

Un testigo de su tiempo: las bases e influencias del realismo crítico de Rafael Chirbes

A witness of this time: the bases and influences of critical realism by Rafael Chirbes

ÁLVARO ACEBES ARIAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
alvaro_reed@hotmail.com
ORCID: 0009-0003-0279-0333

Recibido/Received: 08/08/2023. Aceptado/Accepted: 30/09/2023.

Cómo citar/How to cite: Acebes Arias, Álvaro, “Un testigo de su tiempo: las bases e influencias del realismo crítico de Rafael Chirbes”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 21 (2023): 245-272. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.21.2023.245-272>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: La trayectoria narrativa de Rafael Chirbes (1949-2015), retrato de un país y de un tiempo convulso y cambiante, sitúa al autor valenciano como uno de los más brillantes exponentes del realismo. La naturaleza de su escritura se apoya en una particular concepción de la novela y bebe de diferentes fuentes. Tomando en cuenta las consideraciones que la crítica y el propio Rafael Chirbes hizo sobre el realismo, en este artículo se examinan los mecanismos que articulan su obra y se ofrece una vía de estudio sobre la relevancia de este estilo en la literatura contemporánea, así como su conexión con exponentes claves de la tradición realista, entre los que destacan Benito Pérez Galdós y Max Aub.

Palabras clave: Chirbes; Novela; Realismo crítico; Ideología; Transición Española.

Abstract: The narrative trajectory of Rafael Chirbes (1949-2015), a portrait of a country and a troubled and changing time, places the valencian author as one of the most brilliant exponents of realism. The nature of his writing is based on an articulate conception of the novel and drinks from different sources. Considering the ideas that critics and Rafael Chirbes himself made about realism, this article examines the mechanisms that articulate his work and offers a way of studying the relevance of this style in contemporary literature, among which Benito Pérez Galdós and Max Aub stand out.

Keywords: Chirbes; Novel; Critical Realism; Ideology; Spanish Transition.

Sumario: Introducción; 1. ¿Novela realista o novela social?; 2. Reapropiarse de la tradición; Conclusiones.

Summary: Introduction; 1. Realist novel or social novel?; 2. Reappropriate the tradition; Conclusions.

INTRODUCCIÓN

Como afirmó el propio Rafael Chirbes, “novelar es, ante todo, saber mirar” (2010a: 205). Estas palabras que vinculan ética y estética, definiendo unos propósitos literarios, al mismo tiempo formulan una requisitoria acerca del modo en que la novela hace visibles y palpables unas realidades cercanas. Situada en un hiato epocal que se asocia con el cambio de milenio y el salto a la posmodernidad y recorriendo los principales acontecimientos de nuestra historia reciente hasta desembocar en el pantano de la crisis económica que estalla en 2008, la obra del escritor valenciano es profundamente contemporánea en la medida en que “mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (Agamben, 2011: 21) y, a su vez, nos ofrece un discurso intempestivo para con un periodo histórico¹ en el que la presión de una normalización general acabaría determinando el fin de cualquier forma de disidencia. Donde la modernidad descubre los valores terapéuticos de la banalidad y alienación que determinan la sociedad del espectáculo, el autor de novelas como *Mimoun* (1988), *La buena letra* (1992) o *Crematorio* (2007) conserva el compromiso y la obsesión por unas fantasmas que a la postre emergen a la superficie y revelan una lectura dialéctica y terrible del presente.

La novela chirbesiana queda así definida por una intención que funciona a redropelo de los dictados de su época, constituida como ejercicio de demolición de unos presupuestos sobre los que se viene erigiendo una historia oficial. Mantener esa coherencia ideológica y la fidelidad a unos modelos literarios a lo largo de toda una trayectoria literaria, si bien ambos se afinan y varían de acuerdo con los objetivos y el punto de vista que va tomando el autor, es un fenómeno que debe concitar nuestra atención. En vista de ello, este artículo se interesa por el realismo crítico que empleó Rafael Chirbes a lo largo de toda su trayectoria, un aspecto que no solo da cuenta de la naturaleza inclasificable que caracteriza su obra, especialmente en relación con sus contemporáneos², sino que también confirma su

¹ A este respecto, baste citar estas palabras de Rafael Chirbes en una charla con el profesor Francisco Caudet en la UAM: “Yo creo que ese es el trabajo de la literatura, ir rompiendo la forma de mirar, ir metiendo, y por eso es un trabajo del lenguaje, porque la manera de mirar se expresa con el lenguaje y forma un conglomerado que va en conjunto, es decir, que no admite grietas y por eso yo creo que hay que intentar meterse sobre esas grietas e ir mostrando la convención de cada época” (Chirbes, en Muñoz, 2006: 276).

² Un completo análisis de las diferentes poéticas que entran en juego cuando se trata de reconstruir y (re)pensar el pasado más reciente, muchas veces desde posturas desiguales

disenso respecto a la agenda moral e intelectual de su generación. Asimismo, este breve estudio pretende revelar los pilares sobre los que se asienta esta propuesta estética y señalar el lugar que ocupa Chirbes respecto de una tradición en la que él se perfila como uno de sus más lúcidos y brillantes exponentes.

1. ¿NOVELA REALISTA O NOVELA SOCIAL?

Críticos y especialistas coinciden en señalar al comienzo del nuevo siglo una “reinención de la novela social” (Basanta, 2016: 4) que, a pesar de todas las oscilaciones estéticas y conceptuales que el género novelesco haya podido sufrir³, mantiene una línea de continuidad⁴ con las narrativas del siglo XVI y los modelos decimonónicos surgidos de la revolución burguesa, por citar dos de los momentos emblemáticos de la poética realista⁵. Así, aunque resulta anacrónico, por no decir imposible, trazar rigurosas simetrías entre “aquellas formas novelescas y la actual” (Simó, 2014: 37), sí es posible observar un sustrato común que no es otro que el afán por

o, incluso, claramente opuestas, y en las que cobran protagonismo los debates generacionales, ideológicos y estéticos, lo encontramos en los trabajos de Ros Ferrer (2017, 2020).

³ Advierte Marta Simó de las dificultades a la hora de fijar un concepto de realismo en términos absolutos, pues “en cada una de sus manifestaciones intervienen variables de distinta índole: las circunstancias históricas, sociales o políticas que conforman la realidad de ese momento, los fundamentos filosóficos e ideológicos que subyacen en el discurso o el sesgo individualizado que se imprime a cada obra. Todos esos condicionantes hacen que una forma de realismo jamás pueda ser idéntica a otra” (2014: 36).

⁴ Ya Nathalie Sarraute reflexionó en los años cincuenta acerca de esas prolongaciones y contactos que se establecen dentro de una misma tradición literaria. Para la escritora y teórica francesa los movimientos literarios discurrían en un *continuo* donde la creación literaria tendía puentes muy sólidos entre la producción presente y la milenaria. Si el centro de gravedad de la novela se mueve, es gracias al carácter mimético del género, capaz de adaptar sus impulsos a los nuevos lectores y a las circunstancias externas. Así, un autor como Dostoievski le cede el testigo a Kafka a través de Joyce, lo que no dejaba de ser una ruptura de la tradicional dicotomía entre novela psicológica y novela de situación que se venía oponiendo durante décadas. Véase Sarraute (1967).

⁵ Entre la crítica existe, como apunta Isabelle Touton, una tendencia a “equiparar novela realista y novela social” (2014: 38). El propio Chirbes no es ajeno a esta ecuación que desliza, incluso, en su novela *Crematorio* por boca de uno de los personajes: «Tu marido, tan interesado por la literatura realista, por la novela social, tienen ahí un buen tema» (2007: 30).

elaborar un relato desde el que cuestionar la realidad circundante⁶, cumpliendo así con la idea de que “imagen de la vida es la novela” (1990: 220), tal y como dijo Pérez Galdós en su discurso de ingreso en la Academia Española de la Lengua.

Sin embargo, ya nos advirtió el autor de *Miau* que esa imagen debía considerar la realidad en toda su problematicidad, persiguiendo un distanciamiento entre sujeto y objeto, la ruptura entre mundo interior y mundo exterior. Los escritores de principios del siglo XXI han procurado atenerse de diferentes maneras, según ha estudiado Lilic (2019: 257-274), a ese dictamen, buscando en sus ficciones un cuestionamiento de lo real que implique a su vez una toma de postura ética frente a la misma y la adecuación de las formas de la novela a las transformaciones que la sociedad sufre. Esto conduce necesariamente a una reflexión acerca de la forma y la manera en que los modos de expresión de la literatura se concilian con una realidad cada vez más fragmentada y compleja.

A este respecto, afirma con agudeza Joan Oleza, uno de los primeros en analizar la aparición de estas dinámicas, que la recuperación de esa literatura con sentido a mediados de los noventa establecía las bases de una renovada alianza “entre realidad, historia, sujeto y arte” (1996: 38). De acuerdo con el profesor Oleza, el realismo, tradicionalmente enfrentado a las vanguardias durante toda la modernidad, se convertía en el umbral del nuevo siglo en el principal medio para construir, en plena reconceptualización de la historia y sus sujetos, una poética que apostara por la dimensión pública de lo privado, reapropiándose de la tradición y cultivando una escritura que no solo era capaz de suscitar emoción y reactivar un íntimo entrelazamiento con lo real, sino también configurarse como literatura útil a sus lectores. Ese retorno a los postulados realistas alcanzaba, cómo no, a la literatura española, y así, según indica Amélie Florenchie en su estudio sobre la obra del escritor Isaac Rosa, una de las principales figuras de este nuevo realismo, a comienzos del siglo XXI nos encontramos con «una vuelta del compromiso, bajo la forma de una escritura responsable, a una vuelta al realismo. Ya no se trata de un realismo social o dialéctico, sino de un nuevo realismo, un realismo asentado en el “pacto de responsabilidad” (2011: 148).

⁶ Ángel Basanta defiende que “estas novelas de fuerte indagación crítica coinciden en su preocupación por la sociedad de nuestro tiempo y del pasado inmediato con el fin de dar cuenta de la crisis generalizada de los últimos años, valiéndose del documentalismo y el testimonialismo críticos, del compromiso ideológico y político” (2016: 4).

En estas coordenadas se mueve Rafael Chirbes y no es de extrañar, por tanto, que su interpretación como escritor “realista” haya sido subrayada unánimemente por la crítica, aunque la adscripción a esa estirpe se presta a todo tipo de matizaciones. Entre los primeros en observar esta filiación destaca, como se comentaba más arriba, el profesor Oleza, quien utilizó la denominación de “realismo posmoderno”⁷ para referirse a un puñado de novelistas de la nueva narrativa española —Chirbes entre ellos— que, compartiendo una misma poética realista de base, habían contribuido desde diferentes fórmulas y modelos al resurgimiento de nuevas formas de realismo. Si por algo se definían estas novelas era por “rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas” (Oleza, 1996: 49) y en esa búsqueda, que se anclaba sobre los mismos ejes de la posmodernidad, la hibridación de distintos procedimientos y el eclecticismo se convertían en una constante.

Algo similar sostiene Ulrich Winter cuando alude a la naturaleza posmoderna de la narrativa del autor de *Los disparos del cazador* (1994), aunque se apresura a declarar que el estilo realista que la caracteriza, si bien apunta a una combinación de diferentes aspectos miméticos y formales que conllevan la transformación o el reciclaje de fórmulas estilísticas tradicionales, declara con firmeza su inclinación por “una variante no lúdica, sino seria y ética” (2006: 236). De hecho, es este último aspecto el que convierte a Chirbes en un escritor contradictorio respecto a algunas de las bases de la posmodernidad, pues sus novelas, al tiempo que asumen una crudeza cada vez más desencantada, muestran poco a poco una ambición cada vez mayor —dentro de un mismo proyecto narrativo— por alcanzar una totalización literaria de la realidad y, asimismo, reflejan su preocupación ética por oponer desde una mirada poliédrica un espacio de resistencia “al desdibujamiento de la individualidad y del sujeto pos-neomoderno” (Winter, 2006: 243).

Por su parte, Ros Ferrer añade que la práctica totalidad de la producción del escritor valenciano puede ser leída como la actualización del relato del desencanto que venía formulándose desde los años ochenta y se convierte en “crónica del revés más triste y más oscuro de los antecedentes históricos de la España democrática” (2017: 173). En este sentido, la narrativa de Rafael Chirbes funcionaría como la ambiciosa articulación de una memoria literaria de la derrota y como la elaboración, en definitiva, de

⁷ Navajas, en cambio, habla de *neomodernismo* cuando se refiere a esta tendencia que “no se resigna a la indiferencia cognitiva y ética posmoderna y trata de investigar alternativas al impasse de la irresolución” (1996: 21).

una poética de las ruinas de la historia en el más puro sentido benjaminiano. De manera ejemplar lo ha resumido Labrador Méndez:

La fortuna de Rafael Chirbes como cronista de la crisis actual le alcanza tras dos décadas señalando las grietas existentes en las bóvedas de la España democrática. Desde el 88, con palabras y memorias duras venía el valenciano a las celebraciones triunfales de un país ‘socialdemócrata, feliz’, redimido de la violencia de la guerra y de su pobreza inmemorial, franquista. España era una fiesta moderna y de progreso, de Europa y clase media, una cultura cálida y doméstica o así nos lo creíamos porque esos pensamientos nos daban calor como una manta. Chirbes nos recordaba que nos tapábamos porque la nuestra era una casa sin calefacción en cuyos pasillos se oían tristísimos gemidos. [...] Frente a los escaparates posmodernos, el mundo del escritor se bastaba pobre y pequeño y por eso cabían en él los perdedores de la guerra civil, sus muertos irrecuperables, las silenciosas resistencias de la dignidad republicana y la vida en las favelas madrileñas, albergue de campesinos sin tierra ni trabajo. En su particular *lección de anatomía*, el novelista valenciano pesaba las dignidades y sacrificios de la España derrotada, pero también, y sobre todo, los intercambios de poder y de deseo que unieron a la casta franquista y a las élites progres emergentes en el banquete caníbal de 1975. Había llegado la transición democrática (2015: 225).

Conviene aclarar, por otra parte, que el posicionamiento de Rafael Chirbes respecto a la tradición realista adquiere también rasgos singulares. Esto es porque, en primer lugar, su adscripción a esos moldes actúa de manera asincrónica respecto a muchos de sus contemporáneos e, incluso, en relación con autores del nuevo milenio. En un contexto donde gran parte de la literatura se mostraba renuente a dar visibilidad al conflicto social o en el que todo lo real era susceptible de sospecha, la reivindicación del realismo venía a ser una forma de restaurar los lazos de la novela con la realidad en un momento en que los grandes relatos utópicos entraban en crisis⁸, dándole a aquella un compromiso social que, a juicio de muchos

⁸ Refiriéndose a la decadencia de esos relatos, la pensadora Marina Garcés ha señalado que nuestro presente sufre una “parálisis de la imaginación” (en Carrero Bosch y Moncloa Allison, 2018: 24) que impide formular nuevas utopías. Desde la caída del comunismo, la dialéctica histórica entre la experiencia del pasado y la proyección utópica en el futuro ha quedado rota y es necesario recomponer una actitud crítica con la que renovar los imaginarios colectivos sobre el porvenir. Este fenómeno ha sido ampliamente examinado por el historiador Enzo Traverso (2019).

autores, la estética posmoderna había desatendido. Al mismo tiempo esta defensa del realismo también suponía la consideración de la posmodernidad como paradigma que, habiendo suprimido o convertido en marginales las posibilidades de un discurso crítico⁹, era más permeable a actitudes e ideas de corte neoliberal. Así lo entiende Chirbes cuando expone que en los años ochenta “el capitalismo avanzado quizá no se escandalizara de nada, pero gustaba más de unas formas artísticas que de otras; de una manera de mirar que de otra” (2002a: 156). De forma más global también lo ha sintetizado Santamaría Colmenero:

Dicha operación se inscribe además en un contexto más amplio en el que muchos intelectuales de la izquierda europea interpretan el arte postmoderno, heredero de las vanguardias, como un arte que en su cuestionamiento de la razón occidental ha acabado con el sentido. La pérdida de la confianza en “los grandes relatos” y en las ideologías es interpretada desde este punto de vista como la pérdida de toda posibilidad de significación. Tras la destrucción del triángulo que unía significado, significante y referente se habría producido un giro subjetivo que habría conducido al arte —a la novela en este caso— a la renuncia a toda capacidad de generar sentido. Según esta interpretación, esa renuncia conllevaría también la desaparición de una escala de valores que pueda ir más allá de los deseos del propio sujeto y, por tanto, al relativismo moral y la despreocupación de la novela por los conflictos de la sociedad (2013: 119).

Asimismo, la formación marxista del escritor es otro de los aspectos que determina su concepción realista de la novela. La literatura es el medio desde el que contar la lucha de clases y cuestionar el relato dominante. Para Chirbes existe una clara relación entre el adentro y el afuera del relato y, en este sentido, el texto se presenta como un sistema cerrado que remite a otro más amplio y abierto, el contexto, del que se propone descifrar su código. No olvidemos, en este caso, la formación de nuestro autor como historiador¹⁰ y que le lleva, en su representación de los personajes de una

⁹ Para Navajas, “la posmodernidad ha adoptado su posición de indeterminación inequívoca como un modo de preservación para no incurrir en los errores de una perspectiva totalizante y unificadora” (1996: 21). Este relativismo actúa en detrimento de un posible compromiso crítico.

¹⁰ En su intervención durante la entrega del grado de *Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres* el propio autor recuerda la huella de los historiadores marxistas sobre su obra: “en la lectura de esos historiadores herederos de Marx ajusté mi visión del mundo y creo que no me equivoco si digo que sus escritos son vigas maestras en la construcción de mi

época concreta, a poner el acento en el estudio de las “mentalidades colectivas”¹¹ y la historia de la vida cotidiana para, a través de ello, ofrecer una verdadera “deconstrucción de los acontecimientos históricos” (Winter, 2006: 240-241). Conviene apuntar que Chirbes, en cualquier caso, no es un marxista ortodoxo y que su narrativa se halla muy lejos del modelo propuesto por el realismo socialista, pero la idea de que la obra debe ser un reflejo de la sociedad en la que nace y es percibida constituye un rasgo que permea toda su trayectoria. De ahí, por tanto, la importancia que adquieren en su obra aspectos como historia, memoria e ideología, pues de la síntesis de estos elementos es posible extraer una forma de narrar en clave testimonial y moral una parte de nuestro pasado:

Historia y memoria son inseparables. Porque la memoria es el movimiento de apropiación de la historia: la lectura que se hace de la historia que pasó para seguir construyendo la que viene y justificar la que se vive. Es, por tanto, un valor no solo individual. También colectivo. Existe la memoria dispersa de quienes no tienen ningún poder y una memoria de cemento, sólida como un bloque, que es la del poder, la apropiación que de la historia hace el poder para ponérsela como tarima, y que obliga a sus súbditos a interiorizar la inevitabilidad de ese escalón, a que la conviertan en parte de sus vivencias como algo tan natural como beber y comer (Chirbes, en Domínguez, 1996: 59-60).

El valor del relato no reside, según el novelista valenciano, en la materia explícita que lo vertebrata, sino en “lo que verdaderamente actúa por debajo, en los entresijos de su estructura” (Rodríguez, 1984: 322). Ese elemento subterráneo es, precisamente, el que permite a Chirbes formular unas “estructuras de sentimiento”, término tomado de Raymond Williams (2000), con las que calibrar el régimen emocional de una generación y componer un giro afectivo desde el que entregar nuevos temas y significados sobre la manera en que se comprende una época. No se trata, en definitiva, de hacer arqueología, sino de restablecer y actualizar un punto de

carácter, y sostén insustituible de mi literatura (como el *Mediterráneo* de Braudel, también la literatura tiende sus hilos a través de todos los continentes). A ellos les debo en buena parte mi incapacidad para entender un texto literario al margen de la historia” (2011b).

¹¹ Véanse, a este respecto, los trabajos de Nora y Le Goff (1974). La escuela de *Annales* influyó en buena medida sobre la concepción histórica que tenía Chirbes. No es de extrañar que un libro de viajes como *Mediterráneos* tenga como modelo y homenajee la obra de Fernand Braudel.

vista crítico sobre la realidad. La moral del escritor se expresa, en definitiva, desde ese núcleo e irradia hacia fuera componiendo una suerte de contrarrelato que interpela directamente al presente y que Chirbes definió como la “estrategia del boomerang” (2010a: 11-37), es decir, “lanzar hacia atrás para golpear delante” (Eusebio, 2013: 251). En un texto inédito acerca de la composición de su novela *Crematorio*, Chirbes argumenta que la suya sería:

[U]na escritura que sale de lo literario en sus técnicas, pero que encuentra sus fondos en lo que está fuera de ella: en el mundo que me rodea, pero también en una formación marxista, en una historia de la lucha de clases, que se detiene en ciertas épocas, ninguna renuncia a ver, por eso siempre la vuelta al pasado como única clave que nos permite entender el presente. No es verdad que tuviera un proyecto, pero la sucesiva defensa ante la agresión verbal e ideológica de cada momento me ha ido llevando a una reconstrucción (Chirbes, *Las razones de un oficio*)¹².

Por todo ello, y frente a una literatura desideologizada o complaciente la obra de Rafael Chirbes, sin descuidar la preocupación por la construcción formal de la novela y la búsqueda de un estilo propio, constituye una apasionada defensa del realismo que, en última instancia, acaba tomando los rasgos de una “opción política” (Santamaría Colmenero, 2013: 126-127). Esta cualidad¹³ resulta difícilmente asimilable, a nuestro parecer, a otros novelistas de su generación y apunta a la personal interpretación que hace Chirbes de nuestro pasado reciente y que tiene a la Transición como epicentro de una operación de desmemoria y borradura de unos valores determinados. Desde su primera obra, *Mimoun*, hasta la última, *Paris Austerlitz*, que aparece publicada póstumamente, el escritor valenciano muestra su oposición al relato oficial legitimador de la Transición, presentada a lo largo de su obra narrativa como “meta utópica generacional que señaló el derrumbe de unos efímeros ideales revolucionarios, como vivencia personal decepcionante y como tiempo propio para reacomodaciones ideológicas y medros sociales” (Calvo Carilla, 2013: 124).

¹² Texto inédito consultado en la Fundación Rafael Chirbes cuya sede se encuentra en la casa de Beniarbeig (Valencia) donde el escritor vivió la última etapa de su vida.

¹³ Isabelle Touton comparte el análisis de Santamaría Colmenero y argumenta que esa reivindicación del realismo “parece ser ante todo una posición política que más habla de filiaciones y objetos que de lenguajes literarios, de la lucha por el reparto de lo sensible y de la verosimilitud” (2014: 45).

Volvamos al principio para concluir este primer apartado. No es de extrañar que Winter haya descrito el estilo de Chirbes como “realismo de lo auténtico” (2006: 239). En efecto, lo que caracteriza la motivación realista de sus recursos literarios está en estrecha relación con una postura izquierdista y autocrítica que a la postre entrega a su escritura unas señas de naturalidad y asertividad. De ello se desprende una voluntad intervencionista que busca hacer de la literatura una herramienta crítica. Sin embargo, ese gesto no se limita al retrato de una realidad social, sino que también se apoya en una forma de discurso. En efecto, el realismo chirbesiano atiende a lo individual y a lo subjetivo, pero viene supeditado a un punto de vista que tiene una base histórica. Chirbes, así, huye de cualquier retórica meramente progresista para componer, como cronista y exégeta, un retrato hipercrítico y lúcido, pesimista y amargo también, sobre un pasado que también es el suyo. El cuadro generacional que entregará a lo largo de toda su trayectoria no es el mero decorado de un contexto afectivo y cultural, sino una imagen que irradia malestar ante la modernidad y que viene determinada por un fuerte compromiso ético e intelectual. Sus novelas, al tiempo que exhuman el pasado reciente de España y denuncian la tendenciosidad de la historiografía moderna, suponen, además, la revisión del archivo de la sensibilidad de nuestra historia reciente y la formulación de nuevos imaginarios. Tal es el fin de la obra de arte para Chirbes:

El arte no sirve ni debe aspirar a servir para organizar nada sino para crear imaginarios desde los que la sociedad toma formas. Digamos que no actúa directamente, sino por ósmosis, por capilaridad, y que su peso se mide a largo plazo, en la medida en que forma o no parte de los materiales con los que se construye el archivo de la sensibilidad de una época (2002a: 56).

2. REAPROPIARSE DE LA TRADICIÓN

Aproximarse a los rasgos y al sentido que toma el realismo chirbesiano requiere de un análisis sobre el modo en que el escritor se inserta dentro de una tradición a la que incorpora nuevos elementos, redefiniéndola y actualizándola y, aunque Rafael Chirbes fue un autor descreído de las poéticas personales en tanto que jamás persiguió una identidad literaria, en varias ocasiones se permitió reflexionar brillante y elocuentemente acerca del modo en que concebía la novela, el espacio que esta debía ocupar en la sociedad o la huella que algunos escritores habían dejado sobre él.

Como se ha podido comprobar en el primer epígrafe de este texto, la concepción del oficio literario que maneja el autor valenciano opera sobre una dignificación del papel del escritor respecto a la sociedad, fomentando un compromiso ético con aquella, así como de la novela misma, que, a juicio del autor, había sido convertida a finales de los ochenta en un arte volcado hacia dentro, ensimismado y esteticista¹⁴. Su quehacer novelesco se afirma entonces a partir de la dimensión pública que puede alcanzar un texto literario, es decir, desde el modo en que se renueva el pacto entre el escritor y lector por medio de la novela y atendiendo a la manera en que “las experiencias y razones de uno pasan a formar parte de razones o sinrazones ajenas y cómo, se quiera o no, ayudan a componer o fijar ese espacio mental y moral que es la sensibilidad de una época” (Chirbes, 2002a: 9-10). La novela que le interesa a Chirbes es aquella que se apuntala desde la realidad, la que se atreve a intervenir sobre ella y en esa operación nuestro autor sigue una estela muy definida:

Si uno busca en Balzac, en Zola, en Tolstói, en Dostoievski, en nuestro Galdós y Clarín, puede encontrarse con [...] el convencimiento de estos hombres acerca de la trascendencia de sus obras: todos estos escritores tenían la seguridad de que sus libros formaban parte de algo, de un mecanismo poderoso, de un engranaje; que eran expresión de un estado de cosas que no les gustaba y, al mismo tiempo, palanca que ayudaba a derribar esa realidad injusta para, sobre sus escombros, edificar otra (Chirbes, 2002a: 147).

Convine indicar, además que el autor de *En la orilla* siempre se mostró consciente de que el propio concepto de la novela es indisociable de la adscripción a una determinada tradición:

La originalidad en la escritura solo puede surgir de la reflexión acerca de cuantos escribieron antes que nosotros. Se escribe desde lo que se ha escrito. A partir de esta afirmación es muy probable que lleguemos a un acuerdo bastante generalizado de cómo establecer una primera valoración de cual-

¹⁴ Rafael Chirbes muestra en varias ocasiones su discrepancia con esa novela inane que se dirige al yo y desoye la realidad. Véase, por ejemplo, su entrevista con Jacobs: “Me veo en la tradición del realismo... Yo entiendo el realismo como el intento de que la novela no sea un arte ensimismado —que mire solo hacia el interior del autor, o hacia el interior del género— sino que nazca de una voluntad del escritor por entender el tiempo en el que vive a través de la escritura. [...] Creo en un arte con fecha” (Chirbes, en Jacobs, 1999: 182).

quier novela, al incluirla en la cadena de la tradición, marcando su procedencia y su desarrollo; sus concomitancias con otros textos y sus divergencias (Chirbes, 2002a: 80).

Sin embargo, ¿desde qué figuras opera esa reapropiación del realismo en el caso de Chirbes? Diremos, en primer lugar, que esa cadena a la que se refiere el escritor valenciano se nutría en su caso de una lectura atenta de los clásicos españoles, a los que dedicó, incluso, varios trabajos. Para Chirbes, insistimos, no existe novela sin tradición y la labor del novelista es profundizar¹⁵ en esta, alcanzando nuevas formas de conocimiento y repercusión. Según Chirbes, el arte novelesco no avanza por sucesivas superaciones, sino por variaciones, es decir, que se presenta como “relectura de todas las fórmulas literarias precedentes triturándolas hasta convertirlas en polvo, y levantar una arquitectura radicalmente nueva” (Chirbes, 2002a: 95). Recordando a Benjamin, para Chirbes la cultura no sería sino una forma más de patrimonio que está sometido a perpetuo saqueo, y cada texto se corresponde, por tanto, a un “asalto en la lucha por los imaginarios” (2002a: 160). Si el artista pretende acercarse a la expresión del todo, escarbar en un pasado —que también puede ser el literario— es una forma esperanzada de construir nuevas formas de contar nuestro presente:

Hemos aprendido a mirar a Goya de otra manera y mejor después de Picasso, a Velázquez después de Goya, hemos entendido *La Celestina* mejor después de haber leído a Galdós y a Galdós una vez que hemos leído a Max Aub; pero aquí vale también el proceso inverso: leemos a Blas de Otero si hemos leído a Quevedo, y a Alberti si nos hemos familiarizado previamente con Lope [...] Misteriosamente las obras del pasado nos hacen leer el pasado, pero, sobre todo, el presente (Chirbes, 2002a: 31-32).

Si aceptamos que España pudiera ser la cuna de la novela realista, de acuerdo con Chirbes, ese modelo se inició con *La Celestina*¹⁶, pasó a la picaresca y a la novela cervantina, se retomó con las obras de Pérez Galdós

¹⁵ En sus “Diez reglas para escribir” Chirbes indica que “La primera tarea del escritor es leer, leer y leer. Necesitas conocer la cadena milenaria de la literatura en la que no serás más que un pequeño eslabón. La mayor estupidez de un escritor es creer que está inventando un arte sobre el que tanta gente ha trabajado y reflexionado” (2011a: 489).

¹⁶ A la pieza de Fernando de Rojas dedicó el novelista valenciano algunos trabajos (2010b) y, a menudo, la citó como una de las obras seminales de toda su literatura. Precisamente, de la relación entre *Crematorio* y *La Celestina* se ha ocupado Llamas Martínez (2020).

y se extendió a los *Campos* de Max Aub, a las primeras novelas de Ramón J. Sender y las de varios de los narradores de la generación del 50 como Juan Marsé y Juan Eduardo Zúñiga, por citar a autores con los que Chirbes presenta abundantes concomitancias. A todo ello se suma el hecho de que, por otro lado, el modelo decimonónico —habida cuenta de las posibles similitudes entre las formas narrativas de Balzac, Zola y, sobre todo, Galdós, además de la vindicación que hace el novelista valenciano del autor de *Misericordia*— parece ser el más evidente a la hora de explicar el punto en que la tradición realista y el novelista valenciano convergen, aunque la asimilación de ese legado apunta en varias direcciones¹⁷.

Ciñéndonos a la figura de Galdós, resulta indudable que nuestro autor acepta con naturalidad su magisterio, pues su obra “inaugura un nuevo lugar desde donde mirar” (Chirbes, 2010c: 144). Si aquella narrativa pivotaba sobre los pilares de ética y estética, la de Chirbes toma ese mismo camino, proyectándose sobre el mundo actual con el fin de medir la presión atmosférica de su tiempo y componer un retrato generacional. En su interpretación¹⁸ del realismo galdosiano, Chirbes subraya la imposibilidad de entender cualquiera de las novelas de Galdós fuera de la historia, y advierte que estas siguen una evolución pareja a los acontecimientos que determinan el último cuarto del siglo XIX en España, desvelando los entresijos de todas sus transformaciones. Así, y de acuerdo con la interpretación que hace Chirbes de la narrativa galdosiana, las novelas situadas en el trienio liberal permiten a su autor emplear “el pasado no como reconstrucción, sino como aviso para navegantes del presente” (2010c: 37), mientras que las novelas de tesis invitan a constatar “cada vez con más claridad el fracaso de la renovación española que su propia generación quería emprender” (2010c: 37). Por último, las novelas contemporáneas certifican la quiebra de cualquier proyecto modernizador, pues la clase social que habría de liderarlo, “ya no es, sino que representa” (2010c: 141). Captar el alma de su tiempo poniéndola en el espacio económico y social, describir los anhelos y fracasos de una generación y componer un relato con el que “aspira a reconstruir el todo de fuera” (2010c: 142), son las claves, a juicio

¹⁷ El naturalismo de un escritor como Blasco Ibáñez está también muy presente en la poética de Chirbes, especialmente en lo que toca a su retrato del paisaje y la cultura valenciana. Precisamente, Aznar Soler llama la atención sobre este aspecto y reprocha la falta de estudios acerca de las relaciones de Rafael Chirbes con Valencia y lo valenciano (2021: 83).

¹⁸ Acerca de la lectura e interpretación que hace Chirbes de Galdós, véanse los trabajos de Sotelo Vázquez (2015) y Asins Ferrándiz (2021).

del escritor valenciano, del proyecto narrativo de Benito Pérez Galdós. Al mismo tiempo, esos elementos son los que, siguiendo siempre las ideas del escritor valenciano, explican la inquina hacia el escritor canario, aspecto que se ha venido repitiendo durante todo el siglo XX y que comienza incluso cuando el novelista aún estaba vivo:

Si Galdós es tan olvidado es porque con esa especie de media voz tan humilde, que decía Cernuda, dinamita todo. Yo no he visto un escritor más materialista que Galdós, con esa cosa de que el alma es la economía, el vestido, la entrada de teatro, y si coges el tren para ir al norte o no [...] Yo creo que eso casa muy mal con este lenguaje del nuevo régimen que viene del orteguismo (Chirbes, en Muñoz, 2006: 277).

Desde esas mismas coordenadas es fácil entender el arte de Chirbes, que comparte con el autor de *La desheredada* una misma estrategia de conocimiento y similar voluntad pedagógica e ideológica. Chirbes prolonga el proyecto galdosiano hasta el siglo XXI, iluminando el retablo de las maravillas de nuestra época, e ilustra con amargura y desazón “lo que se mueve por debajo, lo que nadie parece querer nombrar” (Chirbes, 2010c: 149). El propósito de su literatura no obedece, en definitiva, a un fin práctico o social, sino al deseo de realizar un ejercicio crítico con el que mostrar aquello que suele pasar desapercibido o que, directamente, se ha velado en el relato histórico.

Por otra parte, y aunque la crítica ha destacado que la herencia galdosiana queda perfectamente recogida en el caso de Rafael Chirbes, la forma en que esa tradición llega a nuestro autor es, según Sotelo Vázquez, a través de otro epígono, Max Aub (2015: 46). Los numerosos estudios¹⁹ sobre el autor de *El laberinto mágico* describen la huella que deja el maestro canario sobre un proyecto narrativo con el que pretendió escapar de la tiranía del yo y de todos los corsés y disyuntivas que marcaban la literatura intelectual y deshumanizada que había surgido en la primera mitad de siglo. Acabada la guerra y ya desde el exilio, la novela de Max Aub se presenta, al igual que en su día lo fue la de Galdós, como un paradigma moral

¹⁹ La bibliografía aubiana es amplísima y no podemos citarla aquí por entero, pero para acercarse a un estudio de las relaciones existentes entre la obra de Aub y Galdós resultan indispensables los trabajos de los profesores Ignacio Soldevila Durante (1999) y Francisco Caudet (2002; 2011). El propio Chirbes apunta los paralelismos entre el proyecto narrativo de Aub en los *Campos* y el esfuerzo de Galdós en los *Episodios nacionales* y las *Novelas contemporáneas*. Véase, asimismo, Chirbes (2002: 181-84).

y como “una forma plástica de reconstruir el pasado y de pensarlo” (Caudet, 2002: 182). La suya, en definitiva, es una escritura que busca una manera de articular respuestas con las que incidir éticamente sobre la sociedad, al tiempo que propone una lucha contra la deformación histórica y, de hecho, este último aspecto resulta determinante para comprender la prolijidad de su producción, pues, como señala Sánchez Zapatero, esa abundancia actúa como “una respuesta a la actuación de quienes intentaron borrar e inventar a su antojo partes de la historia, sobre todo si se tiene en cuenta que en ella bulle una constante preocupación por reflejar la realidad” (2014: 47).

Conviene señalar, no obstante, que el reflejo que consigue Max Aub del presente no es una mera imitación del enfoque galdosiano, pues lo mismo que la obra del novelista valenciano evoluciona con el discurrir de la Historia —de unos inicios cercanos a las vanguardias y al modelo desnaturalizado de la Generación del 27 pasa a una literatura comprometida o, si se quiere, de combate con la que contar los avatares de España y de su generación—, la mirada de Aub sobre aquellos modelos decimonónicos en los que se asienta su propuesta estética también cambia. En este sentido, la revalorización del realismo que propone Max Aub parte de la integración del “yo individual al yo social, lejos así del subjetivismo romántico, apostando por un realismo que aunaba los logros vanguardistas a una lectura revisionista de la tradición” (Candel Vila, 2006: 228). De forma certera describe Soldevila Durante esas transformaciones del realismo aubiano²⁰:

[...] al final de *Campo cerrado*, dará un giro radical al relato y abandonará el modelo galdosiano para las siguientes novelas, en las que el recurso al protagonista único con función testimonial es substituido por el de una estructura en mosaico, con una variedad notable de funciones en los numerosos protagonistas de cada uno de los episodios. Esta nueva forma de construir las novelas históricas que completan el ciclo parece más adecuada a la percepción de la guerra civil como epopeya popular y colectiva por parte de los defensores de la República. Pero Aub no deja por eso de intentar la repetición de la hazaña galdosiana, de quien dice: «Perdiérase todo el material

²⁰ Conviene indicar que la literatura de Max Aub no es solo una relectura de los temas de Galdós, sino que también absorbe tradiciones anteriores que, en buena medida, están presentes, a su vez, en la narrativa del escritor canario. Véase, por ejemplo, cómo Chirbes enumera la presencia de otros autores en el estilo de Max Aub, confirmando así la idea de que “las grandes novelas llevan dentro todas las novelas anteriores” (2002b: 192-194).

histórico de esos años, salvándose la obra de Galdós, no importaría. Ahí está completa, viva, real, la vida de la nación durante los años que abarcó la garra del autor» [...] Si Aub [...] se aleja de la fórmula galdosiana, no por ello olvida sus valores (2006: 149-151).

Puestos a señalar los rasgos del estilo aubiano y su influencia en la obra de Rafael Chirbes, no puede pasarse por alto esa significación *cívica* con que Chirbes considera la obra de Max Aub, un aspecto suscrito por otros estudiosos (Aznar Soler, 2003; Sánchez Zapatero, 2014). Esa es precisamente la lección desde la que se configura la relación de maestro y discípulo que hay entre Aub y Chirbes. Y ese será, además, el gran legado del autor de *Campo de los almendros* a la literatura chirbesiana, la conciencia de un realismo crítico que busca penetrar el fondo de las cosas y comprender sus conflictos²¹, convirtiendo al ser humano en el centro de esa indagación, pues “el novelista no busca consolar, sino descifrar” (Chirbes, 2010a: 19). La literatura de Chirbes, aun atendiendo a un relato privado que se circunscribe a lo íntimo o lo familiar, acaba por erigirse en competidor del relato público, es decir, de la Historia, y combate al olvido. Es por esto por lo que también cabe definir la narrativa del escritor valenciano desde una óptica humanista, pues sus relatos profundizan en los dilemas morales del hombre al tiempo que reactivan el compromiso que toma la novela para con la sociedad:

Bien es verdad que las palabras —como suele decirse— se las lleva el viento, y los recuerdos son demasiadas veces lábiles, esquivos, porque el ser humano es un animal que construye el olvido, así que, si queremos fijar algo de lo que vimos o nos contaron y que se conserve algo de lo que nosotros también un día desearemos contar, tenemos que fijar de algún modo esas palabras; es decir, tendremos que recurrir a la escritura (Chirbes, 2002: 163).

Sin embargo, esa herencia también está sujeta a matizaciones en el caso de Chirbes, pues si Max Aub concebía la novela como un arte com-

²¹ Esa meta explica, en buena medida, la elección del realismo como opción estética y no ha sido pasado por alto ese interés de Chirbes por alcanzar a nombrar aquello que a una parte de nuestra sociedad le interesa mantener oculto. Basta observar, por ejemplo, el modo en que Jorge Herralde se refería a su obra, señalando que la voluntad de Chirbes por indagar en los entresijos de la realidad estaba presidida por “la voz de la verdad”. Véase Herralde (2006: 77-85).

prometido que incidiera sobre el presente, oponiéndose a la línea deshumanizada²² que habían manifestado Ortega o Maurice Barrés, Chirbes, aunque participa de esa idea y aboga por una novela de calado social, no deja de tener ciertos recelos ante esa meta y condena a los narradores que convierten la obra literaria en un instrumento político, transformando la novela en un panfleto. El novelista no puede trabajar con certezas ni moralizar, pues “cuando sustituye la investigación por la consigna, la obra literaria renuncia al aura con que la viste su enunciación de lo no dicho” (Chirbes, 2010a: 22). Cualquier escritor, nos dice el autor de *Mimoun*, debe trabajar a ciegas, merodeando en busca de un sentido que a menudo aparece disimulado o falseado en los discursos oficiales. Digamos que la clave se halla en la inteligencia intuitiva que define a la obra literaria a la hora de configurar un testimonio histórico e individual. Su propósito pasa, en este sentido, no por perseguir una transformación social, sino por la necesidad de nombrar ese convulso tránsito que sacude a la Historia y para ello, como hiciera Max Aub cuando emprende la construcción de su monumental laberinto, debe acudir a un pasado desde el que crear metáforas de “las cosas que estaban ocurriendo presente” (Muñoz, 2006: 218). No es de extrañar, por tanto, la renuncia por parte de Chirbes a integrarse en una supuesta “novela social” o las críticas que realiza años después a la “moda” de la Guerra Civil que vive la narrativa española a mediados de los noventa y a todos aquellos autores que, apelando a la memoria sentimental de un pasado tenebroso, creen estar haciendo gala de una posición crítica, cuando, en realidad, se ponen al servicio de unos discursos hegemónicos²³. En sus propias palabras:

²² Para observar el modo en que Max Aub reacciona contra esa corriente aristocratizante, basta recordar al personaje de su novela *Campo de los almendros*, Paco Ferris, quien soñaba con escribir “una novela muerta. Una piedra. Que no sea más que ella misma, sin relación con nada. El colmo de la pureza, de la deshumanización [...]. Una novela que no signifique nada. Una novela vacía. Una novela que sea a la narración lo que Kandinski es a la pintura de historia. Una novela fría” (2000: 669-670). Chirbes recupera este fragmento en uno de sus ensayos para explicar su propia idea de la novela, en contraposición a la de este personaje (2002b: 171-172).

²³ Véase cómo resumía el novelista este fenómeno: “Con la llegada del PP al poder esto se ha visto mucho más claro. Era evidente que iban a llamar a rebato a los intelectuales orgánicos para que reconstruyeran la legitimidad de la cual procedían. Efectivamente, así se produjo en los años sucesivos, y ahora vemos un momento en el cual desde el poder político se pretende otra vez recuperar esta legitimidad —la conmemoración de la guerra, de la República, etc...—. [...] A mí, que se me ha puesto de «novelista de la memoria»,

Hemos asistido a la aparición de un flujo de novelas supuestamente dedicadas a recuperar la memoria de los vencidos en la guerra civil, que se nos ofrecía como investigación en un tema tabú, y que, sin embargo, ha acabado siendo una consoladora narrativa de los sentimientos, al servicio de lo hegemónico. [...] En España, ser un narrador de eso que ahora llaman la memoria histórica no es llorar sobre los mártires republicanos, sino cumplir con la obligación de contar nuestro tiempo, meter el bisturí en lo que este tiempo aún no ha resuelto —o ha traicionado— de aquél, y en lo que tiene de específico. El salto atrás en la historia sólo nos sirve si funciona como boomerang que nos ayuda a descifrar los materiales con que se está construyendo el presente (2010a: 16-17).

El trazo que une la obra de Chirbes a la de Max Aub pasa también por la percepción que tiene el autor de *Crematorio* de la Guerra Civil y de la Transición, lo que constituye una señal de la importancia que, para ambos narradores, adquiere el tema de España. El primer acontecimiento Chirbes no lo vivió directamente, pero sí conoció sus secuelas y funciona en la mayoría de sus novelas desde una perspectiva microhistórica. El segundo, en cambio, se inserta con naturalidad en su biografía y Chirbes, como decíamos más arriba, se convierte en uno de los intérpretes más críticos del cambio democrático²⁴, llevándolo a sus novelas y mostrando cómo las dudas y sombras de todo aquel proceso planean sobre nuestro presente. La conocida ecuación entre Transición y traición que establece Chirbes deriva de su consideración del cambio democrático como una “segunda derrota de los proyectos políticos emancipadores que había sostenido el antifranquismo” (Ros Ferrer, 2017: 173). De este modo, el novelista valenciano comparte con el autor de *El remate* el afán por contribuir a que no existan interpretaciones únicas de la historia —lo que le lleva, como hemos visto, a denunciar también la escritura de novelas sobre la memoria de la Guerra

cada vez que oigo esa palabra saco la pistola como Goebbels y me pongo a disparar indiscriminadamente” (Chirbes, en Muñoz, 2006: 259).

²⁴ La mirada de Max Aub y Rafael Chirbes respecto a la sociedad española comparte una misma sensación de extrañamiento. Cuando en 1969 Aub regresó a España por dos meses para escribir un libro sobre Buñuel, encontró un país marcado por la desmemoria y la mentira que el franquismo había impuesto sobre la segunda república. El novelista no reconocía aquella España que se desconocía a sí misma y así lo plasmó en *La gallina ciega*. Chirbes también abandonó el país en los primeros compases de la Transición y recuerda que, cuando volvió unos años después, “había cambiado mi país, que ya me pareció ajeno para el resto de mis días” (Santamaría Colmenero, 2021: 67).

Civil y de la Transición desde una perspectiva sentimental, así como a criticar la relectura interesada que se ha hecho de algunas de las figuras literarias de la generación del medio siglo, especialmente de aquellos que reaccionaron con virulencia contra el realismo²⁵ social en el que se formaron— y por mostrar aquello que los códigos hegemónicos se empeñan en borrar del relato histórico. Su mirada, por tanto, es escéptica con la memoria oficial y se configura en relación con la idea del fracaso de la modernidad en nuestro país. Frente a la teleología del progreso que se exhibe en el relato épico de la Transición como el punto de partida de un tiempo nuevo, Chirbes opone un relato desesperanzado y cíclico donde se presenta una doble derrota histórica que conjuga una síntesis de pasado, presente y futuro:

Chirbes entiende la historia española contemporánea como un viaje circular a través de ritos antropófagos: el holocausto caníbal de la guerra civil, el banquete de muertos de la transición española, la cena de los idiotas de la burbuja y el ayuno forzoso de la crisis. Tras el festín de la especulación inmobiliaria, estaríamos de nuevo en la casilla de salida en la larga marcha económica hacia la confluencia europea. Esta paradójica *vuelta a la normalidad* del subdesarrollo significa el fin de la mesocracia, de las clases medias, sujeto histórico por excelencia tanto del franquismo desarrollista como del régimen democrático. [...] Ocultos por el espejismo de una abundancia eterna, este retorno a la semilla restablece los vínculos entre nuestro mundo y la violencia de su fundación, aquella *acumulación por desposesión* llamada guerra civil (Labrador Méndez, 2015: 229).

Si la narrativa de Max Aub, de Juan Eduardo Zuñiga, de Juan Marsé, de Ignacio Aldecoa, de Martín Gaité o de Vázquez Montalbán —por citar a algunos de los autores a los que el novelista valenciano dedica ensayos y estudios literarios en *Por cuenta propia* y *El novelista perplejo*— da

²⁵ Valga la pena citar aquí lo que señaló Chirbes en relación con la polémica acerca de la calidad del realismo de los años cincuenta: “Hubo una campaña muy fuerte en tiempos del franquismo contra el realismo que fue en realidad una lucha política encubierta de lucha literaria. Un grupo pedía una literatura literaria (vamos a llamarla así) mientras otros pedían una literatura de compromiso social, que fue ridiculizada, tomándose como ejemplo las peores obras. Han pasado los años y de aquellas novelas literarias no recordamos nada y sin embargo unas cuantas de aquellas que eran de compromiso todavía las podemos leer: desde Marsé hasta Martín Santos, Pinilla, o lo mejor de los Goytisolo. Era una lucha política. En realidad, todas las luchas literarias son luchas políticas” (Ferrero, 2012).

cuenta de la derrota y el desvanecimiento de unos sueños de solidaridad durante y después de la Guerra Civil, Chirbes presenta un nuevo fracaso cuando conecta la frustración de esos imaginarios a los cimientos con los que se levantó el edificio democrático:

[L]a transición constituyó un pacto entre élites que se fraguó a espaldas del exilio republicano y garantizó la continuidad de la España franquista. Fue también una traición a los ideales republicanos y a los de aquellos que no solo habían luchado contra la dictadura, sino que habían soñado con la revolución. Rafael Chirbes fue especialmente crítico con la izquierda española que protagonizó la transición: con el PCE, que abandonó la voluntad de cambiar el sistema en aras del proyecto de reconciliación nacional, y con el PSOE, al que acusaba de pervertir los ideales de la izquierda y ponerlos al servicio del capitalismo. La decepción que supusieron para él la transición y la segunda restauración borbónica se conectaban con el descalabro de la revolución liberal española del siglo XIX y se insertaban, por tanto, en un relato de la historia de la nación española como fracaso (Santamaría Colmenero, 2021: 47).

Cabe apuntar otros paralelismos entre el empeño que muestra Max Aub por atrapar la historia reciente de España y el desarrollado por Rafael Chirbes. Así, ambos son conscientes de la dificultad que entraña trazar un ambicioso fresco narrativo y, ante los obstáculos por lograr una mimesis plena, recurren a la imaginación para reforzar su testimonio crítico, último objetivo de su propuesta. Así ocurre cuando Aub recupera la historia del exilio español o cuando Chirbes moldea sus recuerdos personales para componer un retrato del franquismo y la Transición. Por ello, compartimos la idea del profesor Francisco Caudet acerca del *realismo histórico* practicado por Max Aub, puesto que “la realidad social e histórica, cuando se adentra en el territorio de la fabulación y la memoria, se puede vivir y comprender a través de su fabulación” (1994: 13). En las novelas de Rafael Chirbes el mundo histórico permanece igualmente reconocible, gracias a los efectos de autenticidad y asertividad que definen su prosa, amparados en su papel como testigo de los acontecimientos que narra, pero, sobre todo, a un firme compromiso político. Como señala Winter, lo genuino y legítimo de su propuesta deriva de haber convertido “el compromiso político de antaño en la transmisión de la memoria histórica desde la perspectiva del testigo contemporáneo” (2006: 238).

Queda por indicar un aspecto más. Si Galdós o Aub, además de toda la tradición realista anterior, se perfilan como los principales pilares con

los que Rafael Chirbes construye su arte literario, no es menos cierto que la influencia de la vanguardia europea también se halla muy presente en su idea de novela y permea su concepción de la novela realista. Esto no quiere decir que las técnicas empleadas por Galdós o Aub no impliquen una forma de vanguardia²⁶ o, si se quiere, de modernidad, pero Chirbes sabe nutrir sus novelas de los procedimientos empleados por otros de los grandes autores de principios de siglo XX que renovaron el arte narrativo y asume con naturalidad esas conquistas, especialmente en lo que se refiere a la construcción del punto de vista narrativo o el uso de la polifonía en títulos como *La larga marcha* o *La caída de Madrid*.

La incorporación de estas formas de vanguardia debe vincularse, no obstante, con la relación sutil que la novela establece con su exterior y con el modo en que una parte de la literatura posmoderna asume esos modelos. Recordemos, a modo de conclusión, que las consideraciones que un pensador como Adorno manejaba en torno a la autonomía del arte respecto de otras esferas fueron revisadas por otros intelectuales como Bürger (1987) o Habermas (1988) y que sobre la crítica de esas bases acerca de la modernidad surgió la posibilidad de “volver a diseñar una poética realista” (Oleza, 1996: 43). El regreso del realismo pasaba, como ya se ha explicado, por una reapropiación de la tradición, un aspecto que Chirbes advirtió, pero también asume que en su ingreso a la posmodernidad no pueden obviarse los elementos que han determinado la evolución de la literatura a lo largo del pasado siglo. Tal es así que se llega a una especie de hibridación donde entran en juego todo tipo de recursos con los que el arte narrativo se convierte en una construcción inestable, capaz de subsumir los viejos modos del relato con otros que abren nuevas vías de exploración sobre la realidad. De manera magistral lo describió Joan Oleza:

La postmodernidad nos ha dejado en una situación de naufragos de una historia cuyo oleaje nadie sabe muy bien por dónde o hacia dónde puede cambiar, en todo caso no hacia donde esperábamos hasta hace bien poco. Pero en la medida en que las recetas de nuestros manuales han perdido su mágica eficacia, en esa misma medida "la realidad" (como hipótesis, como tropo, como praxis, o como construcción del lenguaje) nos obliga a examinarla de nuevo, a repensarla al margen de nuestros esquemas, a entendernos

²⁶ En el ensayo “El Yo culpable” Chirbes describe, por ejemplo, la riqueza del registro de Max Aub y la variedad de procedimientos técnicos que emplea en sus novelas, elementos tomados de algunos de los grandes autores europeos de principios del siglo XX (2002b: 193-194).

y a dirimir viejas y nuevas cuentas con ella, y lo que es más, nos abre de nuevo posibilidades inéditas de exploración, la libertad reconquistada de formularle nuestras preguntas (1996: 41).

CONCLUSIONES

En “Elogio del realismo”, un lejano artículo firmado junto al periodista Miguel Bayón y publicado en la revista *Saida*, Rafael Chirbes se refería al panorama narrativo de finales de los años setenta y a la animadversión hacia el realismo de medio siglo, motejado de *literatura de la berza*, una suerte de impugnación que iba en consonancia con las políticas transformadoras que vivía el país en aquel momento y que era jaleado en distintos medios culturales:

Pues ha pasado que se ha tratado de identificar realismo con garbancismo, con obreros de boina buena y capitalistas de chistera mala; el llamado “realismo crítico” surge en este país con los planes de [I] Desarrollito, cuando la burguesía necesita introducir un punto de racionalidad en el seno de la irracionalidad fascista: esta literatura, como parte de los planes de [I] Desarrollito, es fomentada por las empresas editoriales con mayor visión de futuro. Cuando esta burguesía comenzó a acariciar los flecos de la mesa camilla en que se servía la cena del Poder, abrió un libro y surgió una gema: ¡un lapislázuli (seguramente de una cúpula veneciana)! A partir de entonces, se decidió que el “realismo” era el modo de escribir de los que no saben escribir y no son finos —porque ahora ya empezaba a valorarse ser finolis—: la burguesía adquiriría ya su orgullito de clase (1977: 42).

Las palabras de Chirbes concuerdan con el análisis que, como se ha podido comprobar en este artículo, parte de la crítica ha presentado posteriormente de la situación de la novela a finales de los setenta y principios de los ochenta. Además de por su defensa sin cortapisas de la tradición realista, este texto es relevante porque revela desde bien temprano la proximidad de nuestro autor a una tradición determinada y su rechazo a la estigmatización que sufrían quienes se situaban dentro de una estética realista:

A nosotros, en nuestra modestia, no nos parece que haya ni lapislázulis ni berzas tan solo. Lo que sí vemos es la presencia, esencia y potencia de señores que fulminan desde altos baldaquinos. Y nos resulta evidente cómo la literatura forma parte de lo histórico, y se nutre al tiempo de las corrientes

formales precedentes y de los avatares sociales y políticos. Negar cualquiera de ambas instancias nos parece absurdo y ganas de hablar por hablar y de provocar modas y escándalos rentables. Inventar esta tarde la literatura como “juego” es un invento tan viejo como la escritura misma; lo que pasa es que la escritura, además, vale (1977: 42).

Es evidente que la originalidad de la escritura y del pensamiento literario de Rafael Chirbes encuentran en este artículo algunas claves. Uno puede intuir, atendiendo al alto grado de coherencia que definió toda su trayectoria, que las distintas opciones estilísticas e ideológicas que acabarían determinando su narrativa se hallan ya presentes en estas palabras que son una clara muestra de su perspicacia crítica, pero que revelan, además, un claro posicionamiento dentro de la narrativa española de aquellos años y un diagnóstico cargado de ironía sobre los cambios estructurales que se estaban llevando a cabo.

En los años siguientes, y una vez empezada su carrera literaria, las consideraciones habituales de Chirbes acerca de la novela como medio para trazar una investigación de corte histórico con la que dar voz a aquellos que han quedado sepultados entre las ruinas de la propia Historia, lo llevaron a buscar “una forma evolucionada y heredera de la antigua novela social en pleno siglo XXI” (Muñoz, 2006: 27) o, lo que es lo mismo, la continuación de un legado que tenía sus raíces en la tradición realista que recorre nuestra literatura desde el siglo XVI. La novela, según decía Chirbes, es la herramienta desde la que la sociedad intenta contarse a sí misma. De ahí, por tanto, la natural filiación realista que caracteriza su obra y la aceptación de unos códigos que lo unen a otros autores, a los que resignifica y actualiza, convirtiéndose en heredero de todos ellos y en una de las figuras más sobresalientes del realismo español.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (2011), *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Asins Ferrándiz, Juan Miguel (2021), “Un diálogo con Galdós y Aub: el discurso histórico de Chirbes a través de sus personajes”, en Javier Lluch-Prats (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona, Anagrama, pp. 77-90.

Aub, Max (2000), *Campo de los almendros*, ed. Francisco Caudet Roca, Madrid, Castalia.

Aznar Soler, Manuel (2003), “Max Aub”, en *Revista de la Fundación Juan March*, 326, pp. 3-12

Aznar Soler, Manuel (2021), “Max Aub en los ensayos de Rafael Chirbes”, en Javier Lluch-Prats (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona, Anagrama, pp. 91-114.

Basanta, Ángel (2016), “Reinvención de la novela social”, en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 835-836, pp. 3-7.

Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

Calvo Carilla, José Luis (2013), “Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes”, en José Luis Calvo Carilla, Carmen Peña Ardid, María Ángeles Naval López, Juan Carlos Ara Torralba, Antonio Ansón Anadón (coords.), *El relato de la Transición: la Transición como relato*, Prensas de la universidad de Zaragoza, pp. 119-146.

Candel Vila, Xelo (2006), “La poética realista de Max Aub en el contexto de la modernidad literaria” en *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 218-230.

Carrero Bosch, Isabel y Moncloa Allison, Gonzalo (2018), “Entrevista a Marina Garcés”, en *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 17, pp. 23-26.

Caudet Roca, Francisco (1994), “El realismo histórico de Max Aub”, en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 569, pp. 13-15

Caudet Roca, Francisco (2002), *El parto de la modernidad: la novela española de los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones de la Torre.

Caudet Roca, Francisco (2011), *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*, Universidad de Alicante.

Chirbes, Rafael (1988), *Mimoun*, Barcelona, Anagrama

- Chirbes, Rafael (1992), *La buena letra*, Madrid, Debate.
- Chirbes, Rafael (2002a), *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama.
- Chirbes, Rafael (2002b), “El Yo culpable”, en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, pp. 169-196.
- Chirbes, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona, Anagrama.
- Chirbes, Rafael (2008), “Las razones de un oficio”, Texto inédito, Fundación Rafael Chirbes 8Beniarbeig).
- Chirbes, Rafael (2010a), *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama.
- Chirbes, Rafael (2010b), “Sin piedad ni esperanza. (Revolución literaria en la Celestina)”, en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, pp. 41-61.
- Chirbes, Rafael (2010c), “La hora de otros (Reivindicación de Galdós)”, en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, pp. 112-149.
- Chirbes, Rafael (2011a), “Diez reglas para escribir”, en Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, pp. 489-491.
- Chirbes, Rafael (2011b), “Discurso de aceptación del grado de Chevalier dans l’ordre des Arts et des Lettres”, Texto inédito.
- Chirbes, Rafael y Bayón, Miguel (1977), “Elogio del realismo”, en *Saida*, 7, p. 42.
- Domínguez, Antonio José (1996), “La calle es el lugar natural de la izquierda. Entrevista a Rafael Chirbes”, en *Mundo Obrero*, 63, pp. 58-60.

- Eusebio, Carmen de (2013), “Rafael Chirbes: la tensión en el lenguaje”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 757-758, pp. 247-260.
- Ferrero, Ángel (2012), “Todas las luchas literarias son luchas políticas. Entrevista a Rafael Chirbes”, en *Sin permiso*, [recurso online: <https://www.sinpermiso.info/textos/todas-las-luchas-literarias-son-luchas-politicas-entrevista>].
- Florenchie, Amélie (2011), “Isaac Rosa y la “escritura responsable”, en Amélie Florenchie e Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 131-149.
- Habermas, Jürgen (1988), *Teoría de la acción comunicativa: Complementos y estudios previos*, Madrid, Cátedra.
- Herralde, Jorge (2006), “Rafael Chirbes: la voz de la verdad”, Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, 2011, p. 135-141.
- Jacobs, Helmut (1999), “Entrevista con Rafael Chirbes”, en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 75-76, pp. 182-187.
- Labrador Méndez, Germán, (2015), “En la orilla de Rafael Chirbes: proteínas y memoria”, en *Turia. Revista Cultural*, 122, pp. 225-234.
- Lilic, Milica (2019), “La novela realista comprometida y la novela testimonial en la España del siglo XXI”, en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 39, pp. 257-274.
- Llamas Martínez, Jacobo (2020), “La Celestina como modelo de Rafael Chirbes en Crematorio” en *Celestinesca*, 44, pp. 163-190.
- Muñoz López, Ignacio (2006), *Lectura crítica de la obra narrativa de Rafael Chirbes*, Tesina inédita, Francisco Caudet Roca, (dir. tes.), Universidad Autónoma de Madrid.

Navajas, Gonzalo (1996), *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB.

Nora, Pierre y Le Goff, Jacques (1974) “Las mentalidades. Una historia ambigua”, en *Hacer la historia III: Nuevos objetos*, Barcelona, Laia, pp. 81-98.

Oleza Simó, Joan (1996), “Un realismo posmoderno”, en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 589-590, pp. 39-42.

Pérez Galdós, Benito (1990), *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Barcelona, Península.

Rodríguez, Juan Carlos (1984), *La norma literaria*, Diputación Provincial de Granada.

Ros Ferrer, Violeta (2017), *Representaciones de la transición en la novela española actual. Poéticas, afectos e ideología en el campo literario (2000-2016)*, Tesis doctoral, Joan Oleza Simó (dir. tes.), Universitat de València.

Ros Ferrer, Violeta (2020), *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*, Madrid, Iberoamericana, Colección “La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España”, 54.

Sánchez Zapatero, Javier (2014), *Max Aub y la escritura de la memoria*, Sevilla, Renacimiento.

Santamaría Colmenero, Sara (2013), *La palabra como acontecimiento. Segunda República, Guerra Civil y posguerra en la novela actual (1990-2010)*, Tesis doctoral, Pedro Ruiz Torres (dir. tes.), Universitat de València.

Santamaría Colmenero, Sara (2021), “La novela es indisoluble de la historia. Reflexiones políticas y literarias de Rafael Chirbes”, en Javier Lluch-Prats (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona, Anagrama, pp. 61-76.

- Sarraute, Nathalie (1967, *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*, Madrid, Guadarrama.
- Simó Comás, Marta (2014), “Ética y estética en la novela realista contemporánea: de «Miau» (1888) a «Animales domésticos» (2003)”, en *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, 1, pp. 33-56.
- Soldevila Durante, Ignacio (1999), *El compromiso de la imaginación vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- Soldevila Durante, Ignacio (2006), “Max Aub y la tradición literaria española”, en *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 145-152.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2015), “Rafael Chirbes reivindica a Galdós”, en *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 13, pp. 39-50.
- Touton, Isabelle (2014), “Apuntes sobre el realismo en las narraciones visuales actuales: el ejemplo de la adaptación cinematográfica del cómic «María y yo» de Miguel Gallardo por Félix de Castro”, en *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, 1, pp. 77-99.
- Traverso, Enzo (2019), *Melancolía de izquierda: después de las utopías*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Williams, Raymond (2000), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
- Winter, Ulrich (2006), “Adivinación hermenéutica, historia de las mentalidades y autenticidad. Acerca del estilo historiográfico de Rafael Chirbes”, en María Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 235-248.