

Políticas de la crítica literaria y de la escritura en la obra ensayística de Rafael Chirbes

Ioannis Antzus Ramos
American University in Dubai

1. INTRODUCCIÓN

En la presente ponencia voy a analizar la concepción de la literatura y de la crítica literaria en la obra ensayística de Rafael Chirbes (1949-2015). Así pretendo abordar un aspecto fundamental de su pensamiento y de su obra que ha sido, hasta este momento, poco atendido por la crítica. Chirbes publicó dos libros de ensayos, *El novelista perplejo* (2002) y *Por cuenta propia. Leer y escribir* (2010). En ellos incluye textos de crítica literaria sobre escritores u obras que le interesaban y textos programáticos donde expone su propia concepción de la literatura. En las páginas que siguen explico en qué consiste su visión de la literatura y cómo esta visión determina su manera de interpretar las obras literarias, centrándome sobre todo en los textos recogidos en el más reciente de estos volúmenes.

Rafael Chirbes se formó académicamente como historiador y buena parte de su reflexión sobre la literatura tiene que ver con la relación conflictiva que se establece entre la literatura y la historia. Además, al ser un autor que se reconocía en la tradición marxista, su pensamiento se centra en las posibilidades de la literatura para ser un arte socialmente comprometido y contribuir a la emancipación de los marginados por la cultura hegemónica. Esta línea de reflexión es especialmente valiente y necesaria, ya que tiene lugar en un marco histórico donde, en su opinión, los valores burgueses han triunfado absolutamente dando lugar a una sociedad en la que “el código hegemónico parece ocuparlo todo” y “nada hiere el discurso dominante.”¹ (Chirbes 2010: 10). La pregunta que Chirbes trata de responder es la siguiente: ¿cuál puede ser la función emancipatoria o revolucionaria de la literatura en un contexto en que cualquier esperanza en este sentido ha desaparecido?

¹ A este respecto afirma Chirbes: “El siglo XX ha concluido con una victoria de la burguesía tan devastadora como la de Escipión el Africano en Cartago: el lugar que ocupaba en el imaginario colectivo la lucha de clases ha sido demolido y su campo sembrado de sal para que no nazca nada en él. Ni siquiera las palabras han quedado en pie: lucha de clases, burguesía, proletariado, pueblo, revolución...” (2010: 12).

2. CONCEPCIÓN DE LA LITERATURA

Para contestar a esta cuestión, Chirbes se plantea en qué consiste o en qué debe consistir la literatura. Para él lo fundamental en la obra literaria es la posición ética y estética que esta encarna. A este respecto afirma en su ensayo “La estrategia del boomerang”²: “no hay orden novelesco sin punto de vista, que es tanto como decir que no hay novela sin que el autor ponga a prueba su fuste ético. Encontrar ese lugar desde el que mirar y escribir yo diría que es el único verdadero problema al que se enfrenta el novelista, y que se trata nada más y nada menos que de poner en orden y dotar de sentido la infinita variedad en la que se le ofrece la vida” (2010: 19).

Ahora bien, esto es tan importante precisamente porque la obra literaria no se crea en el vacío, sino que la crea un autor que vive en un determinado contexto. Por lo tanto, el problema del escritor consiste en tomar partido en la realidad de su tiempo, en elaborar una mirada que es a un tiempo interior y exterior puesto que resulta de su inserción particular en una determinada situación histórica. Además de esta inserción, la literatura trabaja con lenguaje, que es un dispositivo determinado a su vez por la sociedad y por la historia. Por lo tanto, escribir supone una toma de posición del autor en la pugna de los diversos lenguajes que en toda época coexisten. Como afirma el propio Chirbes en el ensayo al que nos hemos referido más arriba: “Escribir es trabajar en la organización del lenguaje de una determinada manera, y el lenguaje muestra irremediamente las tensiones que la sociedad implanta en el autor, su posición en ese complicado cruce de mensajes o querencias. Por eso, la novela delata a quien la escribe, se vuelve incluso contra él, lo denuncia” (2010: 7).

Es decir, que, lo quiera o no, el autor “siempre representa” (Chirbes 2010: 14), ya que incluso aquellos autores que no se imponen de antemano la intención de representar el mundo, lo acaban mostrando de maneras que ni siquiera ellos podrían haber intuido. Y es precisamente al no imponerse una intención programática explícita, cuando la obra refleja más fielmente el contexto histórico. La obra literaria para Chirbes tiene un aura, que procede precisamente del estilo, es decir, de la unión armónica de fondo y forma³. Cualquier intervención programática

² Chirbes escribió este ensayo en 2009.

³ Para Chirbes el estilo es la unión de fondo y forma. A propósito de *La Regenta* afirma: “fue uno de los primeros libros en los que sentí que me cegaba por igual el brillo de lo que me contaba que las palabras con que me lo contaba. Por decirlo con la terminología de hoy, fue de los primeros libros en que admiré el estilo, en que me di cuenta de que la fuerza de lo que contaba la novela era inseparable del mecanismo de la propia narración” (2010: 100).

podría cancelar esta unidad y por lo tanto poner en cuestión tanto la calidad de la obra como su capacidad para encarnar la historia.

Para Chirbes el momento histórico encarna en una forma y en un contenido que van de la mano, y la pureza en literatura, el formalismo, es para él una quimera que no puede existir. Por eso se pregunta irónicamente, “¿en qué vacío quieren sostener sus bellas escrituras todos esos que se niegan a hablar de nada que no sea literatura?” (2010: 49). Ahora bien, la unión de fondo y forma que Chirbes defiende no origina un consenso, sino que da lugar a la aparición de un exceso que pone en cuestión y que trasciende el orden establecido. Cada novela es un intento repetido por alcanzar un equilibrio o un aura capaz de replantear lo sensible y de liberar los vínculos que unen a las palabras con las cosas.

Llegados a este punto podemos resumir la concepción chirbesiana de la literatura en estos dos puntos fundamentales. En primer lugar, lo quiera o no, la obra literaria revela o muestra una posición ética y estética del autor y ningún autor puede evitar esta toma de posición. Esto supone que cualquier autor, al escribir, necesariamente toma partido en la historia de su tiempo y en la pugna de los diversos lenguajes que en ese tiempo coexisten. En segundo lugar, las obras más logradas presentan una unión de fondo y forma que no da lugar a un consenso complaciente. Más bien al contrario, este consenso permite a la obra trascender la ideología y la retórica de un determinado momento histórico, eso que Freud llamaría el principio de realidad. Y en esto consiste precisamente para Chirbes el potencial revolucionario de la obra literaria.

3. LA MIRADA DEL CRÍTICO

En consonancia con su concepción de la literatura, los ensayos críticos de Chirbes ponen de manifiesto las maneras en que las obras literarias establecen un diálogo conflictivo con el propio contexto histórico y lingüístico. En esto consiste precisamente su lectura, fechada en 2006, de *La Celestina*, una obra a la que él consideraba en el origen de la tradición realista española, de la que él mismo se sentía parte. Chirbes plantea que el conflicto de *La Celestina* con su momento histórico se vuelve evidente en la subversión de las citas de autoridad tan habituales en la literatura de su tiempo:

[En la literatura medieval] citas y referencias [de autoridades clásicas] se presentaban como digresiones o pausas en el curso del texto. Rojas introduce cambios. En *La Celestina*, esos préstamos [...] no tienen el papel de amplificador de la autoridad [...] Digamos que Rojas trata estos materiales maltratándolos. Hasta entonces, en la literatura española cada estamento tenía su guardarropía estilística. Cada forma, cada género

[...] exigía su espacio, su clase, su momento, su público. Se manejaban códigos estéticos que se correspondían con los códigos sociales. [...] El cambio que introduce Rojas tiene que ver con la ruptura de ese escalafón. Cuando construye su obra [...] lo hace [...] como si los estilemas no fueran propiedad de nadie: sólo un almacén de recursos al que libremente se puede acceder para construir el propio artefacto. [...] [De este modo] Al sacar los estilemas de su *hortus conclusus* y ponerlos a funcionar como piezas del mecanismo de la obra, [Rojas] pone en evidencia que el escalafón no se corresponde con un orden natural, sino que es el resultado de una convención que puede romperse. *Consigue, así, una libertad de estilo que —como no podía ser de otra manera— se convierte en una peligrosa libertad de mirada.*⁴ La originalidad formal de *La Celestina* no tiene que ver con la brillantez de sus propuestas, sino con una atrevida manera de leer el pasado literario saltando por encima de la convención. (2010: 33-34)

Esta ruptura de los códigos estéticos supone, como vemos, una alteración del código social. El lenguaje para Chirbes es el código que sostiene la cultura y la realidad social, por lo que atentar contra el lenguaje o cuestionarlo supone un intento de reconfigurar esta realidad, es decir, un gesto revolucionario. Al cuestionar los códigos estéticos, lingüísticos y sociales de su tiempo, *La Celestina* inaugura un *sensorium* de igualdad radical, y al hacerlo abre la puerta a la justicia social. La obra literaria es una herramienta que cuestiona el mundo, y que inaugura un nuevo “reparto de lo sensible” (Rancière 2009). Afirma Chirbes: “Desde el almacén de los materiales literarios, Rojas ha cumplido su tarea de demolición. El desguace de los mecanismos de su pequeño mundo —la obra literaria— le ha servido como un modelo para armar que le permite mostrar [y transformar, añadido yo] la mecánica del mundo exterior” (2010: 48). Empleando unas palabras del escritor napolitano Raffaele La Capria, Chirbes afirma que *La Celestina* hace avanzar “*al mismo tiempo que el lenguaje, la idea del mundo*” (2010: 48). Fondo y forma son entonces dos caras de la misma moneda, ya que en ambas es patente el potencial transformador de la obra literaria. Ahora bien, esta unidad no supone que la obra establezca una clausura o un consenso sino más bien todo lo contrario, pues a decir del propio Chirbes, *La Celestina* inaugura un espacio infinito donde los soportes no existen.

De la misma manera, en el ensayo “Después de la explosión”⁵—que trata del ciclo de novelas europeas sobre la Primera Guerra Mundial— Chirbes destaca el conflicto que se da en esta novelística entre el lenguaje de los soldados y la cultura dominante. En obras como *Le Feu* (1916), de Henri Barbusse, que es la obra que para Chirbes “marca las pautas de la nueva manera de ver la guerra” (2010: 53), el crítico advierte un desacuerdo entre las víctimas del conflicto (los soldados) y quienes lo han promovido y justificado (las autoridades): “la jerga del soldado sirve como expresión del malestar, ya que revela una desviación [...] de la perspectiva que los soldados mantienen en su visión de la guerra con respecto a la que brinda

⁴ Cursiva mía.

⁵ Chirbes escribió este ensayo en 2008.

el lenguaje acartonado de los oficiales y de las proclamas belicistas. El argot de la soldadesca constituye un paródico desnudamiento, una demolición de los valores militares” (2010: 54).

El pacto cultural y discursivo entre las élites y los soldados se ha quebrado con la guerra. Por eso los sujetos narrativos de este ciclo novelesco cuestionan radicalmente un discurso oficial sobre la guerra que no se corresponde con su propia experiencia en el frente. Como dice el soldado protagonista de la novela *Sin novedad en el frente* (1929) de Erich Maria Remarque, citada por Chirbes:

Mientras ellos [las élites] seguían escribiendo y discursando, nosotros [los soldados] veíamos ambulancias y moribundos; mientras ellos proclamaban como sublime el servicio de Estado, nosotros sabíamos ya que el miedo a la muerte es mucho más intenso. Por eso no nos convertimos en rebeldes, ni en desertores ni en cobardes [...]; amábamos a nuestra patria tanto como ellos [...] pero ahora teníamos capacidad de discernimiento, de improviso habíamos aprendido a ver y vimos que no quedaba ni rastro de su mundo. (*Sin novedad en el frente*, citada por Chirbes 2010: 63)

Lo que a Chirbes le interesa de este cuestionamiento de la cultura y del discurso hegemónicos es que abre la posibilidad de dar voz a los vencidos y de denunciar a las clases dominantes, que son las que hacen y justifican la guerra. Con Walter Benjamin, Chirbes piensa que “no hay un solo documento de cultura que no lo sea a su vez de barbarie” (2010: 49). Al poner en cuestión la cultura hegemónica, la literatura hace posible la justicia social. De ahí su interés en las obras que ponen en cuestión la cultura y el lenguaje de los vencedores:

Hasta el mezquino y cínico [Ferdinand] Bardamu [de *Viaje al final de la noche* (1932), de Céline] tiene conciencia muy clara de la necesidad de contar la narración de los jornaleros de la guerra, porque está convencido de que el olvido es siempre la verdadera gran derrota: de que convertirá su sangriento degüello en cumplimiento del deber y la cruel estupidez de los oficiales en caballeridad. (2010: 69)

Para el crítico Chirbes esta debe ser la principal función de la literatura. Y así lo prueba el hecho de que su propia práctica de la escritura coincide con esta visión de las obras literarias que él analiza. En efecto, la denuncia de la cultura dominante desde abajo es precisamente la tarea que Chirbes se impuso en su novela *La buena letra* (1992), como él mismo explica en el siguiente fragmento:

Los productos culturales son la brújula de que se dotan los actores sociales en busca de su sentido, de su destino. Hay una lucha permanente porque cada uno pretende convertir su propio proyecto en destino colectivo. [...] Quien no acepta el relato oficial desconfía de la cultura. “La buena letra es el disfraz de las mentiras”, dice Ana, la protagonista de la novela que con ese título, *La buena letra*, escribí entre 1990 y 1991, cuando la versión canónica de la transición se había impuesto como una voz indiscutida en España. Ana, frente a la engañosa buena letra, emprende su propia narración con la torpe letra de los de abajo. Intuye que apropiarse de un relato es apropiarse de una legitimidad. (2010: 207)

Para dar un último ejemplo de la mirada crítica de Rafael Chirbes me voy a referir a su interpretación de la novelística de Galdós, en el texto titulado “La hora de otros”⁶. Para Chirbes, la intención del escritor canario era precisamente mostrar en su obra lo que quedaba velado por la cultura y por el lenguaje hegemónicos: “en Galdós, el arte está ligado a una estrategia de conocimiento, a la necesidad de enfrentarse a algo que se cubre y oculta con puntos de vista de circulación cotidiana, con palabras gastadas que dejan caer su pátina sobre el significado hasta borrarlo. Zola decía que toda obra de arte se levanta contra la convención” (2010: 113).

Además, en esta pugna que Galdós mantiene contra el discurso dominante, privilegia la visión de los de abajo, de los vencidos. La perspectiva del novelista rescata a aquellos que quedan excluidos de la cultura y la retórica oficial, es decir, a “aquellos que, por no formar parte del gran engaño, pueden aspirar a conocer sin disfraces la verdad” (Chirbes 2010: 124):

El novelista busca —en una acción paralela a la búsqueda de su público— a los personajes desde los que puede mirar sin interferencias esa verdad positiva que persigue y que sólo puede expresarse desde fuera de la lente deformadora que ponen la religión y la retórica de la clase dominante, que todo lo impregnan. En su ajuste de perspectiva, Galdós sitúa —cada vez más— el punto de vista abajo, o en los bordes: los excluidos, los iluminados, los locos, los que han sido expulsados fuera del pacto sobre el que se construye el sistema (Chirbes 2010: 125)

Chirbes considera a Galdós uno de sus mejores exponentes de la tradición realista española, en la misma línea que *La Celestina* y *El Quijote*, y uno de los precursores de la literatura actual que a él más le interesaba. A decir del crítico, la obra de Galdós pone a la vista “el engranaje del reloj que hace funcionar la España del XIX, lo que se mueve por debajo, lo que nadie parece querer nombrar, un espacio expresivo que abre de par en par las puertas de una literatura que puede venir” (Chirbes 2010: 129). Y Chirbes denuncia que la exclusión de Galdós del canon de la literatura española contemporánea se debe precisamente a su punto de vista revolucionario, que se opone al purismo de los formalistas, es decir, de aquellos que representan el bando ganador en el actual campo cultural.

4. CONCLUSIONES

En suma, es evidente que al crítico Chirbes le interesan los momentos de “desmoronamiento de los códigos” (2010: 58), es decir, aquellos momentos en que un nuevo lenguaje y una nueva cosmovisión contradicen el orden (cultural, discursivo, lingüístico) establecido. Esto es lo que destaca en su interpretación de *La Celestina* y de la novela sobre la

⁶ Chirbes escribió este ensayo entre 2005 y 2008.

Primera Guerra Mundial, así como en la obra de Galdós. Esta perspectiva crítica tiene que ver con su propia concepción de la literatura, que para él es un medio que debe contribuir a dar visibilidad a los vencidos y a hacer posible la justicia social. Esta posición nos habla también de su propia escritura novelesca, pues su obra es precisamente un enfrentamiento radical con los códigos culturales y lingüísticos del tardofranquismo y de la Transición. En vez de regodearse en el consenso, a Chirbes le interesa precisamente lo contrario, es decir, la ruptura de los pactos entre las palabras y las cosas pues en esa ruptura advierte la posibilidad de hallar la igualdad y la universalidad, es decir, la justicia⁷. A esto precisamente se refiere en su ensayo sobre Max Aub al afirmar “que a Aub la literatura le importaba casi tan poco como a mí: un comino” (2010: 189). Y cita al respecto esta afirmación del propio Max Aub en la novela *Campo de los almendros*: “El planteamiento de los problemas de realidad e irrealismo me han tenido siempre sin cuidado: me importan la libertad y la justicia” (citado por Chirbes 2010: 189). Para Chirbes la literatura es un medio para subvertir el discurso hegemónico, dar visibilidad a los olvidados por este discurso, y reivindicar así un punto de vista alternativo que la cultura oficial querría enterrar para siempre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, Alain (2012): *Philosophy for Militants*. London: Verso.

CHIRBES, Rafael (1992): *La buena letra*. Madrid: Debate.

— (2002): *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama.

— (2010): *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama.

RANCIÈRE, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM.

⁷ Alain Badiou ha afirmado en *Philosophy for Militants*: “We can say simply that equality and universality are the characteristics of a valid politics in the field of philosophy. The classical name for this is justice. Justice means examining any situation from the point of view of an egalitarian norm vindicated as universal” (2012: Chapter 1).