



Numéro 16 (2) | décembre 2024

**Los diarios en la esfera española y latinoamericana:
elaboratorio de una obra u obra de una vida?**

Los diarios de Rafael Chirbes: el tiempo en el espejo

Jimena LARROQUE
Université d'Orléans, CEPOC-POLEN, EA 4710

Resumen

Con el título *Diarios. A ratos perdidos*, han sido publicados entre 2021 y 2023 los tres tomos de diarios de Rafael Chirbes. El propio subtítulo denota la modestia de una empresa que cubre el periodo 1984-2015 y que parece accesoria en su obra principalmente narrativa. Sin embargo, la crítica los considera uno de los diarios más valiosos de la literatura española contemporánea. Nos preguntamos de qué modo el autor decide preparar sus diarios para una publicación póstuma, otorgándoles así la cualidad de obra independiente, lo que nos permite entender mejor su singular cosmovisión ideológica, así como su legado como escritor.

Resumé

Sous le titre Diarios. A ratos perdidos, trois volumes du journal intime de Rafael Chirbes ont été publiés entre 2021 et 2023. Le sous-titre lui-même dénote la modestie d'une entreprise qui couvre la période 1984-2015 et qui semble accessoire par rapport à son œuvre reconnue principalement pour ses romans. Cependant, la critique les considèrent comme l'un des journaux intimes les plus précieux de la littérature espagnole contemporaine. Nous nous demandons comment l'auteur a décidé de préparer son journal pour une publication posthume, leur conférant ainsi la qualité d'une œuvre indépendante, ce qui nous permet de mieux comprendre sa particulière vision idéologique du monde, ainsi que son héritage en tant qu'écrivain.

Plan

De los cuadernos privados a la publicación póstuma

Funciones y finalidades de los Diarios

Exploración de estrategias narrativas

Alcance histórico, político, social de la literatura

Autorretratos de Chirbes

Bibliografía

Con el título *Diarios. A ratos perdidos*, Anagrama ha publicado en tres tomos la obra diarística de Rafael Chirbes (1949-2015) que cubren los últimos treinta años de la vida del autor (1984-2015). Publicados con una cadencia anual entre 2021 y 2023, estos diarios han obtenido el favor de la crítica literaria contemporánea¹. Si bien algunos especialistas reconocen en general su apreciable valor literario², el tratamiento mediático prefiere incidir en las fobias literarias de Chirbes o en los aspectos más morbosos de su vida privada³, cosa que no resultó difícil tras la polémica surgida en rueda de prensa de presentación en la que el albacea literario de Chirbes acusó a la prologuista Marta Sanz de vehicular “la psiquiatrización de los diarios”⁴. Tratando de tomar algo de perspectiva, pretendemos en este trabajo explicar las condiciones de publicación de los diarios y el modo en que se insertan en la obra del autor.

Al morir Rafael Chirbes, los lectores de su obra conocían el conjunto de novelas, ensayos literarios, crónicas de viajes y artículos de tema gastronómico, publicados en vida del autor⁵. A una primera novela de fuerte contenido autobiográfico que cuenta las vicisitudes de un joven profesor de español en Marruecos y aborda el tema de la homosexualidad de manera sotilizada, *Mimoun* (1988), le seguirán otras sobre los efectos de la transición política española así como la sociedad de fin de siglo XX y principios del XXI y que incluyen las llamadas “novelas de la crisis” –*Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013), por las que obtuvo dos veces el Premio de la Crítica y por la última el Premio Nacional de Narrativa–, y que consagran su carrera novelística⁶.

¹ Es interesante referirnos al repaso panorámico de los clásicos del diariismo internacional y en particular español que Fernando Valls hace en el prólogo al primer volumen de los *Diarios* de Chirbes, sin duda para contrarrestar la opinión común hasta hace poco de un diariismo español exiguo. Por citar algunos ejemplos a partir de los años cuarenta: Max Aub, César González Ruano, Agustín de Foxá, Jaime Gil de Biedma, Gonzalo Torrente Ballester, Rosa Chacel, Pere Gimferrer, José Jiménez Lozano, Miguel Sánchez-Ostiz, Antonio Martínez-Sarrión, Andrés Trapiello, Ángel Crespo, Salvador Pániker, Carmen Martín Gaite, Antonio Muñoz Molina, Iñaki Uriarte, José Ángel Valente, Ignacio Vidal-Folch, Juan Gracia Armendáriz y Laura Freixas. (F. VALLS, “Prólogo: vida, opiniones y escritura de Rafael Chirbes”, en Rafael CHIRBES, *Diarios: A ratos perdidos 1 y 2*, Barcelona, Anagrama, 2021, p. 40-45).

² Anna CABALLÉ, “La voz desgarrada de Rafael Chirbes”, *El País*, 16/10/2021 y “‘Diarios’, la sobrecogedora caza del humo de Rafael Chirbes”, *El País*, 3 diciembre, 2022; Jordi LLOVET, “Ètica i estètica de les lletres”, *El País*, 30/11/2021; Santos SANZ VILLANUEVA, “En el espejo”, *Zenda Libros*, 8/11/2022.

³ Por ejemplo, Jordi COROMINAS I JULIÁN, “Los diarios póstumos de Rafael Chirbes son una bomba: contra Pérez-Reverte, Mendoza, Bolaño...”, *El Confidencial*, 21/10/2021; Peio H. RIAÑO, “La intimidad de Rafael Chirbes desenmascara al mundo editorial”, *El diario.es*, 21/10/2021.

⁴ “Mis dudas sobre la psiquiatrización de la obra quedan confirmadas con el prólogo de M. Sanz, lleno de despropósitos y de falsedades”. Rueda de prensa de presentación de los *Diarios* en presencia del albacea literario Juan Manuel Ruiz Casado, Elena Cabezalí (miembro del patronato de la Fundación Rafael Chirbes) y el crítico literario Fernando Valls, junto a Silvia Sesé (directora editorial de Anagrama) y Jorge Herralde (fundador de Anagrama), Barcelona, el 19 de octubre de 2021.

⁵ Para una visión de conjunto se puede consultar el volumen dirigido por Javier LLUCH-PRATS, *El universo de Rafael Chirbes* (Barcelona, Anagrama, 2021), fruto del Congreso Internacional que se le dedicó del 9 al 12 de mayo de 2018 (Valencia, Denia). El estudio crítico de los diarios, aún no publicados por Anagrama a la sazón, quedaron fuera.

⁶ Por orden de publicación: *Mimoun* (1988) novela finalista al Premio Herralde, *En la lucha final* (1991), *La buena letra* (1992), *Los disparos del cazador* (1994), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003), *Crematorio*, (2007), *En la orilla* (2013). La crítica literaria queda reunida en *El novelista perplejo* (2002) y *Por cuenta propia. Leer y escribir* (2010) mientras que la crónica de viajes lo componen los volúmenes de *El viajero sedentario*, 2004 y *Mediterráneos*, 2008. Por último, destacamos sus escritos de tono más frontalmente político publicados en diferentes revistas de contracultura como *Ozono*, *Saida*, *Reseña* o *La Calle* entre 1975 y 1980 y que han sido reunidos por Álvaro DÍAZ VENTAS en el volumen *Asentir o desestabilizar. Crónica contracultural de la transición* (Madrid, Altamarea, 2023).

Tras su muerte en 2015, se publicarán dos textos más: la novela *Paris-Austerlitz* (2016), de rasgos netamente biográficos en su época de profesor de español en Marruecos, así como una *nouvelle* inspirada de un episodio infantil, *El año que nevó en Valencia* (2017).

En su edición definitiva, los *Diarios* comienzan en abril de 1984, cuando aún no había publicado su primera novela, y finalizan el 28 de junio de 2015, seis semanas antes de su muerte: en total han sido publicadas 2.124 páginas de *Diarios* sobre un periodo de tres décadas cuya extensión aumenta a cada volumen publicado pero con desigual atención a los periodos considerados: quinientas páginas cubren veintiún años en el primero tomo, las setecientas páginas del segundo tomo abarcan apenas veintidós meses, casi mil páginas para un poco más de ocho años en el tercero⁷. Resulta aventurado con estos datos afirmar que el intervalo 2005-2007 correspondiente al segundo tomo fuera el de máxima producción diarística o que entre 1989 y 1992 el autor desatendiera sus cuadernos, siendo más bien la decisión de conservar o desechar ciertos pasajes la que determinará la publicación póstuma.

Partiendo de la problemática sobre la consideración accesoria o principal de este género que recoge el rótulo “laboratorio de una obra u obra de una vida”⁸, es imprescindible interrogarse sobre la génesis de estos diarios, entender las circunstancias que rodean tanto su producción como su publicación y en particular cómo el autor decide destinar sus diarios privados a una publicación póstuma, otorgándoles así la calidad de obra independiente. Además, veremos qué función y destino cumplen estos diarios que abordan diversos temas directamente relacionados con la formación del escritor y gran lector que fue, pero también otros de índole más personal. Cuestiones de índole literaria y vitales aparecen mezcladas y no se agotan en su enunciación. Bien al contrario, el autor expone una especie de cartografía de sus obsesiones y recurrencias que responden a una estructura cíclica o en espiral. Corolario de la escritura diarística dispuesta en “entradas”, solo la indicación temporal de fechas aporta un orden sucesivo al discurso de un *yo* con quien el lector establece un “pacto referencial”.

*Le journal se présente sous la forme d'un énoncé fragmenté qui épouse le dispositif du calendrier et qui est constitué d'une succession d'« entrées » (une entrée désignant l'ensemble de lignes écrites sous une même date). S'y exprime un je, le plus souvent omniprésent, prisme qui réfracte actions, observations, pensées et sentiments. Le 'je' qui s'énonce renvoie à une réalité extérieure au texte, et un 'pacte référentiel' (Ph. Lejeune) surplombe tout journal*⁹.

Diversas funciones y finalidades cohabitan en la significación de estos diarios que son según el autor “taller” y “refugio” de una escritura más instintiva que en la novela, verificándose *a priori* lo que dijo Amiel: “*Dans le journal, on dépose ses intuitions ou*

⁷ El primer tomo (465 páginas), comprende *A ratos perdidos 1* (abril de 1984-agosto de 1992) y *A ratos perdidos 2* (agosto de 1995-marzo de 2005); el segundo tomo (698 páginas) lo componen *A ratos perdidos 3* (marzo de 2005-mayo de 2006) y *A ratos perdidos 4* (mayo de 2006-enero de 2007), y por fin el tercer tomo (961 páginas), *A ratos perdidos 5* (enero de 2007-agosto de 2008) y *A ratos perdidos 6* (agosto de 2008-junio de 2015).

⁸ Esta fue la pregunta planteada en las dos jornadas de estudios “Los diarios en la esfera española y latinoamericana: ¿laboratorio de una obra u obra de una vida?”, organizadas por Camilo Bogoya, profesor titular en Literatura latinoamericana y miembro del laboratorio Textes & Cultures de la Universidad de Artois (Arras), que se celebraron el 17 de octubre y el 7 de noviembre de 2023.

⁹ Françoise SIMONET-TENANT, 2001, p. 11 (para más detalles, consultar la cita a Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, 1975, París, Éditions du Seuil, [1975] 1996, p. 36).

ses caprices, on ne compose pas" (H.-F. Amiel, 29.01.1872)¹⁰. Son también el lugar de exploración de las filias y fobias literarias donde consignar la experiencia lectora y donde ir aquilatando su poética narrativa. En la definición de *journal* que nos propone Michel Braud –“Évocation journalière ou intermittente d'évènements extérieurs, d'actions, de réflexions ou de sentiments personnels et souvent intimes, donnés comme réels et présentant une trame de l'existence du diariste”¹¹–, es relevante apuntar al ejercicio de sinceridad del diarista que compone el relato fragmentado y cumulativo de la propia peripecia vital. El conjunto de estas cuestiones nos invitan a reflexionar sobre las implicaciones del proyecto de publicación póstuma de los diarios que transita de una escritura libre a la construcción planificada ampliando así el abanico de funciones posibles, y que influye igualmente en la identidad narrativa del autor y en su representación pública.

De los cuadernos privados a la publicación póstuma

El crítico literario y profesor de la UAB Fernando Valls nos dice en el prólogo al primer volumen de los *Diarios*:

En cierto momento, no sabría decir con precisión cuándo, Chirbes empieza a tantear la posibilidad de la publicación de estos diarios, por lo que decide ordenarlos y corregirlos, preparando el material para su publicación, a fin de convertir los “cuadernos de todo” en “cuadernos de limpio”, en la terminología de Carmen Martín Gaite¹².

La referencia a la escritora salmantina recuerda la amistad que los vinculó, iniciada a raíz de su intercesión ante Jorge Herralde para que apostara por la publicación de *Mimoun*. La publicación póstuma de los diarios de Martín Gaite recogidos en el volumen *Cuadernos de todo* y que el propio Chirbes prologó a petición de su hermana Ana María, pudo haber inoculado el deseo de satisfacer los mismos designios¹³. Si F. Valls no es capaz de establecer con precisión el momento en que decide publicar sus diarios en Anagrama, contamos con breves fragmentos diarísticos en diferentes lugares, momentos y con diferentes títulos como “textos ventaneros”, “a ratos perdidos” u “hojas sueltas” a partir de 2009¹⁴. Son “escritos ventaneros, que, en cuanto te descuidas, dejan la penumbra doméstica para exhibirse en el balcón”¹⁵.

En sus *Cuadernos de todo*, Carmen Martín Gaite (a ella le debo esa palabra, *ventanera*) transmite la idea de que los ha escrito porque lo que uno no se para a pensar y no se ocupa en dejar por escrito, se desvanece, se evapora: no ha existido. Fijar, dejar constancia, hacer que las cosas hayan

¹⁰ Cit. en Michel BRAUD, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, París, Éditions du Seuil 2006, p. 175.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² F. VALLS, *art. cit.*, p. 49.

¹³ Prólogo de Rafael Chirbes a Carmen MARTÍN GAITE, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002, p. 19-24. Para saber más de estas influencias mutuas, se puede leer el artículo de Mónica FUENTES DEL RÍO, “Carmen Martín Gaite y Rafael Chirbes: confluencias vitales y creadoras”, en Javier LLUCH-PRATS (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona, Anagrama, 2021, p. 127-153.

¹⁴ Cronológicamente se publicaron “Diarrios. Textos ventaneros del 3 al 14 de julio de 2009” en el blog *El Boomeran(g)* del 5 de febrero de 2009, en la revista *Eñe*, 19 (otoño de 2009, p. 14-27), en el suplemento *El Cultural* (29 de mayo de 2015 con entradas de 2006 al 2010, p. 10-11), y con el título “A ratos perdidos” en la revista *Turia*, 112 (noviembre 2014-febrero 2015) con entradas escritas entre 2006 y 2008 y *Turia*, 116 (noviembre 2015-febrero 2016, p. 86-93, con fragmentos de 2000, 2005, 2006 y 2007 agrupados bajo el título “Hojas sueltas” (F. VALLS, *art. cit.*, p. 49-50).

¹⁵ 12 de julio de 2009, tomo 3, p. 617.

ocurrido es la finalidad que ella propone para sus cuadernos íntimos, que, por cierto, nunca publicó, pero de cuyo contenido sacó materiales para sus libros. Yo mismo relleno desde hace años cuadernos con ese propósito: cazar, capturar, ordenar las ideas para que tengan existencia, y, como ya he dicho, almacenar materiales para mis libros. Pero los cuadernos de la Gaite eran cuadernos de limpio. Estaba ya compuesta, bien redactada la frase en algún otro lugar antes de llegar a ellos, y, en cambio, yo escribo más bien a vuelo pluma, casi como en eso que tanto odio que son los diarios psiquiátricos, o, algo aún más odioso, la escritura automática. Por oposición a los de la Gaite, que tanto admiro, podría decir que los míos son cuadernos de sucio, materia en bruto que habría que trabajar¹⁶.

La buena acogida de los textos dispersos publicados entonces lo reconfortaron en su decisión de preparar la publicación de sus diarios *post-mortem* por lo que son el resultado de un largo proceso de transformación de una escritura privada a pública. Proyectar esta gestación presupone asimismo un cambio de técnica en el proceso de escritura que incide no solo en la forma sino en el contenido de lo escrito: de la placentera estilográfica sobre el papel que remite al mundo de la libertad y la infancia¹⁷, a la luz fría del ordenador y al “banco de los galeotes”:

Me han pedido desde la revista *Eñe* que les pase algunas páginas de los cuadernos, diarios, o lo que sea que escribo para mi propio uso. Consecuencia inmediata: en cuanto acepto el reto, me bloqueo. Me quedo en blanco con la pluma en alto [...]; abajo, el folio virgen se tiende amenazador; y en torno a mí ha desplegado sus oscuras y enormes alas el pánico: ha llegado la hora de regresar a mi puesto en el banco de los galeotes. Pienso: acabo de renunciar al placer de escribir en libertad. ¿Por qué se me ha ocurrido hacer eso? De momento, itodo el mundo a los remos! Ni plumas ni cuadernito, ni siquiera un mazo de folios. La luz fría del ordenador vigilándome durante toda la noche. Se quiera o no, una cosa es escribir a vuelo pluma en cuadernos que tienen vocación de combustible para el fuego literario, o que están destinados a desaparecer en una pirámide sellada como la que se tragaba el cuerpo embalsamado del faraón; y otra muy distinta, hacerlo para el público de *Eñe*, al que supongo exigente. De momento, desaparecerán durante estos días las alusiones a la sequía, que tanto frecuentan mis escritos privados. La autocompasión, el pavor ante la página en blanco, parecen sentimientos poco pudorosos para sacarlos del ámbito de la estricta intimidad. El lector puede decirte que, si esos son los mimbre con los que haces tus cestos, por qué no cambias de profesión. Si no puedes poner una frase detrás de otra, ¿por qué no pruebas con los tornillos, o con los cables?¹⁸

Chirbes emplea la metonimia “cuaderno” antes que el término “diarios”, si acaso “notas”, “apuntes”, “anotaciones” o “lo que sea que escribo para mi propio uso”, que nos confirma su autopercepción como novelista antes que diarista y la inseguridad que lo atenaza como también podemos comprobar en esta cita: “estos cuadernos son el refugio del cobarde, el que se fatiga por el doloroso esfuerzo que exige el atletismo de la verdadera escritura”¹⁹, y que a sus ojos tiene forma de novela. Además de la persistente auto-flagelación que juzga impudica pero que acaba exponiendo al lector, nos interesa aquí destacar la percepción de su propio trabajo: los cuadernos quedan en la esfera del placer, de lo pasional, mientras que la escritura pública habrá sido previamente sometida al filtro inapelable del ordenador y del tribunal del futurable lectorado.

¹⁶ *Ibid.*, p. 617.

¹⁷ “La afición por las estilográficas y los cuadernos revela quizá misteriosos estratos del Peter Pan que me acompaña, melancolía de infantiles plumieras de dos pisos, del olor de tiza y tinta de la primera escuela que pisé” (5 de julio de 2009, tomo 3, p. 612).

¹⁸ 12 de julio de 2009, tomo 3, p. 616.

¹⁹ 1 de junio de 2006, tomo 2, p. 437.

Cuando no estoy escribiendo ninguna novela, me hago la ilusión de que los cuadernos se convierten en pequeños depósitos que se van llenando con el combustible que la alimentará; desordenados almacenes de materiales: una vez vampirizados, descuartizados, tazados y picados, gran parte de su contenido se traslada al nuevo libro, y lo que se salva de ellos queda como testigo de manipulaciones vergonzosas: no muestro ningún escrúpulo en arrancarles decenas de hojas; o en romperlos o quemarlos en la estufa una vez que se han quedado exhaustos. Consiguen el indulto los que guardan notas que aún no han encontrado sitio en las novelas. A esos viejos cautivos que todavía duermen sobre la mesa, o encerrados en cajones, van añadiéndoseles los flamantes recién comprados y garabateados, con los que se repite el fugaz idilio, siempre representado con el mismo atrezo: la noche en calma, el susurro del plumín sobre el papel, la tinta fijándose mientras le cambia suavemente el color, ese gozo que no puedo permitirme al escribir novelas. Las novelas no toleran esas artimañas seductoras. Me tratan con el rigor de los amores estables, son esposas exigentes. Nacen en esa incómoda cama de faquir que guardan las alcobas conyugales, o en un duro banco de galeote; y también surgen de retorcidos esfuerzos los artículos que me encargan, desabrida tarea aplazada hasta el último momento: no hay placer (ni noche en calma, ni nada que se le parezca), cuando escribo algo que ha de airearse a plena luz del día, la escritura de uso público. Ni siquiera hay cuadernos y estilográficas. La frialdad de la letra de la máquina de escribir (antes) y del ordenador (ahora) me ha permitido buscar una voz que solo he llegado a creerme cuando me ha parecido escritura de otro. No me fío de mi letra, porque desconfío de mí²⁰.

En realidad, serán constantes sus confidencias públicas de inseguridad creativa –la temible “sequía”– que solo una especie de desdoblamiento autorial le va a permitir vencer. El goce que le proporcionan los cuadernos frente a las novelas o los encargos de artículos y conferencias, lo expresa aquí con la metáfora que disocia el adulterio y la vida conyugal respectivamente. La sensualidad de los cuadernos se manifiesta mediante el detalle de los apelativos en el índice final de cada volumen según su composición física: junto con las referencias temporales y en ocasiones la localización, aparece casi siempre la información sobre el soporte físico de los cuadernos²¹. El gusto por la materialidad de la escritura en su calidad física traduce una concepción del trabajo de escritor como un oficio artesanal que enlazan con el materialismo de W. Benjamin a quien tanto admira.

Estos cuadernos nacen como espacio de reflexión sobre el método de trabajo y las estrategias de escritura de *la novela*, que sitúa en la cumbre de sus esfuerzos literarios. Pero andando el tiempo, el proyecto de los diarios va tomando una nueva dimensión en su quehacer literario. En el párrafo que reproducimos de 2006, vemos la progresiva emancipación del proyecto “cuadernos” que contraviene a la *captatio benevolentiae* del subtítulo “a ratos perdidos”²².

Otro día que se va, que se esfuma, mientras paso al ordenador estos cuadernos, una tarea que suponía más fácil de lo que acabará siendo. [...]. Además, copiar en el ordenador es solo la primera fase, lo complicado vendrá luego, cuando intente darles cierta corrección, y aún más si aspiro a que acaben teniendo alguna coherencia, componiendo un libro; es decir, cuando pretendan convertirse en un texto uniforme, ahí la tarea adquiere una magnitud que me asusta. Puede ser un trabajo que me ocupe durante meses. En cualquier caso, me creo más ese trabajo artesano, de mampostería, que el que llevo a cabo con la novela: no es que pretenda escaparme de ella, sino

²⁰ 5 de julio de 2009, tomo 3, p. 612-613.

²¹ Citaremos solo algunos ejemplos: “El cuaderno negro con lacerías (21 de marzo de 1985-14 de abril de 1986)”, “El cuadernito negro con anillas (23 de noviembre de 2000-26 de agosto de 2003)”, “Un cuaderno azul, afelpado que lleva la inscripción Berlín (28 de mayo-3 de julio de 2006)”, “Cuaderno de piel que se ata con un hilo que envuelve dos botones (8 de enero-3 de febrero de 2007)”, “Cuaderno Sorolla con barcas de vela latina (27 de febrero de 2009-1 de mayo de 2010)”.

²² Es curiosamente esta locución la empleada para deplorar la intermitencia con la que trabaja en la futura novela *Crematorio*: “A ratos perdidos, me acerco a la novela, que es a lo que tendría que dedicar todos los esfuerzos” (19 de octubre de 2006, tomo 2, p. 614).

que el trabajo con los cuadernos se me presenta como una especie de prólogo, aclaración previa que debo cumplir antes de coger de una vez por los cuernos el toro de la novela. Ya sé que estos cuadernos no tienen valor público, no sirven para construirme eso que se llama carrera literaria, y que la mercadotecnia exigiría más bien otra novela después de tanto tiempo sin editar, pero a los cincuenta y siete años creo que puedo permitirme hacer lo que debo (y lo que puedo) y no lo que algún penate recomienda por mi bien. Por ahora, el ciclo narrativo está cerrado, y lo que venga (lo que esté viniendo) tiene que aparecer como necesidad, para lo que no me parece mal este ajuste, el inventario general que supone redactar lo que llevo escrito en estos cuadernos. Además, lo uno y lo otro no tienen por qué ser incompatibles; solo que, en estas notas, el tiempo será distinto, de un modo que me parece más libre, no presionado por supuestas estrategias: lo único importante es seguir trabajando, aunque sea a trancas y barrancas²³.

Chirbes consiente a pasar a limpio sus cuadernos a pesar de que carezcan de “valor público” y de que solamente la novela le permita asentar una “carrera literaria”. Pasar a limpio es sobre todo destruir: en ciertas ocasiones, Chirbes menciona la destrucción inminente de los primeros cuadernos en los que abundan los episodios íntimos²⁴, pero también las citas intertextuales frente a “los cuadernos de los últimos años, que son los menos personales, los más reflexivos y menos anecdóticos”²⁵. Desearía que la dedicación a los diarios y a la novela sean compatibles y no vasos comunicantes: “la verdad es que leídos de tirón, uno tras otro, parece que estos textos dan una visión bastante ajustada de lo que es la cocina o el taller en los que he estado ocupado en los últimos años”²⁶, si bien tres meses después constata sus limitaciones: “Cuando estoy metido en la novela, me resulta difícil escribir en este cuaderno, aunque tenga tiempo por delante, y a pesar de los buenos propósitos”²⁷.

Juan Manuel Ruiz Casado, antiguo compañero de la revista gastronómica *Sobremesa*, fue el albacea literario de Chirbes que este designó en su testamento y a quien encargó la tarea de fijar el texto definitivo a partir de seis “archivos informáticos” llamados “memos”. Elena Cabezalí, miembro del patronato de la Fundación R. Chirbes y amiga del autor en sus años universitarios, asegura que no hubo búsqueda de material inédito por parte de Anagrama: “Chirbes consideró estos diarios como parte de su obra literaria, como lo atestigua el hecho de que nombrara un albacea literario y que estuviera hasta sus últimos días corrigiendo este texto”²⁸. Fue el propio autor quien realizó una primera criba desde los cuadernos, privilegiando la búsqueda formal a la mera reproducción de los mismos, lo que explica intervalos prolongados en el tiempo sin escritura diarística: lo que carecía de tensión narrativa lo dejó fuera, así como el inmenso acopio de fichas de lecturas de las cuales tenemos sin embargo una muestra importante sobre su perfil lector²⁹. La segunda criba, esta vez a manos de Ruiz Casado, se limitó a respetar el criterio de la calidad de lo escrito y a velar por que la publicación de sus diarios no depreciara o perjudicara su obra narrativa según sus declaraciones en rueda de prensa³⁰. Es perceptible sin embargo la duda persistente del autor sobre el

²³ 15 de agosto de 2006, tomo 2, p. 556-557.

²⁴ Es notable el detalle de sus encuentros sexuales a lo largo de la trilogía, con una mayor intensidad en la primera parte y que son materiales biográficos novelables sobre todo en *Mimoun* y *París-Austerlitz*.

²⁵ 24 de mayo de 2007, tomo 3 p. 106-108.

²⁶ 24 de mayo de 2007, tomo 3, p. 107.

²⁷ 13 de noviembre de 2006, tomo 2, p. 651.

²⁸ Rueda de prensa de presentación de los *Diarios*, Barcelona, 19/10/2021.

²⁹ “[...] citas, que, en su mayoría, tendrían que desaparecer de cualquier texto que aspire a ser un texto pasado a limpio y no un fichero de lecturas” (24 de mayo de 2007, tomo 3, p. 106-107).

³⁰ Es difícil establecer el papel que jugó el albacea testamentario, pero lo que sabemos es que el testamento de Chirbes dice: “Estos últimos [documentos, los titulados *Memo* en el archivo informático] creo que tienen trancos buenos y otros reiterativos (y, desde luego, un exceso de citas). En sus manos [las del albacea] dejo si ve o no conveniente que se publiquen tras un severo trabajo de edición. Si no,

valor intrínseco de los diarios, que sin ser “algo publicable”, podrían adquirir un valor literario si respetan una suerte de código moral de lo literario.

[...] escribo un rato, paso a limpio viejos cuadernos, intento dejarlos legibles, limpiarles la rebaba gesticulante que llevan adherida. Escribo sabiendo que no se trata de algo publicable [...]: cuentan anécdotas en las que intervienen personajes conocidos, amigos míos reconocibles, o sacan a la luz aspectos de mi vida directamente impúdicos. Ya sé –y he ejercido mi vida de novelista sabiéndolo– que no hay nada que pueda considerarse escandaloso si literariamente se sostiene, si forma parte del aparato moral que construyes³¹.

Siendo el diario el género metatextual por excelencia, tienen mucha importancia las reflexiones sobre la puesta en escena de la propia escritura³². En efecto, el autor nos libra un metadiscurso en el que parece debatirse entre la espontaneidad de la escritura diarística y la disciplina que deberían guiar unos diarios trabajados para su publicación. La siguiente opinión de Pozuelo Yvancos –“Nunca los habría publicado en vida, aunque lleva a uno a pensar que los escribía sabiendo que iban a publicarse, presumo incluso que queriéndolo”³³– no solamente casa con su personalidad, sino que también exige una gran labor de selección y de reescritura que también practicó en sus textos gastronómicos por ejemplo³⁴. El autor se compromete a un trabajo de revisión de los diarios para su publicación póstuma que implica un tiempo largo que solo la muerte va a interrumpir. La reescritura de estos cuadernos, nacidos con un carácter privado pero madurados con un carácter público, da necesariamente pistas de lo que atraviesa el autor hasta sus últimos días de vida, en una vertiginosa actualización de vivencias consignadas en el pasado y reescritas en una temporalidad diferida, y acaso susceptible de ser alterada por el juego de la reconstrucción de la memoria³⁵. El subtítulo como elemento del paratexto (“ce par quoi un texte devient un livre”)³⁶ no refleja la importancia decisiva que adquieren los cuadernos con el tiempo. El cambio en el procedimiento de escritura (a mano primero y luego a ordenador) cambia la naturaleza y el gesto del autor, de simple taller y borrador de escritos personales a ser parte integrante y de pleno derecho de la obra chirbesiana.

guárdense como ejercicio de documentación, siempre que no dañen a la maldita obra”. El investigador Jacobo Llamas Martínez declara que “Chirbes no fue suficientemente concluyente [en su testamento], puesto que en él prohíbe el cotejo de los diarios manuscritos en los cuadernos [...], pero no el de las versiones pasadas a ordenador, de las que existen o existieron al menos dos versiones definitivas no del todo coincidentes” (Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ, b) “A ratos perdidos (1984-2015), los diarios de Chirbes en cuadernos: nuevos datos para el estudio de su obra”, *Lectura y signo*, 16, 2021, p. 77.

³¹ 14 de agosto de 2006, tomo 2, p. 554-555.

³² Françoise SIMONET-TENANT, *op. cit.*, p. 90.

³³ J. M. POZUELO YVANCOS, “Chirbes, ‘Diarios’ póstumos de la amargura”, *ABC Cultural*, 23/10/2021, p. 11.

³⁴ Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ (a), “Chirbes y la ‘autorreescritura’: las variantes entre los reportajes publicados en la revista *Sobremesa* y los textos compilados en *Mediterráneos*”, *Revista De Literatura*, 83(165), 2021, p. 219-245.

³⁵ De manera excepcional –solo en tres ocasiones a lo largo de más de dos mil páginas–, Chirbes inserta comentarios en el tiempo de la revisión, en cursiva, para significar su estatus explícito de coda o *post scriptum* (en el tomo 1, p. 218-219 y p. 405, y en el tomo 2, p. 222-223).

³⁶ G. GENETTE, *Figures IV*, París, Seuil, 1999, p. 22.

Funciones y finalidades de los *Diarios*

Indudablemente, la circunstancia de la publicación póstuma determina el estilo en la revisión sobre un texto inicial más “libre”: destacamos el tono ensayístico³⁷, la preferencia por desarrollar ideas más que por el apunte breve como lo ilustran las entradas profusas de varias páginas, el fraseo hipotáctico que encontramos igualmente en las voces narrativas de sus novelas. El contenido temático es múltiple: la relación de acontecimientos cotidianos, el estado de su salud precaria, el detalle de sus lecturas y su cinefilia, su conocimiento de las artes plásticas en general, los desmayos del ánimo y las procrastinaciones, la crónica de viajes muchas veces por motivos de trabajo vividos como interrupciones a su productividad literaria³⁸, y en definitiva la tensión entre lo de dentro –su fuero interno, su soledad, su intimidad– y lo de fuera –una cada vez más reducida vida social, su aprensión ante los actos públicos, las charlas y los “saraos” literarios, la decepción ante la política española–.

Exploración de estrategias narrativas

Los diarios constituyen el lugar donde poder consignar reflexiones sobre el oficio de escritor y observaciones sobre ciudades, cine, pintura, música y arquitectura, a menudo incorporadas a sus novelas³⁹. El diario funciona como epitexto privado (Genette) que nos alumbra sobre la progresión de la obra en curso⁴⁰. A menudo copia fragmentos enteros de autores clásicos y contemporáneos de la literatura universal, a veces en lengua original (francés, italiano, inglés). A través de este medirse con los clásicos y los contemporáneos, Chirbes trata de responder a las preguntas clave para un escritor –qué es la literatura, qué es un escritor, qué es un buen texto, cuáles son los modelos literarios–, y ambiciona inscribirse en la cadena literaria. A la vez, va descubriendo su propio estilo y sus formas narrativas de predilección.

Entre sus estrategias narrativas, podemos mencionar la importancia decisiva del punto de vista del narrador: “Tengo un montón de folios escritos, pero me falta el punto de vista, así que no tengo nada. [...] una novela necesita de modo imprescindible la autoridad de una mirada”⁴¹. El narrador a la tercera persona había sido el recurso clave empleado en sus novelas *En la lucha final* (1991)⁴², *La larga marcha* (1996) y *La caída de Madrid* (2000) pero este narrador omnisciente y compasivo en estilo indirecto libre no siempre convence al autor, que también ha empleado con gran acierto narradores a la primera persona (*Mimoun*, 1988; *La buena letra*, 1992, *Los disparos del cazador*, 1994 y las dos póstumas *Paris-Austerlitz*, 2016 y *El año que nevó en Valencia*, 2017). En esta búsqueda de voz narrativa, Chirbes pone todas sus esperanzas en *Crematorio*, finalmente publicada en septiembre de 2007 a la que otorga una función nada menos que “testamentaria”:

³⁷ Javier LLUCH-PRATS, “La forja de un escritor: Rafael Chirbes, ensayista”, *Turia*, 112 (Cartapacio: Rafael Chirbes), 2015, p. 161-169.

³⁸ Por ejemplo, son encargos para la revista *Sobremesa* o compromisos en forma de conferencias o actos de promoción de libros.

³⁹ El gusto de Chirbes por la écfrasis es una de sus características: por poner tan solo un ejemplo, podemos citar la descripción del *Retablo de Isenheim* de Grünewald, que aparece en una escena de *Crematorio* (p. 289 y ss.) y de la que da cuenta en sus *Diarios* (tomo 2, p. 293 y ss.).

⁴⁰ SIMONET-TENANT, 2001, p. 95.

⁴¹ 14 de agosto, 2006, tomo 2, p. 555.

⁴² Sobre esta novela que Chirbes nunca quiso reeditar, ver el artículo de J. LLAMAS MARTÍNEZ (c), “*En la lucha final*, la artificiosa y fallida novela de Rafael Chirbes”, *Estudios Románicos*, Volumen 30, 2021, p. 303-313.

Hoy cuando me levanto (tarde), me pongo con la novela y le veo todas las grietas: le falla el narrador, sigue sin encontrarlo; está hecha de retales, de pedazos. Hay trozos que están bien, pero incluso esos piden cemento: largos tramos afectados, o directamente cursis, que lo que piden es tijera y papelera. Corto y tacho, aunque me da la impresión de que lo hago con excesiva benevolencia, perdonando más de lo que debería. A media tarde, empiezo a releerla desde el principio, y me parece plana, de vuelo gallináceo, no resuelve el doble tono, a veces es de un costumbrismo chato, y otras de un lirismo que pediría mejor causa. Paro de corregir e intento pensar. Busco la voz o el arte que lo empaste⁴³.

La novela falla de arriba a abajo. No se sostiene el punto de vista. Es una construcción de cartón. Me hundo. Se me mete el tono del libro en la cabeza y me desagrada, me rasca, hasta diría que me humilla, es un soniquete de copla barata. ¿Qué puedo hacer? Tener dos cojones y guardármela. ¿Y? Si hago eso, ¿seré capaz de empezar otra cosa? Pero si yo lo que quiero contar es esto, lo que veo a mi alrededor desde que he venido a vivir aquí, si la novela tenía que ser casi mi testamento. Uno no puede cambiar el testamento por las buenas, solo porque no sabes redactarlo bien. [...]. Además, están los aspectos digamos de estrategia, o de logística: ¿tendré el valor suficiente para pasarme dos o tres años más mirando las musarañas a la espera del paráclito? Y, en otro caso, ¿seguir empeñado en lo que no tiene arreglo? Estoy asustado, o, por lo menos, deprimido. Voy a acostarme y a intentar dormir⁴⁴.

La solución va a estar en la técnica de la polifonía de voces, con intervenciones puntuales del narrador omnisciente, que ya había experimentado en *Los viejos amigos* (2003) y que retomará en *En la orilla* (2013). Estas voces contradictorias de varios personajes le permiten poner en escena los discursos expiatorios y los conflictos sobre la memoria encarnados en narradores poco fiables, como ya lo era el personaje de Ana en *La buena letra* y lo será de nuevo Rubén Bertoméu en *Crematorio*⁴⁵. La fórmula “Chirbes contra Chirbes” ilustra el valor de escribir a la contra, incluso de sí mismo⁴⁶, ya que aprende de Cervantes que: “No hay gran literatura que no se haya escrito contra la literatura”⁴⁷. La polifonía y el contrapunto lo sitúan en una corriente que hemos llamado “realismo dialéctico”⁴⁸.

Otro de los objetivos narrativos que se impone el autor es privilegiar la acción en la novela antes que la disquisición o la opinión, ya desde la época de escritura de *Mimoun*:

Me digo lo que me digo siempre y nunca cumple: tengo que escribir menos acerca de sentimientos, expresar menos opiniones, y contar más anécdotas, *tranches de vie*, anotar diálogos: en las anécdotas, en los diálogos, en esos fogonazos o rebanadas de la vida, están los materiales que luego puedo elaborar. Sin embargo, siempre acaban pareciéndome intrascendentes y no llegan al papel⁴⁹.

⁴³ 23 de noviembre de 2006, tomo 2, p. 660.

⁴⁴ 5 de enero de 2007, tomo 2, p. 697.

⁴⁵ “He sometido las coordenadas de mi educación sentimental al juego de espejos de narradores poco fiables, para alertarme a mí mismo –y al lector– acerca de la necesidad de moverse entre la seducción de los lenguajes”, (*Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 33).

⁴⁶ El escritor Federico Brouard, personaje de *Crematorio* y alter ego de Rafael Chirbes se expresa así en esta novela: “En cada libro que escribe trata de llevar un ajuste de cuentas con el anterior. Su escritura tiene algo de criminal. Seguir matando, seguir matándose. Escribe contra sí mismo, pero también contra sus lectores. [...]. No soporta la piedad ajena, a lo mejor porque, desde pequeño, con la historia de su padre, sus orfanatos y esas cosas, se consideraba destinatario natural de la piedad, víctima necesaria de la piedad ajena, y eso le desagradaba. Vete a saber. El alma de Federico no es precisamente sencilla” (*Crematorio*, op. cit., p. 313).

⁴⁷ 13 de marzo de 2005, tomo 2, p. 13.

⁴⁸ J. LARROQUE, *De lo político en la novela. Una lectura crítica de En la orilla de Rafael Chirbes*, Binges, Orbis Tertius, 2020, p. 34.

⁴⁹ 12 y 13 de diciembre de 1987, tomo 1, p. 189.

Casi veinte años después, con el borrador de *Crematorio* entre manos escribe “que debe sostenerse en la tensión del propio lenguaje”⁵⁰ y cinco meses después, se alerta así mismo para no caer en un excesivo retoricismo: “tal vez, demasiado discursivo. Me digo que, si acabo esta de una vez, la siguiente –si llega– tendría que ser pura acción. El desquite de Chirbes”⁵¹. Esa idea de “acción” recogida en el lema “menos es más”⁵², le viene inspirada en ocasiones del lenguaje cinematográfico:

[John] Ford domina la gramática: cada plano está cargado de sentidos; y la sintaxis: todo fluye y se sucede acumulando esos sentidos, creando un nudo cada vez más complicado con una naturalidad asombrosa. Ves esa película [*La diligencia*] y, como Vallejo al ver pasar a los brigadistas de la guerra española, no sabes dónde ponerte. Lo tiene todo: inteligencia, sensibilidad, una idea del mundo, un conocimiento asombroso de la psicología humana, una técnica depurada. Con un plano puede definir un personaje o la lucha de clases⁵³.

Este taller de escritura refleja cómo van emergiendo sus principios narrativos a partir de observaciones intertextuales pero también haciendo un repaso intratextual de su propia narrativa que le permite (re)definir su estética y acaso vencer los momentos de zozobra:

Pienso: ¿en qué libro de los míos he creído? En *Mimoun* creí [...]: también creí en *La buena letra* [...]; incluso creí en *Los viejos amigos* [...]. Los otros han sido libros construidos, no han manado, he tenido que hacerlos aflorar bombeando entre desfallecimientos y caídas de arquitecto [...]: *Los disparos del cazador* o *La caída de Madrid* hoy me parece que están bien (quizá son los más logrados literariamente), pero fueron libros artificiales, que monté con esfuerzo y en los que me costó creer. *La caída de Madrid* tiene capítulos “emanados”, como también los tiene este, al que he titulado provisionalmente *Cremación*, un título que a Heralde no ha acabado de gustarle, ni a mí tampoco sé si me gusta demasiado: pretencioso, pero directo. No me apetece nada un título que resulte brillante, o poético, retórica literaria: el libro no va por ahí. Pensé en algo como *En manos de nadie*, pero eso es sentimentalode, llorón, alejado de esa especie de puñetazo en la mesa, o de tirar las cartas de la baraja y levantarse bruscamente de la partida, que quiero que sea la novela, un espíritu que he intentado capturar –con sus dosis de ambigua parodia del dolor–, en los capítulos del novelista Brouard que, en todo lo pasados de rosca que están, a mí me gustan mucho⁵⁴.

Alcance histórico, político, social de la literatura

Chirbes desconfía del arte por el arte y abraza una literatura comprometida con cierta *verdad histórica*, él que ha estudiado Historia en la universidad “por poner un poco de suelo”⁵⁵. Después de afirmar que Álvaro Pombo es el “mejor narrador contemporáneo, [...] me reafirmo en que la novela no puede soportarse sobre la pura literatura. Yo intento levantar las mías sobre la historia. Pombo, sobre la filosofía [...]”⁵⁶. La literatura debe escenificar un código ético que cifra la visión del mundo y ser el escritor “medium que recoja las tensiones que flotan en el ambiente”, en lugar de ser

⁵⁰ Después de una conversación telefónica con Carlos Blanco Aguinaga, que le anima a no desfallecer: “Decido que eso es lo que necesita [la novela]: cortar mucho, e implantar algo, reforzarle elementos de trama, no de trama policiaca, ni nada de eso, pero sí de textura dramática, ritmo en la frase, tejido. Es un libro que debe sostenerse en la tensión del propio lenguaje” (16 de agosto de 2006, tomo 2, p. 559).

⁵¹ 4 de enero de 2007, tomo 2, p. 696.

⁵² 13 y 14 diciembre de 2006, tomo 2, p. 677, 680.

⁵³ 5 de enero de 2007, tomo 2, p. 696.

⁵⁴ 6 de febrero de 2007, tomo 3, p. 47-48.

⁵⁵ Declaraciones recogidas en la biografía que se puede leer en la página de su Fundación: <https://rafaelchirbes.es/biografia/>.

⁵⁶ 7 de diciembre de 2006, tomo 2, p. 674.

“un pocero de tu propio pozo” que confina al escritor a ser un “dietetista” o “memorialista” de poco recorrido⁵⁷. El novelista, “forense de la crónica” o “dinamitero”, “el que con un lenguaje que busca converger con lo real descalifica o hace saltar por los aires el lenguaje de uso”⁵⁸. De nuevo, la importancia del lenguaje como herramienta que dé cuenta de la época: “La palabra es pararrayos que captura la energía que está en el aire (la sociedad, su tiempo)”⁵⁹; o recurriendo a una analogía meteorológica: “Dice Zweig, en su extraordinario ensayo sobre Balzac incluido en *Tres maestros* (*Balzac, Dickens, Dostoievski*), que el novelista francés quiso ‘describir la presión atmosférica de su época’”⁶⁰. Esta idea también se recoge en el artículo en homenaje a su amigo Carlos Blanco Aguinaga donde se refería a “la literatura, como ineludible sismógrafo (o policía) de su tiempo”⁶¹.

Me lo fui encontrando. Lo del franquismo. ¿Por qué escribe usted sobre el franquismo? Eso es como si a Balzac le preguntaran por qué escribió sobre París, o sobre la Francia de la Restauración. De qué iba a escribir. Yo nunca he escrito sobre el franquismo. He escrito sobre mí mismo. Sobre lo que me rodea, tenía que mirar por fuerza hacia atrás y hacia afuera, la novela es tiempo, lo que sucede entre dos tiempos, mi reflexión es sobre lo que he vivido⁶².

Si no escribió sobre el franquismo, tampoco escribe sobre “la crisis española” del 2008: su ambición está en reflejar el estado de ánimo a inicios del siglo XXI, más que tratar de la crisis española del 2008 en sí misma, y discrepa de la interpretación de *Crematorio* como libro premonitorio, porque solo cuenta lo que ya se podía ver⁶³; más que visionario, es un escritor “alerta”⁶⁴. De estas observaciones, se desprende un código moral que reivindica la función política y social en el arte a la vez que rechaza la literatura que algunos llaman “posmoderna” (sin función) como moda ajena a la *verdad literaria*⁶⁵:

No me gusta ese narrar en el aire, ese hilar e hilar que puede alargarse hasta el infinito. Pero es todo tan confuso. ¿En qué lugar ponemos el gusto? Vagamos entre tinieblas. ¿Dónde está el código? Por ponerlo a ras de suelo, diré que esa literatura me aburre. Sí, pero desde dónde escribo. ¿En qué sostengo mi derecho al aburrimiento? ¿En el contacto continuado con una literatura mejor?, ¿no es eso altivez?, ¿no puede llegar a ser ceguera? Me digo que cada novela que he escrito ha sido una búsqueda del código. ¿Qué demonios pinta un arte sin función? [...]. Bolaño, en sus últimos libros [...] se esforzó, dejó el almacén de quincalla literaria y se aficionó al veneno de la verdad⁶⁶.

⁵⁷ 23 de noviembre de 2006, tomo 2, p. 666.

⁵⁸ “Notas sueltas”, octubre y noviembre de 2006, tomo 2, p. 634.

⁵⁹ 21 de septiembre de 2006, tomo 2, p. 582.

⁶⁰ Otoño de 2006, tomo 2, p. 583.

⁶¹ R. CHIRBES, “Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013), el sabio que me enseñó a leer”, *El País*, s. p., 13/09/2013.

⁶² Otoño de 2006, tomo 2, p. 583.

⁶³ Presentación de la versión francesa de *En la orilla* (*Sur le rivage*, trad. Denise Laroutis), Youtube, Librairie Mollat, 12/01/2015: <https://www.youtube.com/watch?v=poC4bJu8d48>.

⁶⁴ Encontramos una mención parecida en Rousseau: “j'écris moins l'histoire de ces évènements en eux-mêmes que celle de l'état de mon âme, à mesure qu'ils sont arrivés”, J. J. ROUSSEAU, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, coll. “la Pléiade”, p. 1149, Préambule des *Confessions*, Manuscrit de Neuchâtel (cit. en Françoise SIMONET-TENANT, *Le journal intime*, p. 36-37).

⁶⁵ Por ejemplo, estima que la novela de Jonathan Littell *Les Bienveillantes* (2006) “se mete en el juguete literario y la parodia posmoderna, con recurso al absurdo [...] y al pastiche [...]. El libro se queda en una nadería estética y en una burla moral. [...] novelas a las que mata un exceso de inteligiae (23 de noviembre de 2006, tomo 2, p. 662)

⁶⁶ 21 de octubre de 2004, tomo 1, p. 400.

La lectura histórica en Chirbes le viene de la mano de un prisma ideológico directamente edificado en el marxismo, que en principio separa netamente a los de arriba y los de abajo. Como en sus novelas, en los diarios predomina esta metáfora de ascenso y descenso: “La desesperación de los de abajo [...]. Corrupción y cobardía en los de arriba”⁶⁷. Explora el mundo social tomando en cuenta los conflictos históricos y las mentalidades de cada época, y su lugar en ella como escritor: “No puede salir una buena novela si tú no sabes quién eres ni dónde estás”⁶⁸, lo que nos recuerda al personaje de Esteban, el carpintero desahuciado de *En la orilla*, quien expresaba así su desazón existencial y social: “Y yo no sé quién soy, dónde estoy, no tengo claro si me paro a saludar o si registro en el contenedor”⁶⁹. Fiel al ejercicio de pensar contra uno mismo, incluso el legado marxista hace aguas cuando reconoce mediante esta pregunta retórica: “Pero, ¿no hay afán de seducción en el fondo de cualquier escritura por muy marxista que uno quiera ponerse?”⁷⁰.

Creo que Chirbes se gusta a sí mismo desbrozando la literatura en clave de crítica marxista. Hablando de intercambio, cantidades, relaciones de poder, precio, miseria, calidad o comercio como conceptos subyacentes a la idea del estilo. [...] detecto el aprendizaje político proyectado en las descripciones del paisaje, del espacio, del tiempo⁷¹.

En este párrafo, Marta Sanz se posiciona como cómplice de ese “aprendizaje político” del estilo chirbesco y que los acercaron sin duda como lo ilustra el prólogo de Chirbes a su novela *La lección de anatomía* (2014). Pero a pesar de esta supuesta filiación entre el maestro y una generación más joven, enseguida asoma una reprobación de Sanz: “Esa postura, entre beata y antiposmoderna, es una señal de identidad del escritor. Comparto esa coquetería y ese desfase. Comparto el deseo de rehabilitar el concepto de verdad”⁷². En otros momentos, no duda la escritora madrileña en condenar ciertos sesgos del diarista que lo relegan a un anticanon infundado y presuntuoso y que le ha valido las críticas del albacea literario que mencionábamos en introducción:

Algunas balas chirbescas me parecen sectarias, otras adolescentes: como si escondiera en el argumento literario agravios o razones que exceden el criterio o la racionalidad artística, y remiten a otros sinsabores. Humano, demasiado humano; y en el dibujo de esa humanidad en la que se nos ven los dientes y el corazón, el escritor construye una especie de anticanon en el que es imprescindible figurar. Un certificado de existencia⁷³.

Sin duda, Chirbes recela de las modas literarias y busca reintegrar una suerte de verdad moral fundada en una poética más clasicista que proviene de la tradición realista española del XIX⁷⁴. Es pues crítico con las tendencias de la literatura (y del

⁶⁷ 9 de noviembre, tomo 2, p. 649.

⁶⁸ 5 de enero de 2007, tomo 2, p. 696.

⁶⁹ R. Chirbes, *En la orilla*, op. cit. p. 246.

⁷⁰ 2 de febrero, tomo 3, p. 37.

⁷¹ M. SANZ, “Prólogo: ser valiente y tener miedo”, Rafael CHIRBES, *Diarios...*, tomo 1, p. 27.

⁷² *Ibid.*, p. 19.

⁷³ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁴ Por ejemplo, para Chirbes, Galdós propone “un trabajo de demolición de los usos del lenguaje, alteración de la perspectiva desde la que mira la sociedad de su tiempo” a diferencia de una Almudena Grandes, que a pesar de decirse galdosiana, “no mira desde un sitio que no conocemos, es más bien una crestomatía de los puntos de vista de la historia progresista, no consigue quebrar la cáscara de huevo para mostrar lo que hay dentro, saltar los tópicos de uso corriente para convertir la lectura en experiencia de algo nuevo” (25 de junio de 2007, tomo 3, p. 142).

cine) contemporáneos y de izquierdas, entre las cuales “las últimas novelas de B. Gopegui [...] en incluso de alguno de los libros más flojos de Andrés Barba”:

[...] se analiza en ellos un caso, un comportamiento, un ascenso social, o una patología psicológica o social, una huelga, una neurosis, y el resultado –en el mejor de los casos– es una buena dramatización de un hecho concreto, un buen reportaje periodístico levantado sobre una ficción, y sin embargo, yo creo que la novela es algo más, tiene otra dimensión [...], pero yo tengo la impresión de que, al margen de narrar un hecho, de radiografiarlo, la literatura tiene que poner a prueba el sentido de la vida del lector, torpedear su línea de flotación, no sé, a lo mejor esto que estoy diciendo es solo metafísica⁷⁵.

Discrepa de la novela como “performance sociológica o psicológica”⁷⁶ ya que debería ser el espacio del disenso ideológico en sentido amplio. Su compromiso político se limita a expresar un desencanto profundo y nihilista que lo llevan a votar en blanco⁷⁷, y arremeter más duramente contra la socialdemocracia y los nacionalismos que contra la derecha española⁷⁸. La propia Sanz reconoce que “la militancia le parece sectaria, autoritaria, empobrecedora: su discurso político –contradictorio en su plegarse a la normalidad y renegar de ella– parece asumir más riesgos en la ficción literaria que en la conversación común”⁷⁹. ¿Pero qué otra cosa puede hacer un escritor que escribe sobre lo que ve en sus diarios y lo transforma en materia ficcional en sus novelas? Por ejemplo, en este breve párrafo, Chirbes consigna en su diario el tipo de observaciones que encontramos en la secuencia en el bar de Olba en *En la orilla*: “Los veo almorzando en el bar, hablando fuerte, riéndose a carcajadas, gordos, lustrosos, llenos de vida, rebosando una felicidad de colesterol y ácido úrico, el gozoso canto mediterráneo a la mala salud. La ruidosa alegría como síntoma de futuro infarto”⁸⁰.

La premisa en Chirbes, que retomará la generación siguiente, es que ya no hay sujeto histórico como lo pudo ser el proletariado, y por lo tanto no hay proyecto colectivo⁸¹. Las voces polifónicas revientan la narración, muy al hilo del afán destructivo que él va a reivindicar y que dice tomar de la *Celestina* o Quevedo, pero también de la pintura de Goya o de Bacon. Esta cuestión del sujeto histórico le consume, porque no lo alcanza: “me digo que quizá he renunciado demasiado pronto a escuchar el rumor del sujeto colectivo, a intentar traducir sus voces”⁸². Es posible que la amargura de Chirbes suscite desencuentros entre una generación posterior que sigue buscando anhelante esa voz colectiva. No sólo hay en Chirbes un *continuum* histórico afín a su materialismo dialéctico, sino que hay un *continuum* literario del que probablemente prescinde la generación posterior, más atentos a las vanguardias literarias. Algunos críticos que sin duda lo admiraron, le reprochan también una “deriva de sus convicciones éticas y políticas” y un “elitismo cultural” que lo distancia de las clases populares:

⁷⁵ 22 de agosto de 2007, tomo 3, p. 190-191.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁷ 27 de mayo de 2007 [se trataba de las elecciones autonómicas Comunidad Valenciana], tomo 3, p. 111.

⁷⁸ Son numerosísimos y constantes los ataques a la izquierda española en los *Diarios*, tan solo mencionaremos este cerrándose el periodo de la Transición: “Acaban de pasar por la calle de Toledo miles de manifestantes de Comisiones Obreras. No sé qué reclaman. Desde aquí no podía entender sus voces, ni leer sus pancartas. Qué tiempos aquellos en los que cualquier reivindicación era asunto tuyo. Ahora, eso se lo han quedado en exclusiva los profesionales del tema. Tuvo que llegar la democracia para que nos sintiéramos expulsados de la política” (24 de mayo de 1985, tomo 1, p. 116).

⁷⁹ M. SANZ, *art. cit.*, p. 29.

⁸⁰ 10 de febrero de 2011, tomo 3, p. 763.

⁸¹ 1 de agosto de 2001, tomo 1, p. 278

⁸² 29 de octubre de 2006, tomo 2 p. 625.

[...] el oficio de escritor de Chirbes, que consumió la mayor parte de su tiempo y esfuerzos, justificó su temprana renuncia a la militancia y años después le impidió intervenir en la actividad política; gracias a eso pudo conservar la independencia y no participar del expolio económico y la degradación política y social de la democracia española entre 1984 y 2015 [periodo que abarcan los *Diarios*]. Se sobreentiende igualmente que las lecturas de Chirbes fueron una deriva de sus convicciones éticas y políticas al reivindicar autores, títulos y asuntos que en su opinión no pertenecían a las tendencias literarias, artísticas e ideológicas del momento. Esto evidencia un gran elitismo cultural, que choca con la defensa de las clases populares con las que el escritor declaraba posicionarse, e implica la reprobación de bastantes novelistas contemporáneos, a quienes indirectamente se acusa de complacientes con el *establishment* y de querer estar de moda para afianzarse en el mercado⁸³.

Chirbes nunca está donde se le espera, no solo por parte de sus coetáneos novelistas, sino tampoco por parte de la crítica, que persisten en ponerle la etiqueta del “escritor de la memoria histórica” de turno que él rechaza. Ante una charla que le han pedido en Barcelona sobre este tema, nos dice:

¿Por qué diría que sí, si lo que tenía que decir ya lo dije el año pasado, tengo muy poco que añadir a aquello, y, sobre todo, si el tema en estos momentos me importa bastante poco? Lo de la memoria histórica, tal como sirve ahora de caladero de votos socialdemócratas y de pieza de desgaste contra la derecha, puede servirme para despotricar en una charla en el bar, para que se me suba la adrenalina cuando oigo hablar del tema (últimamente a todas horas, tras tanto silencio) en la radio o en la televisión, pero no para dedicarle tres meses de mi vida⁸⁴.

Al mismo tiempo, deplora que el lugar marginal al que es relegada la novela y la suficiencia de los creadores de opinión acelerada:

Ser altivo, sectario e ignorante, todo junto, es algo terrible. No necesitas leer a un escritor. [...] la novela pinta poco en la sociedad contemporánea: vale lo que crece en torno a ella, los retratos de los autores, las declaraciones, las entrevistas, los manifiestos a los que se adhieren. Nadie parece tener tiempo para leerse las quinientas páginas que hace falta leer antes de empezar a hablar de un escritor, pero todo el mundo tiene tiempo para quedarse media hora viéndolo en la tele, o para echar una ojeada a la página que, en el periódico, habla de él. Tendrían que prohibirnos a los escritores decir nada que no fuera por escrito, y negarnos a los novelistas el derecho a verter una sola opinión, o un comentario, sobre la novela que hemos escrito. Si quieres saber de qué trata, léetela. Se lo digo muchas veces a la gente –periodistas, lectores, alumnos– que me pregunta: ¿qué piensa usted de la Transición española?, ¿de la memoria histórica? Pienso (y siento, y vivo o he vivido) exactamente lo que dice *La buena letra* o *La larga marcha* o *Los viejos amigos*. Ni más ni menos. Si lo que pensara pudiera resumirlo en un folio, o en media docena de frases, no hubiera perdido el tiempo en escribir mil, ni se lo hubiera hecho perder a ustedes leyéndolas⁸⁵.

La política, que tan presente está en sus novelas, “es la escenificación de esa trituradora que todo lo mezcla y confunde [...]. Teatro, representación”⁸⁶, y a dicha puesta en escena pone su empeño ficcional para derribar los mitos de la Transición desde las primeras novelas⁸⁷. En este párrafo ilustra perfectamente los referentes literarios de Chirbes inspirados del barroco español el motivo manriqueño, *La Celestina* o Cervantes:

⁸³ Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ (b), “A ratos perdidos (1984-2015)”, *art.cit.*, p. 81.

⁸⁴ 1 de junio de 2006, tomo 2, p. 433.

⁸⁵ 9 de enero de 2007, tomo 3, p. 13-14.

⁸⁶ 27 de octubre de 2005, tomo 2, p. 162.

⁸⁷ Dolores THION SORIANO-MOLLA, “Desmemoria, posturas e imposturas en la transición en las primeras obras de Rafael Chirbes”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 13, 2015, p. 1-8.

Me telefonea mi amigo A., que aprovecha para bromear sobre las celebraciones del Primero de Mayo. Nos reímos. Los viejos tiempos, cargados de miedo, pero también de una esperanza casi mística. *Ubi sunt?* Un socialdemócrata no desperdiciaría la ocasión de recriminarme que los comunistas contra Franco vivíamos mejor. Más bien lo que ocurre es que nos hemos resabiado, celestineado: en el artículo que escribo sobre *La Celestina* defiendo que el libro dinamita todos los lugares comunes de su tiempo, rompe los acuerdos. Pues eso. Nos hemos quedado fuera de sus pactos, vemos la mampostería del asunto, los hilos del teatro de marionetas, y no podemos creérnoslo. Estamos fuera de la convención de la credibilidad. Como en *El retablo de las maravillas*, los encantadores nos dicen que si no vemos el toro y a la princesa es que nos somos cristianos viejos, pero es que no vemos ni princesa ni toro, los vemos a ellos, vemos las manos que mueven las marionetas a su antojo. [...]. La razón, el bien común, la justicia, todo eso les importa un bledo. Resulta desesperante. [...] vivimos a salto de mata, formamos parte del ejército de desertores y de los vencidos⁸⁸.

Me ha llamado el hermano de mi amigo Estanis para pedirme que participe en un acto del sector radical de Izquierda Unida. No sé qué podría decir, me he excusado. No saber dónde estás, ni en nombre de quién hablas, ni a quién representas que no sea a ti mismo. Son tiempos de estarse callado. De echar un paso atrás y no participar en el teatro, en la representación que distrae al público de lo que de verdad está pasando. ESCABULLIRSE.

No formar parte de nada, de ninguna compañía de teatro, de ningún coro. Estar calladito: me conformo con no tener que escribirle necrológicas a Polanco, ni loas a Zapatero. Durante todo el pasado año conseguí no participar en ningún acto sobre la memoria histórica. Lo que tenía que decir está en mis novelas, en los artículos, como están en mi última novela –y también lo estaba en la anterior⁸⁹– el desconcierto, la afasia en los que bruceo ahora⁹⁰.

Los *leitmotivs* narrativos van a aparecer tanto en los *Diarios* como en sus novelas, mostrando una fidelidad a estos motivos barrocos que siempre lo acompañaron: la vida como representación, la metáfora de los perros y ratas (Kafka, Bolaño), los cuerpos en declive y vejez, la importancia del dinero, la vida como derroche, el motivo del *ubi sunt* manriqueño, el cuerpo como un saco de mierda, de podredumbre (Bacon). Chirbes es sin duda un novelista complejo que traduce una visión crítica a través de la convicción de que la época contemporánea es barroca.

Autorretratos de Chirbes

Nos interesa explicitar aquí la dimensión especular y los juegos de desdoblamiento que proporcionan un autorretrato fractal del escritor a lo largo del tiempo. Los prismas del espejo nos devuelven una imagen móvil y plural (el Chirbes huraño, el sarcástico, el lírico, el tierno), que tiende a presentarse con cierta estabilidad:

*Le journal est un stabilisateur, un lieu où, au jour le jour, s'élabore l'identité narrative, c'est-à-dire la négociation du passé avec l'avenir, ou l'inverse, si vous voulez. [...] le journal personnel est incontestablement un 'régulateur' ou un 'ralentisseur'. Il suppose une régularité au niveau de l'acte d'écriture, il accumule les traces qui permettent une relecture du passé, donc une perception et une maîtrise du changement*⁹¹.

La correspondencia virtual en las identidades del autor-narrador-personaje en los escritos de tipo autobiográfico permite la creación de un “espacio autobiográfico”⁹², un

⁸⁸ 1 de mayo de 2006, tomo 2, p. 336-337.

⁸⁹ Se refiere sucesivamente a *La caída de Madrid* (2000) y a *Los viejos amigos* (2003).

⁹⁰ 1 de agosto de 2007, tomo 3, p. 162.

⁹¹ Ph. LEJEUNE, *Écrire sa vie...*, p. 89-90.

⁹² P. LEJEUNE, *Le pacte...*, p. 35 y 42 ; Michèle LELEU, *Les journaux intimes*, París, PUF, 1952, p. 28.

yo que ordena el discurso, que enuncia hechos y pensamientos, pero que también se va revelando con una personalidad propia (invariantes) y que puede metamorfosearse (variantes):

Escribir no cura, no alivia, no saca de esa niebla, de esa rebaba que es la vida. Sí, la novela... La escribí en una soledad tremenda, es un libro solitario en una España... Más que de escalada, la imagen es la de merodeo. Vagabundo torpe en busca del sentido de la propia vida. Un escritor. No el que se pasa la vida entre palabras, sino el que se pasa la vida buscando atrapar algo que está a la vez dentro y fuera de él y solo se deja atrapar mediante palabras: no, no es exacto, las palabras no lo atrapan, sino que lo revelan⁹³.

En este diálogo imaginario consigo mismo hecho de buenos propósitos e incumplimientos, se reprocha no ser más ordenado y ambicioso, es decir, hacer el esfuerzo de dar un sentido a su literatura para insertarse en la secuencia del canon literario:

Yo, que tanto me irrita con lo de la escritura automática, qué coño hago escribiendo a vuelta pluma en estos cuadernos, sin ordenar previamente lo que intento decir. Así solo salen pinceladas impresionistas: me he leído, me ha gustado, es magnífico, no me gusta nada, etc.; ese tipo de opiniones que carecen del menor interés. Qué más me da que te guste o disguste un libro o una película. A mí qué me cuentas. Dame algún pensamiento, hilváname un silogismo, cuéntame dónde tengo que poner ese libro y por qué, qué lugar ocupa en la secuencia, no me pongas delante ese puntillismo vacío, de nula utilidad. Escritos así, los cuadernos no sirven ni para poner orden en mi cabeza, tampoco puedo decir que sean útiles algún día como materia prima de algo que puede venir⁹⁴.

Naturalmente, la lógica de una publicación integral de los diarios presume que el autor haya fallecido y explica la omnipresencia de la mortalidad. Como dice Marta Sanz, “Escribir sobre la trastienda de la escritura –pasarla a limpio– implica conciencia de la posteridad”⁹⁵, “Mírame, pero mírame cuando yo ya no esté”⁹⁶. Y al mismo tiempo, todo diario es un modo de conjurar la muerte porque crea la ilusión de lo imperecedero:

*Toute écriture de journal suppose l'intention d'écrire au moins encore une fois, une entrée qui elle-même appellera la suivante et cela sans fin [...]. Le journal est virtuellement infinissable dès le départ, puisqu'il existera toujours un temps vécu ultérieur à l'écriture, rendant nécessaire une nouvelle écriture*⁹⁷.

El tiempo que le queda por vivir se puede medir en cuadernos, la escritura de diarios como ilusión de inmortalidad y la muerte como estado semejante al silencio, a un quedarse “pasmado y mudo”:

Pienso: como mucho me quedan por anotar otros ocho o nueve cuadernos como este [...]. Es el resumen de la vida que me queda, siete u ocho cuadernos, y un mundo que se me escapa, por más libros y periódicos que me empeñe en leer; y una memoria y una voluntad en retirada⁹⁸.

⁹³ Otoño de 2006 (s. f.), tomo 2, p. 582.

⁹⁴ 29 de diciembre de 2006, tomo 2, p. 690.

⁹⁵ M. SANZ, *art. cit.*, p. 16.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁷ Ph. LEJEUNE, “Comment finissent les journaux”, in *Genèse du “Je”, Manuscrits et autobiographie*, Ph. LEJEUNE et C. VIOLET, CNRS Éditions, 2000, p. 211 et 213.

⁹⁸ 4 de septiembre de 2005, tomo 2, p. 133.

Ahora, terminarla [la novela *Crematorio*] es cuestión de tiempo [...]. Pido tener vida suficiente, no caer enfermo; que nada me distraiga ni me impida llegar al final de esto que ya vislumbro⁹⁹.

Tener la sensación de que lo que haces sirve para algo, y no este vagar, esta búsqueda, esta aspiración, que a nadie ayuda; y a mí menos que a nadie; este hablar por no quedarme callado, este ponerme a prueba por puro miedo de estar quedándome pasmado y mudo¹⁰⁰.

La levedad, la intrascendencia de los días escapándose. Como si quedara todo el tiempo del mundo por delante. Irse sin dejar nada sólido. Qué suerte tiene el que hace trabajos que se ven, que se sostienen y se tocan: sillas, casas, puentes, edificios¹⁰¹.

La sensualidad y la memoria en Chirbes van de la mano y le permiten acceder a “zonas de sí mismo que, por su composición, se corresponden a épocas geológicas enterradas”¹⁰². Los cuadernos son un “puro divagar” y añade que “si para algo sirven estos cuadernos es para demostrar que Chirbes no tuvo el don de la prosa, y muy ajustado el de la observación: que lo que pudiera haber de interés en lo que publicó fue fruto de un gran esfuerzo, de un ejercicio de violencia al que se sometió él mismo”¹⁰³. Así, en tercera persona erige un autorretrato poco compasivo y que completa a la primera persona en el transcurso de 2006: “Releo viejos cuadernos. Qué poco interés tienen. No creo que haya persona menos dotada para la escritura que yo” ya que “pienso mejor que escribo y observo mejor que pienso”¹⁰⁴. La vida privada se inmiscuye en su percepción de escritor en crisis:

La debacle de la que intento convalecer es sentimental [...]: desenfoca la imagen que tengo de mí mismo; me vuelve personaje movido en una fotografía, un tipo borroso difícilmente reconocible, falto de esa quietud precisa en quien quiere poner las cosas por escrito, tan necesitado de firmeza en el punto de vista. La anomia lleva a la agrafía¹⁰⁵.

Diarios de un esfuerzo incommensurable de treinta años en los que recurre a numerosas metáforas de sí mismo: “El caracol se mete en su concha, que es la cama” (tomo 2, p. 676), “El vampiro sigue sin pegar ojo” (insomnio, tomo 2, p. 679), “el leñador insomne” (tomo 2, p. 679), “cazador” (al acecho) (tomo 1, p. 400), y que completan las infinitas referencias a su salud precaria (vértigos, dolores, claustrofobia, asfixia, insomnios) y a su figura pública alejada de los cenáculos literarios y recluida en su casa: “Me voy acercando con precaución a la novela que, en vez de venir a mi encuentro, se me escapa. Tarea de acecho. El cazador en su puesto sufre el frío del amanecer [...]. Rechazo salir de casa. Es el único sitio en el que me siento protegido, la casa-útero”¹⁰⁶.

La literatura en general es un ejercicio de verdad, de sinceridad y de exposición pública ante un lectorado: “No se puede hacer literatura y esconderla: la palabra escrita

⁹⁹ 11 de diciembre de 2006, tomo 2, p. 674-675.

¹⁰⁰ 4 de septiembre de 2005, tomo 2, p. 134.

¹⁰¹ 9 de mayo de 2006, tomo 2, p. 352.

¹⁰² 12 de mayo de 2006, tomo 2, p. 370-371.

¹⁰³ 1 de junio de 2006, tomo 2, p. 437.

¹⁰⁴ 9 de junio de 2006, tomo 2, p. 453. Como STENDHAL: “On pense beaucoup plus vite qu'on ne parle. Supposons qu'un homme pût parler aussi vite qu'il pense et sent; qu'il y eût cette même journée toujours à côté de lui un sténographe invisible qui pût écrire aussi vite que le premier penserait et parlerait” (*Oeuvres intimes*, t. I, Gallimard, coll. “la Pléiade”, 1981, p. 1434 (cit. en SIMONET-TENANT, *op. cit.* p. 46)).

¹⁰⁵ 14 de agosto de 2006, tomo 2, p. 555.

¹⁰⁶ 27 de octubre de 2005, tomo 2, p. 159.

delata no solo tus aficiones literarias, o tus convicciones políticas, sino los aspectos más íntimos y secretos de tu personalidad”¹⁰⁷. Pero precisamente, en el juego de la distanciación de imaginarse otro recobra cierta confianza en sí mismo:

Tengo la impresión de que alguien que no soy yo ha escrito cosas que están fuera de mi alcance y que yo sería incapaz de escribir; se trata de alguien más listo que yo y que escribe como yo jamás podrá llegar a hacerlo, textos que parecen estar colgados ahí, en la cadena literaria, se me aparecen lejanos, inaprensibles: no son míos y por eso me interesan¹⁰⁸.

Sin embargo, la imagen pública puede vehicular una representación equívoca de la que se hacen eco los biógrafos y los lectores, y que los diarios pueden subsanar porque permiten “*cerner l’unité du moi, masquée par le mouvement incessant de la pensée, par la dissolution perpétuelle des objets de la conscience*”¹⁰⁹:

Comparto la irritación que sentía Carmen Martín Gaite hacia los biógrafos. Odiaba al biógrafo que cae como un ave de rapiña sobre la vida privada de alguien solo porque ha escrito unas cuantas novelas. Mis novelas no le dan a usted derecho a hurgar dentro de mí, a oler lo que corre por mis tripas. Vicarios: gente que se alimenta de la sangre de otros. En el fondo, uno quisiera encauzar su propia biografía, escribirla, encontrar justificación para sus actos o para su escritura, dibujar cuidadosamente los perfiles de las cosas y los sfumatos que completan su sentido. [...] La mayor parte de las veces a uno le cuesta reconocerse en las entrevistas que aparecen en el periódico: te ves más bien como caricatura, bufón de ti mismo en un espejo deformante (es lo que le pasa al dictador, pero ¿qué dicen esos perros? Si he montado asilos e inaugurado hospitales), porque nadie es de una pieza, y un titular de prensa lo que busca precisamente es definirte de una vez, derribar todos los bolos de una sola tirada [...].

La lucha de la humanidad por construirse una certeza, una verdad, qué manera de tirar el tiempo. [...]. La memoria, un gran fraude en reconstrucción permanente”¹¹⁰.

Una pregunta semejante a la que ha guiado nuestra reflexión –¿diarios: laboratorio de una obra o por el contrario obra de una vida?– la encontramos en Ph. Lejeune y apunta al tono elegíaco:

*Pourquoi le journal n'est-il pas accepté comme "œuvre"? Parce que, dit-on, son auteur étant dans l'impossibilité d'en prévoir la fin, il ne saurait être construit de manière aristotélicienne : pas d'organisation a priori possible. À quoi l'on peut faire deux réponses : que la structure d'un journal publié est tragique, puisque le lecteur connaît une fin qui échappe au rédacteur ; et que la maîtrise de l'action, partagée, fait l'objet d'une lutte dramatique entre le diariste et le destin*¹¹¹.

A lo largo de nuestra síntesis, hemos defendido la progresiva autonomía de los diarios y a la vez su consideración como parte integrante de la obra en su totalidad por deseo del autor, aunque no sea él quien controle el proceso editorial por ser póstumos. De ser un medio inicialmente (puro andamiaje para la narrativa, o puro desfogue sentimental), a convertirse en una finalidad, sin que podamos situar precisamente el momento de esta metamorfosis genética pero que se hace en todo caso más explícita en torno al año 2006, cuando Chirbes está sumido en el proyecto narrativo de *Crematorio*. Los diarios son la experiencia de la toma de conciencia de sí mismo, en su

¹⁰⁷ 27 de octubre de 2005, tomo 2, p. 161.

¹⁰⁸ 12 de mayo de 2006, tomo 2, p. 370-371.

¹⁰⁹ Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁰ 27 de octubre de 2005, tomo 2, p. 160-161.

¹¹¹ Ph. LEJEUNE, *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*, París, Éditions du Mauconduit, 2015, p. 98.

corporeidad deseante o declinante, aunque también muestran la multiplicidad de Chirbes ante el espejo que refleja el transcurso de su vida. Como decía Montaigne, “*Certes, c'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant, que l'homme. Il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme*”¹¹². Los diarios nos dan la ilusión a nosotros lectores de conocer al auténtico Chirbes en su desnudez y algo de cierto hay en esto puesto que a diferencia de las novelas, dice J. M. Ruiz Casado, tenemos “en los diarios la cruda expresión del yo y su peripecia biográfica”¹¹³. No obstante, tengamos en cuenta las evidencias ilusorias implícitas en este género: “*Même s'il est intérieur, le théâtre existe, avec son décor, ses jeux, ses chausse-trappes*”¹¹⁴. El teatro del mundo, motivo típicamente barroco, no es solamente decorado, sino que forma parte de los diarios de un escritor fiel a sus propias contradicciones.

¹¹² Michel de MONTAIGNE, *Essais I*, Livre premier, chapitre I, París, Gallimard, 1965, p. 55.

¹¹³ Rueda de prensa de presentación de los *Diarios*, Barcelona, 19/10/2021.

¹¹⁴ P. KÉCHICHIAN, “*Diverses hypothèses du souci de soi*”, *Le Monde*, 28 janvier 2000, p. IV (cit. en SIMONET-TENANT, p. 120).

Bibliografía

- BRAUD, Michel, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, París, Éditions du Seuil, 2006.
- CHIANTARETTO, Jean-François, MATHA, Catherine (dir.), *Écritures de soi, écritures du corps*, Hermann Éditeurs, 2016.
- CHIRBES, Rafael, “Prólogo” en Carmen MARTÍN GAITÉ, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002, p. 19-24.
- , “Introducción: La estrategia del boomerang”, en R. CHIRBES, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 11-37.
- , “Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013), el sabio que me enseñó a leer”, *El País*, s. p., 13/09/2013.
- , *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, Anagrama, 2021.
- , *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*, Anagrama, 2022.
- , *Diarios. A ratos perdidos 5 y 6*, Anagrama, 2023.
- FUENTES DEL RÍO, Mónica, “Carmen Martín Gaite y Rafael Chirbes: confluencias vitales y creadoras”, en Javier LLUCH-PRATS (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona, Anagrama, 2021, p. 127-153.
- GENETTE, Gérard, *Figures IV*, París, Seuil, 1999.
- LARROQUE, Jimena, *De lo político en la novela. Una lectura crítica de En la orilla de Rafael Chirbes*, Binges, Orbis Tertius, 2020.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Éditions du Seuil, [1975] 1996.
- , “Comment finissent les journaux”, in *Genèse du “Je”, Manuscrits et autobiographie*, Ph. LEJEUNE et C. VIOLET, CNRS Éditions, 2000, p. 209-238.
- , *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*, París, Éditions du Mauconduit, 2015.
- LELEU, Michèle, *Les journaux intimes*, París, PUF, 1952.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo (a), “Chirbes y la ‘autorreescritura’: las variantes entre los reportajes publicados en la revista *Sobremesa* y los textos compilados en *Mediterráneos*”, *Revista De Literatura*, 83 (165), 2021, p. 219-245.
- (b), “A ratos perdidos (1984-2015), los diarios de Chirbes en cuadernos: nuevos datos para el estudio de su obra”, *Lectura y signo*, 16, 2021, p. 75-96.
- (c), “En la lucha final, la artificiosa y fallida novela de Rafael Chirbes”, *Estudios Románicos*, Volumen 30, 2021, p. 303-313.
- LLUCH-PRATS, Javier, “La forja de un escritor: Rafael Chirbes, ensayista”, *Turia*, 112 (Cartapacio: Rafael Chirbes), 2015, p. 161-169.
- (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona, Anagrama, 2021.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais I*, Michel de Montaigne, *Essais*, Livre premier, chapitre I, París, Gallimard, 1965.

POZUELO YVANCOS, José María, “Chirbes, ‘Diarios’ póstumos de la amargura”, *ABC Cultural*, 23/10/2021.

SANZ, Marta, “Prólogo: ser valiente y tener miedo”, en Rafael CHIRBES, *Diarios: A ratos perdidos 1 y 2*, Barcelona, Anagrama, 2021, p. 7-37.

SIMONET-TENANT, Françoise, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, París, Nathan, 2001.

THION SORIANO-MOLLA, Dolores, “Desmemoria, posturas e imposturas en la transición en las primeras obras de Rafael Chirbes”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 13, 2015, p. 1-8.

VALLS, Fernando, “Prólogo: vida, opiniones y escritura de Rafael Chirbes”, en Rafael CHIRBES, *Diarios: A ratos perdidos 1 y 2*, Barcelona, Anagrama, 2021, p. 39-59.