos de sacrificio» (*El padre de Blancanieves*, 2007, p. 64) para referirse a la capacidad de resistencia de una persona–. Al relacionar una vivencia ordinaria con un concepto tan ajeno a nuestro conocimiento básico del mundo, se logra un doble efecto: al tiempo que se despierta el interés por esos saberes especializados, se revela un modo original, enriquecedor, de percibir la experiencia cotidiana.

Es significativo que una de las reflexiones más interesantes sobre esta cuestión aparezca en un libro juvenil, *Big bang. El blog de la verdad extraordinaria* (2014), firmado a medias entre la autora y su padre, Luis Ruiz de Gopegui, conocido astrofísico:

Porque saber cómo son las estrellas de verdad no os impide imaginar metáforas, comparar las estrellas con pegatinas o con lágrimas o con copos de nieve. No os quita nada y, en cambio, os entrega un secreto. Ya que a nadie que no sepa cómo son las estrellas, por mucho que las mire, se le va a ocurrir pensar en gigantescas bolas de fuego del tamaño de cientos de miles de planetas como el nuestro, y a veces muchísimo más grandes, que brillan a distancias de vértigo. Es una comparación bastante más fantástica que las otras; y es que a menudo pensamos que las locuras, las fantasías,

las metáforas se incuban en la imaginación, y olvidamos que la verdad puede ser increíblemente extraordinaria. (Gopegui y Ruiz de Gopegui, 2014, p. 12).

La verdad es lo extraordinario y por eso su descripción requiere un uso especial del lenguaje, como es el literario. Muchas metáforas utilizadas no son más que conceptos provenientes de teorías científicas y humanísticas empleados estilísticamente. Este uso literario del lenguaje tiene un efecto divulgativo específico y complementario que no necesita recurrir al género que parece que le es propio, el ensayo.

La presencia de este procedimiento en las novelas es constante, aunque en algunas es mucho mayor que en otras, porque los temas justifican su aparición. Si el narrador es un geógrafo, Prim en *La escala de los mapas* (1993), resulta natural la alegoría que da título a la novela y que utilice numerosas metáforas científicas por tratarse de un personaje maduro y culto. En cambio, cuando la narradora es una adolescente como Martina, su uso se justifica porque forma parte del posible bagaje de una estudiante de su edad: «En segundo de ESO y este año otra vez, te explican lo de los vasos comunicantes, pero siempre como si fuera lo más normal del mundo. Y para nada es lo más normal». (*Deseo de ser punk*, 2009, p. 67).

En la selección de saberes referidos, se observa cierta predilección por la física, singularmente por la física cuántica. La paradoja del gato de Schrödinger –que se compara con el amor adúltero en *La escala de los mapas* (1993, p. 42)– reaparece en otra novela para sugerir, a través de la partícula zombi, la necesidad que tienen las personas de aliarse formando parte de algo superior –«la molécula» (*Tocarnos la cara*, 1995, p. 116). No es de extrañar que Schrödinger reaparezca en *Quédate este día y esta noche conmigo* a través de una cita que selecciona una reflexión apócrifa (2017, pp. 60 y 134).

También los procesos biológicos proporcionan referentes. De la fotosíntesis surgen metáforas dispares. En *La escala de los mapas* (1993), Prim observa que la relación entre los amantes es lo opuesto a la fotosíntesis porque considera que se trata de una actividad improductiva, estéril (*La escala de los mapas*, p. 99). En *Tocarnos la cara* (1995), Sandra, al fijarse en la circulación de la savia en las plantas, descubre que nunca había pensado sobre ello y se le hace patente la diferencia entre creencia y razón (*Tocarnos la cara*, 1995, pp. 211-212). En cambio, en *El padre de Blancanieves* (2007), Mauricio relaciona



el rencor y la lucha política como elementos que combinados resultan en un proceso fructífero: «Para los humanos, el trabajo es nuestra fotosíntesis» (*El padre de Blancanieves*, 2007, p. 129).

Desde el ámbito de la informática aparecen metáforas usadas con naturalidad en *La conquista del aire* (1998) y *Acceso no autorizado* (2011). Al fin y al cabo, Carlos tiene una pequeña empresa dedicada al *hardware* y los protagonistas de *Acceso no autorizado* (2011) son *hackers*. Es natural que Carlos utilice antitéticamente los conceptos de *hardware* y *software* para compararlos con su pequeña empresa, Jard, que acabará vendiendo a la multinacional Electra (*La conquista del aire*, p. 328). O que el narrador de *Acceso no autorizado* (2011), una novela donde algunos de los protagonistas son *hackers*, compare los bits con gotas de lluvia para describir el funcionamiento de la red (*Acceso no autorizado*, 2011, p. 13). Así, que Manuela se identifique con el concepto «ubuntu» (*El padre de Blancanieves*, 2007, p. 67) que da nombre a un sistema operativo de *software* libre, debe entenderse también como una metáfora científica de raíz informática.

Las matemáticas suministran metáforas que no solo aparecen en *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017), que tienen a dos matemáticos como protagonistas, sino que permiten reflexiones mucho más simples acerca de la vida. Ocurre en *Lo real* (2001), cuando Irene diserta acerca de la vida como fracciones (*Lo real*, 2001, p. 63), o cuando se describen las relaciones entre seres humanos a través de conjuntos donde se crean «zonas de intersección» (*El padre de Blancanieves*, 2007, p. 85), sobre todo porque en estos casos se refiere a un concepto menos obvio como es el de conjunto abierto.

Por supuesto, este tipo de metáforas se nutre de otros campos del saber: la geología –la estructura mineral de «cuarzo» (*La conquista del aire*, 1998, p. 228) con la que se identifica Santiago–, la geografía –el concepto de escala (*La escala de los mapas*, 1993, p. 229)– o la ingeniería naval –el «ánodo de sacrificio» (*El padre de Blancanieves*, 2007, p. 64)– para referirse a la posibilidad de quebranto de una persona.

Por último, al exponer cómo los saberes científicos y técnicos se metafORIZAN, insertándose en la enunciación misma del discurso narrativo, se observa la consecución de dos objetivos. Por una parte, se asumen planteamientos

propios de la llamada «Tercera Cultura»<sup>3</sup>, que aboga por superar la escisión entre conocimiento científico y humanístico. Por otra parte, se reivindica la importancia de la literatura como un saber que forma parte del conocimiento humano, al proponer una visión creativa sobre la realidad desde una posición distinta de la especulación filosófica o científica, pero en absoluto ajena a las mismas.

De este modo, se observa cómo la propensión a lo metafórico obedece a un propósito didáctico subyacente y constante en las novelas y que se relaciona con la intención ética que fundamenta la poética de la autora.

### 3. EL AFORISMO: CULMINACIÓN DE LO POÉTICO

La propensión al aforismo en la narrativa de Belén Gopegui es evidente desde la primera novela. También es perceptible una clara evolución tanto en la importancia de su presencia en las novelas como en la depuración estilística que culmina en *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017). Del retoricismo de *La escala de los mapas* (1993) a la densidad conceptual de *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017) se observa el inevitable cambio de siglo, las más de dos décadas que separan a ambas novelas.

A lo largo de las novelas publicadas, las formas de «pensamiento fragmentario» (García Berrio y Huerta Calvo, 2009, p. 219) han tenido una presencia sostenida y una importancia variable. En las primeras novelas –*La escala de los mapas* (1993) y *Tocarnos la cara* (1995), especialmente– los aforismos tienen una presencia notable que decrece en las dos siguientes. En *El lado frío de la almohada* (2004), predomina más la metáfora que la sentencia. A partir de *El padre de Blancanieves* (2007), se trata de un recurso que permite sintetizar líricamente el discurso de los personajes. Sin embargo, tanto en *El comité de la noche* (2014) como en *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017)

---

3. Los editores de un compendio de ensayos de Fernández Buey sobre el asunto, sintetizan: «Paco apuntaba a que las dos culturas, la humanística y la experimental, debían confluír no en una tercera cultura, sino en la cultura, es decir, en una cultura sólida, y no solo teórica, basada en el pensamiento crítico, que era la única que nos podía permitir ‘ser auténticos responsables de nuestra evolución para convertirnos en ciudadanos competentes en sociedades cohesionadas y más justas» (Fernández Buey, 2013, p. 14) A mi juicio, este es el espíritu que anima la inserción de las metáforas científicas en la prosa de Gopegui.

los narradores tienden al discurso sentencioso con una intención discursiva variable que evidencia el dominio del género.

Así, observamos dos casos de parodia en *El comité de la noche* (2014) que resultan dignos de mención: «vivir en el presente es ser un pez» y «la muerte nos iguala a todos». En ambos casos se parodian los tópicos, los lugares comunes que la costumbre puede llevar a identificar con aforismos:

Hace mucho recogí en la calle una tarjetita de publicidad. Como las de hamburgueserías o tiendas de ropa, era de un psicólogo: «Depresión: exceso de pasado. Ansiedad: exceso de futuro. Vivir en el presente es estar en paz. Verás, amigo, vivir en el presente es ser un pez. (*El comité de la noche*, 2014, p. 225).

Al juego paronomásico entre «estar en paz» y «ser un pez» se le suman las connotaciones semánticas de frases hechas con pez en español: «estar como pez en el agua» y «estar pez en una materia». El ser humano que solo aspira a «vivir en el presente» es un ignorante que renuncia a su propia naturaleza por comodidad.

No es la única ocasión de parodia aforística que revela verdades poco obvias. Cuando Eugenio, en *El comité de la noche* (2014), declama un tópico manido con solemnidad, como si revelara una verdad ignota, lo convierte en parodia: «La muerte –ha dicho [Eugenio]– nos iguala a todos» (*El comité de la noche*, 2014, p. 196). En boca de un personaje soberbio y egocéntrico que contrata a un escritor para escribir la historia de su vida, la frase revela obscuramente la verdad: lo que prevalece en las vidas de todos es la desigualdad.

El gusto por la reapropiación o reinterpretación de citas ajenas, que forma parte de la acusada propensión a la intertextualidad, le lleva también a la reelaboración de versos o máximas de otros autores. En ocasiones, se suele citar el autor para que pueda filiarse la sentencia original:

Los hombres y las mujeres, dicen que dijo un filósofo, nacen libres, responsables y sin excusas. [...] Diría Sartre que su acto de no suicidarse es la firma con la que acepta el contrato por el cual recibe las leyes, la información genética y el azar. Pero no hay ningún contrato. Ahora que ha pasado casi un siglo, su frase se entendería quizá mejor si la cambiara por: El ser humano nace para ser libre, responsable y sin mérito. (*Quédate este día y esta noche conmigo*, 2017, pp. 176-177).

Al cambiar ese «sin excusas» por «sin mérito» matiza la visión sartriana sobre la responsabilidad de las elecciones por una visión más determinista que niega que el mérito sea el resultado de una elección atinada. El nuevo aforismo tiene como objetivo negar el mérito como virtud y recordar que ni la libertad, ni la responsabilidad son condiciones dadas sino objetivos a perseguir, puesto que el ser humano «nace para ser libre y responsable».

Cuando se modifican versos u otras conocidas frases literarias, el resultado concita reflexiones tal vez menos densas pero que resultan igual de lapidarias y memorables: «El famoso poema de Pavese tenía que haberse titulado ‘Pensar cansa’» (*La conquista del aire*, 1998, p. 332) y «Si Dios no existe es precisamente entonces cuando no todo está permitido. El personaje de Dostoievski se equivocaba» (*La conquista del aire*, 1998, p. 287).

El verso de Pavese, «Trabajar cansa», no solo se convierte en «Pensar cansa» sino que vuelve a recuperarse en otro contexto y otra novela para convertirse en «Representar cansa» (*Lo real*, 2001, p. 35), convirtiendo la cita en intratextual y señalando la importancia estilística de lo intertextual en la prosa de la autora.

Es significativo cómo una misma idea se recupera y se reelabora en las novelas. La idea de no consentir el maltrato que aparece en *Tocarnos la cara* (1995) –«No dejes que te haga daño. Todos le debemos eso a las personas que nos importan» (*Tocarnos la cara*, 1995, p. 141)– reaparece en *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017) expresada como invocación a una inteligencia artificial que puede contribuir a un mundo futuro en el que el ser humano se constituya de un modo distinto y mejor:

Tal vez así como de la relación entre las neuronas emergió el pensamiento, de la relación entre las desesperaciones emerjan despacio, a saltos finitos, robots amables, [...], pero que no permitan que nadie les haga daño. (*Quédate este día y esta noche conmigo*, 2017, p. 183).

Por otra parte, la visión de Irene en *Lo real* (2001) sobre la vida y la muerte es muy parecida a la de Olga en *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017). Irene trata de consolar a Edmundo de la pérdida de su esposa, recordándole: «Existir es lo posible [...]. Morir es lo posible y no lo seguro. [...]. Morir exige haber existido, [...]. Morir es lo posible; existir es, si quieres, la posibilidad de lo posible» (*Lo real*, 2001, p. 372). Los aforismos de Irene los condensa Olga mediante una sentencia aún más simple basada en paralelismos antitéticos:

«Morir, dice, no es lo contrario de vivir: morir es lo contrario de nacer». (*Quédate este día y esta noche conmigo*, 2017, p. 167). Las metáforas sobre vida y muerte vienen a subrayar que la existencia es más amplia que la vida, y que la muerte.

En definitiva, la propensión a lo aforístico como rasgo estilístico propio de la narrativa de Gopegui ha sido menos reseñado por la crítica, probablemente porque a menudo se han identificado muchas de las sentencias con elocuentes metáforas. Nuestra tesis es que su evolución narrativa propende a una depuración del estilo que la inclina a una prosa lírica y densa, sentenciosa y reflexiva, que se vale con naturalidad de metáforas lapidarias que constituyen apotegmas que intensifican y densifican un discurso eminentemente lírico. Al fin y al cabo, el lenguaje poético es de una precisión inigualable: «La poesía [...] es una exactitud inesperada» (*Quédate este día y esta noche conmigo*, 2017, p. 114).

#### 4. LA EMOCIÓN AL SERVICIO DE LA RAZÓN

El lirismo en las novelas de Belén Gopegui es perceptible a través de géneros que fomentan el subjetivismo y lo confidencial, como las cartas, los diarios y las autobiografías o memorias. Por otra parte, el empleo de recursos retóricos crea un doble efecto propio de la intensidad lírica: el ritmo y la densidad simbólica. En ambos casos se evidencian las funciones lingüísticas expresiva y retórica, respectivamente, preponderantes en la enunciación lírica.

Lo lírico en la prosa narrativa de Gopegui está en consonancia con una intención didáctica primordial en su poética que explica la tendencia al aforismo en las novelas de la autora. El gusto por la literatura gnómica, presente de un modo muy explícito en su segunda novela, *Tocarnos la cara*, se ha acrecentado en las obras publicadas en la segunda década del siglo XXI, lo cual confirma una evolución estilística en consonancia con su poética.

En el caso de los recursos retóricos, es evidente en muchos casos que la repetición señala un ritmo que tiende a enfatizar los fragmentos en los que se impone la evocación, la reflexión melancólica o la meditación trascendente. Mientras que las metáforas suelen reaparecer no solo varias veces en la misma novela, sino con cierta recurrencia en muchas de ellas. Aquí solo

he comentado algunas de las frecuentes, porque se pretendía evidenciar que forman parte del estilo.

Las metáforas sirven a un mismo propósito reflexivo acerca de dos temas fundamentales: la realidad que nos constituye como seres humanos, individuales y sociales, y la función de la literatura. Metáforas que proponen imágenes acerca de la ficción como mundo posible, del sueño como imaginario que guía la conducta humana, y también de un ser humano que es cuerpo –frágil como un vaso de cristal– y mente –sistema de relaciones–, individual y colectivo –gota de agua–. Realidad y ficción son los dos grandes asuntos de la literatura. Sobre estos temas se pretende la reflexión del lector, porque el saber literario es tan primordial como el científico y la inserción en el discurso narrativo de esas metáforas que he llamado «científicas» es la prueba de ello. Con estos presupuestos estéticos, parece natural el gusto por el aforismo, síntesis de lo lírico y lo didáctico propio de esta prosa.

Este trabajo trata de subsanar la falta de estudios académicos centrados en el estilo de la obra narrativa de Belén Gopegui. Se ha elegido el lirismo por ser un rasgo estilístico de la obra de la autora que ha venido consignándose elogiosamente desde su primera novela, sin que haya sido objeto de análisis específicos. Se ha intentado demostrar que no se trata de un mero ornato con el fin de captar la atención del lector. Como bien afirma Rafael Reig respecto a *Acceso no autorizado*: «está escrita desde fuera, sin querer escribir bonito» (Reig, 2011), porque no existe una pretensión estética exenta de una intención ética primordial en la poética de Gopegui.

Lo poético en su prosa no responde a un deseo de «escribir bonito», de plegarse a los criterios de quienes instituyen qué puede ser «brillo, imaginación o sutileza» (Gracia, 2011), sino a una finalidad más pragmática e inmediata: la de provocar la reflexión del lector, provocación que bien puede empezar por esa pieza retórica que le llama la atención. ¿Se trata de un método propio del género ensayístico? Si con el lirismo se provoca la reflexión, entonces se ha logrado mediante las funciones retórica y emotiva, propias de la obra literaria. No cabe preguntarse pues «¿por qué no ha elegido la forma del ensayo?» (Pozuelo Yvancos, 2017). El discurso novelesco de la obra narrativa de Belén Gopegui, capaz de integrar la enunciación lírica, apela tanto a la emoción como a la reflexión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, D. (1971). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Gredos.
- Conte, R. (24 marzo 2001). Instrucciones para el buen uso de la venganza. *ABC Cultural*.
- Conte, R. (17 septiembre 2004). Una elegía cubana. *El País, Babelia*.
- Echevarría, I. (1 junio 1998). La seducción del dinero. *Revista de libros*, 18.
- Fernández Buey, F. (2013). *Para la Tercera Cultura. Ensayos sobre Ciencias y Humanidades*. El Viejo Topo/Ediciones de Intervención Cultural.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T. (2008). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Cátedra.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (2009). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Cátedra.
- Gracia, J. (28 mayo 2011). «Avatares y riesgos imposibles». *El País, Babelia*.
- Gopegui, B. (1993). *La escala de los mapas*. Anagrama.
- Gopegui, B. (1995). *Tocarnos la cara*. Anagrama.
- Gopegui, B. (1998). *La conquista del aire*. Anagrama.
- Gopegui, B. (2001). *Lo real*. Anagrama.
- Gopegui, B. (2004). *El lado frío de la almohada*. Anagrama.
- Gopegui, B. (2007). *El padre de Blancanieves*. Anagrama.
- Gopegui, B. (2009). *Deseo de ser punk*. Anagrama.
- Gopegui, B. (2011). *Acceso no autorizado*. Random House Mondadori.
- Gopegui, B. (2014). *El comité de la noche*. Random House.
- Gopegui, B. (2017). *Quédate este día y esta noche conmigo*. Penguin Random House.
- Gopegui, B. y Ruiz de Gopegui, L. (2014). *Big bang. El blog de la verdad extraordinaria*. Ediciones SM.
- Masoliver Ródenas, J. A. (23 septiembre 2009). Un atentado musical. *La Vanguardia. Cultura/s*.
- Masoliver Ródenas, J. A. (8 junio 2011). La impotencia del poder. *La Vanguardia. Cultura/s*.
- Moix, A. M.<sup>a</sup> (26 marzo 1993). Escritoras que no se lamentan. *La Vanguardia. Cultura. Libros*.
- Pardo, C. (26 septiembre 2007). Google y el realismo. *El País, Babelia*.
- Peinado, J. C. (1 marzo 2010). Rock'n'Roll attitude. *Revista de Libros*, 159.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (9 julio 2011). Decepcionada con Zapatero. *ABC Cultural*.

- Pozuelo Yvancos, J. M. (10 octubre 2017). Las militancias de Belén Gopegui. *ABC Cultural*.
- Reig, R. (25 junio 2011). Terminales en red. *ABC Cultural*.
- Sanz Villanueva, S. (13 septiembre 2007). El padre de Blancanieves. *El Mundo. El Cultural*.
- Senabre, R. (16 junio 1995). Tocarnos la cara. *ABC Literario*.
- Senabre, R. (28 marzo 2001). Lo real. *El Mundo. El Cultural*.
- Spang, K. (1993). *Análisis métrico*. Ediciones Universidad de Navarra, EUNSA.
- Spang, K. (2000). *Géneros literarios*. Síntesis.
- Suau, N. (3 octubre 2014). El comité de la noche. *El Mundo. El Cultural*.