

---

# **Que mis palabras no caigan en un pozo: el último disparo del cazador**

---

Narrativa española actual  
Trabajo final

---

Profesora: Dra. Margarita Almela

Alumna: Lic. Daniela Cecilia Serber

---

## Que mis palabras no caigan en un pozo: el último disparo del cazador

“‘Nadie’, dice Pascal, “muere tan pobre como para no dejar algo”. Ciertamente, deja un legado en recuerdos –sólo que a veces éstos no encuentran herederos. El novelista se hace cargo de esa sucesión y rara vez sin una profunda melancolía.”  
Walter Benjamin (“El narrador”)

“La buena literatura es la que hace que tu idea de las cosas se tambalee, la que te enseña que hay miradas posibles al margen de las que circulan.”  
Entrevista con Rafael Chirbes

### 1. Introducción

El panorama de la narrativa española de los últimos decenios del siglo XX y principios del XXI es complejo y variado. Mucho se ha escrito ya sobre la llamada “nueva narrativa” en España, hija de un tiempo que, no sin polémicas, se ha llamado posmodernismo (cuya muerte ya se ha postulado) y que, como tantos otros movimientos o épocas, adquiere en España un cariz particular.

En la bibliografía especializada, se destaca la multiplicidad de tendencias de esa nueva narrativa, cada una con sus características particulares, y también la convergencia de varias generaciones literarias en ese mismo camino, cuyos representantes, en muchos casos (como suele suceder con los grandes y prolíficos escritores), transitan distintos senderos y trazan un itinerario creativo exploratorio de diferentes posibilidades.

De ese rico abanico, hemos elegido la *nouvelle*<sup>1</sup> *Los disparos del cazador*, de Rafael Chirbes, a quien podríamos enmarcar dentro de esa vuelta a la narratividad que se produce en los últimos decenios del siglo XX y del surgimiento de un realismo posmoderno, en palabras de Joan Oleza (1995), que, lejos de retornar al decimonónico y de ser un signo de los tiempos, tiene como base, por el contrario, la pérdida de fe en un relato totalizante y legitimador y deja al descubierto el fragmentarismo del hombre y de su época, que reclama nuevos puntos de vista, nuevas voces.

En Rafael Chirbes, esta cuestión se revela a través de su visión crítica de la historia de España y el manejo de la memoria, que se expresa de diferentes maneras. En *Los disparos del cazador*, lo hace cediéndole la palabra a un hombre que, siendo parte de un sistema monológico como el franquista, construido sobre el relato único de los vencedores, llega a su vejez estallado, atravesado por el *shock*, en

---

<sup>1</sup> Así la define el propio Rafael Chirbes, por su ritmo, su tensión y su tono, en un prólogo aún inédito (que, gentilmente, no ha enviado el autor) a la nueva edición de la obra en un díptico que, junto con *La buena letra*, se titulará *Pecados originales*.

palabras de Walter Benjamin (2007a), e intenta reconstruir desde la ruina un nuevo relato que lo legitime en una nueva época.

## **2. Rafael Chirbes y su generación: su visión de la historia**

Rafael Chirbes nació en Tavernes de Valldigna, Valencia, en 1949, en el seno de una familia de obreros ferroviarios. Huérfano de padre a los 4 años, pasó su infancia en orfanatos que lo llevaron por distintas ciudades de España, muchas castellanas. Conoció, entonces, desde pequeño, el desgarramiento de la separación de sus seres queridos y la soledad, pero también la felicidad y la excitación de esos viajes, que marcarán, de algún modo, su vida y su obra<sup>2</sup>.

Esos orfanatos, explica nuestro autor, lo educaron en la sociabilidad, la solidaridad, en compartir lo poco que se tenía y, por lo tanto, en el “desapego por el sentido de propiedad”: “En el colegio de huérfanos, uno valía por su propio esfuerzo y no —como ocurría en el de Salamanca— por el apellido, el negocio de los padres o la ropa que llevaba. Esa idea de que cada persona se sostiene en sí misma aún me acompaña”, dice (López de Abiada, 13/14). Y es esta, quizás, una de las principales críticas que dirige a sus coetáneos: ideológicamente comprometido desde joven con la democracia republicana y con el socialismo, no deja de tener una mirada incisiva sobre la historia española, especialmente, sobre la posguerra y la Transición, y sobre su propia generación, que, sostiene, no supo valerse por sí misma, ni económica ni humana ni ideológicamente; por el contrario, se apoyó sobre la cómoda seguridad que habían logrado sus padres, a quienes, sin embargo, criticaban (hipócritamente), desde un supuesto progresismo, por sus concesiones y sus negociaciones con el régimen franquista.

Su vida adulta está trazada por sus estudios de Historia Moderna y Contemporánea en Madrid, su desempeño laboral en distintos ámbitos (fue librero, profesor, comentarista literario, redactor de prensa, reportero en una revista de viajes, gastronomía y vinos) y sus viajes por el mundo: Roma, Nápoles, Salamanca, Fez, Lisboa, Estambul, China; París, Marruecos, Barcelona, La Coruña, Valverde de Burguillos, ciudades donde residió. Actualmente, vive en Beniarbeig (Alicante), como gusta decir, alejado de la palabra y la mirada dominante, que le permite verse a sí mismo y a los otros de forma distanciada y en perspectiva, valor fundamental en sus obras.

Como explica Carlos Blanco Aguinaga (2011: 58), la generación a la que pertenece Rafael Chirbes<sup>3</sup> llega a su madurez durante la Transición, publica centralmente a partir de los 80 y es consciente de las dos tendencias vigentes con respecto a la historia contemporánea de España: la reconciliatoria que

---

<sup>2</sup> Cuenta Chirbes en una entrevista: “[En las ciudades castellanas] se me transmitió cierta sequedad de carácter y, sobre todo, me familiaricé con la lengua en que escribo [...] Aún siento como propias las viejas ciudades castellanas. [...] El contacto con esas ciudades me ha proporcionado algunas de las experiencias más felices de mi vida” (López de Abiada, 2011: 13).

<sup>3</sup> Integrada por Lourdes Ortiz, José María Guelbenzu, Juan José Millás, Soledad Puértolas, Rosa Montero, Javier Marías, Luis Landero, Antonio Muñoz Molina, entre otros.

proponía olvidar el pasado y la que lucha por recuperar la voz de los silenciados para reconstruir la memoria histórica, a la que contribuyen narrando historias ya no de la Guerra Civil o de las primeras tres décadas del siglo XX, como sus antecesores, sino de la posguerra, con una gran nota de desencanto, pero siempre con compromiso<sup>4</sup>.

En la actualidad española —y desde hace ya unos años—, la cuestión de la recuperación de la memoria histórica ha cobrado nuevos bríos. Sin embargo, como explica Margarita Almela (2013), la literatura española ha venido transitando un proceso de despolitización que algunos aplauden como signo de madurez y las novelas sobre la Guerra Civil, el franquismo o la posguerra están recibiendo críticas adversas de algunos sectores. Almela se pregunta si estas tendencias no corren paralelas al discurso del poder sobre la memoria histórica que intenta retomar aquel “cariz reconciliador” del momento de la Transición que ha dividido a una generación, la de Chirbes, a la que él mismo llama “generación bífida”, ya que, remedando sus palabras, en un mismo pupitre, se han sentado distintas ideologías (*Literarias*, s/f).

Rafael Chirbes, sin embargo, no participa en absoluto de esta tendencia consoladora. Por el contrario, intenta inquietar al lector, indagarlo e instarlo a volverse sobre sí mismo, despojándose de las máscaras, del mismo modo que lo hace él cuando escribe. La literatura siempre constituye una mirada sobre una época, recoge sus males y sus ilusiones, su sensibilidad. Somos fruto de nuestro tiempo, somos historia, somos memoria, y podemos ser síntomas o testigos de ese tiempo (en muchos casos, síntoma y testigo al mismo tiempo, arriesgamos). La literatura, entonces, no puede dejar de ser una radiografía de su autor, aun cuando quiera ocultarse tras la letra: “Una novela te enseña cosas de ti mismo que no quieres conocer [...] El libro es un gran policía que descubre tus deseos más íntimos que ni siquiera sabes”, dice en una entrevista (*Tesis*); “El lenguaje se nos descubre capaz de vestir o desnudar”, insiste en *El novelista perplejo* (158). A través de sus obras, el autor establece un diálogo entre las ilusiones y la sensibilidad de su tiempo y espacio y las del lector (si es que no lo comparten) o con su visión de mundo. Tanto la semejanza cuanto el contraste entre unas y otras generan la reflexión.

*Los disparos del cazador* no escapa a estas ideas y el cuaderno de Carlos trasunta grandes temas de la actualidad española y recurrentes en la obra de Rafael Chirbes: “[...] la lucha contra el lenguaje ideológico que oculta y el enunciativo que desnuda; lo nuevo como caricatura de lo que fue; la

---

<sup>4</sup> «La recuperación de esas imágenes [las de la posguerra y el franquismo] fue, para mí, para muchas personas de mi edad, más que el fruto de una herencia, el resultado de una voluntariosa excavación, porque en las casa de los vencidos el silencio se había apoderado de todo y, en las de los vencedores, el ruido impedía oír casi nada. [...] Y ese descubrimiento, excavar esa parcela de la historia inmediata, que era sobre la que se había establecido el unánime cerco de ruido y silencio, fue probablemente el instante de fulgor que perseguimos en nuestra juventud, instante que edificamos con esfuerzo y con la voluntad de que iluminara la grisura cotidiana. Y porque, tal y como dice Benjamin, “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’, [sino que] significa adueñarse de un recurso tal y como relampaguea en un instante de peligro”, hicimos de esa reconstrucción algo tan nuestro que hasta llegamos a creernos que se trataba de recuerdos que habíamos heredado» (Chirbes, 2002: 107/8).

convocatoria de un supuesto pasado heroico como coartada para justificar la desvergüenza del presente” (*Entrevista con Rafael Chirbes*). Todo ello se expresa, concretamente, en algunos núcleos temáticos:

- La vampirización de la culpa de los padres que inicia la generación siguiente (la de Chirbes, representada por Manuel) para purificarse, sin asumir ningún tipo de responsabilidad.
- El consecuente fracaso de esa generación y la pulverización de sus ideales y de su ideología (conservados sólo discursivamente), que dio como resultado, en palabras del autor, un mundo menos justo y menos libre (*Entrevista con Rafael Chirbes*, Zafra TVLocalia).
- La autocrítica, pero también la autojustificación, como formas de construcción de una memoria individual, personal, que, en el estadio en que se presenta en la *nouvelle*, se asemeja a lo que Reinhart Koselleck llama “memoria real” (*Entrevista a Reinhart Koselleck*), independiente de la colectiva, que depende solo de las experiencias del sujeto, de los acontecimientos que en ella se guardan y que constituyen la identidad. Ambos, Carlos y Manuel oscilan entre una y otra postura.
- La falta de consuelo y, en su lugar, el cuestionamiento mediante una propuesta que se aleja de un planteo maniqueo o beato (*Literarias*, Universidad de Cádiz) y que, en cambio, nos presenta un sujeto que ha traicionado y que se ha traicionado, un sujeto estallado, que intenta reconstruirse en un último gesto de valor, no carente, sin embargo, de dificultades, errores y contradicciones.

### 3. La vuelta a la narratividad o el intento de refundar la historia

En relación con el ya tan tratado y discutido tema de la posmodernidad como contexto de la llamada nueva narrativa, consideramos importante resaltar, para el análisis de *Los disparos del cazador*, tres de las características mencionadas en la vasta bibliografía sobre el tema: el cambio de la perspectiva respecto de la Historia, la ruptura del discurso monológico y la vuelta a lo individual y subjetivo, que están estrechamente relacionadas entre sí y en consonancia con la época.

Podríamos comenzar diciendo que la forma en la que se revisita la Historia española es un ejemplo de aquello que Joan Oleza (1993), entre otros<sup>5</sup>, calificó como el fin de los relatos de legitimación o de las “construcciones teóricas globalizantes, capaces de explicar la totalidad del universo en función de un proyecto futuro”. Es decir, el fin del discurso monológico:

La postmodernidad nos ha dejado en una situación de naufragos de una historia cuyo oleaje nadie sabe muy bien por dónde o hacia dónde puede cambiar [...] Pero en la medida en que las recetas de nuestros manuales han perdido su mágica eficacia, en esa misma medida ‘la realidad’ [...] nos obliga a examinarla de nuevo, a repensarla al margen de nuestros esquemas, a entendernos y a dirimir viejas y nuevas cuentas con ella, y lo que es más, nos abre de nuevo posibilidades inéditas de exploración, la libertad conquistada de formularle nuestras preguntas.

---

<sup>5</sup> Como José María Pozuelo Yvancos, 2004: 42-44, que se remite a Lyotard; o como Ana María Spitzmesser, 1999:25, que convoca a Jürgen Habermas y a Richard Rorty.

Esta es, para Oleza, la base de un nuevo realismo, en el que suele encuadrarse a nuestro autor, que representa una nueva forma de explorar la realidad, “la voluntad de representar la experiencia de *lo real-otro* desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje implicado, de plena restitución de un designio de mimesis [...] así como la decisión de reconducir la novela hacia la vida, obligándola a rectificar aquella otra dirección según la cual la novela es un orbe autosuficiente y clausurado de lenguaje”. Apreciaciones que, sin dudas, podemos aplicar a *Los disparos del cazador* y que podríamos relacionar no sólo con las otras dos características, sino también con la vuelta a la narratividad, al acto de contar, metafóricamente, gesto de refundación de la Historia, esta vez, dialógica y subjetiva. Consideramos que esta nueva perspectiva está relacionada con la idea de Pozuelo Yvancos de que, con la posmodernidad, finalizó la esperanza de progreso y de dirección de la Historia y que, por el contrario, “en las dos últimas décadas del siglo XX hemos empezado a darnos cuenta de que el tiempo y el sentido de la historia no están con nosotros” (2004: 38). Se trata, continúa, de la crisis de la idea de historia y de progreso que, entre otros, ha marcado Benjamin y que le imprime ese nuevo carácter polifónico, de diferentes puntos de vistas, de perspectivismo (41). En el caso de Rafael Chirbes, se expresa a partir de un retorno a la estética realista que se ajusta a este nuevo tiempo y que se funda en la forma en que esa realidad se indaga y se transmite: “quien quiera contar su tiempo tienen que encontrar cómo contarlo: yo creo que [...] ésa es la forma en que el escritor gana su alma” (*Diario de Eñe*, 26).

Ana María Spitzmesser (1999) también aborda esta cuestión que titula “visión y revisión de la H/historia”, y, si bien lo hace desde el análisis de las obras de Eduardo Mendoza, podríamos extender sus ideas a la obra de Chirbes: *Los disparos del cazador* nos ofrece, sin dudas, la (re)visión de su autor sobre el franquismo y la Transición, pero la encara desde la voz del protagonista, Carlos Ciscar, quien, pese a sus orígenes republicanos, pacta con el régimen y también con el postfranquismo: caleidoscópicamente y como un negativo fotográfico, la voz silenciada de los vencidos (como la de su padre) aparece a través de las palabras de este hombre que se ha asimilado a los vencedores, como así también la de quienes han querido apropiarse de ella. En este sentido se ha pronunciado Chirbes en diversas entrevistas y en *El novelista perplejo*:

[...] yo no he buscado nunca reconstruir la verdad de la historia, sino leer la historia desde lugares que me han parecido injustamente atropellados por la narración oficial, por las voces que escucho y no me creo. Quiero contar algo que yo mismo me crea. Por eso, todos mis libros parten de la desconfianza; digamos que el autor hace de abogado del diablo de su propio libro, por eso me gusta tanto el perspectivismo (*Entrevista a Rafael Chirbes*, 2008).

Todo nuevo grupo en el poder busca releer la historia. Después de cuarenta años con una lectura, el estrato hegemónico está tejiendo otra. [...] Eso que se llama la verdad, y que no sabemos lo que es, suele importar bastante poco. [...] Los grupos en lucha pelean para que se imponga su versión, porque esa versión es la que ha de legitimarlos y condenar a quienes se les oponen (*Entrevista a Rafael Chirbes*, 2008).

Esta nueva visión de la Historia, como vemos, está estrechamente ligada también al individuo. Vance Holloway (1999) le ha dedicado un capítulo entero de su libro *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)* a la crisis del sujeto y María Isabel de Castro García y Lucía Montejo Gurruchaga (1990) señalan la indagación en lo personal como una de las tendencias de la narrativa española actual. Crisis del sujeto e introspección determinan la mirada sobre la historia. Francisco Rico (1992: 90) dice que, en las novelas del posfranquismo,

[...] frente al compromiso social, la parte del león se la lleva el ámbito de la intimidad [...] No se trata [...] de dar rienda suelta a los subjetivismos a ultranza [...] sino de privilegiar ese momento y ese lugar en el que la realidad y los otros suscitan por fuerza una respuesta personal e intransferible, cuando está en juego el significado particular, para cada uno, de situaciones y experiencias que no tienen por qué ser particulares.

Es decir, se posa la mirada sobre el espacio íntimo e individual, pero no como aislado del contexto público y colectivo, sino, por el contrario, como síntoma de él, en consonancia o en conflicto con él. Casi de un modo galdosiano, las historias individuales y anónimas, la intrahistoria (en palabras de Miguel de Unamuno), corre paralela a la Historia. Pozuelo Yvancos habla de una “sutil reivindicación del espacio individual y del contexto interactivo como referencia que oponer a las grandes gestas” (45) y de un nuevo uso existencial de la introspección del perspectivismo psicológico, la cual ilumina el cuaderno de Carlos: “Muestra a un yo mostrándose, diciéndose, no en términos de su racionalidad sino en los de su testimonio de existencia, como individuo concreto que explica su circunstancia, sin pretender hacerla extensiva, sino mostrarse en cualquier caso como ejemplo de lo que le puede suceder a un individuo cualquier en una situación parecida. El carácter anecdótico y contingente de tal experiencia ha sustituido toda gesta heroica” (50).

De allí que se hable de una novela de indagación: “lo propio de la postmodernidad es ese estado en el que es más necesaria la comprensión que las explicaciones, más la indagación y la pregunta que las respuestas” dice Oleza (1995); “No es suficiente contar; es preciso descubrir los motivos interiores, tanto de las acciones individuales, como de los hechos colectivos”, agregan Castro García y Montejo Gurruchaga (32). Se trata del “propósito de indagar en el pasado personal en un intento de dar sentido al presente” (35). Lo vemos claramente en *Los disparos del cazador, nouvelle* en la que Chirbes adopta el punto de vista interno del protagonista (“más transparente y acusatorio contra mi propia generación”, dice), a quien el autor define como “un narrador poco fiable, pero que, bajo el cúmulo de disimulos, guarda una verdad capaz de hacer aún más daño” (*Entrevista a Rafael Chirbes*, 2008). Este giro subjetivo que implican las denominadas “escrituras del yo”, como el cuaderno de Carlos, se vincula aquí, una vez más, con el problema de la memoria y de los recuerdos como base de la (intra)historia, que es la que cuenta en esta nueva época, siguiendo a Benjamin. En el caso de Rafael Chirbes, todo ello responde a sus propias búsquedas a través de la escritura y a su objetivo en el momento de escribir:

conocer su tiempo y conocerse a sí mismo, mostrar algún aspecto de la vida no revelado que permita generar nuevas perspectivas sobre él e interpelar al lector para que siga este camino<sup>6</sup>.

#### 4. *Los disparos del cazador*

##### 4.1. **La búsqueda del yo entre las experiencias, las expectativas y sus escombros**

Reinhart Koselleck (1993) define la historia como una sumatoria de recuerdos y esperanzas o, lo que es lo mismo, de experiencias y expectativas, dos categorías que indican la condición humana universal y que remiten, entonces, a un dato antropológico previo sin el cual la historia no es posible ni concebible (336). La posibilidad de la historia se funda, precisamente, en el juego entre ellas, diferente según las épocas, y que le imprimen movimiento: “No hay expectativa sin experiencia, no hay experiencia sin expectativa” (336). Se refiere, pues, a la relación interna, a la “vinculación secreta” entre el pasado y el futuro: hablar de experiencias implica hablar de un pasado que se hace presente, que puede ser recordado, de una totalidad, mientras que, cuando hablamos de expectativas, nos referimos a un futuro hecho presente en la forma de esperanza o de temor, de deseo o de voluntad, de inquietud o de análisis racional (338).

Según Koselleck, en la Edad Moderna, la expectativa se ha ido alejando cada vez más de la experiencia. Esto significa que el pasado (presente como experiencia) ya no servía como fundamento del futuro (presente en forma de expectativa). Y tal vez esto fuera así, diría Benjamin, porque la modernidad es la época de los *shocks* permanentes que han dejado como saldo un pasado en ruinas y la instauración de la catástrofe como presente. Entonces, siguiendo a Koselleck, si en la modernidad, a pesar de que la distancia entre experiencia y expectativa es cada vez mayor, aún queda la posibilidad de reformular el camino, en la posmodernidad esa distancia se acentúa tanto que ya no es posible retrazarlo porque solo hay escombros. Esas ruinas (y los objetos que la simbolizan, agregamos) y la memoria (colectiva e individual) reinscriben el pasado en el presente: la historia es una acumulación de ruinas y la nueva historiografía que reclama, basada en la memoria, debe “testimonia[r] los sueños no realizados y las promesas no cumplidas [expectativas], como también las insatisfacciones del presente” (Seligmann-Silva, 2007: 278). Ese fue su legado a la posmodernidad.

Este parece ser el trasfondo del cuaderno de Carlos como expresión de lo que en España ha significado ese alejamiento entre experiencias y expectativas: no sólo no se han cumplido las expectativas, sino que, en cambio, se han subvertido y dieron como resultado lo contrario de lo que se buscaba; más aún, esta nueva experiencia ni siquiera ha creado nuevas expectativas. Esta es la idea de

---

<sup>6</sup> “Je cherche dans le roman une forme de vérité qui fouille l’Histoire, qui ose regarder le passé, nommer l’injustice, affronter la présent et penser l’avenir” (Rafael Chirbes: “Si je n’écris pas, je ne vois rien, je suis vide”).



Rafael Chirbes sobre su generación: ha fracasado, se ha quebrado la esperanza y lo que reina es la total inseguridad. En *Los disparos del cazador*, un trauma que la nueva generación hereda no como una nueva posibilidad de rescatarse, sino como un estigma, contrariamente a lo que planteaba nuestro autor en alguna entrevista, porque aquí se vuelve al fracaso. Esto representa la cadena generacional en la *nouvelle*, que va ampliando la brecha entre experiencia y expectativa: se inicia con los padres (el de Carlos, un maestro republicano represaliado), continúa con Carlos (quien, ciegamente, intenta mostrar su accionar como una reparación de ese primer fracaso que representa para su padre la derrota de los republicanos en la Guerra Civil), con sus hijos Manuel y Julia (que rechazan, aunque sólo discursivamente, el legado paterno) y, finalmente, Roberto (un mañana aún indefinido). Con ellos, todos los ideales modernos ya se han quebrantado: el progreso y la perfectibilidad del hombre (Koselleck, 345/6), la transformación activa del mundo (Koselleck, 347) y el mejor futuro (Koselleck, 297). Es que, dice Benjamin (s/d b, 153), el moderno es el hombre defraudado en su experiencia y ese hombre defraudado es el que se zambulle en la llamada posmodernidad.

Ambos, Carlos y Manuel, buscan, de modos diferentes, la seguridad perdida en el pequeño Roberto, que, como pretende Chirbes, no se erige en portador de un mensaje conciliador y consolador, sino en un signo de interrogación enorme sobre el futuro de España. Pero no solamente en el niño busca Carlos la seguridad; también lo hace en el cuaderno: parte de su yo más íntimo, estallado, y busca sustento en el pasado a través de una narración introspectiva que se plasma en la escritura como búsqueda de esa “certeza inmóvil de permanente verdad” que Carlos veía en las fotografías, en oposición a la “imposible seguridad de lo que aún está vivo” (133), y también de lo desconocido, de lo ajeno (134). “Me duele esa inseguridad, la fragilidad que se manifiesta en los negocios, en la política, como un espejo de la que nos muestra la propia vida”, dice (117).

Los recuerdos y sus asociaciones, que van hilando las diferentes partes de la *nouvelle*, en un intento de darle un orden a la memoria (un nuevo orden) y una nueva interpretación desde el presente, le dan el ritmo a la narración y echan luz, además, sobre los olvidos u omisiones; del mismo modo, las experiencias relatadas darán cuenta de las expectativas de ese yo, en su mayoría, frustradas. La perspectiva histórica subjetiva a la que se refiere Koselleck durante la modernidad podría iluminar este intento de Carlos. Esta perspectiva parte de la idea de que la verdad de una historia no sigue siendo siempre la misma y que

[...] los acontecimientos perdieron el carácter estable por el que se habían fijado por escrito en los anales y continuaban escribiéndose. Se hizo posible, incluso se exigió, que los mismos acontecimientos fueran narrados y juzgados de manera diferente a lo largo del tiempo.

[...] Un acontecimiento podía [...] cambiar su identidad si se modificaba su *status* en la historia total que progresaba continuamente. [...]

La historia se temporaliza en el sentido de que, en virtud del tiempo que transcurre, se modifica el hoy respectivo y, con la distancia creciente, también el pasado o, con mayor precisión, el pasado se revela en su verdad respecto al presente correspondiente (311/2).

Creemos que, en Carlos, se trata de un gesto de justificación para imponer una nueva lectura a su pasado y al de España: “[...] las carreras por el jardín, las risas en la playa, las imágenes felices detenidas en viejas fotografías que aún me encuentro cuando registro los cajones buscando ordenar de otro modo las cosas, cambiarles en mi cabeza el curso que siguieron, reconstruirlas poniendo en pie de otro modo los montones de escombros a que todo ha quedado reducido” (10). Pero su lectura no es la única: como se ha señalado frecuentemente en la crítica, los pocos fragmentos de los papeles de Manuel son un ejemplo concreto de otra versión de la historia y de este modo podríamos considerar también las diferentes voces y discursos que se van entretejiendo en ambos textos, lo que nos remite a la ruptura del discurso monológico y autoritario. Paradójicamente, aunque Carlos desea instaurar su discurso sobre los hechos (acusando a Manuel de distorsionarlos)<sup>7</sup>, lo cierto es que lo que se nos presenta es una pintura caleidoscópica del pasado, en la que todas las voces y perspectivas se encuentran, que exige del lector su propia conclusión.

#### 4.2. Ordenar los escombros

Como afirmó Rafael Chirbes en más de una entrevista, la literatura debe revelar algún aspecto que permanece oculto para nosotros y darnos las claves de análisis e interpretación, en consonancia con el mundo y el hombre posmodernos, que, en su fragmentación, nos ofrecen nuevos aspectos nunca advertidos. Se trata de un mundo y un sujeto en crisis (Holloway, 1999) que debe ser abordado desde el perspectivismo, desde lo coral, dice Chirbes, es decir, buscando una posición frente a la multiplicidad de voces porque todas, en definitiva, tienen algo de razón (*Literarias*, Universidad de Cádiz).

Y de esa manera consideramos que debe ser analizado Carlos, ni inocente predicador ni predicador inocente, en palabras de nuestro autor (*Literarias*, Universidad de Cádiz), sino un hombre que, durante el franquismo, traicionando sus raíces republicanas y obreras, intenta acomodarse a los tiempos para lograr su ascenso social, en detrimento no solo de los valores considerados encomiables, sino también de otras personas, especialmente, de su propio entorno más cercano. Dice Chirbes, vinculando *Los disparos del cazador* con la *nouvelle* anterior, *La buena letra* (1992):

*La buena letra* [...] es un alegato contra la generación que se reclamó socialista y sólo creyó en el utilitarismo del poder y el dinero. Luego me di cuenta de que esa misma traición se había producido entre los hijos de los vencedores, y que tenía que ser más difícil de contar, porque los vencedores era la clase social que yo odiaba, así que en *Los disparos del cazador* me decidí a ponerme en su piel y a entender cómo también ellos estaban siendo traicionados (Lauenberger, 2011: 163).

---

<sup>7</sup> Cfr. p. 89.

#### 4.2.1. El cuaderno

Carlos, desde su solitaria vejez y a la deriva en un mundo que se ha transformado en un montón de escombros, de ruinas, repasa su pasado y el de su familia y lo plasma en la escritura de un cuaderno, cercano al diario íntimo, la memoria, la confesión y el testimonio. Cada parte, sin numerar y sin titular, se va enlazando no solo a través de los personajes representantes de cada generación (que marcan el análisis de los diferentes tiempos históricos vividos por ellos), sino también de objetos y situaciones. Lo que prima, entonces, es el orden de las asociaciones, no el cronológico, y lo que se advierte es la reorganización del pasado a partir del presente de la enunciación, lo que implica, sin dudas, una intencionalidad: encontramos permanentes analepsis y prolepsis que le van dando ritmo a la historia; de a poco, se van desarrollando progresivamente los sucesos y se confrontan las miradas de los distintos personajes, lo que va revelando, también progresivamente, el objetivo de Carlos. Como dice Chirbes, “el tiempo cuenta las cosas de una manera que no fueron” (*Entrevista con Rafael Chirbes*, Zafra TVLocalia), haciéndose eco de una idea de Benjamin de que “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’ [sino que] significa adueñarse de un recurso tal y como relampaguea en un instante de peligro” (2007a: 67). Nos adentramos, entonces, en el tema de la memoria en las diversas formas en que se presenta en el texto de Carlos:

- La memoria no deseada —la del cuerpo y la de los recuerdos que producen heridas (8, 59), o la de los fantasmas (72)— y la selección inconsciente de recuerdos.
- El recuerdo como diferente de la memoria. El recuerdo tiene un significado (*densidad*) que produce un sentimiento; ese significado está dado por la memoria:

[...] me quedo en ese silencio lleno de recuerdos. Los recuerdos tenían que ser como lecciones de un oficio que nos sirvieran sólo para hacer las cosas de cada día: algo técnico, pero carente de cualquier densidad, de cualquier emoción. ¿Qué otra utilidad, sino la del sufrimiento, tiene la emoción de los recuerdos, si nada de cuanto nos tramiten ha de volver? Intento imaginarme cómo sería el silencio de las noches en mi habitación si no hubiera recuerdos, sólo oscuridad, o la luz eléctrica alumbrando callada los objetos, desnudos de cualquier significado que no fuera su uso (14).

[...] me lleno de recuerdos que busco que sean objetos perfectos, cristales exentos de la densidad envolvente de la memoria. Y me pregunto por qué no puede haber recuerdos sin memoria (25).

Los recuerdos no son inocuos y la memoria se transforma en un enemigo invencible: “Vuelve la memoria como un enemigo al que nunca se derrota” (57) porque el pasado se clarifica, se patentiza en toda su verdad: “Me limité a interpretar su desinterés como temor. Yo creí que tenía miedo de volver al cerrado mundo familiar del que habíamos huido. Ahora, en la memoria, qué claridad” (58).

- Por ello, la felicidad del tiempo sin memoria (un instante), diferente del tiempo real: “La emoción está en otro lugar. [...] ése mi tiempo sin memoria, desvaído, tiempo sin tiempo, porque la felicidad no se recuerda. Es un estado que se resume en un instante, no una sucesión” (80).

- Los recuerdos, finalmente, no son neutros porque tienen un orden: “No. Desgraciadamente, los recuerdos no son neutros, ni apenas útiles: ni siquiera se reducen a una sucesión de estampas [...] Los recuerdos tienen un orden, un antes y un después, el tiempo de las heridas y el de las llagas que siguen supurando durante años sin que nada pueda sanarlas” (45). Entonces, aunque lo intente, por momentos, la secuencia y la verdad de sus recuerdos se muestran invencibles frente a la manipulación de Carlos.

Todas estas formas subrayan la relectura y la reescritura del pasado que emprende Carlos en su cuaderno. En este contexto de revisión, Márcio Seligmann-Silva menciona como indisociables tres tareas: escribir la historia, (re)contar los hechos e interpretar el mundo (277); relectura y reescritura, en el marco de la historiografía basada en la memoria, son infinitas porque la historia se presenta como palimpsesto (278/9). A Carlos, esta relectura y reescritura lo desnudan (aun a su pesar), metáfora recurrente en la *nouvelle* y que funciona, en este caso, en relación con la memoria y el olvido:

Se lo escuché decir en una ocasión a mi suegro: “Uno se pasa la primera mitad de la vida vistiéndose, y la segunda desnudándose”. Ahora entiendo lo que quería decir, y sé que uno no se desnuda fácil ni ordenadamente, sino que lo hace con brusquedad, dejándose jirones sobre el cuerpo. A esos pedazos que se nos enredan entre las piernas y nos impiden caminar con libertad en la segunda parte de nuestra vida los llamamos memoria. La desnudez deseada sería el olvido (93).

Lo que decía mi suegro: “Uno se pasa la primera mitad de la vida vistiéndose, y la segunda desnudándose”. Ahora, mi desnudez es casi completa: quedan sólo los jirones de la memoria enredándose entre las piernas y estos afectos y desafectos recientes, pasiones de última hora —Roberto, Ramón— en un viejo que cubre con ellas cuanto le importó de verdad. El abandono de Eva. Aquella bola dura dentro de su pecho (127).

Carlos no soporta fácilmente esa desnudez, que lo muestra débil, disminuido e indefenso ante sí mismo, como cuando enfrenta la fortaleza y la juventud de Ramón. Tampoco los jirones de memoria, que, en palabras de Fernando Larraz (2009: 189), lo asalta como un “incómodo visitante”:

La memoria sobreviene como un huésped incómodo que por sí mismo no habría convocado. Es una consecuencia de su condición de repudiado y desautorizado por la nueva generación y los nuevos discursos de la transición. La memoria aparece así como último refugio de los derrotados, que buscan en el pasado su propia identidad. Es la evidencia de que Carlos ya no puede ser el triunfador, el héroe nietzscheano libre de historia y pasado que fue cuando detentaba poder. Por eso, la memoria, como alegato, no es un espacio inocente, sino un asidero acerbo impregnado de connotaciones de las que Carlos querría estar libre [...]

Esa memoria también lo vulnera: “Pero ¿por qué escribo esto?, ¿por qué me dejo poseer por los recuerdos, por las heridas abiertas?, ¿por qué me humillo sin que nadie me lo exija?” (47). Y ello le causa rechazo de sí mismo:

Si algo desprecia Carlos es precisamente la debilidad y la memoria es una debilidad que lo coloca en el mismo plano en el que él veía con tanto disgusto a su padre, cuya derrota y postración se resiste a compartir. Y, sin embargo, la pertinaz recurrencia de la memoria, de las dudas y los conflictos que trata de sofocar recurriendo a las máximas con las que construyó su identidad en tiempos de fortaleza se asoman en su conciencia como intermitencias autónomas e incontrolables (Larraz, 189).

Coincidimos con Larraz (189) en que, aun en su contradicción y su doblez, en palabras de Chirbes, Carlos se muestra en su cuaderno con una autenticidad que lo diferencia de su entorno, especialmente, de su mujer y de su hijo, y que él mismo defiende como una de sus virtudes: “Releo el cuaderno de Manuel y me convengo de que jamás ha querido aceptar la realidad. [...] Claro que su madre tampoco aceptó nunca nada que no llevase encima una capa de maquillaje” (106); “Me molesta esa hipocresía que oculta el nombre de las cosas, como me molesta terriblemente esa palabra que tanto utilizaba Eva: ‘zafio’, ‘zafiedad’” (107).

En la *nouvelle*, estas cuestiones están vinculadas también a la cuestión genérica que se plantea en el marco ficcional. Nos referimos a la hibridación que advertimos en el cuaderno de Carlos, siempre dentro de las denominadas “escrituras del yo”, y que, a su vez, se cruza con los papeles de Manuel (también definidos como cuaderno por el narrador), lo que nos revela diferentes aristas de su yo y su contexto, y profundiza el carácter polifónico de su escritura, recurrentemente destacada en la bibliografía crítica. En este sentido, el cuaderno presenta algún aspecto de diario íntimo, fundamentalmente, por su contenido y por su tono, y así parece advertirlo Carlos también, quien hace suyas las palabras de Daniel Lauenberger (2011: 167) “[...] el arte literario es el arte de la omisión. Todo autor de diarios sabe contar y sabe callar. [...] En un diario caben todas las contradicciones de la vida cotidiana y no hay narrador que resista a la tentación de maquillar el pasado desde su conocimiento del presente [...]”. Pero, a diferencia de este tipo textual, el cuaderno carece de fechas, excepto en la quinta parte, en la que, explícitamente, el protagonista se refiere a esta cuestión: “(7 de agosto de 1992. ¿Por qué no fechar las anotaciones en este cuaderno y convertirlo, al tiempo, en una especie de diario?)” (35). Se trata de una fecha muy próxima a la publicación del libro (1994), detalle que ancla al protagonista (en el presente de la enunciación) en un momento de España muy particular. Chirbes lo describe como una época de dinero fácil en la que el país se preparaba para los Juegos Olímpicos, de supuesto afán constructivo y movilidad social, y de la llegada al poder de quienes habían sido derrotados en el pasado, pero que ya no eran los mismos: “El pacto que se les propuso a los españoles, bajo el razonable argumento de cambiar pasado por futuro, fue un cambio de ideología por bienestar; es decir, un trueque de verdad por dinero. Y el país aceptó” (Chirbes, 2013). Y esto también se revela en el texto de Carlos.

No encontramos ninguna otra fecha. Ponerles fecha a los recuerdos hubiera significado ordenarlos, por lo que consideramos que, en rigor, el deseo de Carlos de darles un orden termina siendo sólo discursivo: hacerlo implicaría su fijación, les daría un carácter cerrado y un sentido menos manipulable. Carlos, en cambio, desea reorganizarlos según su conveniencia y, en ese intento, afloran nuevas ideas y sentimientos que los actualizan; de allí la oscilación en el uso de los tiempos verbales pasado y presente hasta el momento en que el contraste entre el ayer y el hoy lo enfrenta a la realidad de que “los viejos

tiempos son sólo la constatación de que éstos ya son otros tiempos [...]” (50). Los recuerdos se hacen patentes en toda su verdad (120), pero se actualizan en esta rememoración y se redispone en función del objetivo de Carlos, en un proceso en el cual la conciencia de escritura es permanente (39, 42, 51, 101, 127, 134), la pregunta sobre para qué y para quién escribe reaparece una y otra vez, y se responde de diferentes maneras (16, 35, 53).

El fin y el destinatario de la escritura de Carlos, a lo largo de sus páginas y más aún hacia el final, se revela (aunque no sin vacilaciones): justificar sus acciones (que encuentran, desde su punto de vista, su motivación en el contexto histórico-político-social que le tocó transitar) y que sus palabras, su vida, no caigan en un pozo (134/5). Nos acercamos, entonces, al testimonio y a la memoria, pero también a la confesión, cuando aparece, como un destello, cierta idea de pecado y castigo<sup>8</sup>: Carlos es un hombre que, desde su vejez, repasa su vida; que, de diferentes maneras, insiste en su necesidad de contar la verdad, pero que, a su vez, la manipula. Aquí no tenemos un narrador fidedigno y las estrategias de construcción de *su* historia, de *su* verdad salen a la luz incluso a pesar, como la autocrítica y autojustificación: gestos de Carlos para reconstruir desde las ruinas el pasado, su vida, su identidad, de modo de, sin dudas, limpiar su imagen, pero, quizás también, enfrentar más dignamente la muerte, que siente próxima. En este sentido, se trataría, paradójicamente, de un postrero intento de sinceridad, en principio, para con él mismo, que redundaría en mantener vivo el pasado en todas sus aristas en una memoria común, en palabras de Koselleck (*Entrevista a Reinhart Koselleck*), no colectiva (en el sentido de única); una memoria común que no borre las diferencias, que no niegue la independencia de uno y de los otros para evitar el riesgo de intentar suprimirlo, como lo atestigua, lamentablemente, gran parte del siglo XX y también del XXI.

#### 4.2.2. Las fotografías

Las fotografías aparecen en esta *nouvelle* como soportes de la memoria. Se trata de fragmentos de ese pasado al que Carlos quiere dar un nuevo orden. Como vimos, la memoria es descrita por el protagonista como jirones, pero también como trozos, fragmentos, restos, destellos, huellas, rastros, muestras, escombros y ruinas. Carlos parece tomar conciencia de esto en su vejez y a través de la escritura, en la cual plasma su nueva experiencia. Es que, como afirma Oleza (1995), “[...] la propia postmodernidad es ese estado en el que es más necesaria la comprensión que las explicaciones, más la indagación y la pregunta que las respuestas. La indagación, el tanteo, la exploración, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre postmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido

---

<sup>8</sup> “Ahora [la casa de Misent] permanece cerrada [...] Y nosotros nos hemos perdido, tal vez, como pago de mi orgullosa ambición de orden. Él [Dios] dispone y entre sus disposiciones está la de ponernos a prueba, la de tensar el arco de nuestras vidas para descubrir su resistencia” (12).

perdido de las cosas”. Su obsesión por darles orden, entonces, se traduce en la esperanza de reconstruir(se), como si de una vasija rota se tratara.

El orden está vinculado al control: esa es la capacidad que perdió Carlos y que busca recuperar en el intento de manipular el pasado para darle un nuevo significado que pueda llevarlo —si no a la reparación— a su justificación, a un origen, un nuevo origen. El orden (de los recuerdos, de las fotos) se presenta como un “ritual”, casi en un sentido primitivo de volver a fundar, de actualizar, de transformar en presente, de revivir (para modificar) aquello que fue en otro tiempo y siempre con un sentimiento de esperanza, de recuperar algo de todo lo perdido (15). La pregunta será si esto aún es posible en una época totalmente desacralizada: “[La casa de Misent guarda] las imágenes felices detenidas en viejas fotografías que aún encuentro cuando registro los cajones buscando ordenar de otro modo las cosas, cambiarles en mi cabeza el curso que siguieron, reconstruirlas poniendo en pie de otro modo los montones de escombros a que todo ha quedado reducido” (10), dice Carlos. Pero las fotografías, testimonios y testigos (58) de lo ocurrido, como la escritura, parecen más difíciles de manipular: “Los recuerdos, los espejos, las fotografías se convierten en testigos. Por eso, la humanidad se ha inventado el estudio del retratista, donde uno puede alquilar los trajes, el caballito de cartón, la butaca, la maceta con la kentia y el paisaje pintado del fondo, que todo lo igualan y que ponen la memoria en un espacio ideal: el inocente espacio de la poesía en el que quería vivir Manolo” (109). Las imágenes en las fotografías son ya “presas” de un “disparo” que las eterniza, en su tiempo y en su espacio, y su mensaje puede, muchas veces, burlar aquel otro que la palabra (el relato) quiere imponerles. La imagen fotográfica habla por sí misma, tiene su verdad: “[La casa de los padres, Manolo] ya están sólo en las viejas fotografías del cajón [...] Quedamos Manuel, Roberto y yo, que aún vivimos dentro y fuera del cajón, siendo la vida de fuera más frágil que la de dentro. A veces, cuando miro todas esas fotografías, me da por pensar que están allí esperando a que cese nuestro movimiento para quedarse como única verdad” (65). La vulnerabilidad está en el presente, en lo que “está siendo”<sup>9</sup>.

De forma contraria a lo que planteaba Benjamin (2007b: 194; s/d b: 161/7), estas fotografías parecen mantener su “aura” y “alzan su mirada” ante la de Carlos, que las interroga en (que lo interrogan desde) su lejanía y en (desde) la singularidad su tiempo/espacio, como sucede con el espejo de la casa de Misent, que le devuelve “instantes que están dentro [de él] y que surgen cuando los miro” (11). “[...] [L]as fotografías, guardan, como las presas recién cobradas, un rescoldo de calor”, dice Carlos (133), y, por lo tanto, siguen siendo puentes entre la vida y la muerte, es decir, hay algo en ellas que “sigue siendo”. De allí, la dificultad de reordenarlas y resignificarlas en un relato.

---

<sup>9</sup> Podríamos pensar este dentro/fuera del cajón simbólicamente, también en relación con la escritura: “[...] escribir para ordenarte tú mismo. ¿Acaso se escribe alguna vez para otra cosa? Pero ordenas lo de dentro para saber cómo enfrentarte con lo de fuera”, dice Chirbes (*Diario de Eñe*, 21).

### 4.3. Reconstruir desde los escombros

El tiempo de la inocencia se ha terminado, se ha perdido el Paraíso hace mucho, mucho tiempo. Carlos no logró experimentar “el espacio puro en que crecen los sueños y las ideas” (65), en palabras de Manolo, que significa la poesía; ese espacio de la inocencia (del olvido) en que su esposa y sus hijos dicen vivir gracias a su culpabilidad (que quedó en la memoria): “Uno se ensucia para evitarles a los hijos que tengan que hacerlo [...] y entonces empieza a dolerte esa inocencia que has cultivado, porque es la que los está alejando de ti. Eva sabía recrear la inocencia cada vez que la convertía en cenizas. Tenía esa capacidad de olvido y recuperación” (109). Carlos, en su vacilación entre autocritica y autojustificación, entre memoria y olvido, entre desnudez y enmascaramiento, no se recrea, pero sí se va (re)conociendo mientras escribe desde las cenizas. Y lo hace en diálogo con su propio pasado y con su presente, siempre en torno *al otro* (sus padres, su mujer, su suegro, sus hijos, su nieto, sus amantes, Ramón) y a *lo otro* (los objetos, como las fotografías y los espejos, y los recuerdos; lo extraño, lo oscuro, lo desconocidos, los secretos, la muerte). Parece vislumbrar las consecuencias de pensar que “no hay más centro que uno mismo”: está solo y a la deriva, sin anclaje en sus orígenes (sus padres) y sin anclaje en su futuro (sus hijos):

[...] Carlos ha optado por adaptarse lo mejor posible a la existencia sin preguntarse por el precio a pagar mientras su padre ha decidido mantenerse en su condición de pertinaz derrotado antes que traicionar su lugar en el mundo. Sin embargo, pese a no aceptar su herencia de vencido, Carlos no puede dejar de ser un desclasado. Sin identificarse con la clase de la que procede, tampoco les es dado adaptarse a aquella a la que aspira.

Al igual que Carlos había desertado de las aspiraciones de justicia social de su padre, ve ahora cómo su hijo, en cooperación con Eva, traiciona la ética de la selva en la que él se había manejado (Larraz, 187).

En este sentido, las palabras de Chirbes respecto de su penúltima novela, *Crematorio*, son perfectamente aplicables a *Los disparos del cazador*:

[...] lo que había querido contar era el estado de nuestra alma a principios del siglo XXI, cuando todos los dioses han muerto, se han caído las utopías, y nos enfrentamos a nuestras vidas solos, sin encontrar ningún sentido, sólo el narcisismo de mirarse y cuidarse uno mismo. Eso es demoledor, porque una vida es poca cosa para hacer nada, hay que tener idea de continuidad, de que eres parte de algo que viene de alguna parte y va a alguna parte [...] Un mundo egoísta acaba siendo absolutamente destructivo [...] ¿Con qué idea puedes mirar desde esa actitud la cara de la muerte? Toda vida vivida así se estrella en el fracaso de la muerte. [...] Cuando falla el sentido del conjunto, todo falla estrepitosamente (*La fortaleza de la soledad*).

Carlos, tal vez, en la oscuridad de su soledad y de su vejez, ha visto el resplandor de esta necesidad e intenta construir esa visión global que le ha faltado para que su próxima muerte no sea su último fracaso. La culpa y la responsabilidad sobre el pasado (y también sobre el presente y el futuro) y su contracara, la inocencia, son importantes hilos de este tejido que es la relación con el otro, siempre incompleta y fragmentaria, en parcelas y con vacíos que nunca se colmarán (40), llena de incertidumbre, carente de certezas, en definitiva, también en ruinas.



Y volvemos a la pérdida del Paraíso. Quizás, el pecado original de todos estos hombres que los expulsó del Edén y que dio inicio a una vida animal (en oposición a espiritual) y de sufrimiento, no sólo es la soberbia (o, más precisamente, la *hybris*), sino también la hipocresía, que los transforma en un elemento más de guardarropía (111). Eva prefería ese “maquillaje”; Carlos se ha ido “desnudando” a lo largo de los años; Manuel ha recogido sus ropas, pero no es capaz de reconocerlo. Manuel (como su madre) huye de la verdad de la vida. Por ello, rechaza la caza, porque, quizás, se le revela como la mejor metáfora de las relaciones entre los hombres también en su tiempo: “Ese huir de la verdad ha caracterizado siempre su trayectoria. Nunca ha querido saber que la vida es una confusa mezcla de violencia y de piedad y que los campesinos matan para comérselos a los animales que más quieren y que su amor se manifiesta en el momento del sacrificio, de la matanza, con alegría inocente” (100). Es un arte bello para Carlos, por primitivo y, por lo tanto, auténtico; un arte opuesto a la poesía de Manolo. La caza es un mundo “que puede ayudar a alguien frágil”, un mundo que quiere legarle a Roberto, aunque Manuel lucha por impedirlo:

A mí, la caza me ha puesto en contacto con esos sentimientos primarios, hasta el punto de que, mientras Eva se moría en el hospital, llegué a pensar en cazarme yo mismo, poniéndome un fusil contra el pecho. Creo que fue la reacción noble de un animal que se sentía perdido, pese a que acabara venciendo mi parte más humana, más racional, que no sé si es exactamente la mejor, aunque sí la que me ha obligado a seguir viviendo, a pesar de que ya no me quedan demasiadas ganas (100/1).

Esta es *la verdad de Carlos*. Es que ya no podemos hablar del descubrimiento de *la verdad*, sino de *una versión* de la verdad o de *una verdad*: en un mundo en escombros, las certezas se han dinamitado y, sin llegar a decir, junto con Chirbes, que todo es mentira (*Literarias*, Universidad de Cádiz), sí que, al menos, vivimos en un mundo lleno de relatividades, de posibilidades. Carlos ofrece en su cuaderno una versión de la historia y espera que, a su muerte, su escritura, como el cuerpo muerto de la presa recién cazada, sea capaz de emanar el calor de la vida, que se transforme en un puente, que sea un póstumo intento de transmisión de su mensaje, su legado: páginas de una historia que, quizás, nunca se cuente porque mancharía la blancura inocente de su círculo íntimo; y también una parte desconocida de sí mismo. Dice Chirbes, recordando palabras de Carmen Martín Gaité: “[...] lo que uno no se para a pensar y no se ocupa en dejar por escrito, se desvanece, se evapora: no ha existido”; la finalidad de la escritura es “fijar, dejar constancia, hacer que las cosas hayan ocurrido [...] Yo mismo relleno desde hace años cuadernos con ese propósito: cazar, capturar, ordenar las ideas para que tengan existencia [...]” (*Diario de Eñe*).

El mundo y el yo —el mundo *del yo*— se han astillado en infinitas piezas que hay que recoger para lograr una nueva unidad, pero nada de eso parece ser posible sin misericordia, piedad y perdón, que sólo se logra, creemos, cuando hay justicia. Todo ello, sin embargo, sigue siendo una utopía y, en

palabras de Chirbes, todo signo de utopía es ridículo en nuestro tiempo (*Nostramo*)<sup>10</sup>. A Carlos le queda, entonces, solamente, la escritura, al menos, como una forma de purificación, como la caza, que se transforma en una gran metáfora de su intención final:

Durante horas de la noche, escribo sentado en la cama, y en no pocas ocasiones me pregunto para qué me impongo una disciplina que no me resulta fácil: es lo mismo que preguntarme quién es el destinatario de mi esfuerzo. Se me ha llegado a pasar por la cabeza que debería ordenar estos papeles y guardarlos en un sobre a nombre de Roberto, porque lo siento como una prolongación de mí mismo, aunque en ciertos instantes me invada la sospecha de que apenas si lo conozco y ese sentimiento consiga que me procure escaso consuelo saber que, al escribir, mis palabras no caen en un pozo, como las que pronuncia Ramón en la soledad de la buhardilla, sino que se quedan vagando en el paisaje nevado de estas páginas igual que animales en un coto donde muy pronto sonarán los disparos del cazador. ¿Quién notará entre los dedos el rescoldo de calor de la pieza recobrada? (134/5).

## 5. A modo de conclusión

En el prólogo inédito para la nueva edición de *Los disparos del cazador* y *La buena letra*, Rafael Chirbes dice:

[...] escribí estas novelas precisamente como un antídoto frente a los nuevos virus que, de repente, nos habían infectado: codicia y desmemoria. O, por ser más preciso —en la medida en que un libro seguramente no es antídoto de nada, no salva de nada—, digamos que las escribí con el afán de almacenar en algún lugar briznas de esa energía del pasado que desactivaban, para guardar trazas de la página de historia que arrancaban, o para salvar la parte de mí mismo que naufragaba en aquel confuso vórtice.

Y escribe esa página del pasado de forma crítica para poder leer así también el presente, huyendo del engaño<sup>11</sup>; en sus propias palabras, tratándose a sí mismo como adulto para que los lectores se sientan tratados de igual manera: “cuando intentas contarte para ti las cosas en serio, sin engañarte a ti mismo y sin halagarte a ti mismo, pues acabas encontrando lectores que piensan como tú” (*Entrevista a Rafael Chirbes*, Zafra TVLocalia)... o no, pero, sin dudas, se encuentran lectores comprometidos. Reflexión, compromiso, opinión es lo que exige Chirbes a través de sus obras una y otra vez: “Al lector de hoy, cuando tantas cosas se han venido abajo, le toca juzgar si aún tiene vigor lo que escribí entonces”, dice sobre *Los disparos del cazador* y *La buena letra* en el prólogo inédito. Por ello y aun en relación con temas tan sensibles en la actualidad como la recuperación de la memoria histórica, nuestro autor se atreve a cambiar el punto de vista y a cuestionar, mediante una voz discrepante de la suya, a su propia generación, cuyos valores, ideales y objetivos se han hecho pedazos desde el momento en que se han divorciado de la acción y se han anquilosado en el discurso. “También son coetáneos míos esos individuos resbaladizos —continúa el autor en el prólogo inédito—, hijos del viejo régimen, que condenan al cazador, pero no dudan en participar en el banquete en que se sirven las piezas capturadas”. Carlos, como Torquemada, dice Chirbes, es el que se mancha por salvar a otros, por mantenerlos puros;

<sup>10</sup> “No tengo la impresión de que a nada le llegue su justicia, más bien lo contrario” (*Entrevista a Rafael Chirbes*).

<sup>11</sup> “Misteriosamente las obras del pasado nos hacen leer el pasado, pero, sobre todo, el presente” (Chirbes, 2002: 32).

es un personaje culpable, pero más meritorio que sus hijos, que se dicen progresistas y que lo desprecian “porque tiene las manos manchadas, cuando él sabe que, al ensuciárselas, les ha comprado la inocencia” (Chirbes, 2013). Esto también es parte de la verdad que debe ser desenterrada: nuestro autor plantea la necesidad de construir la memoria día a día, concretamente, para que no se transforme en un concepto vacío, como otros tantos, en un espectáculo tras la manipulación política; tal vez, el mayor fracaso de su generación. El camino, una vez más, comienza en uno mismo.

Rafael Chirbes elige ser testigo honesto de su tiempo<sup>12</sup> y así lo demuestra en *Los disparos del cazador*. Sin embargo, Carlos, aunque también se revela testigo de su tiempo, desde nuestra perspectiva, se presenta, en primer lugar como síntoma, síntoma de una España que, tras la guerra, intenta rearmarse y reinsertarse en el concierto de las naciones y cuyo régimen se empeña en construir una imagen unitaria, unívoca, monológica, cuando el mundo, tras las guerras mundiales, vivía, más que nunca, en permanente *shock*, en un presente de catástrofe, entre ruinas (s/d b, 2007a). Ya no es posible ni la linealidad ni la totalidad. Carlos materializa esta idea en ambos sentidos: en la conciencia de los escombros y en el deseo de reconstrucción de la unidad para conferirle a su existencia la firmeza y la seguridad que siente perdidas.

Pero el relato de Carlos, con sus experiencias y sus expectativas, a través del cruce de cuadernos y de todas las voces y los discursos que se entretajan en estos textos, excede su propia individualidad y define todo un período. Como afirma Koselleck, los conceptos que se utilizan en un determinado momento reúnen la experiencia y la engarzan con las expectativas de esa época (287/9). Los conceptos nos dicen y, también, con ellos nos decimos; establecen las coordenadas de nuestra complejidad como seres históricos, sociales y políticos. Por eso, la historia no es más que una interpretación, como lo muestra *Los disparos del cazador*. Los conceptos propios de las últimas décadas del siglo XX parecen ser hipocresía, resignación, desilusión, derrota, pérdida de la inocencia, necesidad de perdón, reconciliación, misericordia... y soledad: el cazador ha contado sobre sus “presas” y su relación con ellas en ese “doble juego de violencia y piedad”, de fidelidad e infidelidad, de amor y odio, de verdad y mentira, de palabras y secretos, y está solo. La casa de Misent, cerrada, parece simbolizar su presente: todo se ha perdido (como ellos mismos, que están muertos, separados o desorientados)<sup>13</sup>. Es la imagen de la derrota, como lo era su padre, agazapado en la oscuridad, huyendo de la luz; como lo es Carlos mismo, en igual gesto y solo, junto a un extraño, en la casa que pensó como provisoria y se transformó en permanente:

---

<sup>12</sup> Cfr. “*Todas las luchas son luchas políticas*”. *Entrevista*. Y López Abiada, 2011: “JML —Si tuvieras que dar un título a una monografía con ensayos sobre toda tu obra, ¿qué título te gustaría? RC — La constancia de un testigo” (20).

<sup>13</sup> Parte de la crítica ha señalado la simbología de las dos casas y podría profundizarse esa línea, en relación con los objetos también; pero excede los límites de nuestro trabajo.

¿O es que tenía que soportar para siempre la mezcla de rencor y mezquindad en que la guerra ahogó a mi padre y que él obligaba a mi madre a compartir? Su derrota no tenía por qué ser necesariamente la mía, y si el odio no les hubiera estrechado tanto la mirada, habrían sido capaces de advertir que estaba ofreciéndoles una reparación. No quería recorrer las calles de Misent con paso furtivo, ni quedarme durante horas con la cabeza entre las manos y la luz apagada, como hacía mi padre (64).

Mi padre no viene nunca a la casa de Punta Negra [...] La presencia de la casa le hace daño a la vista como se lo hacía la luz del comedor cuando en la inmediata posguerra le pedía a mi madre que la apagase y se quedaba en un rincón a oscuras: no es capaz de sentirla como una reparación, sino como una prolongación de su derrota, ahora convertida en vergüenza (76).

[Luego de la muerte de Eva] No soportaba ni la luz ni la oscuridad. En ambos casos los recuerdos se movían libremente y me reclamaban minutos perdidos, gestos interrumpidos. Me cubría la cara con la almohada y me asaltó la imagen de mi padre, sentado a oscuras en el comedor, y era como si mi dolor fuese herencia del suyo, como lo es la forma de mis manos o la distribución del pelo en mi cabeza (129).

Ni siquiera puede vislumbrarse un futuro triunfo (un nuevo orden) a través de Roberto, que aparece como intermediario entre generaciones, la de su padre y su abuelo, del mismo modo que esperaban que fuera Manuel, cuyo nacimiento, pensaba Carlos, pondría orden a su vida, curaría sus heridas y propiciaría la reconciliación de la familia (59)<sup>14</sup>. Pero esa expectativa de “nueva alianza”, de redención, también fracasó:

[...] en la idea de felicidad late inalienablemente la idea de salvación. En la representación del pasado, que es tarea de la historia, se oculta una noción similar. El pasado contiene un índice temporal que lo remite a la salvación. Hay un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra. Hemos sido esperados en la tierra. A nosotros, como a las generaciones que nos precedieron, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la cual el pasado tiene un derecho. Esta exigencia no se ve satisfecha fácilmente. [...] (Benjamin, 2007a: 66).

Carlos ve en Roberto mucho de sí mismo. Por su actitud de enfrentar la realidad, aunque con mayor fragilidad, por lo que lo acerca a la generación de su padre<sup>15</sup>, es el que, de alguna manera, podría continuar el camino que comenzó, de forma vacilante y contradictoria, en su escritura (y, por ello, lo elegiría como primer lector): un camino de distancia, de extrañamiento, respecto del pasado, de su presente, de los otros y de sí mismo, de su cuerpo y de su alma, para poder contemplar y contemplarse con mejor agudeza y certeza. Pero, sin embargo, esa fragilidad de Roberto se traduce en la incertidumbre sobre el futuro que se mantiene en el lector: no se resuelve esta *nouvelle* con un mensaje consolador que implicaría un Roberto redentor de su padre y de su abuelo, sino que queda allí, pendiente en una nueva expectativa, dibujándose en una duda, como le sucede a Carlos en ese final abrupto, abierto, inquisidor. Su mismo cuaderno parece transformarse también en una ruina: queda

<sup>14</sup> En este sentido, podría pensarse el nombre del personaje desde su etimología bíblica: Manuel (Emmanuel) = “Dios con nosotros”.

<sup>15</sup> “Hay algo en Roberto que me recuerda a mí: su forma de mirar las cosas de cara, su enorme vitalidad que lo lleva a moverse continuamente de un sitio a otro, de un negocio a otro, y sin embargo, también hay algo en él en extremo frágil, porque mientras que yo sí que poseía capacidad y energías para cargar con las responsabilidades de cuanto ponía en marcha, él parece que te tiembla ante los ojos. Es ligero, inestable. Cuando lo miras, parece como si estuvieras ante un globo siempre a punto de escaparse por el aire, o de estallar. Ha heredado mi carácter, mi falta de orgullo, que era también lo que definía a Julia, pero sin su consistencia, sin su soporte, a lo mejor porque no necesitó curtirse: porque no necesitó nunca nada” (120).

trunco, no llega a convertirse en una totalidad y se deshace en una incertidumbre final, aún imbuida de sus obsesiones: ¿qué es ese “algo” que se agazapa entre las sombras y lo vigila?, ¿qué son esas sombras y quién llegará?; ¿será la muerte?, ¿el castigo?; ¿será el conocimiento, el momento de mirar de frente la verdad?... Solo el silencio como respuesta. Y finalmente: ¿quién se hará cargo de esas experiencias y expectativas que se entretajan en el cuaderno de Carlos, desde lo individual y lo colectivo?, ¿alguien se conectará con él en el futuro, a través de su cuaderno, antes de que el calor de la presa recién cazada se esfume? ¿O será el olvido su verdadero cazador? Una vez más, solo el silencio.

## 6. Bibliografía

### Fuente primaria

\_\_\_\_\_ (2003). *Los disparos del cazador*. Barcelona: Anagrama/Compactos.

### Fuentes secundarias

ALMELA, Margarita (2013). “La novela española contemporánea y el discurso del poder”. En prensa.

ALTMANN, Michael. “Entre la amnesia y el ajuste de cuentas”. En LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta y José Manuel López de Abiada [edit.] (2011). *La constancia de un testigo: ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Verbum.

BENJAMIN, Walter (s/d a). “El narrador”. En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Madrid: Planeta-Agostini.

\_\_\_\_\_ (s/d b). “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus/Humanidades.

\_\_\_\_\_ (2007a). “Sobre el concepto de historia”. En *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. “Recodando algunas cosas (Para contextualizar la narrativa de Rafael Chirbes)”. En LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta y José Manuel López de Abiada [edit.] (2011). *La constancia de un testigo: ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Verbum.

CALINESCU, Matei (1991). “Sobre el posmodernismo (1986)”. En *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernismo*. Madrid: Tecnos.

CHIRBES, Rafael (2002). *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama/Argumentos.

\_\_\_\_\_ (2013). *Un escritor egoísta* (prólogo aún inédito a la nueva edición de *Los disparos del cazador* y *La buena letra*).

DE CASTRO GARCÍA, María Isabel y Lucía Montejo Gurruchaga (1990). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: UNED/Aula Abierta 52.

*Diario de Eñe. Rafael Chirbes.* Disponible: <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/diariochirbes.pdf>

*Entrevista a Rafael Chirbes* (2008). Disponible: <http://mmvalls.hautetfort.com/media/02/01/1566767180.pdf>

*Entrevista a Reinhart Koselleck: "Me desagrada cualquier memoria colectiva"*. Disponible: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/03/25/u-01163985.htm>

*Entrevista con Rafael Chirbes.* Zafra TVLocalia, 14 de junio de 2011. Disponible: <http://www.youtube.com/watch?v=s1qkz9S3BTU>

*Entrevista: Rafael Chirbes.* Disponible: <http://la-fortaleza-de-la-soledad.blogspot.com.ar/2009/10/entrevista-rafael-chirbes.html>

FOSTER, Ricardo (2009). *Benjamin. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.

HOLLOWAY, Vance R. (1999). *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Caracas: Fundamentos.

KOSELLECK, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.

LANGA PIZARRO, M. Mar (2000). *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante/Monografías.

LARRAZ, Fernando (2009). "Los disparos del cazador, de Rafael Chirbes, radiografía moral del franquismo". Salina: revista de lletres, N° 23, pp. 183-190.

LAUGE HANSE, Hans y Juan Carlos Cruz Suárez (2012). "Literatura y memoria cultural en España (2000-2010)". En *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern: Peter Lang/Perspectivas Hispánicas.

LEUENBERGER, Daniel (s/d). "Acercamiento a la obra narrativa de Rafael Chirbes: *Los disparos del cazador*". Disponible: <http://revistas.concytec.gob.pe/pdf/consen/v9n10/a07v9n10.pdf>

\_\_\_\_\_. "Una imagen de mí mismo que no he querido romper". Perspectivas del pasado en *Los disparos del cazador*". En LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta y José Manuel López de Abiada [edit.] (2011). *La constancia de un testigo: ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Verbum.

*Literarias: Rafael Chirbes.* Universidad de Cádiz. Disponible: <http://www.youtube.com/watch?v=1bOdnT-qhM8> (parte 1)

<http://www.youtube.com/watch?v=tBJZWG41V4M> (parte 2)

<http://www.youtube.com/watch?v=wycSlvRmxV0> (parte 3)

<http://www.youtube.com/watch?v=vqVX3kWrrWo> (parte 4)

LOPE, Hans-Joachim. “*Los disparos del cazador* (1994). Memoria colectiva e ilusiones perdidas en un *récit* de Rafael Chirbes”. En IBÁÑEZ ERLICH, María Teresa [ed.]. *Ensayos sobre Rafael Chirbes* (2006). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

LOPÉZ DE ABIADA, José Manuel. “Entrevista a Rafael Chirbes”. En LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta y José Manuel López de Abiada [ed.] (2011). *La constancia de un testigo: ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Verbum.

MUÑOZ, Ignacio. “Introducción”. En CHIRBES, Rafael (2009). *Los disparos del cazador*. Madrid: Clásicos Castalia/Narrativa siglo XX.

NAVAJAS, Gonzalo (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Llibres del Mall.

*Nostromo. Rafel Chirbes-jóvenes narradores.* TVE. Disponible: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/nostromo/nostromo-rafael-chirbes-jovenes-narradores-luisa-castro/1034904/>

OLEZA, Joan (1993). “La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo”. Disponible: <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/disyuntiva.PDF>

\_\_\_\_\_ (1995). “Un realismo postmoderno”. Disponible: <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/realpost.PDF>

PATI, Elías. “La construcción de la historia”. Disponible: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/03/25/u-01163977.htm>

POZUELO YVANCOS, José María (2004). “Narrativa española y posmodernidad”. En *Ventanas de la ficción. Narrativa Hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península/HCS.

*Rafael Chirbes: “Crematorio me ha llenado de dudas y me ha tenido en un pozo oscuro durante muchos meses”*. Disponible: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/22043/Rafael\\_Chirbes/](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/22043/Rafael_Chirbes/)

*Rafael Chirbes: “Si je n’écris pas, je ne vois rien, je suis vide”*. Disponible: <http://www.telerama.fr/livre/rafael-chirbes-si-je-n-ecris-pas-je-ne-vois-rien-je-suis-vide,41777.php>

RICO, Francisco (1992). “De hoy para mañana. La literatura de la libertad”. En *Historia y crítica de la literatura española. IX: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2007). “La catástrofe de lo cotidiano, la catástrofe apocalíptica y la catástrofe redentora: sobre Walter Benjamin y la escritura de la memoria”. En LORENZANO, Sandra y Ralph Buchenhorst [eds.]. *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen*. México: Gorla-Universidad del Claustro de Sor Juana.

*Narrativa española actual*

*Profesora: Dra. Margarita Almela Boix*

*Alumna: Lic. Daniela Cecilia Serber*

SPITZMESSER, Ana María (1999). *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desengaño*. New York: Lang/Wor(l)ds of change. Latin American and Iberian Literature.

*Tesis: Rafael Chirbes*. Canal Sur de Andalucía. Disponible: <http://www.youtube.com/watch?v=myxS5sVokxg&NR=1>

*“Todas las luchas son luchas políticas”*. Entrevista. Disponible: <http://www.sinpermiso.info/articulos/ficheros/RChirbes.pdf>