

# La presencia de la posmodernidad en *La conquista del aire*

Antonio J. Aiello  
*The University of Arizona*

**L**A *CONQUISTA del aire* (1998) es la tercera novela de Belén Gopegui (Madrid, 1963), que marca el desarrollo de su narrativa conforme a una cosmovisión y estética acordes con los nuevos tiempos llamados posmodernos; aunque para algunos críticos<sup>1</sup> su postura estético-ideológica “coincide más con la de pensadores y escritores modernos, como Karl Marx o Bertolt Brecht, que con la de la corriente posmoderna, escéptica en general frente a los conceptos de verdad, autoridad y progreso” (López 2). Sin embargo, y sin obviar esta afiliación, resulta evidente la presencia de múltiples estrategias de la episteme postmoderna en esta novela cuyo examen es el objetivo del presente trabajo.

La definición de la posmodernidad constituye aún un debate, quizás por lo actual de la época, que no permite definir con claridad su esencia. No obstante, las definiciones se suceden como resultado de grados de abstracción y puntos de vista diferentes. Tanto filósofos, sociólogos y críticos han tomado parte en la controversia desde la década del 70.<sup>2</sup> En el presente estudio se utilizarán las premisas teóricas de Ihab Hassan y de Ken Benson y los aportes de la crítica literaria,<sup>3</sup> que atienden a los condicionantes socio-históricos de una época concreta y cómo se encuentran presentes en los productos culturales que tienen lugar en ella. Así para Benson:

El concepto de posmodernidad se entiende primordialmente como una condición y una cosmovisión fundamentada en el resquebrajamiento de los grandes ideales de la Modernidad. Entendemos, pues, la postmodernidad como la cosmovisión o *Zeitgeist* de una época (la nuestra) más que una tendencia o movimiento particular de un grupo de escritores. (156)

El autor considera que las implicaciones más interesantes de esa nueva condición son de orden pragmático, pues llevan al escritor a una posición receptora radicalmente distinta en la que se da a entender una concepción ontológica del arte por parte del creador postmoderno (157-58). Asimismo, para Benson el análisis del contexto postmoderno está incompleto

si no se tiene en cuenta el neologismo de Hassan (1977-78) sobre la “indetermanencia” o fusión (palabra clave ya de por sí de la postmodernidad) entre indeterminación e inmanencia. Si la indeterminación tiende al fragmentarismo, al pluralismo y a la desinte-

gración, la inmanencia, por su parte, tiende a la integración, a la interdependencia y a la interpenetración. (158)

De Hassan toma Benson una serie de rasgos que el primero ha extraído de los teóricos de la posmodernidad como medio para distinguir las características relevantes de la nueva época, algunos de los cuales coinciden con los planteados por otros autores:<sup>4</sup> deconstrucción/decreación, anti-narrativa/*petite histoire*, idiolecto, escribible, participación, anarquía, polimorfo/andrógino, esquizofrenia, diferencia/traza, el Espíritu Santo, ironía, indeterminación e inmanencia (Hassan 89). Estas características se revelan en la obra literaria a través de estrategias que le permiten al autor crear una visión de un mundo conforme a ellos.

Al analizar *La conquista del aire* de Belén Gopegui no resulta difícil constatar el uso por parte de la autora de algunos rasgos de la episteme posmoderna como vía para el logro de su propuesta estética. Siguiendo los rasgos de Hassan, resulta ostensible cómo esta obra se fundamenta en la deconstrucción de algunos de los principios de la narrativa tradicional realista.<sup>5</sup> Una obra con un prólogo, tres partes y un final reemplaza la estructura formal tradicional de la novela en capítulos. El prólogo, más que prólogo, constituye una introducción de la autora con tono de metaficción para fundamentar el propósito de su novela y toda una poética de su narrativa. Es decir, los límites con otros discursos académicos se confunden, tomando el modelo de una introducción de un trabajo científico<sup>6</sup> más que el del prólogo de una novela de tesis, aún cuando se haya aceptado la tesis de la voz narrativa en este prólogo sobre “la posibilidad de que el dinero anide hoy en la conciencia moral del sujeto” (12). El prólogo concluye como una investigación abierta para revelar algo: “El narra-

dor quiere saber y por eso narra” (13), con lo que queda establecido su propósito investigativo.

Por otro lado, las tres partes están divididas a su vez en secciones y cada una de éstas en pequeños fragmentos. La primera parte tiene tres; la segunda, dos y la tercera, una. Y el final funciona como una conclusión de la voz narrativa confirmando la meta propuesta en el prólogo para lo cual retoma muchas de las ideas expuestas en éste: “La facultad de elegir qué criterios ordenarán la existencia se ha perdido. La democracia comercial y comunicativa es un estanque y ellos buscaban otras instancias de aprobación” (340). Sobre esta estructura, Francisco Díaz de Castro ha señalado:

*La conquista del aire* se nos presenta como un nuevo experimento narrativo, más ambicioso y más logrado también, sobre los mecanismos de la conciencia colectiva. Si en *Tocarnos* la cara el eje de la historia es el juego de la representación como forma de conocimiento, en *La conquista del aire* es su organización formal lo que funciona como experimento teatral, desde su estructura – un prólogo, tres partes y un epílogo – hasta las declaraciones explícitas de la novelista en el prólogo, que determinan nuestra recepción de la obra como tal experimento en busca de sentido. (299)

Como Díaz de Castro apunta y se había señalado antes, la organización formal de la novela se sale de los límites tradicionales entre los géneros literarios para dar un producto narrativo novedoso, más avanzado de lo que los cánones de la novela prescriben. La autora quiere que su obra tenga un sentido más allá del mero entretenimiento y para lograrlo no ha escatimado recursos. Por ello ha recurrido a la estructura de un trabajo científico o académico o a la de una obra teatral desarrollada en partes, actos y escenas,

con el objetivo de lograr una obra persuasiva que cumpliera su propósito. Por otra parte, ya desde el prólogo guarda cierta confidencia con la voz narrativa al plantear que “El narrador quiere saber [...]” (13), lo cual hace borrar los límites entre la realidad y la ficción. De hecho Gopegui se ha introducido en el discurso del narrador señalando el interés de éste sobre lo que quiere saber. Además, se deconstruye la relación escritor–texto–lector, desde el momento en que la autora, en el prólogo, se dirige al lector condicionando su lectura según la intención del narrador:

El interés del narrador de *La conquista del aire* pudiera ser mostrar algunos mecanismos que empañan la hipotética libertad del sujeto. Para ello ha elegido una historia de dinero. Si del discurso dominante se sigue que quienes tengan sus necesidades mínimas cubiertas pueden actuar frente al dinero como frente a una realidad externa, separada, y ser desprendidos o austeros o avariciosos, y darle más o menos importancia, esta novela plantea la posibilidad de que el dinero anide hoy en la conciencia moral del sujeto. (12)

Otro argumento que demuestra la presencia de la estrategia de la deconstrucción de la narrativa realista es el tratamiento del tiempo y el espacio. La marcha de los acontecimientos, aunque está impecablemente marcada en su narrativa en cuanto a las coordenadas temporales y espaciales, tiene sus características ajenas a las de la novela realista que aspira a lo fidedigno y a la recreación dentro de la novela del mundo real. En *La conquista del aire* sólo se tienen unas fechas exactas, entre el 11 de octubre de 1994 y el 26 de noviembre de 1996, más otras retrospectivas a partir del año 1984 cuando este grupo de amigos finalizó sus estudios universitarios así como algunos espacios generales como Madrid o Alguazas.

En general, la voz narrativa rompe con las dimensiones de lo real, ofreciendo una narración por momentos caótica, lejos de los cánones de la modernidad. En ella se conjugan en un tiempo los acontecimientos de disímiles espacios, construyendo un discurso que requiere de la participación del lector para distinguir su visión panorámica u omnisciente, ya que quiere ofrecer el texto sin referentes algunos en cuanto a la variedad de espacios. Así, llega a describir elementos comunes de todos los espacios donde están los personajes claves de la novela –Carlos, Marta y Santiago– sin delimitar lo que pertenece al ámbito de cada personaje. El siguiente fragmento es una muestra de este tipo de narración que hace converger los acontecimientos en torno a tres personajes que se encuentran en espacios diferentes en un mismo relato:

No dormían. Veían un salero. No lejos de su mesa, una manzana en un frutero blanco. Veían el resultado de la conversación: ocho millones. Mientras esperaban el primer plato, estuvieron hablando de un conocido común con el énfasis de los que han elegido invocar en voz alta una escala de valores. Cuando ya les traían el pisto, la menestra, la crema de puerros, Carlos Maceda dijo:  
– ¿Podéis prestarme dinero? Es para mi empresa.

Como agua quieta el calor se les depositaba sobre las piernas. La almohada estaba tibia. Carlos intentaba apoyar el pecho en la espalda de Ainoa, amoldarse a su respiración, pero su mujer se revolvía, tensa. Santiago tenía los ojos abiertos, estaba solo. Marta se levantó procurando no despertar a Guillermo. (18)

Además, las descripciones de los espacios carecen de coordenadas específicas que pudieran identificar un lugar exacto o un ícono distintivo de la cultura española. Todas las descripciones se

sucedan sobre la acumulación de detalles generales para cierto tipo de espacio y el empleo de adjetivos no pertinentes<sup>7</sup> y múltiples metáforas:

Una noche malva y anaranjada y sucia llenaba los patios interiores, las terrazas, se arrimaba a los cristales fríos, descendía por los tejados tocándolo todo, cada una de las ramas secas de los árboles, las cornisas, la piel de los gatos, el filo suave y mojado de las sábanas tendidas en las azoteas. (80)

Otra estrategia la constituye el desplazamiento de la narrativa hacia la anti-narrativa o “petite histoire”. *La conquista del aire* no aspira a narrar una historia del acontecimiento de la humanidad o de una vida determinada desde su nacimiento hasta su muerte, sino simplemente a mostrar unas historias individuales: tres experiencias de vida (la de Carlos, Santiago y Marta) en torno a lo que representó un préstamo de dinero en las conciencias y conductas de los personajes tras la preocupación por la deuda por encima de las concepciones ideológicas de éstos. La novela es el relato tangible, la narración accesible y particular que pertenece a un mundo mayor e imposible de abarcar como pretendía atrapar el relato totalizante de la modernidad. Al respecto ha dicho Ken Benson:

Los narradores de esta generación se dedican, en cambio, a plasmar pequeñas historias que no pretenden ser símbolos de una condición humana supuestamente inalterable sino simplemente mostrar un caso, una experiencia, una vida, un destino, una situación, sin que el relato pretenda ser símbolo o metáfora de una condición o estado, sino simple narración parcial de una totalidad inabarcable y, por tanto imposible de narrar. (163)

Constituye también una estrategia de la posmodernidad, el uso del lenguaje que la autora pone en la voz narrativa y en los personajes.

Como apuntó Hassan respecto a las estrategias de la estética posmoderna, el habla se desplaza del código maestro al del idiolecto. En esta novela, la autora pone en boca de la voz narrativa y de los personajes un habla sencilla, coloquial, cargada de un léxico muy madrileño, como ilustra el siguiente fragmento:

El Lada granate de Marta se alejaba, pero Carlos no había arrancado la moto aún. Conocía bien la sensación de haber metido la pata, la sensación de haber humillado a alguien y el “tierra, trágame” mientras el humillado sólo tragaba saliva. Pero tal vez notaba cómo la tierra lo iba tragando de verdad y no sabía de qué arrepentirse. Quizá no hubiera debido pedirles el dinero. Quizá no hubiera debido dejar la multinacional, o no hubiera debido entrar en ella. (114)

No existe en el habla de la voz narrativa ninguna diferencia lingüística con la de la voz autorial. Tómese como punto de partida la siguiente cita del prólogo donde la voz de la autora presenta su novela como se presenta un escrito científico o ensayo a partir de su perspectiva personal y no de la perspectiva de una voz narrativa creada por el escritor:

Viene siendo costumbre en los últimos tiempos que algunos autores y autoras se insinúen a través de la contraportada de su novela. Apenas nada, dos o tres líneas para sugerir cuál fue la dificultad que quisieron resolver o bien, si ésta se aparece con evidencia suficiente, dos o tres líneas dedicadas al sesgo de la narración, a cierta especie de luz que se proyecta sobre la materia tratada y, al dejar trozos en sombra, resalta una mejilla, un busto, un conflicto argumental. Líneas sin firma, líneas de contrabando mezcladas con aquellas otras en que el libro se anuncia a sí mismo. (9)

Esta similitud también está presente cuando la voz autorial se escapa en el texto a través de acotaciones referidas a la voz narrativa o a los personajes, ya que el empeño de la narrativa posmoderna no es jerarquizar y retratar las clases de una sociedad delimitando sus idiolectos, tal y como ocurre con la narrativa tradicional. Aquí sólo interesa demostrar una idea en torno a la que se ha desarrollado la novela: cómo afectan el dinero y el materialismo de las sociedades capitalistas occidentales los sentimientos y valores morales de los individuos. Más que un relato social deviene en un relato individual o micro-social sobre tres amigos y cómo su conciencia respecto a los bienes materiales está por encima de los códigos espirituales:

Entre los tres empezaron a hablar de libros, de política; idearon A trancas y barrancas, la única revista de varias facultades a la vez; después Carlos les metió en el Ateneo de Magallanes, y aunque Santiago se fue pronto de allí, siguieron viéndose. Llegaron a ser un trío indestructible. (96)

Otro de los aspectos del modelo de la posmodernidad de Hassan presente en esta obra, se refiere a la historia contada, que no sólo es legible sino escribible,<sup>8</sup> pues narra un acontecimiento propio de esta época que la autora conoce a fondo y puede seleccionar el ángulo de aproximación según su objetivo e interés. *La Conquista del aire* es un relato ajeno a los discursos clásicos, que ya no se pueden palpar directamente ni imaginar en la complejidad de la realidad, aunque como señala Benson, éstos sean reescribibles en la actualidad con una nueva mirada, tal como lo demuestra la novela neohistórica.

Otra estrategia observable en esta obra es la participación de la voz narrativa en la historia borrando las fronteras entre voz narrativa y

personajes. Si bien en cualquier tipo de narrativa puede presentarse una participación de la voz narrativa en la diégesis de la novela, tradicionalmente esto ha ocurrido sin la pérdida de la jerarquía narrador-personaje. Por el contrario, en la narrativa posmoderna estos niveles o límites desaparecen estableciéndose un diálogo entre ellos. La voz narrativa, a pesar de estar en tercera persona y la mayoría de las veces ser omnisciente, no se entremezcla en este caso con los personajes pero está muy cerca de ellos, y los va llevando hacia la demostración de su meta: “mostrar algunos mecanismos que empeñan la hipotética libertad del sujeto” (12).

Junto a las estrategias analizadas cobra un valor significativo la empleada para crear un ambiente de anarquía, rasgo distante a la episteme de la posmodernidad. Según Lyotard, al tener fe en uno de los mitos de la tradición cultural moderna –en este caso el marxista– la atmósfera creada en la obra responde más a la modernidad. En este sentido, puede observarse cómo los personajes de la obra dicen haber sido de izquierda en su juventud y están rodeados de libros de literatura marxista; sin embargo, cada uno actúa de acuerdo con sus propios intereses. La verdad está supeditada a la individualidad sin coherencia con sus principios políticos y éticos. Por ejemplo, Carlos vive obsesionado con su empresa y la necesidad de salir adelante; y Santiago y Marta no toleran perder la posición que han garantizado con su capital acumulado más allá de cualquier otra posibilidad por noble que fuera. El pensamiento de Marta en esta parte de la novela revela ese anarquismo:

Estaba siendo injusta, se dijo. Los matices también contaban; contaba ser capaz de mantener un sistema de valores diferentes y procurar aplicarlo sobre todo en los lugares de trabajo. Sin embargo, aun sin quererlo, le salía el verbo “procurar”, como si ser de

izquierdas consistiera en saber de antemano que sólo había que “procurar”, que no había que conseguirlo. Habían renunciado a la acción, habían renunciado al partido y sólo les quedaban las prioridades: a la hora de las decisiones, considerar unas prioridades en vez de otras. ¿Pero eso de qué podía valerles si al mismo tiempo no se hacía un trabajo paralelo, destinado a influir en que algo pudiera o no ser objeto de una decisión? ¿Cómo entender una militancia sin partido? ¿Y cómo militar en los partidos que anteponían a su acción la escala de prioridades del poder? También era posible meterse en algún grupo voluntario, coordinarse con otros. Aunque coordinarse hacia dónde. (60-61)

Hay un ir y venir en torno a las obligaciones que implica ser de izquierda, las cuales se van justificando y modificando hasta terminar simplemente en lo que Marta entiende, debido a su incapacidad para cambiar ya que sus intereses responden más a una posición conservadora. Ella ha llegado a una posición que le conviene y quiere adornarla con sus ideas de izquierda para no sentirse totalmente traidora. Se sabe de izquierda a su manera y no dejará de construirse pretextos para imaginárselo.

Como característica también de la posmodernidad, Gopegui emplea un conjunto de estrategias en torno a la voz narrativa, que permiten manifestar en su obra la atmósfera del modelo de la posmodernidad de Hassan. Para ello sigue la estrategia de enmascararse desde el prólogo como una voz andrógina que no define su sexo en partes de su discurso, aunque en otras lo insinúa o lo revela en la perspectiva psicológica que se aprecia en el personaje del fragmento narrativo en cuestión. Este carácter también se lo comunica a la voz narrativa cuando insistentemente la llama el narrador: “El interés del narrador de *La conquista del aire* [...]” (12) o “El

narrador quiere [...]” (13), con lo que disuelve su interés por la definición del narrador en aras de darle realce a su propósito. Aunque sus personajes están respectivamente sexuados, la voz narrativa avanza sin marcarse sexualmente de modo coherente, como una estrategia más de la narrativa de la posmodernidad de borrar o disolver fronteras. Habla de autores y autoras, pero siempre del narrador. No obstante, en algunos fragmentos de la novela se dan descripciones desde una sensibilidad femenina, que aunque son el resultado de la apreciación de una mujer, no dejan de marcar perspectivas sólo tenidas en cuenta por un personaje femenino, ya que se regodea en detalles propios de la mujer al apreciar los rasgos físicos del varón que la atraen. Si el narrador hubiera tomado otra perspectiva, sus puntos de evaluación habrían sido otros:

Ella llevó los ojos hacia el lugar del contacto, la zapatilla de Carlos, el tobillo desnudo, y siguió imaginando el cuerpo desnudo que había bajo la ropa de Carlos. Se detuvo al llegar a los hombros, que eran redondos, como si le nacieran dos músculos redondos, densos, duros, a cada lado de la clavícula. Otra vez no, se dijo queriendo pararlo, pero enseguida empezó a acordarse de cómo era su vida antes de que aparecieran los secretos de Carlos y Jara. (69)

Así la voz narrativa ha asumido una sensibilidad femenina al narrar los sentimientos de Ainhoa, la esposa de Carlos. Asimismo se revela en el resto de los pasajes eróticos. En otros fragmentos de la narración su condición es asexual.

En relación a la voz narrativa hay también otra estrategia que Hassan ha opuesto a la modernidad con el término del Espíritu Santo, pues esta voz ya no tiene un tono demiúrgico que mantiene la distancia con los personajes de la diégesis o con el lector como en la modernidad.

Por el contrario, el Espíritu Santo está presente en la vida de todos y en todas partes. En esta novela, el Espíritu Santo acompaña la historia y le ofrece al lector todo el mundo externo e interno de cada personaje. Así se justifican las narraciones de acontecimientos en una dimensión propia del Espíritu Santo omnipresente; sólo con un acercamiento así se puede relatar lo que sucede en lugares distantes y diferentes al mismo tiempo. El narrador omnisciente tradicional, en cambio, se detenía en un espacio, un tiempo y un pasaje:

El alba atravesada por el ruido de una motocicleta y antes, y después, un rumor intermitente de paso de vehículos. A las ocho, en el dormitorio de Carlos y de Ainhoa, el metal sintético del despertador. A las ocho y cuarto una emisora de música clásica deshacía el silencio en el cuarto de Marta y Guillermo. A las ocho y media el despertador de Santiago pitaba como el de Carlos y Ainhoa. (136)

Este modo de narrar sin obviar su carácter omnisciente también se diferencia del tradicional de la narrativa realista en que no aborda los acontecimientos en sus respectivas coordenadas de tiempo y espacio. Este otro tipo de narración omnisciente se desarrolla en una dimensión ajena a la real, la que sólo explica el poder del Espíritu Santo de estar en todas partes al mismo tiempo. Si bien la novela se inicia ubicando la historia en Madrid en los años noventa del siglo XX, en su desarrollo los espacios y relaciones temporales no se tienen presentes y en un capítulo o fragmento del discurso pueden sucederse relatos o diálogos que ocurren simultáneamente en distintos espacios y tiempos.

A las nueve y media Santiago encendía su primer cigarro, Marta entraba en el minis-

terio y Carlos arrancaba la vespa. Era color naranja claro. Carlos sabía que le daba un aire de cartero, sobre todo si llevaba colgada en bandolera su vieja bolsa de lona marrón. Ainhoa quería que tirase esa bolsa. Ainhoa no sabía lo del préstamo. (21)

Esta disolución de las coordenadas espaciales y temporales contribuye también al ambiente que caracteriza este movimiento imprimiendo en el lector una sensación caótica que le exige pensar para dilucidar la historia.

Es significativo que estén ausentes en este relato técnicas tan propias de la cosmovisión posmoderna como el sentido lúdico, la parodia y el humor, lo que se justifica dada la intención investigativa que revela la novela desde el prólogo de descubrir lo que la deuda y el préstamo entre estos tres amigos puede acarrear en sus valores morales. Sin embargo, una técnica que aparece unida a las anteriores normalmente, como la ironía, sí está presente con tintes muy suaves en la voz narrativa, fundamentalmente cuando logra saber cómo esta situación comprometió y afectó la relación entre los tres jóvenes. Por ello el epílogo de la novela se abre con palabras como:

Duermen, sobre su piel cansada el mundo está ordenado en apariencia. Al restaurante se entraba por una puerta en arco de madera pintada de rojo. Habían pasado dos años, un mes y catorce días desde la última vez que comieron juntos. Mientras esperaban el pisto, la menestra, la crema de puerros, hablaron de la guerra en el Zaire. El mundo ahora está fuera. Fuera de las fronteras, la política está fuera y ellos duermen. Una orla de luz delimita el recinto comercial y comunicativo de la democracia. Como seda quieta de paracaídas flota la democracia y en el borde resplandece la aureola de luz. (337)

No es difícil advertir el tono irónico de este fragmento, conociendo de antemano la filiación política de izquierda marxista de la autora, cuya perspectiva para enjuiciar la realidad deja caer sobre la voz narrativa. La ironía cae con fuerza sobre palabras como “duermen”, “ordenado”, “fuera” y “orla de luz”. Constituyen un reto que advierte que no es tiempo de dormir, que nada está ordenado políticamente, que la política no se puede dejar fuera y que la democracia necesita conquistarse definitivamente.

Por último, hay que observar algunas características de la narrativa posterior a la década de los noventa que están presentes en *La conquista del aire*, y se relacionan en algo con la deconstrucción del código de la novela realista: la temática del desencanto por reflejar un mundo donde los mitos de la modernidad han perdido su significado; la presencia desembarazada de tabúes como el sexo y el adulterio; la soledad de los personajes que aunque tienen familia y amigos están en el fondo solos; así como el poco valor que le dan los personajes a la institución familiar. El adulterio de Marta es representativo de estos rasgos ya que se involucra con Manuel sin ningún tipo de prejuicio y sin más propósito que el sexo:

Tomaron algo de queso, en silencio, y después Manuel se levantó. Que bien hueles, dijo cogiendo el jersey de Marta con las manos. Ella alzó los brazos para ayudarle y se levantó a su vez. Vio el roce de sus pezones erectos en el algodón de la camisa de Manuel, el jersey tirado, la falda subida. Dos cuerpos ganados para el placer, para un placer entre iguales, y Marta pensaba en Guillermo, cómo se aprende, el respaldo de la silla en la carne desnuda y el gesto de Manuel al llevarse la mano al pantalón; luego Marta notó que sus caderas se conmovían.

En el dormitorio, después de las con-

vulsiones y de un vaivén intenso al vaciarse, Marta permaneció con los ojos abiertos. (267-68)

En conclusión, siguiendo el paradigma de Hassan, se demuestra que son muchas las estrategias que sitúan *La conquista del aire* de Belén Gopegui dentro de la episteme posmoderna. El proceso de fabulación de la autora se ha ejercido a partir de la estrategia de deconstrucción de los códigos de la narrativa realista. Esto se refleja en su estructura de carácter metaficcional, donde el narrador en el prólogo plantea al lector su poética y propósito para concluir con un epílogo irónico que enfatiza en la falta de coherencia y responsabilidad de los personajes ante el mundo. Asimismo su poética está presente en el tratamiento de las coordenadas espaciales y temporales de la narrativa, pues aunque se dan los marcos temporales de la historia, la visión del narrador se realiza desde una dimensión no real, sólo posible por la ubicuidad denominada por Hassan como el Espíritu Santo. Conjuntamente con esta estrategia contribuyen a la neofabulación otras que parten de la “petite histoire”, el desplazamiento del código autoral al del idiolecto, la diégesis no sólo contable sino escribible porque forma parte de la experiencia de vida de la autora, el grado de participación de la voz narrativa en ésta y su marca andrógina, el ambiente de anarquía, su tono de ironía y la presencia de rasgos como la temática del desencanto, el tratamiento del sexo, el adulterio, la soledad y la familia ajena a sus cánones tradicionales. Estrategias y rasgos que le han permitido a Belén Gopegui ofrecer la cosmovisión de un mundo con nuevos valores de esa epístome que a veces parece caótica, como recrean algunas frases del último párrafo de la novela:

El mundo gira, los hombres y mujeres duermen. La política no existe y el devenir



se atiene a los impulsos de lo voluminoso, de lo que puede multiplicar su presencia, de lo áureo. A veces el criterio llega desde el abismo, pende como plomada del techo de algunas habitaciones, pero no son las suyas... Sobre su piel cansada, el mundo está ordenado en apariencia. (341)

Un nuevo orden en apariencia, paradigma de estos tiempos que controversialmente constituyen lo que se ha llamado la modernidad avanzada o posmodernidad.

## Notas

<sup>1</sup>La crítica literaria de autores como Francisca López de Bates Collage para quien Gopegui “hace una literatura anclada en dos premisas comúnmente asociadas con la modernidad, la fe en el progreso de la humanidad y la responsabilidad que tiene el intelectual de ejercer su autoridad para contribuir a ese progreso” (2).

<sup>2</sup>Se destacan entre sus teóricos fundamentales Jean-Francois Lyotard (1924-1998), Jean Baudrillard (1929), Fredric Jameson (1934) y Alan Sokal (1955) entre otros.

<sup>3</sup>Esencialmente la crítica literaria sobre el tema encabezada por Linda Hutcheon y Raymond L. Williams.

<sup>4</sup>Carmen de Urioste y Toni Dorca, entre otros. Ver bibliografía.

<sup>5</sup>Tomamos como punto de partida los esbozados por John Macklin en su artículo “Unamuno’s Niebla and the Discourse of Modernism” (272).

<sup>6</sup>Téngase en cuenta que por lo general la introducción de un estudio científico incluye el planteamiento

del problema, sus antecedentes y fundamentación teórica, la hipótesis de investigación, los métodos de estudio, el corpus de trabajo, su estructura y su contribución al campo de conocimientos.

<sup>7</sup>El término de “adjetivo no pertinente” se refiere a las cualidades otorgadas por estos cuando no son propias o distintivas del sustantivo modificado en el nivel denotativo del discurso, aludiendo al nivel connotativo con modificaciones sobre una base tropológica, ya sea metafórica o metonímica.

<sup>8</sup>Roland Barthes (1970) propone estos términos en su ensayo *S/Z* para distinguir que son legibles hoy en día sólo los relatos clásicos, pues no se pueden escribir como los relatos posmodernos de esta época. Aquellos ya fueron escritos y sólo tienen la posibilidad de ser legibles, los de ahora tienen ambas posibilidades.

## Obras citadas

Barthes, Roland. *S/Z*. París: Senil, 1970.

Benson, Ken. “Reflexiones sobre la narrativa española actual en el marco del discurso postmoderno.” *Alba de América: Revista Literaria* 12.22-23 (1994): 155-71.

Díaz de Castro, Francisco J. “El narrador quiere saber: La conquista del aire, de Belén Gopegui.” *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. Ier Congreso de narrativa española en lengua castellana*. Cuenca: Ediciones Marina Villalba Álvarez, 2002. 295-304.

Gopegui, Belén: *La conquista del aire*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: State UP, 1987.

López, Francisca. “¿Libertad en democracia? (Una lectura política de dos novelas de Belén Gopegui)”. Unpublished Ms.