

Apuntes sobre Balzac y Flaubert en la narrativa de Rafael Chirbes

Teresa Barjau Condomines
SLESXIX

1. Chirbes: la novela como *saqueo*

Es un lugar común de la crítica recordar que Rafael Chirbes hizo suya la afirmación de Balzac en *Petites misères de la vie conjugale* (1846): “La novela es la historia privada de las naciones”.¹ Chirbes tendía a citar este principio de forma no literal, cambiando “historia” por “vida” y dándolas elocuentemente como sinónimas. Esta variación sobre la máxima de Balzac, a la que Chirbes aludió en contextos diversos,² adquiere especial plenitud de sentido en “La resurrección de la carne”, la conferencia sobre el retrato de Georg Dyer, de Francis Bacon, que el novelista dictó en el Museo Thyssen-Bornemisza en 2001:

Bacon había dicho: “El tema de mi pintura es la historia de la Europa de mi tiempo”. Entendida así, en su pintura las convulsiones de la vida pública de una Europa salida de la guerra se expresaban en dolorosos y asfixiantes espacios cerrados. [...] Las palabras de Bacon nos traen a la mente la reflexión de Balzac: “La novela es la vida privada de las naciones” (“La resurrección de la carne”: 56).³

1. La máxima forma parte en realidad de un razonamiento hartamente más complejo, latente también en la poética de Chirbes, que postula que el novelista se forma observando y leyendo: “Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l’histoire privée des nations; [...] les grands conteurs (Ésope, Lucien, Boccace, Rabelais, Cervantes, Swift, La Fontaine, Lesage, Sterne, Voltaire, Walter Scott, les Arabes inconnus des Mille et Une Nuits) sont tous des hommes de génie autant que des colosses d’érudition” (Balzac, 1846: 205-206).

2. Aludió a ella, por ejemplo, en la entrevista que, a propósito del premio SWR-Bestenliste que obtuvo en Alemania en 1999, le hizo Helmut C. Jacobs —“Me gusta esa idea de la novela como narración de la vida privada en relación con la pública. La novela es el arte de contar las formas íntimas de un tiempo y su relación con las formas sociales” (1999b: 182)— y en la que a propósito de la publicación de *La caída de Madrid* (2000) le hizo Santi Fernández Patón —“no entiendo lo privado sin lo público ni lo público sin lo privado. En eso soy balzaquiano, con perdón de Balzac, y creo en su máxima de que ‘la novela es la vida privada de las naciones’” (2014).

3. Para facilitar su localización, los pasajes de Chirbes se citan por el título de la obra.

Esta reinterpretación de Balzac a la luz del realismo expresionista de Bacon resulta clave tanto para entender el fresco histórico que es el universo narrativo de Chirbes, desde su ópera prima *Mimoun* (1988) a su *nouvelle* póstuma *Paris-Austerlitz* (2016), como para desentrañar qué sentido adquiere en él la tradición realista del siglo XIX. Porque las novelas de Chirbes, en la encrucijada del realismo decimonónico y del realismo expresionista centroeuropeo —y siempre en la estela de Proust—⁴ tienden a centrarse en personajes que, como los de Bacon, están opresivamente encerrados en sí mismos, y que, como los de Bacon y los de Balzac, son o testigos o síntomas de su tiempo, del que reflejan la totalidad.⁵ Chirbes confiere, por tanto, una función cognoscitiva a la novela, cuestión que, si bien hunde sus raíces en el siglo XIX, en su caso aparece estrechamente ligada a las tesis de Hermann Broch, glosadas en parte en el ensayo “El novelista perplejo”: “Para Broch, la misión del artista es la de producir una obra bien hecha (entendamos, en la novela, el proceso de conocimiento propio bien elaborado)” (“El novelista perplejo”, 26).⁶ También el concepto chirbeano de realismo es afín al expresado por Broch, por ejemplo en “Hofmannstahl y su tiempo”: “El realismo no es un estilo, sino la realización de una exigencia racional. [...] todo arte auténtico es, en definitiva, realista; presenta y representa la imagen real de su tiempo de la mano de su vocabulario peculiar y específico” (Broch, 1974a: 70).⁷ El arte ha de ser, para Broch y para Chirbes, expresión “del espíritu, de la totalidad de una época” (Broch, 1974c: 232) y, así, si la obra de Balzac es la expresión de la totalidad de la Restauración y de la Monarquía de Julio y la de Flaubert la de la totalidad de la revolución de 1848 y del II Imperio, Chirbes aspiró a que la suya fuera expresión de la totalidad de la Transición: “Todas mis novelas son la Transición” (Barjau, Parellada, 2013: 16-18).

Como se desprende de lo dicho, y como se cuidó él de subrayar en múltiples ocasiones, Chirbes no es un novelista del siglo XIX.⁸ Balzac y Flaubert son, en su obra, miradas, voces que se mezclan y confunden con las de muchos otros auto-

4. Esa síntesis se pone de manifiesto en la tan balzaquiana y proustiana *Paris-Austerlitz*, cuya acción sabemos que se sitúa vagamente hacia 1986 o 1987, por la alusión a la exposición del Centre Pompidou, *Vienna 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, que tuvo lugar en 1986, y por la referencia a la puesta en escena de *Le récit de la servante Zerline*, el monólogo de Jeanne Moreau a partir del quinto capítulo de *Los inocentes* de Hermann Broch, estrenado en Les Bouffes du Nord en 1987.

5. “Lo escribí en *Por cuenta propia*: ‘O intentas ser testigo o en cualquier caso eres síntoma de tu tiempo’” (Ordovás, 2014: 330).

6. Efectivamente, en “Cosmogonía de la novela”, Broch había afirmado que “trabajar bien significa, dentro de la novelística, describir una parcela del mundo exterior o del mundo interior, o de ambos a la vez, tal como es” (1974c: 275). Conviene apuntar que el Chirbes crítico está muy influido por la antología de Hermann Broch, *Poesía e investigación*, que, prologada por Hanna Arendt y traducida por Ramón Ibero, publicó Barral Editores en 1974.

7. Ello no contradice que “desde sus primeras novelas, Chirbes ha respetado los presupuestos decimonónicos y ha mantenido con ellos un cierto pacto de continuidad” (Calvo Carilla, 2013: 142).

8. “Yo no soy un escritor del siglo XIX. Yo soy un escritor del XXI. Yo no quiero ser del XIX, que sabe a quién representa y que ha visto el curso de la historia, sino del XXI, de eso que no controlo, que no sé adónde va, que me desconcierta” (Barjau, Parellada, 2013: 17).

res, que, sumados, configuran la constelación de antecesores en la que el novelista basa su legitimidad. En su ensayo “Psicofonías (Legitimidad y narrativa)” (2002), Chirbes llamó “psicofonías” a esas voces legitimadoras, glosando de hecho la segunda de las *Tesis sobre el concepto de historia*, de Walter Benjamin: “¿No resuena en las voces a las que prestamos oído un eco de las que enmudecieron?” (Benjamin, 2018: 308). Sobre ellas, Chirbes habló largo y tendido en entrevistas, ensayos y pasajes metaliterarios, sobre todo de *Los viejos amigos* (2003) y de *Crematorio* (2007). Es una larga lista en la que Balzac y Flaubert, que son los que aquí me ocupan, se codean con Lucrecio, *La Celestina*, el *Lazarillo*, Galdós, Max Aub, Marsé, Yourcenar, Ford Madox Fox, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Broch, Musil... Todos ellos se amontonan en su obra como los sedimentos y las ruinas de distintas épocas en las excavaciones arqueológicas descritas en *Crematorio*: “Todo revuelto, un hojaldre, una pasta de muchas capas que se ha apelmazado, mal cocida en el horno del tiempo”; “territorio bajo el cual, [...] aparecen restos [...], construcciones de hace mil años que los sedimentos y el tiempo enterraron” (*Crematorio*: 123 y 133). Más allá de su significado estrictamente denotativo, las de *Crematorio* son también las ruinas de la historia que, arrastrado por el viento del progreso, percibe el ángel de la célebre tesis IX de Benjamin (2018: 311-312) y por ello pueden (y deben) leerse como símbolo de la trágica carga histórica que soporta el texto del presente. “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea también de barbarie”, reza la tesis VII de Benjamin (2018: 311). En “El novelista perplejo” (29) Chirbes afirma que la novela es *saqueo* de la historia de la novela y en los “Agradecimientos” que clausuran *Crematorio* homenajea a los “autores saqueados” (417), un botín que de forma expresa o tácita ha pasado a formar parte de la propia urdimbre del texto.⁹ “Se escribe desde lo que se ha escrito” (“El punto de vista”, 80) y el novelista es un artesano que construye con “material de derribo”: “El arte novelesco (cualquier arte) no avanza por sucesivas superaciones, sino por variaciones” es “relectura de todas las fórmulas literarias precedentes triturándolas hasta convertirlas en polvo, [y] levantar una arquitectura radicalmente nueva” (“Material de derribo”, 95). Lectura y escritura son, pues, necesariamente complementarias.

2. La huella de Balzac

Desde muy joven, Chirbes fue un lector impenitente y asiduo de la literatura francesa del siglo XIX. En una comunicación privada (1 de abril de 2008) me es-

9. La presencia de las *Tesis sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin en la poética de Chirbes excede a los límites este artículo. Véase simplemente, a título de ejemplo, la presencia de las tesis VII y IX en la defensa del realismo en “El punto de vista” (80) y en el ya citado “Psicofonías (Legitimidad y narrativa)” (159-160). Sobre el texto de Chirbes concebido como *saqueo* en un sentido amplio, puede verse Lluç Prats (2014-2015: 163).

cribía: “Balzac es balzaquiano: sus últimas novelas son mucho sus manías [...], he leído recientemente algunos de esos últimos libros de Balzac”. En el discurso que leyó en el Odéon de París (16 de noviembre de 2011) cuando fue condecorado con el grado de “Chevalier dans l’ordre des Arts et des Lettres”, Chirbes narró su relación con la lengua y la literatura francesa, desde la fascinación infantil por las novelas de Jules Verne (que comparte el personaje de Matías, esa réplica de Edmond Dantès de *Crematorio*) a sus estudios en el orfelinato de León:

El encuentro con la lengua francesa se produjo [...] en un orfelinato de León [...]. Los estudiantes de bachillerato aprendíamos gramática francesa, y, para ejercitar nuestra pronunciación, el profesor nos hacía leer en voz alta y recitar de memoria algunos versos: *Les sanglots longs / Des violons / De l’automne* [...]. Totototón-tototón-tototón [...]. Recitábamos sin saberlo a Verlaine.¹⁰

Chirbes reconocía en este discurso que a los grandes poetas y novelistas de la literatura francesa del siglo XIX había llegado en primera instancia a través del filtro de los grandes de la literatura española decimonónica: a Balzac por Galdós, a Flaubert por Clarín, a Verlaine por Machado. A Baudelaire, Rimbaud y Proust los descubriría en 1969 en París, su primer viaje al extranjero cuando por fin, a los veinte años, obtuvo el pasaporte que se le había negado por motivos políticos. Allí trabajó por las mañanas limpiando las oficinas del *Herald Tribune* y se enfrentó “con una ciudad oscura, húmeda y fría, en la que un joven estudiante vagaba a solas (seguramente, buscaba las puertas de entrada de esa ciudad que había imaginado en mis lecturas y que ahora no encontraba)”.¹¹ Ecos de estas memorias del París de 1969 afloran a retazos entre los recuerdos de Esteban, el protagonista de *En la orilla* (2013), que las reelabora en clave decimonónica de novela de formación del artista: “Algo recuerdo de mis días parisinos y de los años de bachillerato, el alfa y el omega de los griegos, lo aprendí en aquellos viajes que me ayudaste a pagar, viajes de formación de un artista, ¿no se hacía así antes?” (*En la orilla*, 154).

En ese año 1969 de formación parisina, la lectura del *nouveau roman*, tan en boga entre los universitarios españoles, no logra que Chirbes expulse de su olimpo a los dioses de la narrativa francesa decimonónica:

Qué sería del novelista Chirbes sin la literatura francesa. He citado a Balzac al hablar de la admiración que Galdós sentía por él. Pero puedo decir que, para mí, ha sido una presencia permanente: está en el horizonte de cada novela que he escrito, y me admira y humilla su voluntad de disputarle a Dios la propiedad del mundo, lucha ti-

10. En verano de 2013, con el fin de completar la entrevista que le hicimos para la revista *Ínsula*, Rafael Chirbes nos mandó a Joaquim Parellada y a mí una serie de textos, entre los que figura este discurso que leyó en el Odéon de París el 16 de noviembre de 2011, que aquí se cita de forma sumaria.

11. De la citada documentación que Chirbes nos hizo llegar en verano de 2013.

tánica que enuncia Armand de Monriveau, el protagonista de *La duchesse de Langeais*, esa *nouvelle* en apariencia tan poco balzaquiana. Sin el resbaladizo Vautrin —como sin el sublime Torquemada de Galdós—, no hubiera sido capaz de construir los protagonistas de *Los disparos del cazador* o de *Crematorio*. Balzac, Flaubert, Stendhal, Maupassant: los llevo conmigo, están en mis novelas, están en mí, son yo. Sin Rastignac, sin Lucien de Rubempré, sin Julien Sorel o sin Frédéric Moreau no existirían los personajes de *La larga marcha*, y novelas como *La caída de Madrid* o *Los viejos amigos* han nacido como torpes variaciones sobre los temas que recorren *Bel-Ami*, *Illusions perdues*, *L'éducation sentimentale* o *Le rouge et le noir*. (Del discurso leído en el Odéon de París, 16 de noviembre de 2011).

Así, el París del joven Chirbes resulta una síntesis vital y libresca, en que se funde la propia experiencia y el recuerdo de tantos provincianos que en las novelas decimonónicas de formación del artista llegan a París para hacerse un hueco en el mundo de la literatura y acaban siendo presa fácil de editores o convirtiéndose en periodistas cínicos; o el recuerdo de personajes arribistas, que se arriman a las mujeres poderosas para triunfar o de aquellos que, por falta de voluntad, simplemente acaban fracasando. A esos modelos responden las creaciones más famosas de Balzac, “caracteres” que son tipos, “pero al mismo tiempo un individuo distinto”, paradigmáticos del realismo que se fundamenta en “la representación exacta de los caracteres en circunstancias típicas”, como sostuvo Engels (1976: 147-148 y 165), a quien Chirbes había leído muy bien.¹² Es el fracaso del ambicioso poeta Lucien de Rubempré en *Illusions perdues* (1836-1843), que se cuelga de los barrotes de la Conciergerie en la segunda parte de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847), y que ha dejado su huella en personajes aparentemente tan alejados como el joven pintor madrileño de *Paris-Austerlitz*. Es, sobre todo, el provinciano Eugène de Rastignac desafiando cínicamente a París al final de *Le père Goriot* (1834-1835), quien, en los años de la monarquía burguesa de Louis Philippe, labrará su fortuna en los negocios especulativos del banquero Nucingen (según *La Maison Nucingen*, 1837), será dos veces ministro (según la póstuma *Le député d'Arcis*), ascenderá a conde y par de Francia, porque es “uno de los dos o tres hombres de Estado engendrados por la Revolución de Julio” (según *Les comédiens sans le savoir*, Balzac, 1846: 307). Mucho deben a Rastignac los personajes de *Los viejos amigos*: los revolucionarios antifranquistas Guzmán, Taboada, Narciso, Amalia, todos ellos situados en puestos clave tras el triunfo de los socialistas en 1982.

Muchos otros tipos de Balzac dejan su huella en personajes de Chirbes, por ejemplo el banquero Ferdinand du Tillet, que se enriquece con los terrenos de la Madeleine en *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* (1837),

12. Se trata, respectivamente, de las conocidas cartas a Mina Kautsky (26 de septiembre de 1885) y a Miss Harkness (abril de 1888).

como se enriquecen especulando en los años del desarrollismo Ort y Carlos Císcar en *Los disparos del cazador* (1994); o, ya en la Transición, como se enriquece Rubén Bertomeu en *Crematorio*, personaje asimilable, por otra parte, al tipo del arquitecto encarnado por Mr. Grindot, que en Italia, de joven, “soñaba con el arte y en París soñaba con la fortuna” (Balzac, 1977a: 98).¹³ Algo del perfumero Birotteau sobrevive en el Esteban de *En la orilla*, irónicamente protomártir del estallido definitivo de la burbuja inmobiliaria tras la crisis financiera de septiembre de 2008,¹⁴ como el ingenuo pero turbio Birotteau resulta a la postre “un mártir de la probidad comercial” (Balzac, 1977a: 312). Pero es sin duda el proteico y misterioso Vautrin, exconvicto y banquero de forzados, que se codea con las clases altas, que tiene un pie en los bajos fondos y otro en la policía, que salva del suicidio a Lucien de Rubempré en *Illusions perdues* y que lo ayuda a medrar en *Splendeurs et misères des courtisanes*, el personaje de Balzac que más fascina a Chirbes, para quien el ascenso de Rastignac al poder, arropado por las formas de la cultura hegemónica, resulta cuando menos tan sospechoso como las siniestras maquinaciones de Trompe-la-Mort.¹⁵ Vautrin es el modelo reconocido y reconocible de Carlos Císcar en *Los disparos del cazador* y, sobre todo, de Rubén Bertomeu en *Crematorio*, también él a caballo de dos mundos, con un pie en la mafia rusa y otro en las clases dirigentes. Rubén Bertomeu reconoce con lucidez el origen criminal de su patrimonio en el monólogo final de *Crematorio*, tácito homenaje al monólogo de Pleberio que cierra *La Celestina*: “Es como en las novelas de Balzac, lo mismito: también en el origen de la fortuna de tu casa hay una sombra oscura. [...] Detrás de la fortuna, el crimen” (*Crematorio*, 386).¹⁶ Lucien de Rubempré vive a expensas de Vautrin como los hijos respectivos de Carlos Císcar y Rubén Bertomeu —y también los de Tomás Ricart en *La caída de Madrid* (2000)— viven a expensas de sus padres, al tiempo que los desprecian. O, en una sutilísima inversión de la relación homoerótica nunca consumada de Vautrin con Lucien de Rubempré, como el joven y burgués pintor madrileño vive un tiempo a expensas de su amante, el obrero matricero Michel, en *Paris-Austerlitz*.

13. El artista y la modelo, la traición del artista a sus ideales, el arte y, sobre todo, la pintura en general son temas recurrentes en Balzac, que pasan también a Chirbes. El recurso a la écfrasis es fundamental en ambos. Sobre la importancia que cobra la pintura en Chirbes, ha de verse el artículo de Fernando Valls, “De la cubierta y del texto: Pintura y literatura en Rafael Chirbes” (en prensa).

14. Véase Barjau, Parellada (2013: 21).

15. La cultura como instrumento de dominación es en Chirbes, de nuevo, un concepto que procede de Walter Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia*, VII. Recuérdese, por otra parte, que la protagonista de *La buena letra*, Ana, piensa que “la buena letra es el disfraz de las mentiras” (*Pecados originales*: 111). Ruíz Casado (2014: 206) recuerda que en *Crematorio* “las palabras se tensan, se estiran, se afilan para contarnos que, al fin y al cabo, toda crítica de la cultura está destinada a convertirse en una crítica del lenguaje entendido como herramienta de dominación. Esta idea [...] cobrará todo su sentido en *En la orilla*, donde el concepto mismo de cultura parece estallar y saltar por los aires”.

16. Son palabras de Vautrin en *Le père Goriot*: “Le secret des grandes fortunes sans cause apparente est un crime oublié, parce qu’il a été proprement fait” (Balzac, 1971: 158).

Vautrin es, por otra parte, un personaje vinculado a la visión que de la ciudad ofrece el género folletinesco de los misterios, del que *Splendeurs et misères des courtisanes* es ejemplo conspicuo. Chirbes rindió un elocuente homenaje a ese género popular en la conferencia “Valencia”, dictada en el CCCB (3 de marzo de 2014), dentro del ciclo “Ciutat oberta”:¹⁷

Al adolescente [...] le proporcionan las lecturas que tienen como protagonista la ciudad una excitación suplementaria: en el anonimato que brindan las multitudes, uno puede vivir una nueva vida, o incluso varias vidas en paralelo. Carlos Herrera y Lucien de Rubempré [...] se esconden *como las anguilas en el cieno parisino*. La multitud camufla, embosca. Policías y delincuentes se persiguen en el difuso laberinto urbano. Las apariencias engañan. *Los misterios de París* de Eugène Sue, las novelas de Conan Doyle o las aventuras de *Rocamboles* de Ponson du Terrail le hablan al adolescente de esos almacenes secretos, de los oscuros pasadizos que discurren como negativos de la ciudad bajo la vida visible: los personajes que se emboscan y vampirizan la identidad de otros, los que cambian de personalidad y vida a su antojo: seres de apariencia que no son lo que muestran ser: el forzado Trompe-la-Mort, de Balzac, se encarna en Vautrin, pero también es el jesuita Carlos Herrera, supuesto embajador del rey de España, que, con esa personalidad robada, se mueve en los círculos de la alta sociedad.

Más allá de la fascinación que despierta en el lector adolescente, esta concepción folletinesca de la ciudad misteriosa es para Chirbes, como los tipos balzaquianos, un poderoso instrumento de análisis de la realidad histórica del presente. Valga como ejemplo la descripción de San Sebastián que el novelista anotó en su diario (15 de diciembre de 2007) el mismo día que ETA asumió en un comunicado el asesinato de dos guardias civiles en la localidad francesa de Capbreton:

No cabe en la cabeza que detrás de las ostentosas joyerías (encarnación de lo eterno) o tiendas *gourmet* (celebración de lo efímero), por debajo de las elegantes instalaciones de este hotel [...], se muevan fabricantes de explosivos, pistoleros que le aprietan a alguien la bocacha de una arma en la sien o en la nuca, confidentes con las manos manchadas de sangre, policías torturadores, pistoleros y matones (“A ratos perdidos”, 275).

Casi a renglón seguido, en una asociación que podría parecer arbitraria, Chirbes recuerda *Splendeurs et misères des courtisanes*: “un libro [...] mundo” que es “París entero, incluso me atrevo a decir que es Francia entera” (“A ratos perdidos”, 277). Así, y en virtud de esta asociación libresca, San Sebastián, con

17. El texto de esta conferencia forma parte de la documentación que Chirbes nos facilitó en verano de 2013.

su doble vida, se asocia al París de los misterios, que es también el de *Paris-Austerlitz*, cuyo narrador y protagonista se mueve *como anguila en el cieno* (una imagen que hunde sus raíces en *Le père Goriot*), de los espacios de cultura que frecuenta con su madre a los tugurios que frecuenta con Michel. Mucho debe a esa idea de la ciudad el Madrid del 19 de noviembre de 1975, víspera de la muerte de Franco, evocado en *La caída de Madrid*, novela cuya acción gravita en torno a la celebración de los 75 años del empresario José Ricart, en la que se han de congregarse dos generaciones de la alta burguesía del régimen, un comisario de la Brigada Político Social y representantes de las élites artísticas e intelectuales del antifranquismo, mientras en la ciudad subterránea, la que no se ve, la policía desarticula la célula maoísta Vanguardia Revolucionaria.¹⁸

3. La huella de Flaubert

Pero dejemos a Balzac, pues, tanto o más que él, y sin embargo menos citado, resulta clave Flaubert para abordar la narrativa de Chirbes. Curiosamente, Chirbes quiso parecerse a Balzac, pero se parece más a Flaubert; de igual modo que quiso parecerse a Galdós, pero se parece más a Clarín. En “La joven guardia”, segunda mitad de esa novela de padres e hijos que es *La larga marcha* (1996), en *La caída de Madrid* y en *Los viejos amigos*, sobre todo, más que la intención balzaquiana de escribir la “historia privada de las naciones”, lo que guía a Chirbes es el Flaubert de *L'éducation sentimentale* (1869): “Quiero hacer la historia moral de mi generación, ‘sentimental’ sería más verdadero. Es un libro de amor, de pasión” (Flaubert, 2017),¹⁹ escribe Flaubert a Mlle. Leroyer de Chantepie desde Croisset (6 octubre 1864) cuando empieza la redacción de su gran crónica de la revolución de 1848. En su ensayo “La estrategia del boomerang”, al hilo de la reflexión sobre el conjunto de su obra, Chirbes recoge estas palabras de Flaubert en una variación: “He sometido las coordenadas de mi educación sentimental al juego de espejos de narradores poco fiables [...]; he fomentado la desconfianza de eso que parece flotar por encima de todas las cosas y que conocemos como cultura” (“La estrategia del boomerang”, 33). Ahí radica la clave de la narrativa de Chirbes, sobre todo de sus textos más extensos, que pueden leerse como un *continuum* basado en la evolución ideológica y vital de un grupo de amigos comprometidos con la resistencia antifranquista, que acaban integrándose en las clases

18. Sobre esta novela de Chirbes, agradezco a Fernando Valls que me haya permitido leer su estudio, todavía en prensa, “Los dibujos del rompecabezas, o *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes”.

19. “Je veux faire l’histoire morale des hommes de ma génération; ‘sentimentale’ serait plus vrai. C’est un livre d’amour, de passion; mais de passion telle qu’elle peut exister maintenant, c’est-à-dire inactive. Le sujet, tel que je l’ai conçu, est, je crois, profondément vrai, mais, à cause de cela même, peu amusant probablement. Les faits, le drame manquent un peu; et puis l’action est étendue dans un laps de temps trop considérable” (Flaubert, 2017).

hegemónicas de la Transición y del socialismo felipista. Si *La larga marcha* y *La caída de Madrid* pueden considerarse a grandes rasgos una crónica de lo que cabría llamar el “tiempo de la revolución”, el humor negro impregnado de melancolía de *Los viejos amigos*, al que se sumarán más adelante *Crematorio* y *En la orilla*, es muestra de lo que el propio Chirbes consideró “poética” de la revolución (Barjau, Parellada, 2013: 19). De la crónica a la poética de la revolución, estas cinco novelas, como *L'éducation sentimentale*, condensan la complejidad de lo histórico en el devenir de unos pocos protagonistas coetáneos del autor, cuya peripecia vital abarca un lapso temporal amplio, pero se inscribe en un espacio social reducido, saturado de indicios culturales muy significativos. De este modo, como *L'éducation sentimentale*, todas ellas son también inestimables documentos sociológicos porque restituyen “de forma extraordinariamente exacta la estructura del mundo social en el que ha[n] sido elaboradas” (Bourdieu, 1995: 63).²⁰ Y si en Flaubert los personajes, como en el caso de Frédéric Moreau, oscilan entre la política, el dinero y el arte por el arte (esto último, a veces, sin superar lo decorativo), en Chirbes van a veces de Mao a la “chinoiserie”. Basta recordar el dragón chino que pende del techo de la casa de Elisa Redol en *Los viejos amigos*, novela en la que abundan las referencias kitsch²¹ al París revolucionario de 1830 y de 1848: “La prolongación de la lucha armada por otros medios, el pelotón de ejecución convertido en excavadora, en grúa. ‘Il faut aller fusiller le général Aupick’” o “las sirenas de la policía, los gritos, las carreras, y ella como una de esas heroínas de Delacroix, izando la bandera sobre los escombros, sobre los cadáveres de la revolución” (*Los viejos amigos*: 96 y 204), reza el texto a propósito respectivamente de Pedrito Vidal y de Amalia.

Hay un pasaje de una carta de Flaubert a Edma Roger des Genettes (hacia 1861), donde se aborda el concepto de melancolía en el mundo antiguo, que Chirbes cita a partir de los cuadernos de trabajo de las *Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar en su ensayo “Una nueva legitimidad” (263) y que glosa en *Crematorio* (396), que sintetiza bien gran parte de la visión del mundo subyacente a sus últimas obras: “Ya se habían ido los dioses y Cristo no había llegado aún: hubo, entre Cicerón y Marco Aurelio, una etapa única en que solo existió el hombre” (Flaubert, 2017).²² Ese es el caos, la melancolía y la sole-

20. Considero que la huella de los ensayos de Bourdieu sobre *L'éducation sentimentale* es determinante a partir, sobre todo, de *La caída de Madrid*, novela que recurre a un denso andamiaje intertextual como forma de caracterización socio-cultural (Schmitz, 2006: 212). Sobre la huella en *La larga marcha* de la escuela francesa de los Annales y sus estudios de las mentalidades colectivas, véase Winter (2006: 240).

21. Entiendo kitsch en el sentido que le da Hermann Broch: “Determinada actitud ante la vida, pues el kitsch no podría existir ni persistir si no existiera el individuo kitsch, que ama el kitsch, está dispuesto a crearlo como productor artístico y a pagarlo bien, como consumidor de arte [...]. Y si el kitsch es un fraude [...], el reproche recae sobre la persona que necesita semejante espejo para reconocerse a sí misma en él y confesar sus mentiras con una fruición hasta cierto punto sincera” (Broch, 1974d: 367-368).

22. “Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été” (op. cit. por Yourcenar 1974: 321). (Agradezco a María Teresa Gallego la traducción de este fragmento de Flaubert). El pasaje se glosa en *Crematorio*: “En las *Memorias de Adriano* [...]

dad en que se mueven los personajes de *L'éducation sentimentale* y los personajes de Chirbes, en novelas que, aun teniendo a la historia como protagonista, rehúyen el cuadro histórico. Sin embargo, pocas cosas explican tan bien el fracaso de la revolución del 48 y el advenimiento del II Imperio como la muerte de Dussardier, derribado por una carga de dragones que actúan a las órdenes del intelectual, y a un tiempo revolucionario, Sénécal. Pocas cosas explican tan bien el pacto de silencio de la Transición como el regreso del cínico y lúcido abogado leninista Taboada a su clase social en *La caída de Madrid* y las sucesivas traiciones de la burguesía a la clase obrera: Gregorio traicionado en la *Larga marcha*; Lucio en *La caída de Madrid*; Mauricio en *Los viejos amigos*.²³

En el ciclo testamentario que forman *Los viejos amigos*, *Crematorio* y *En la orilla*, las preocupaciones estilísticas del novelista son, por otra parte, claramente las de Flaubert. Chirbes abrió su ensayo “Psicofonías” con una cita de una célebre carta de Flaubert a Louise Colet (17 de diciembre de 1852), escrita cuando empezaba la redacción de *Madame Bovary* (1857), en la que el autor se lamentaba del agotamiento contemporáneo de las formas plásticas: “Lo que nos queda es el exterior del hombre” —decía Flaubert—, “más complejo, pero que escapa mucho más a las condiciones de la forma. Así, creo que la novela está todavía naciendo, espera su Homero. ¡Qué hombre habría sido Balzac si hubiera sabido escribir!” (Flaubert, 2003: 247). En el ensayo de Chirbes, la cita viene a cuento de una reflexión acerca del rol social que se arrogaban los grandes narradores del siglo XIX, desde la convicción de que la novela era, además de la expresión de las contradicciones de una época, un instrumento capaz de cambiar la sociedad. Pero del sesgo que toma el razonamiento en ese ensayo no se sigue que Chirbes no compartiera, hasta cierto punto, la crítica de Flaubert a la despreocupación formal de Balzac. Porque las obsesiones formales de Flaubert cuando escribe *Madame Bovary* son las de Chirbes. En una entrevista que le hizo Nuria Azancot (2007) cuando se publicó *Crematorio*, Chirbes decía: “Vacié el texto de cualquier trama que no fuera la propia tensión del lenguaje”. Es el deseo expresado por Flaubert a Louise Colet en otra célebre carta desde Croisset (16 de enero de 1852) de escribir “un libro sobre nada [...] que se aguante a sí mismo con la fuerza interna de su estilo” (Flaubert, 2003: 165). En 2013, poco después de la publicación de *En la orilla*, Chirbes le decía a Alfonso Armada: “La belleza es el ajuste entre una idea y una palabra, una concatenación de palabras. [...]. De repente es esa especie de unión perfecta entre fondo y forma” (Armada,

se habla de ese momento excitante en el que los viejos dioses han muerto y el nuevo dios no acaba de llegar. Momentos fructíferos en los que la humanidad se levanta solo sobre sus propias fuerzas, pero también terribles porque sufre sin consuelo” (393).

23. Chirbes reconoció el paralelismo en la entrevista que le hizo Patricia Arce cuando se publicó *La caída de Madrid*: “De Proust he aprendido el tono y seguramente mis novelas tienen algo que ver con Graham Greene, Balzac, y de *La educación sentimental*, de Flaubert, donde el intelectual que alecciona al obrero a hacer la revolución, acaba matándolo” (*op. cit.* por Fernando Valls, “Los dibujos del rompecabezas o *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes”, núm. 16)

2013); y un par de meses más tarde nos decía a Joaquim Parellada y a mí: “Si no me suena bien un párrafo es que no dice la verdad” (Barjau, Parellada, 2013: 18). Estas últimas afirmaciones son trasunto de la búsqueda flaubertiana de “le mot juste”, de la palabra exacta que es reflejo de la precisión del pensamiento y que ha de ser sometida a la prueba del *gueuloir*, es decir a la prueba de su enunciación en voz alta: “Cuanto más bella es una idea, más sonora es la frase. Créame: la precisión del pensamiento determina —y es ella misma— la de la palabra” (Flaubert, 2017), como se lee en otra célebre carta a Mlle. Leroyer de Chantepie (12 de diciembre de 1857).²⁴

La preocupación por la musicalidad y por el matiz son, por otra parte, en Chirbes herencia de Verlaine, el poeta cuyo nombre va unido a los de Balzac y Flaubert en la rememoración del discurso de 2011 en el Odéon de París. “La idea de la música está en todos mis libros” y “Te peleas contra lo literario y te das cuenta de que lo literario siempre te gana la partida”, le decía Chirbes a Julio José Ordovás (2014: 336-337) en la última entrevista larga que concedió, en Pascua de 2014. Quizá el Chirbes “de senectud” estuviera evocando el “to-to-to-tón” de los “sanglots longs / Des violons” (Verlaine, 1890: 53) de sus años en el orfanato de León. “De la musique avant toute chose” y “tout le reste est littérature”, como reza el “Art Poétique” de Verlaine (1884: 23-24): esa “littérature” contra la que luchó Chirbes porque la consideraba fruto de un “Yo culpable”.²⁵ Esa “literatura” que es lo opuesto a la generosidad literaria de la que surge la narrativa de Galdós y Max Aub, los dos novelistas españoles a cuya tradición Chirbes quiso vincularse. Pero Galdós y Max Aub son ya otra capa del hojalde, la historia de otro saqueo.

Bibliografía

- ARMADA, Alfonso (2013), “Rafael Chirbes: «No hay riqueza inocente»”, *ABC* (27 de mayo), en www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html (septiembre 2018).
- AZANCOT, Núria (2007), “Rafael Chirbes”, *El Cultural* (27 de diciembre), en www.elcultural.com/revista/letras/Rafael-Chirbes/22043 (septiembre 2018).
- BALZAC, Honoré de (1846), *Petites misères de la vie conjugale*, ilustrées par Bertall, París, Chlendowski.
- BALZAC, Honoré de (1850), *Le député d'Arcis*, 2 vols., París, Calmann-Lévy.

24. “La forme et l'idée, pour moi, c'est tout un et je ne sais pas ce qu'est l'un sans l'autre. Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore; soyez-en sûre. La précision de la pensée fait (et est elle-même) celle du mot” (Flaubert, 2017).

25. La cita de Verlaine sirve de conclusión a su ensayo sobre Max Aub: “A mí, descubrir esa generosidad literaria que —como en Galdós— encuentra en Aub quien lo lee con atención, me enseña mucho acerca de lo que me gustaría que fuera mi oficio. Lo demás me parece nada más que literatura” (“El yo culpable”, 196).

- BALZAC, Honoré de (1871), *Les comédiens sans le savoir*, en *Oeuvres complètes. Scènes de la vie parisienne*, nueva edición, París, Michel Lévy frères (248-320).
- BALZAC, Honoré de (1971), *Le père Goriot*, F. Marceau (préf.), París, Gallimard.
- BALZAC, Honoré de (1974), *Illusions perdues*, G. Picon (préf.), París, Gallimard.
- BALZAC, Honoré de (1977a), *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, en *La Comédie humaine, VI, Études de Moeurs: Scènes de la vie de Paris*, P.-G. Castex (ed.), París, Gallimard (37-312).
- BALZAC, Honoré de (1977b), *La Maison Nucingen*, en *La Comédie humaine, VI, Études de Moeurs: Scènes de la vie de Paris*, P.-G. Castex (ed.), París, Gallimard (329-392).
- BALZAC, Honoré de (1977c), *Splendeurs et misères des courtisanes*, en *La Comédie humaine, VI, Études de Moeurs: Scènes de la vie de Paris*, P.-G. Castex (dir.), París, Gallimard (429-935).
- BARJAU, Teresa; PARELLADA, Joaquim (2013), “Rafael Chirbes, en Beniarbeig”, *Ínsula*, 803 (noviembre) (13-21).
- BENJAMIN, Walter (2018), *Tesis sobre el concepto de historia*, en *Iluminaciones*, J. Ibáñez Fanés (ed. y pról.); J. Aguirre y R. Blatt (trads.), Barcelona, Taurus (305-318).
- BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- BROCH, Hermann (1974a), “Hofmannsthal y su tiempo”, en *Poesía e investigación*, H. Arendt (pról.); R. Ibero (trad.), Barcelona, Barral (65-140).
- BROCH, Hermann (1974b), “James Joyce y el presente”, en *Poesía e investigación*, H. Arendt (pról.); R. Ibero (trad.), Barcelona, Barral Editores (231-263).
- BROCH, Hermann (1974c), “Cosmogonía de la novela”, en *Poesía e investigación*, H. Arendt (pról.); R. Ibero (trad.), Barcelona, Barral (265-298).
- BROCH, Hermann (1974d), “Algunas consideraciones acerca del problema del kitsch”, en *Poesía e investigación*, H. Arendt (pról.); R. Ibero (trad.), Barcelona, Barral (367-383).
- CALVO CARILLA, José Luis, “Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes”, en J. L. Calvo et al. (eds.), *El relato de la Transición: la Transición como relato*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza (119-146).
- CHIRBES, Rafael (1988), *Mimoun*, Barcelona, Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (1991), *En la lucha final*, Barcelona, Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (1992), *La buena letra*, Madrid, Debate.
- CHIRBES, Rafael (1994), *Los disparos del cazador*, Barcelona, Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (1996), *La larga marcha*, Barcelona, Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (1997), *Mediterráneos*, Madrid, Debate.
- CHIRBES, Rafael (2000), *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (2002a), “El novelista perplejo”, en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (45-63).
- CHIRBES, Rafael (2002b), “La resurrección de la carne”, en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (65-68).
- CHIRBES, Rafael (2002c), “El punto de vista”, en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (69-90).
- CHIRBES, Rafael (2002d), “Material de derribo”, en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (91-103).

- CHIRBES, Rafael (2002e), “Psicofonías (Legitimidad y narrativa)”, en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (145-160).
- CHIRBES, Rafael (2002f), “El Yo culpable”, en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama (169-196).
- CHIRBES, Rafael (2003), *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama; (2008), Barcelona, Anagrama (Compactos, 456).
- CHIRBES, Rafael (2004), *El viajero sedentario*, Barcelona, Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (2007), *Crematorio*, Barcelona, Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (2010a), “La estrategia del boomerang”, en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama (11-37).
- CHIRBES, Rafael (2010b), “Una nueva legitimidad”, en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama (251-267).
- CHIRBES, Rafael (2013a), *En la orilla*, Barcelona, Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (2013b), *Pecados originales. La buena letra & Los disparos del cazador*, pról. del autor, Barcelona, Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (2014-2015), “A ratos perdidos”, *Turia*, 112 (noviembre-febrero) (268-279).
- CHIRBES, Rafael (2015-2016), “Hojas sueltas”, *Turia*, 116 (noviembre-febrero) (86-93).
- CHIRBES, Rafael (2016), *Paris-Austerlitz*, Barcelona, Anagrama.
- CHIRBES, Rafael (2017), *El año que nevó en Valencia*, Barcelona, Anagrama.
- DOMÍNGUEZ, Antonio José (2013), “Rafael Chirbes: ‘Si nos quedamos fuera de la historia, la narración la harán otros’”, *Mundo obrero.es* (24 de abril), en www.mundoobrero.es/pl.php?id=2860 (septiembre de 2018).
- EUSEBIO, Carmen de (2013), “Rafael Chirbes: ‘La tensión en el lenguaje debe entenderse como tensión en el proceso de aprendizaje al que se somete al lector’”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 757 y 758 (julio y agosto) (247-257).
- FERNÁNDEZ PATÓN, Santi (2014), “Entrevista con Rafael Chirbes: ‘Los libros siempre saben más que su autor’”, *Santi Fernández Patón, escritor* (7 de octubre), en <https://fernandezpaton.net/2014/10/07/entrevista-con-rafael-chirbes-los-libros-siempre-saben-mas-que-su-autor/> (septiembre de 2018).
- FERRERO, Ángel (2013), “‘En la orilla es un testamento, cuenta el fin de una época’”, *Simpermiso* (17 de noviembre), en <http://old.sinpermiso.info/articulos/ficheros/rch.pdf> (octubre de 2018).
- FLAUBERT, Gustave (2003), *Cartas a Louise Colet*, I. Malaxecheverría (trad., pról., notas), Madrid, Siruela.
- FLAUBERT, Gustave (2005), *L'éducation sentimentale*, S. Sylvestre de Sacy (éd.); A. Thi-baudet (préf.), París, Gallimard.
- FLAUBERT, Gustave (2017), *Édition électronique des lettres de Flaubert*, nueva edición, Yvan Leclerc et Danielle Girard (dirs.), publicada en línea el 2 de noviembre, en <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition> (octubre 2018).
- IBÁÑEZ ERLICH, María Teresa (ed.) (2006), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- JACOBS, Helmut C. (1999a), “Las novelas de Rafael Chirbes”, *Iberoamericana. América*

- Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas Iberoamericanas*, 23, 75-76 (175-181).
- JACOBS, Helmut C. (1999b), “Entrevista con Rafael Chirbes”, *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas Iberoamericanas*, 23, 75-76 (182-187).
- LLUCH PRATS, JAVIER (2014-2015), “La forja de un escritor: Rafael Chirbes, ensayista”, *Turia*, 112 (noviembre-febrero) (161-169).
- MARX, KARL; ENGELS, FRIEDRICH (1976), *Textos sobre la producción artística*, Valeriano Bozal (ed.), 2.ª ed., Madrid, Alberto Corazón Editor.
- OLEZA, JOAN (1996), “Un realismo postmoderno”, *Ínsula*, 589-590 (enero-febrero) (39-42).
- RODRÍGUEZ MARCOS, JAVIER (2015), “La novela perfecta para mañana”, *El País* (17 de noviembre), en https://elpais.com/cultura/2015/11/17/actualidad/14477877335_027165.html (septiembre 2018).
- RUIZ CASADO, JUAN MANUEL (2014-2015), “El fracaso de la cultura en las novelas de Rafael Chirbes”, *Turia*, 112 (noviembre-febrero) (201-207).
- SCHMITZ, SABINE (2006), “*La caída de Madrid*, una novela histórica de Rafael Chirbes o el arte nuevo de cometer un deicidio real(ista) en el siglo XXI”, en María Teresa Ibáñez Erlich (ed.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert (201-233).
- VALLS, FERNANDO (2014-2015), “La narrativa de Rafael Chirbes: entre las sombras de la historia”, *Turia*, 112 (noviembre-febrero) (127-145).
- VALLS, FERNANDO (2016), “Cabeza de ofidio, ojos de reptil”, *Caracol* (Universidad de São Paulo), 11 (enero-junio) (38-51), en www.revistas.usp.br/caracol/article/view/118328 (septiembre 2018).
- VALLS, FERNANDO (en prensa), “De la cubierta y del texto: Pintura y literatura en Rafael Chirbes”.
- VALLS, FERNANDO (en prensa), “Los dibujos del rompecabezas, o *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes”.
- VV. AA. (2014-2015), *Cartapacio: Rafael Chirbes*, F. Valls (coord.), *Turia*, 112 (noviembre-febrero) (125-305).
- VERLAINE, PAUL (1884), *Jadis et naguère*, París, Léon Vanier.
- VERLAINE, PAUL (1890), *Poèmes saturniens*, París, Léon Vanier.
- WINTER, ULRICH (2006) “Adivinación hermenéutica, historia de las mentalidades y autenticidad. Acerca del estilo historiográfico de Rafael Chirbes”, en Ibáñez Erlich, María Teresa (ed.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert (235-247).
- YOURCENAR, MARGUERITE (1974), *Mémoires d'Hadrien*, suivi de *Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, París, Gallimard.