

AMÉLIE FLORENCHIE / ISABELLE TOUTON (EDS.)

COMITÉ DE LECTURA:

Manuel Alberca Serrano, Mechthild Albert, José Aragüés Aldaz,  
Jean Alsina, Rafael Bonilla Cerezo, Gero Arnscheidt,  
Murielle Borel-Codaccioni, Ana Casas Janices,  
Isabel Cuñado, Hanno Ehrlicher, Celia Fernández Prieto,  
Teresa González Arce, Rebeca Martín, Gonzalo Navajas, Christine Pérès,  
Nathalie Sagnes, Aránzazu Sarriá Buil, Georges Tyras, Marc Vitse

La ejemplaridad en la narrativa  
española contemporánea  
(1950-2010)

EJEMPLARIDAD Y AMBIGÜEDAD EN LA OBRA NOVELESCA  
DE RAFAEL CHIRBES

*Catherine Orsini-Saillet*

Pensar el problema de la ejemplaridad en la novela y cómo se puede plantear en la narrativa de hoy invita a interrogarse sobre la capacidad que tienen las novelas para proponer modelos que el lector puede seguir o no y que sirvan de encarnamiento. Supone problematizar lo que fue una evidencia clásica —la función moral de la literatura<sup>1</sup>— y comprender cómo vuelve a aparecer, cómo se percibe o no, este componente ético en la novela contemporánea. Esta reflexión conduce, por una parte, a centrarse en la dimensión pragmática de la ejemplaridad, o sea en la influencia que ejerce la obra sobre el lector, en la capacidad o la voluntad de los autores para transmitir valores a través de la ficción, en las modalidades del didactismo de las novelas sus expresiones sean directas u oblicuas. Por otra parte, nos podemos también preguntar en qué medida una obra literaria merece calificarse de ejemplar y considerarse como un modelo elaborado por un escritor tal vez ejemplar.

Esta dimensión parece particularmente interesante en el caso de Rafael Chirbes, una de las voces más importantes entre los autores actuales, ya que incluye en muchas de sus novelas una figura de novelista, en general fracasado y muy poco ejemplar, pero que invita a reflexionar sobre el papel de la litera-

<sup>1</sup> «L'idée d'une fonction morale de la littérature était une évidence aux yeux de l'esthétique classique. Très longtemps, il est allé de soi que la littérature se devait d'être exemplaire puisque sa raison d'être était d'éduquer tout en divertissant, de fournir à l'individu un certain nombre de modèles, de lui communiquer un ensemble de valeurs. Autrement dit: on la considérait comme indissociable d'une certaine éthique dont elle était l'expression» (Forest 2007: 397).

tura. Además nunca vaciló Rafael Chirbes en situarse a contracorriente, en no adoptar las tendencias dominantes del mercado para seguir fiel a sus convicciones. Rafael Chirbes cree en la dimensión ética de la literatura, a pesar de la total ausencia de personajes ejemplares en sus novelas. En su opinión, la meta de la literatura no ha cambiado tanto desde la Edad Media y está convencido de que la ejemplaridad es consustancial a la novela. Comparte esta idea con el novelista argentino Ricardo Piglia quien en su libro *El último lector* declaró: «el lector de ficciones [...] es alguien que encuentra en una escena leída un modelo ético, un modelo de conducta, la forma pura de la experiencia» (citado por Chirbes en *Por cuenta propia*, 17 y 134). Rafael Chirbes, en su última recopilación de ensayos, comenta esta afirmación que permite establecer un puente entre la literatura contemporánea y los textos medievales:

[...] buscamos modelos de conducta en las narraciones: no otra cosa era lo que ofrecían las fábulas medievales a sus lectores u oyentes: *enxiemplos* ofrecía don Juan Manuel en *El Conde Lucanor*, fábulas, narraciones que ponían ante disyuntivas a los personajes y, de paso, al lector que se adentraba en ellas. Walter Benjamin —al igual que lo hace Piglia— pensaba en la novela como espacio donde se plantea un problema moral, un ejercicio de pedagogía (*Por cuenta propia*, 17-18).

A pesar de la declaración del autor —«buscamos modelos de conducta»—, sus novelas carecen de personajes caracterizados por un comportamiento ejemplar, orientado hacia lo que ellos consideran como el Bien. Hemos de suponer, por lo tanto, que dichos textos encuentran otras vías, más oblicuas, para ejercer su función moral y entrar en el ámbito de una «literatura responsable»<sup>2</sup>.

En el caso de Rafael Chirbes, veremos que la noción de ejemplaridad desaparece del sistema de los personajes para privilegiar una ambigüedad que obliga al lector a una revisión permanente de las significaciones; que el relato se abre a una multiplicidad de voces. Nos preguntaremos entonces si este recurso sistemático en las cuatro últimas novelas del autor se pone al servicio de un relato ejemplar y por qué.

<sup>2</sup> Véase en este mismo volumen el texto firmado por Isaac Rosa, «La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores».

#### DESAPARICIÓN DEL HÉROE Y EJEMPLARIDAD

Las últimas obras de Rafael Chirbes —*La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003) y *Crematorio* (2007)— son novelas corales que corroboran la tendencia a una desaparición del héroe en la novela española del siglo xx. Ángeles Encinar puso de relieve esta evolución en un estudio donde, citando un trabajo de Paul Conrad Kurz sobre la novela europea, afirma que:

«el héroe tradicional, definido como un hombre perfilado, diferenciado del mundo circundante, un aventurero superior, con una superioridad de formación o de capacidad de amar, de apasionarse o hasta de pecar», había sido sustituido en la novela contemporánea por «una figura adocenada, a menudo difícil de comprender, incapaz de todo lo elevado, aprisionada por las circunstancias, banal, en desacuerdo consigo mismo» (1990: 41).

Esta desaparición del llamado «héroe tradicional» pone de realce la necesidad de volver a pensar la naturaleza del héroe en la novela contemporánea. Para este estudio nos apoyaremos en una tipología propuesta por Vincent Jouve que se funda en la combinación de dos criterios permanentes que, según él, entran en la definición del héroe: el hecho de ser o no protagonista y la ejemplaridad (Jouve 1995). Llama héroes «convexos» a aquéllos que encarnan un comportamiento ejemplar —con dos modalidades, los «campeones» (que ocupan el primer plano) o los «modelos» (que son personajes secundarios de la historia); y héroes «cóncavos» a aquéllos que no son ni ejemplares ni modélicos, ni dignos de confianza, pero que orientan la significación de la obra de modo oblicuo. De nuevo, éstos se dividen en dos subcategorías: los «cobayas» (protagonistas) y los «reveladores» (personajes secundarios).

En las novelas de Rafael Chirbes, parece muy claro que abundan héroes «cóncavos» que casi podrían calificarse de antihéroes, si pensamos en la definición del héroe tradicional, porque nunca realizan hazañas ni encarnan ideales admirables. Las historias situadas en el periodo de la guerra y de la posguerra podrían favorecer la aparición de figuras «convexas», tanto en la generación de los padres como en la de los hijos, y, sin embargo, no las hay, ni en el bando nacional, ni en el bando republicano, porque cada personaje se mueve con sus contradicciones. En *La larga marcha* unos de los mejores ejemplos serían el personaje de Pedro del Moral, que combate con los nacio-

nales, y Vicente Tabarca, afecto al otro bando. El primero, lleno de ilusiones, está convencido de luchar con el bando correcto, pero dista mucho de encarnar un «modelo» y se convierte en un «revelador», ya que conduce al lector a replantearse la imagen del soldado nacional cruel, ciego, violento, despiadado. Mientras que no vacila nunca en presumir de ser un camisa vieja, vive obsesionado por el día en que tuvo que rapar a mujeres republicanas. A lo largo de los años que siguen a la guerra no deja de recordar aquellos actos represivos que, en vez de revelar un compromiso carente de dudas, se convierten en un hito en el camino de la degradación:

[...] para sacar a empujones a aquellas tres mujeres asustadas, y el sargento se dirigía a él «tú, Pedro», y le daba una maquinilla y le decía que las esquilara, «pela a esas putas rojas», y él no era capaz de decir que no, a pesar de que la más joven era nada más ¿Dónde había caído? ¿En Belchite? ¿En las montañas de Santander mientras entraban en una casa que una niña, y la mayor, una anciana, y luego oía el «Cara al sol» y se acordaba de ellas mientras miraba correr el agua del riachuelo que había a la salida de aquel pueblo que no había visto nunca antes ni volvió a ver en la vida? ¿Ahí murió el muchacho que Pedro fue? ¿O ya se había muerto antes? (*La larga marcha*, 102).

El verbo *caer* que aparece en discurso indirecto libre remite no tanto a la derrota del soldado como a la del hombre. Este episodio se convierte, para Pedro del Moral, no en el recuerdo de una victoria sino en una referencia de crueldad: «las palabras se le habían escapado cortantes, duras, como las del sargento cuando le dijo: 'te he dicho que las peles, que las esquiles a esas putas rojas'» (106). La conciencia que tiene el personaje frente a sus actos despiadados conduce a matizar la integridad de su compromiso con los vencedores, a pesar del bando elegido. Por lo demás, el narrador realza unas cuantas expresiones entrecomilladas y aisladas entre paréntesis para mostrar, con cierta ironía, el desfase entre el discurso oficial y la experiencia vivida, e invitar al lector a reconsiderar, a través del ejemplo de Pedro del Moral, a los vencedores y a los vencidos como categorías estancas:

[P. del Moral] había soñado en cosas hermosas [...] cuando volvió como vencedor de una guerra (así los habían llamado: «vencedores»). [...] pensaba que la posguerra iba a ser hermosa, y de ellos, de quienes habían servido a la bandera española contra las hordas de la República. Así se lo prometían los altos mandos que visitaban las trin-

cheras y les hablaban después de haberlos puesto en formación («vencedores de las hordas sin fe del comunismo internacional») [...] (34).

En toda la novela no aparecen soldados que se convierten en héroes de la guerra, pero sí encontramos, por ejemplo, una caricatura del joven falangista a través del personaje de Pedrín, amigo de Roberto. De la misma forma, en *La caída de Madrid*, la única hazaña contada es el robo de una pitillera sobre un cadáver republicano, mientras que el uso casi sistemático de la focalización interna y del discurso indirecto libre en ambas novelas hubieran podido facilitar esta presentación de los acontecimientos y de unos personajes convencidos de tener toda la razón en su lucha.

Tampoco encontramos a héroes en el bando de los vencidos de *La larga marcha*; no tenemos la visión de los soldados que luchan sino exclusivamente la imagen de la derrota como, por ejemplo, a través de los recuerdos y de la vida del médico Vicente Tabarca. Su más recurrente pesadilla es la visión de los puertos de Levante llenos de «cadáveres andantes que se movían envueltos en harapos» (95) a los que no llegaron los barcos salvadores, y donde Vicente Tabarca tuvo que quedarse ante el mar que «era la puerta [...] y era una puerta que estaba cerrada» (96). Lamenta el no haber muerto en las trincheras y el haberse convertido en un «pelele asustado»:

Vicente Tabarca también pensaba que, si le hubiera llegado la muerte en las trincheras, hubiera sido héroe, petrificado en el tiempo, su imagen en la memoria de alguien (¿quién podría acordarse de tantos muertos?), pero no: ni siquiera esa posibilidad. A quienes habían resistido hasta el final les había tocado lo peor, la indignidad como un caos (96-97).

La mayor pérdida que sufrió este prestigioso médico es la de su identidad, condenado a «canjea[r] la supervivencia por —así lo decía él— una resignada muerte "civil" [...]. No había habido conmutación de la pena de muerte, sino cambio de una muerte por otra muerte» (91-92). Esta figura de vencido, que no logra alcanzar un estatuto de héroe sirve también de «revelador», ya que encarna una tensión dialéctica entre las nociones de vencidos y vencedores. En efecto, en este panorama desolador, Vicente Tabarca sigue siendo fiel a sus ideales y logra mantener una conducta moral ejemplar cuando corre el riesgo de practicar el aborto de Elvira Rejón, por solidaridad desinteresada. Tampoco reniega de lo que ha sido, pero cuando descubre las lecturas y activida-

des clandestinas de su hija Helena, se comporta como un vencido temeroso de lo que le pueda pasar a su hija, ya no cree en sus ideas revolucionarias y actúa con su hija como los franquistas actuaron con él: «[Vicente Tabarca] tenía la impresión de que él ejercía como cirujano por una vez en su vida desde que se acabó la guerra, y sajaba para extirpar el tumor cuando rompió en mil pedazos aquellos papeles» (279). El propio texto pone de realce este paralelismo puesto que la imagen del cirujano se había utilizado para referirse a los métodos represivos de los franquistas —«esos despiadados cirujanos» (47)— que intentaban extirpar, en vano en el caso de don Vicente, las ideas republicanas que entraban en conflicto con el discurso oficial. El médico, convertido en enfermo contagiado<sup>3</sup>, se hace de nuevo cirujano, frente a su hija, cuando adopta los métodos de los verdugos, lo que relativiza la victoria de la permanencia de sus ideas ya consideradas por el propio personaje como nefastas para el porvenir de su hija. El miedo pudo con las convicciones más arraigadas e impidió, pues, los comportamientos heroicos. Un personaje como Vicente Tabarca que no se deja vencer en su propia interioridad (sigue escuchando en soledad la Pirenaica mientras destruye las revistas de Helena) pero impide que su hija reemprenda la lucha invita al lector a pensar lo difícil que fue seguir siendo portador de valores en el contexto del franquismo<sup>4</sup>.

Si nos fijamos ahora en el retrato que propone Rafael Chirbes de la segunda generación, la de los hijos, enfocada en la segunda parte de *La larga marcha* y en *La caída de Madrid*, tampoco aparece un amago de heroísmo, sea en el frente obrero o estudiantil. Cuando se evoca la lucha antifranquista, las aspiraciones individuales y el deseo sexual se mezclan y parecen sobrepasar la dimensión ideológica. El estudiante comprometido comunista o militante en grupúsculos más radicales disidentes dan lugar a retratos sarcásticos y caricaturescos que dejan percibir el desencanto del autor cuando mira hacia un pasado que conoció de cerca. Esto se ve, por ejemplo, en una conversación entre Carmelo, un

<sup>3</sup> Véase el campo léxico de la enfermedad: «[Vicente Tabarca] sigue contagiado por una forma de pensar que los vencedores calificaron de epidemia y que extirparon con cruel y efectivo instrumental durante tres años en las trincheras y cuya cura prosiguieron en paredones y celdas. [...] la dolorosa cura no ha sido suficiente, [que] sigue intoxicado» (*La larga marcha*, 46-47).

<sup>4</sup> La complejidad de la situación se nota también a través de la contradicción que hay entre el nombre que eligió el médico para su hija (Helena, con hache) y su actitud represiva cuando descubre su compromiso: «Con hache, por favor», le dijo al secretario del juzgado [...] y con la hache quería expresar esa fuerza clásica, trágica, que deseaba contagiarle a la recién nacida. La venganza por mano interpuesta» (*La larga marcha*, 51).

estudiante gallego de origen campesino, y Gregorio, un obrero hijo de un jornalero extremeño, que el narrador transcribe, no sin ironía:

La clase obrera —le decía Carmelo a Gregorio, repitiendo lo que enunciaban aquellos papeles tirados a ciclostil— tenía que ser la que dirigiese el mundo. Sólo ella podría hacerse cargo de un futuro que irremediamente iba a llegar. «El proletariado es la única clase que puede dirigir una revolución que supere las contradicciones e injusticias de la sociedad burguesa. Una revolución irremediable por necesaria.» Gregorio se reía de aquellas palabras que no entendía demasiado bien. «Imaginate lo que pasaría si mandásemos nosotros. Si mandando gente de cultura, abogados, profesores o gente así, va el mundo como va, lo que podría pasar si nos lo dejaran manejar a cuatro burros. Eso son cosas que decís los estudiantes porque no sabéis lo que es un obrero», se burlaba Gregorio de Carmelo, que se tomaba en serio sus palabras y las rebatía con pasión (*La larga marcha*, 332-333).

Los argumentos de Carmelo convierten su discurso en una caricatura de discurso marxista que no llega a convencer a un Gregorio más sensato. En la misma novela, Luis Coronado es también un seudomilitante marxista con un discurso caricaturesco y un comportamiento muy poco ejemplar, ya que utiliza la clandestinidad no realmente para luchar sino para ocultar sus orígenes humildes y su identidad que lo avergüenzan (345).

Ninguno de los estudiantes se erige en héroe de la oposición estudiantil. La mayoría de las veces se pone en tela de juicio la sinceridad de sus compromisos y podemos percibir la huella de la pluma sarcástica del Juan Marsé de *Últimas tardes con Teresa* en los procedimientos de degradación que afectan a todos. Lo que se critica no son los valores en sí sino la falta de convicción de los personajes. Nadie encarna una actitud digna, ni siquiera según su propio sistema de valores. También en *Los viejos amigos* y en *Crematorio*, a la luz del presente en que se sitúa la historia y que coincide con el tiempo de la escritura, se evidencia la hipocresía de los compromisos pasados, dado que todos los personajes que tuvieron sueños revolucionarios se adaptaron al nuevo sistema después de la vuelta a la democracia. Nos encontramos en un universo degradado, en el que ya no existen valores, en el que el autor parece añorar aquellos valores en los que creyó en su etapa de joven marxista.

Ya no puede haber héroes aparte de los llamados «reveladores» en las novelas de Chirbes, ya no hay personajes ejemplares. Desaparecen tanto los modelos como los contramodelos, lo que puede plantearle al lector un problema de evaluación.

## UNA VALORACIÓN COMPLEJA: LA AMBIGÜEDAD

La construcción narrativa de las novelas que privilegian el multiperspectivismo permite relativizar la visión que tenemos de los personajes, sobre todo a partir de *La caída de Madrid*. En las tres últimas novelas, el tiempo reducido de la historia (menos de un día) y el marco espacial limitado (Madrid en *La caída de Madrid*, la sala de un restaurante madrileño en *Los viejos amigos* o la pequeña ciudad balnearia de Misent en *Crematorio*) permiten un cruce de perspectivas que hace más compleja la imagen que tenemos de la mayoría de los personajes. El resultado es que la ambigüedad se convierte en la piedra angular que sostiene el sistema. Por ejemplo, el personaje de Guillermo en *La caída de Madrid* está sujeto a diversas interpretaciones que dan cuenta de su ambigüedad: aparece primero en las secuencias segunda y decimoquinta como uno de los dos policías que participaron en la detención de Enrique Roda, un militante antifranquista. Desde la perspectiva del preso, gracias a la focalización interna y un discurso que busca la compasión del lector, Guillermo es una bestia, encarnación de la violencia del poder<sup>5</sup>. Por lo tanto, es también un miembro «ejemplar» de la Brigada político-social según el comisario Arroyo, máxima autoridad cuya opinión no ha de ponerse en tela de juicio. La inclusión de unas cuantas expresiones en discurso directo atribuidas a Guillermo<sup>6</sup> y su participación en el maquillaje del asesinato del Viejo en muerte natural hacen de él un agente conciencioso y dócil que obedece ciegamente. Con estas dos visiones contrapuestas se construye el estereotipo del policía brutal. Sin embargo, cuando se acerca la hora de ejecutar a Enrique Roda, Guillermo se pone a dudar, vive un verdadero conflicto interno, lo que lo humaniza y lo convierte en un miembro ya no tan ejemplar, según el sistema de valores de los suyos. Al principio de la secuencia decimoséptima, el narrador desvela las reacciones de Guillermo frente al espectáculo de un gato que está jugando con un gorrión cuya cabeza ha arrancado. Los detalles macabros sugieren una escena de tortura y despiertan en Guillermo el recuerdo de la detención de Enrique gracias a la analogía entre las alas mutiladas y la

<sup>5</sup> «Dolor en la cabeza, en el pecho, en las canillas, en los tobillos. Y voces. Estaban pisoteándolo. Le daban patadas, lo levantaban con el pie, caía de nuevo y recibía otra vez las patadas» (*La caída de Madrid*, 30-31).

<sup>6</sup> «Comisario, un rojo menos» (*La caída de Madrid*, 48), «primero enseñas el palo y después metes la zanahoria en la boca» (56).

privación de libertad. La figura del depredador lo horroriza y se siente en la misma situación que el gato: «Cabrón de gato pensó y se sintió como un cabrón él» (*La caída de Madrid*, 271); el espectáculo le devuelve por consiguiente una imagen de sí mismo que lo sobrecoge. Ya no es el personaje tan seguro de sus convicciones, por lo que se puede rehabilitar ante los ojos del lector como un hombre capaz de evolucionar, de cambiar de ideología, de comprender sus errores. Pero en realidad también podemos plantear de otra manera los motivos de su perplejidad, ya que ignoramos si duda por remordimiento, por sentimientos humanos o porque sabe que la situación está a punto de cambiar y que el estatuto de verdugo y de miembro ejemplar de la Brigada político-social le puede costar caro en el futuro. En efecto, Guillermo es consciente de que los verdugos de un día pueden ser las víctimas del día siguiente. Si recordamos que toda la acción pasa el 19 de noviembre de 1975, víspera de la muerte de Franco, comprendemos el temor del personaje que, aquel día, se siente tan frágil como el gorrión:

[...] recordando la cabeza del pájaro entre las patas del gato, se sentía frágil [...], era como si también a él pudieran dejarlo tumbado [...] con un tiro en la nuca y tres letras pintadas con spray sobre la espalda. A lo mejor en vez de ATE esas letras dirían ETA, pero él estaría igual, allí, muerto y caído (275).

El palíndromo que forman las siglas ATE (Antiterrorismo ETA) y ETA subraya cuán fácil puede resultar la inversión de la situación. Ignoramos entonces si los aparentes remordimientos del personaje son auténticos o si revelan su temor al futuro y su cobardía. Todas estas interrogaciones del lector producen una ambigüedad imposible de resolver que refleja las contradicciones de la naturaleza humana porque a Rafael Chirbes, lo que más le interesa —y lo expresa a través de la construcción de sus novelas— es entender la lógica de los personajes:

Me gusta mucho la gente e intentar ponerme en la cabeza de cada uno. Los asesinos tienen también su corazoncito, y eso no quiere decir que los quieras. Si pretendes escribir novelas, y no editoriales de periódicos, tienes que tener eso en cuenta y narrar lo privado de cada personaje: ése es el espacio de la novela y si lo pierdes se pierde la literatura (Fernández 2002: s.p.).

Los personajes creados son claramente del tipo de los héroes «cóncavos» llamados «reveladores» por Vincent Jouve, quien precisa que su presencia condiciona o determina la significación de la historia sin entrar en una estrategia militante obvia. De ellos, dice Jouve que son menos didácticos que pedagógicos lo que remite a los propósitos de Rafael Chirbes, quien entiende «la novela como ejercicio de pedagogía», en la que el papel de interpretación del lector es determinante. Es la vía preferida de Rafael Chirbes, quien escribió en *En la lucha final*, su segunda novela, que «escribir no resuelve los interrogantes pero, al cargarlos de sentido, los hace soportables» (22).

En las últimas dos novelas, y particularmente en *Crematorio*, los personajes podrían parecer menos ambiguos, ya que el autor pinta «la decadencia de unos seres entregados a la impostura y a la codicia», según las palabras de Ernesto Ayala-Dip (2007: 14), pero la construcción narrativa multifocal invita otra vez a la confrontación de los puntos de vista. Además, el tema de la muerte favorece la revelación de la parte humana de cada uno y anuncia la hora de los balances.

*Crematorio* consta de una serie de trece capítulos no numerados, muy largos y compactos, por componerse cada uno de un sólo párrafo muy denso, seguidos de una última secuencia (la decimocuarta) que ostenta un estatuto aparte y cierra el texto a modo de coda. Una serie de siete puntos de vista alternan de manera totalmente aleatoria, como en *La larga marcha*, para representar una forma de totalidad, la diversidad de los tipos sociales<sup>7</sup> y humanos. Casi todos los capítulos corren a cargo de un narrador heterodiegético que privilegia la focalización interna, aunque en varias ocasiones se distancia claramente del personaje focal, lo que le permite insertar unos cuantos juicios. Cuatro capítulos se hallan aparte por ser narrados en primera persona. Tres de ellos, estratégicamente colocados —el primero, el séptimo o capítulo axial y el último (el decimotercero)—, revelan la posición privilegiada ocupada por Rubén Bertomeu cuya primera persona constituye como la columna vertebral de la novela. El capítulo undécimo aparece en cambio totalmente aislado y da originalidad a la voz de Juan, el yerno catedrático<sup>8</sup> de Rubén, el único en ex-

<sup>7</sup> El abanico es, sin embargo, mucho más amplio en *La larga marcha* que en *Crematorio*.

<sup>8</sup> El catedrático es un personaje recurrente en la narrativa de Rafael Chirbes: véase en particular la figura de Juan Bartos en *La caída de Madrid* y *Los viejos amigos*. En *Crematorio*, el apellido de Bartos se ha cambiado en Mullor que es el nombre del verdugo franquista en *La buena letra*. Este peregrinaje onomástico puede revelar que el personaje del catedrático se construye como una figura muy poco simpática y llena de contradicciones.

presarse en primera persona —con omisión de Rubén—, aunque su voz no llegue a imponerse con tanta fuerza como la de su suegro. Este estatuto aparte del personaje podría interpretarse a partir de lo que dice de él Fernando Valls: «La actitud de Juan Mullor, quien se aprovecha de todos, a la vez que los detesta, se caracteriza por sentirse por encima de los demás, aunque no lleguemos a entender por qué» (2008: 27). En realidad, los críticos no destacan esta originalidad narrativa, como si la voz de Juan no se distinguiera de las demás focalizaciones internas, lo que muestra que el personaje no llega a situarse por encima de los demás, se funde con la masa coral de la que sólo emerge la voz de Rubén.

Toda la novela gira en torno a la muerte de Matías Bertomeu, hermano menor de Rubén. Este acontecimiento es el pretexto que origina los pensamientos de cinco de los personajes focales que conocieron de cerca al muerto (Rubén Bertomeu, riquísimo promotor, Mónica, su jovencísima segunda esposa y, al parecer, ex prostituta, Silvia, hija de Rubén, Brouard, amigo de infancia de los hermanos Bertomeu, novelista homosexual, enfermo de cáncer en fase terminal, y Juan Mullor, yerno de Rubén). Uno tras otro van a proponer un retrato del muerto y de los demás provocando un cruce de perspectivas que hace de cada personaje una construcción compleja y a veces contradictoria. A este núcleo familiar, se añaden otras dos figuras, conectadas a la historia a través de Rubén, pero que no tienen nada que ver con la muerte de Matías. Son Ramón Collado y Yuri. Ambos le permiten al lector penetrar directamente en los negocios sucios de Rubén que pueden intuir sus parientes pero que no conocen claramente. Sirven para pintar otra faceta del viejo promotor y completar la imagen de un universo violento y sucio donde el dinero lo puede y lo vicia todo.

Sin embargo, el narrador nos invita, mediante el uso casi sistemático de la focalización interna, a compartir el sufrimiento de todos los personajes hasta de los más viles, que a veces no tienen nada que ver con el muerto. Tenemos el ejemplo de Yuri que está al servicio de Traian, el proxeneta ruso conectado con la mafia. Yuri repele y acumula los vicios, entre los que el de ser el violador de la hija de uno de sus patronos, pero la presentación en focalización interna del dolor del hombre separado de su familia, su versión de la violación a partir de la provocación de la joven, sus sentimientos amorosos hacia Irina matizan la cara oscura y en unos momentos aparece como una víctima tal vez digna de compasión. En la única secuencia en la que seguimos su punto de vista, está duchándose y el narrador cuenta, a lo largo de varias páginas, en-

trecortadas por recuerdos de Yuri y reflexiones sobre su cuerpo que lo ridiculizan<sup>9</sup>, cómo se esmera en lavarse todos los pliegues más íntimos de su cuerpo, hasta los rincones más escondidos como si estuviera intentando limpiarse, en vano, de todas sus culpas, de todas sus manchas. En esta secuencia está claro que es un narrador omnisciente el que hace uso de la focalización interna para proporcionar una imagen dual de un Yuri que, por una parte, confiesa sus fechorías y se convierte en la encarnación del mal y, por otra, las justifica, como si no tuviera toda la culpa. Acabamos teniendo la impresión de que Yuri vive en casa de Traian un verdadero infierno, de que su vida se ha convertido en una especie de cadena perpetua, más dura que la cárcel, de que es un verdadero títere que al fin y al cabo da lástima con tanto dolor acumulado. El narrador lo confirma cuando sale de la focalización interna y se distancia del personaje para proponer una interpretación de su vida. Lo presenta como una víctima de las maniobras de Irina:

A Irina le da gusto jugar con Yuri. Es como jugar con esos cochecitos con los que juegan los niños a los que les aprietan el botón del mando y corren, y vuelves a apretarlo y se paran en seco con un ruido de plásticos que crujen. ¿A quién no le gusta tener un juguete, un animalito que te obedece? Si, por la tarde, vuelve el jefe, y ella y el jefe se revuelcan en la cama, Irina sabe que Yuri oye, sabe que el animalito sufre, y eso le gusta [...]. Eso, para él, es el infierno, el sitio de los otros, también el sitio escondido de él, sitio de lo oscuro, de lo insoportable que hay en él [...] (*Crematorio*, 155).

El personaje parece, pues, no poder escapar a su cara negra, se impone cierta fatalidad que lo condena al dolor, que hace de él, en parte, una víctima.

Lo mismo podemos decir de Ramón Collado, un ser absolutamente vil pero también víctima de los rusos, o de Rubén. Otro ejemplo podría ser el de Silvia, tan criticada por su jovencísima madrastra, acusada de ser incapaz de verter la menor lágrima, y que, sin embargo, llora a solas la muerte de su tío tan querido. El dolor experimentado por los personajes se ve incrementado por su aislamiento. Todos parecen incomunicados, cortados de los lazos sociales habituales: Rubén en su coche, Mónica en el cuarto de baño, Collado

<sup>9</sup> Esta secuencia hace de Yuri la vertiente masculina de Mónica a quien descubrimos, en la segunda secuencia, entregada a una ridícula sesión de gimnasia facial en el cuarto de baño de su lujosa casa.

en la cama del hospital, Federico Brouard recluso en su habitación donde recibe la visita de Juan...

El uso de la focalización interna a veces completada por el distanciamiento de un narrador omnisciente y por la percepción de los demás da la impresión de que la obra se construye como un verdadero caleidoscopio<sup>10</sup>, con un juego inestable de reflejos que nos hace revisar de manera permanente la visión que tenemos. Los retratos más completos son los de los hermanos Bertomeu: Rubén enfocado desde las perspectivas de todos los demás personajes y desde la suya, en primera persona, y Matías, el muerto de quien no se deja de hablar sin que se haga nunca un elogio fúnebre, sin que el lector sepa muy bien a qué atenerse, entre los puntos de vista encontrados de los demás<sup>11</sup>. Dialogan en la novela versiones poco fiables, ya que están deformadas por la subjetividad. Por ejemplo, cuando Rubén recuerda a Matías, deja claramente percibir unos celos heredados de la infancia por ser el hermano pequeño, el niño mimado de la madre, se nota la rabia por no haberle cedido Matías unos terrenos tan codiciados. La idealización del tío tiene también de subjetividad los recuerdos de Silvia, quien erigió a Matías en el contrapunto del padre. Se multiplican así los enfoques eminentemente subjetivos sin que uno cobre más importancia que otro, sin que el lector tenga indicaciones claras para orientar sus juicios entre las múltiples contradicciones, lo que le invita a arriesgarse en la construcción de la significación, a abrirse camino entre las significaciones posibles, a partir de la confrontación de las perspectivas como lo ha señalado Fernando Valls:

Del contraste y la confrontación de todas estas voces debe valerse el lector para poder juzgar los acontecimientos y las ideas que se ponen en juego. Así, el perspectivismo, la variedad de puntos de vista, la polifonía de voces, está en el fundamento último de este relato, pues cada uno de los protagonistas se muestra y explica desde su propia psicología, en absoluta libertad, como no podía ser de otra forma (2008: 27).

<sup>10</sup> El propio Rafael Chirbes utiliza una comparación similar para referirse a la construcción de sus dos últimas novelas: «funcionan como una trituradora, como un espejo poliédrico que te hace enfrentarte con tu imagen parcela a parcela y que te descubre que toda esa sucesión de figuritas que aparecen en el poliedro no se corresponden con lo que tú creías» (Navarro 2008: 156).

<sup>11</sup> «La confrontación de ideas que surgen en los monodialogos de los protagonistas estallarán, a veces, con la misma contundencia del choque que se produce entre las bolas en la mesa de billar» (Valls 2008: 28).

Esta permanente revisión a la que se ve sometido el lector provoca de nuevo cierta ambigüedad que se añade a la difícil valoración por parte de quien siente a menudo cierta contradicción entre su código axiológico y el sistema de simpatía construido por el texto<sup>12</sup>. El sufrimiento de los personajes, su presentación como víctimas, el uso de la primera persona o de la focalización interna y del discurso indirecto libre suponen la simpatía, provocan cierta empatía que el código cultural impide cuando los personajes encarnan valores no habitualmente compartidos y que hacen de ellos estereotipos de los «malos». Y justamente en la novela son los malvados los que sufren, como lo expresa Federico Brouard:

Digamos que te convierte el dolor en un animal sombrío, dañino. Te enturbia. Te enmaraña las cosas. Te ciega dentro de una nube negra de comportamiento poco calculable. No son los héroes de las novelas, de las películas, quienes sufren, sino los malvados. Los héroes son animalitos saludables (*Crematorio*, 139).

Esta posición incómoda del lector se debe al tipo de narrador que utiliza de modo privilegiado el autor desde su primera gran novela coral, *La larga marcha*. De ella, dice: «es una especie de novela de todas las novelas. Me salió un narrador que yo llamo “compasivo” en la medida en que acompaña a sus personajes y padece con ellos, que se separa de unos para acercarse a otros y que va juntando los hilos» (Jacobs 1999: 187). Este narrador compasivo<sup>13</sup>, y tal vez ejemplar, hace problemática la evaluación de los personajes que se alejan de lo «correcto» y que pueblan las novelas de Chirbes.

Desaparecen, por tanto, los comportamientos claramente ejemplares porque no hay personajes monolíticos capaces de encarnar de modo firme un ideal; conforme progresamos en las últimas publicaciones, los personajes ya no creen en nada, reniegan de sus compromisos pasados, hay un desajuste total entre los ideales revolucionarios y los comportamientos presentes, lo que traduce la desilusión de la generación a la que pertenece Rafael Chirbes respecto del posfranquismo. ¿Dónde están entonces los modelos de conducta que buscan los lectores en las narraciones según la afirmación del propio autor?

<sup>12</sup> «[...] toute perception par le lecteur d'une contradiction entre le système des personnages et le système de sympathie l'oblige à réévaluer le sens du roman» (Jouve 2004: 96).

<sup>13</sup> Juan Bautista Avalle-Arce define esta categoría de «narrador compasivo» (que presenta como característico de Galdós) diciendo que «comparte los sentimientos y las obsesiones de su protagonista» (2006: 322).

#### LA EJEMPLARIDAD DE LA OBRA, DEL RELATO: ABRIRSE A LO MÚLTIPLE

En los textos ensayísticos de Rafael Chirbes que versan sobre la literatura y el papel del escritor, llaman la atención las expresiones que remiten a la actitud moral que, según este autor, ha de adoptar el novelista, y que se alcanza gracias al multiperspectivismo:

Del cruce de miradas, del intercambio de puntos de vista que —en un movimiento de retorno, como de boomerang— aguzan y ponen en cuestión los propios puntos de vista y la mirada del lector, extrae lo mejor de sí misma la narrativa, su carácter de experiencia a la vez pedagógica y ética [...]. Me atreveré a decir que la novela, sobre todo, le permite al propio autor esa experiencia a la vez de aprendizaje y de peregrinaje moral, al contrastar su propia posición poniéndola a navegar al páiro entre los impetuosos soplos de otras miradas<sup>14</sup> (*Por cuenta propia*, 26).

Su proyecto narrativo consiste, pues, en escribir no para resolver conflictos sino para plantearlos y dejar al lector encontrar la solución sin imponérsela. Ambiciona una literatura que invita a reflexionar sobre el mundo tal como es, en su multiplicidad, sin indicar dónde está el camino de las virtudes porque parece que ya es imposible encontrarlo. Este tipo de proyecto es lo que conduce a Rafael Chirbes a componer novelas corales, que buscan la polifonía:

No me gusta que haya un narrador que domine, ni que haya tontos y listos, sino que cada uno mantenga sus razones. Eso es la literatura y no la hay peor que el panfleto. Defender sin fisuras una tesis es muy aburrido y para eso ya están los editoriales de los periódicos. Últimamente estamos viendo muchas novelas editorialistas, beatas, en las que se defiende el bien y se condena el mal. Para eso ya están los curas, los políticos y telepredicadores. Es mejor poner la radio, mover el dial y escuchar todos los púlpitos. La novela tiene que ser una indagación del hombre en cada época<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> En el mismo texto, añade que «no hay novela sin que el autor ponga a prueba su fuste ético» (27), afirma que dos de sus novelas —*La buena letra* y *Los disparos del cazador*— surgieron «como urgencia ética y política»; tampoco vacila en recordar las palabras de D. H. Lawrence: «La moral en la novela es la temblorosa inestabilidad de la balanza. Cuando el novelista pone el pulgar en el platillo, para hacer bajar la balanza de acuerdo con sus propios gustos, practica una inmoralidad» (35).

<sup>15</sup> Con estas palabras, Rafael Chirbes comentó la opinión del periodista Alberto Moyano quien declaró: «Le ha dado buenos resultados la novela coral escrita a varias voces» (2007: s.p.).

Para no caer en este defecto, Rafael Chirbes intenta siempre situarse más allá de la línea divisoria que separa el bien del mal. Esta voluntad se puede relacionar con cierta literatura realista o naturalista del siglo XIX en la que la pintura de lo real no sería «ni un alegato ni una condena moral» (Piton-Foucault 2007: 285), lo que supone de manera ideal la no intervención del autor o del narrador. Aunque a veces en las novelas de Chirbes podemos percibir claramente la distancia que se establece entre el narrador y sus personajes, lo que equivale a proferir la no adhesión a su sistema de valores, observamos sobre todo cómo se desdibujan los criterios valorativos, lo que puede desorientar al lector. La conclusión a la que llega Émilie Piton-Foucault cuando afirma que estos procedimientos que producen la ambigüedad (habla ella de «brouillage évaluatif») no se alzan en contra de la presencia de una ideología o de una axiología *en* la obra, sino en contra de la construcción de un modelo que el lector puede seguir *fuera* de la obra<sup>16</sup>, parece válida para analizar las novelas de Rafael Chirbes. Que no aparezca una jerarquía clara de los valores no quiere decir que no exista sino que no se la impone al lector; es el propio lector el que debe construirla o el que debe replantear sus prejuicios.

Si Rafael Chirbes pinta un mundo desesperado, donde todos los valores entran en crisis, donde nadie cree en nada, donde ya no hay ningún personaje ejemplar, ¿no sería para expresar cierta nostalgia de los valores perdidos? Los personajes siempre aparecen con una contradicción entre sus ideales pasados y su actitud presente, lo que conduce a cuestionar aquéllos desde la desilusión producida en el presente, pero también muestra el desfase que hay entre las teorías y los actos dominados por la fuerza de atracción que ejercen el poder, el dinero, la fama... Chirbes propone un fresco en el que las ideologías son teo-

<sup>16</sup> «Dans *Texte et idéologie*, Philippe Hamon remarque que les œuvres réalistes [...] procèdent à une série de brouillages évaluatifs, visant à neutraliser toute tentation axiologique du texte: remise en cause de la question de la focalisation sur un «héros» porteur des marques évaluatives; ambiguïtés des énonciateurs axiologiques, nombreux et souvent contradictoires. Les dissonances contribuent ainsi à éviter l'univocité et à désorienter les points de vue, dont l'évaluation nécessite une certaine stabilité pour s'opérer. Ces procédés n'attaquent pas tant la présence d'une idéologie ou d'une axiologie *dans* l'œuvre, que leur capacité à produire un modèle à suivre pour le lecteur *en dehors* de l'œuvre. Il y aurait donc dans le roman réaliste une configuration explicite destinée à prévenir toute tentation d'exemplarité chez le lecteur, exemplarité dont les vecteurs nécessaires — mais non suffisants — seraient la présence d'un héros focalisateur non ambigu sur le plan évaluatif, l'univocité des jugements de valeur, et la possibilité d'une adhésion au groupe auquel le personnage appartient» (Piton-Foucault 2007: 287).

rías abstractas que no pueden encontrar su concreción en el mundo sin deformarse y aparecer de modo utilitario, caricaturesco. Dicha nostalgia la puede compartir el lector o no.

## BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (2006): *La novela y sus narradores*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- AYALA-DIP, Ernesto (2007): «Retrato de impostores». En: *Babelia-El País*, 27 de octubre, p. 14.
- CHIRBES, Rafael (1991): *En la lucha final*. Barcelona: Anagrama.
- (1992): *La buena letra*. Barcelona: Anagrama.
- (1996): *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama.
- (2000): *La caída de Madrid*. Barcelona: Anagrama.
- (2003): *Los viejos amigos*. Barcelona: Anagrama.
- (2007): *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- (2010): *Por cuenta propia*. Barcelona: Anagrama.
- ENCINAR, Ángeles (1990): *Novela española actual: la desaparición del héroe*. Madrid: Pliegos.
- FERNÁNDEZ, Santiago (2002): «Los libros siempre saben más que su autor». En: *Babab*, 11; <[http://www.babab.com/no11/rafael\\_chirbes/htm](http://www.babab.com/no11/rafael_chirbes/htm)> (última consulta: 2-VII-2010).
- FOREST, Philippe (2007): «Paradoxe d'hier, préjugé d'aujourd'hui». En: *Littérature et exemplarité* (ed. de Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur y Marielle Macé). Rennes: Presses Universitaires de Rennes (Col. Interférences), pp. 395-403.
- JACOBS, Helmut C. (1999): «Entrevista con Rafael Chirbes». En: *Iberoamericana*, XXIII, 75-76, pp. 182-187.
- JOUBE, Vincent (1995): «Le héros et ses masques». En: *Le personnage romanesque: colloque international, 14-15-16 avril 1994, Nice* (ed. de Gérard Lavergne). Nice: Université de Nice (Cahiers de narratologie, 6), pp. 249-255.
- (2004): «Le lecteur et la construction du sens». En: *La question du lecteur* (ed. de Louise Bénat-Tachot et Jean Vilar). Paris: Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, pp. 91-97.
- MOYANO, Alberto (2007): «Prolifera la novela beata que condena el mal y defiende el bien». En: <<http://www.diariovasco.com/20071212/cultura/prolifera-novela-beata-condena-20071212.html>> (última consulta: 3-VI-2010).

- NAVARRO, José María (2008): «Nada queda a salvo de los efectos demoledores de la historia. Enrevista con Rafael Chirbes». En: *Iberoamericana*, VIII, 32, pp. 155-158.
- PITON-FOUCAULT, Émilie (2007): «Être exemplaire / Être un exemplaire. De l'exemplarité à l'époque de sa reproductivité technique: *Le rêve d'Émile Zola*». En: *Littérature et exemplarité* (ed. de Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur y Marielle Macé). Rennes: Presses Universitaires de Rennes (Col. Interférences), pp. 285-299.
- VALLS, Fernando (2008): «¡Sombras..., nada más!». En: *Ínsula*, 737, pp. 27-29.

## LA NUEVA EJEMPLARIDAD DE MARCOS ANA

*Isabelle Steffen-Prat*

Al mundo le dejo todo  
Lo que tengo y lo que siento  
Lo que he sido entre los míos,  
Lo que soy, lo que sostengo

En *Decídme cómo es un árbol*, a sus 87 años, el poeta Marcos Ana (Fernando Macarro Castillo), se decide por fin a escribir su historia, sus historias, y así a darle crédito al consejo que le dio en su tiempo Pablo Neruda:

Ya sé que estas historias van contigo y que no las vas a olvidar nunca, pero corren el riesgo de que se mecanicen al repetir las y pierdan la cercanía y la espontaneidad temblorosa y viva [...]. Tienes que confiar en el poder del testimonio de la palabra escrita (*Decídme cómo es un árbol*, 309).

La fuerza de estas «historias» que acompañaron a Marcos Ana convirtió a un hombre cualquiera en un hombre «extra-ordinario». En efecto, en 1939, a sus 19 años, fue detenido como preso político y militante comunista: permaneció 23 años en las jaulas franquistas. Torturado, humillado, condenado a muerte dos veces, por fin le llegó el indulto en el año 1961. Esta historia individual hubiera podido pasar desapercibida entre las miles de vidas rotas por la represión política franquista, si no fuera por esta palabra escrita, poética y libre que Marcos Ana consiguió extraer de las diversas cárceles por las que pasó. Día tras día, gracias a la amistosa colaboración de sus compañeros de lucha y a la solidaridad internacional, logró difundir por el mundo testimonios poéticos de su vida carcelaria. Esta palabra escrita que se atrevía a fluir entre rejas se consideró entonces como la prueba nítida y estimulante de la capaci-