

José María Navarro

“Nada queda a salvo de los efectos demoledores de la historia”. Entrevista con Rafael Chirbes

Rafael Chirbes nació el 27 de junio de 1949 en Tavernes de la Vallidigna, en la Comunidad Valenciana. Escribió artículos periodísticos y ensayos (*El novelista perplejo*, 2002; *El viajero sedentario*, 2004) y toda una serie de novelas, galardonadas tanto nacional como internacionalmente; entre ellas una trilogía acerca de la sociedad española, desde la posguerra hasta la transición, con los volúmenes *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) y *Los viejos amigos* (2003). La entrevista se realizó a propósito de su última novela, *Crematorio* (2007), que recibió el Premio Nacional de la Crítica 2008.

José María Navarro (J. M. N.): Una constante de tu obra y, en especial, en esta última novela que es *Crematorio*, es el proceso de interiorización de algunos personajes. Esto te lleva a un minucioso análisis de conceptos que consigue desenmascarar el uso tan convencional como falso de los mismos. Estoy pensando en tus reflexiones sobre el concepto de realidad: “una palabra que sirve para explicarlo todo, para justificarlo todo”, según tu definición en *Oratorio*. ¿Se trata de una concepción filosófica o del análisis de un proceso de perturbación ética de lo social?

Rafael Chirbes (R. Ch.): Creo que el novelista debe esforzarse siempre por ponerse en el lugar de otro, en ver las cosas y elaborar los conceptos desde el espacio donde los elaboran sus personajes, dejarles el lugar a ellos. El novelista es ése que surge de confrontarlos, del con-

junto de relaciones que se establecen entre ellos. Mi idea de lo que pueda ser la literatura, en las últimas novelas que he escrito, tiene ese papel de enfrentarme a mis ideas hechas, de demolerlas, a partir del juego que voy estableciendo en ellos. Ninguna queda en pie. Todo es cuestión de representación, de disfraz. Si tuviera que citar dos textos que me han guiado en esta última etapa, pondría *La Celestina* —el fin de los lenguajes e ideas clásicos en la literatura española— y *Sobre la naturaleza*, de Lucrecio, con su materialismo radical y su puesta en cuestión del entero mundo de su tiempo. Cuando se habla en el libro en ese tono de la “realidad” se trata de desenmascarar una perturbación ética más que de un concepto filosófico: el cinismo del personaje que fabrica sus ideas a la medida de sus conveniencias.

J. M. N.: Señalas la cursilería como algo que impide ver lo que de verdad son las cosas, que hay una realidad maquillada (el término es del gran filósofo valenciano Juan Luis Vives).

R. Ch.: Hermann Broch, un novelista cuyos conceptos acerca de la literatura como forma de conocimiento comparto, hablaba de lo *kitsch* como carente de ética. Decía que los novelistas que buscan la belleza por la belleza son como traficantes de armas, gente sin escrúpulos. Esa literatura es la que, según él, fabrica lo *kitsch*.

J. M. N.: En tu obra vemos que la realidad es históricamente cambiante. La misma nostalgia de una realidad que fue y que a nuestro retorno ya no es nada más que objeto de mercado. ¿Ha influido en tus ausencias el que algo, para nosotros mediterráneos, como es el mar, apenas aparece en tu novela con la fuerza que nos atrae casi maternalmente, como es el caso del pintor Montoliu?

R. Ch.: Nada queda a salvo de los efectos demoledores de la historia, nada nace que no sea fruto de ella. El alma es

un producto de la economía: nos lo representan las novelas de Balzac, de Galdós. Tu alma depende del volumen de tus rentas, de si puedes permitirte o no una entrada en el teatro. En una sociedad como la nuestra todo está en ascenso o en caída. En ese sentido funciona el mito de la infancia como paraíso perdido: es el lugar en el que las cosas brillan con una luz verdadera, estable (Walter Benjamin ha tocado ese tema). El lugar del alma en el que las palabras tienen valor denotativo: se ajustan a la verdad de las cosas, las muestran, y no las encubren, que es lo que hacen en la vida cotidiana. El mar tiene ese sentido que tú muy bien ves, amniótico, pero en mis novelas últimas ya no es así, es un mar vendido por parcelas, insomne, desazonador, que ya no tiene el valor de lo estable y verdadero, de lo que hubiera podido ser, sino el agitar nervioso de los cocainómanos del libro.

J. M. N.: Tu planteamiento sobre la realidad, muy próximo a tu busca de la verdad, insiste en la interrogante que se abre frente al paso de la vida a la muerte. La situación que tú has elegido, anteriormente en *Los disparos del cazador* y ahora en *Crematorio*, nos presenta el momento en el que, ante el animal moribundo, se recoge su hálito de vida, su calor, ya en la frontera de la muerte. Me parece una imagen decisiva para valorar esta situación.

R. Ch.: La muerte —que es el máximo sinsentido— sólo puede aceptarse cuando tomas la vida como una continuidad de la que tú formas una infinitésima parte (la calma admirable que imaginamos en aquellos arquitectos y obreros que empezaban la construcción de una catedral sabiendo que no iban a ver cómo terminaba su trabajo). En la sociedad contemporánea, en la que las tentaciones para seguir aferrado a la vida se suceden, ese momento fronterizo con la muerte te devuelve a la fisiología, a ser animal moribundo; pero

al convertirte en eso, paradójicamente también te devuelve el sentido de lo humano que se te había esfumado. El afán por ser más que los demás, te ha hecho descender en la escala, has cubierto el ciclo sin cumplir la función. Descubres lo que dice San Pablo en la cita que abre *Crematorio*, que nadie vive para sí mismo ni muere para sí mismo.

J. M. N.: Utilizas un instrumento narrativo que consigue zanzanear la postura cómoda del lector y lo lleva a una actitud reflexiva y crítica. Se trata de la función de la paradoja que, a veces, es una bella imagen que separa lo que fue de lo que es: “una niebla que detiene el tiempo en el recuerdo”.

R. Ch.: Sí, ocurría en *Los viejos amigos*, y me ha ocurrido, sobre todo, con *Crematorio*: el libro es algo de cuya lectura no se sale indemne. No he salido yo al escribirlos, me han dejado malherido, ni, por lo que me cuentan, sale indemne el lector; funcionan —o quieren funcionar— como una trituradora, como un espejo poliédrico que te hace enfrentarte con tu imagen parcela a parcela y que te descubre que toda esa sucesión de figuritas que aparecen en el poliedro no se corresponden con lo que tú creías. Te obligan a mirarte, irónicamente te facilitan la tarea de demolición a ti, que decías que querías saber tu verdad.

J. M. N.: Cuando en *Crematorio* te refieres a la incineración de Matías, escribes: “Matías, te vas envuelto en lo más hermoso, en lo más limpio que el hombre ha producido, el fuego purificador y la música de Bach”; resulta evidente el contrapunto en relación con todo lo demás, resumible en todo el campo semántico de *basura, podredumbre, vertedero, corrupción*, etc. La sugerencia de mezclar las cenizas de Matías con cocaína, ¿se podría considerar como una modalidad de antropofagia?

R. Ch.: Hay todo un juego de topos bíblicos, no sólo apocalípticos, a lo largo de todo el libro, referencias a la búsqueda de los principios del ser. Fuego, tierra y aire en sus diversas variantes recorren toda la novela; el fuego, el gran desorden purificador por excelencia, y la música como orden supremo, producto puro del orden de la mente: dos salidas, destrucción suprema, o construcción ideal. Lo de las cenizas mezcladas con cocaína, efectivamente, tiene que ver con esa imposibilidad del hombre por capturar al otro, por devorarlo para ser más que otro, incorporándolo a sí mismo, y no ser sólo diferente a otro, que es lo que uno es. Es una fantasía que ronda en toda lucha (comerse los testículos del enemigo, como hacía Bocassa, o esos soldados de los que habla Jünger), y un concepto muy lucreciano. Lucrecio lo pone en el espacio de la pasión como algo absurdo: los amantes se besan, se muerden, como si fuera posible comerse al otro. Lo único que puedes comer es carne. El otro se escapa. El cristianismo sabe de esas pulsiones, la comunión, tener a dios dentro, la entrega suprema.

J. M. N.: Una especie de bumerán es la visión de Mónica, en Berlín: joven, nueva rica, adinerada, inculta y presuntuosa. Desde su óptica, desaparecen los extraordinarios museos berlineses, los conciertos, el cine (no sólo en alemán), y un mundo cultural internacional. La visión de Mónica que sigue “traficando con la estupidez” también en París, ¿define con un irónico contraste la podredumbre de ese nuevo mundo?

R. Ch.: La estupidez de Mónica quiere jugar también en varias direcciones, define al personaje, define también nuestro modo de estar en el mundo, sin verlo, viéndolo desde los tópicos que llevamos dentro. En el fondo sólo te ves a ti mismo. Es un tema muy de nuestro tiempo: intentar salir de ti mismo a base de viajar como

un loco de un sitio para otro, para acabar viéndote tú mismo, que es lo único que eres capaz de hacer. Todo libro que no te cambia, todo viaje que no te saca de ti mismo, son inútiles.

J. M. N.: En una categoría narrativa análoga está Ramón Collado, cuya actitud ante el sexo es únicamente zoológica, que afirma: “eso que llaman cultura es embalsamamiento”.

R. Ch.: Expresa con su franqueza casi zoológica el peso de la clase en la cultura, otro tema que recorre mis novelas (“La buena letra es el disfraz de las mentiras”). Para él cultura es —lo será también para Mónica— ese espacio que se le escapa, ese *clinamen* que te deja fuera y al que parece imposible acceder incluso desde el dinero, porque una cosa es dinero y otra la clase. Él sabe que el dinero ya no le llegaría a tiempo para construirle la clase; Mónica aún confía en llegar, la critica porque se le escapa, porque no la entiende, es eso lo que la distingue como procedente de abajo. Al mismo tiempo, a Collado no le falta razón cuando dice lo del embalsamamiento, porque cultura es lo que ellos ponen encima para tapar el ruido de la vida.

J. M. N.: Me ha parecido encontrar una relación entre personajes muy diferentes, como el Ramón de *Los disparos del cazador* y el Javier de *Crematorio*, sin detenerme en la homosexualidad de éste, sino más bien en la fidelidad casi perruna de los dos. O bien, en el caso de Juan Mullor, con su *ternurismo*, y su biografiado Federico Brouard, en los que se contraponen la actitud oportunista y teorizante del primero a la angustia vital de un escritor que se autodestruye, después de un minucioso proceso de interiorización.

R. Ch.: Efectivamente, hay esas afinidades: esos personajes que parecen representar el servicio, la dedicación, pero que uno sospecha que no son exactamente el

bien, sino su enigma. En ambos casos me ha gustado dejarlos en sombra, fuera de cámara, esa bruma los cubre por entero, incluso su sexo. Mullor sería una inversión del papel de los otros dos: un servicio ruidoso y vampírico: sus fuerzas surgen de la debilidad del otro, una escritura que toma fuerza del vacío que le ha quedado al otro. Se difumina por ambición: no ser para ser más. La biografía que él escribe adquiere sentido gracias a la muerte del otro. No hay servicio, sino usurpación.

J. M. N.: Un tema que tratas con tu característica minuciosidad en esta novela, creo que aún mayor que en las anteriores, es la sexualidad y el erotismo, en muchos casos claramente diferenciados. A modo de ejemplo valga la relación con Elena, de una intensa sexualidad pero no exenta de erotismo, frente a lo que será después la relación, puramente sexual, zoológica, con otras mujeres.

R. Ch.: Sí, está ese tema en todas mis novelas. Me gusta mucho lo que decía Carmen Martín Gaité: el sexo como accidental descenso a la oscuridad, “al mundo de los demonios, a la casa de las brujas de la feria, en la que ya otras veces he entrado. Delirios, cosas que no se apresan”. Eso es imposible de conjugar con el erotismo —con lo que tiene de continuo aplazamiento—, ni con la ternura y su claridad.

J. M. N.: Tu dominio de numerosos registros sociolectales, hábilmente empleados, resulta admirable. No quiero que saques la liebre del sombrero pero creo que a todos tus lectores les gustaría conocer tu punto de vista sobre esta rica faceta de tu manera de narrar.

R. Ch.: Te remito a la primera respuesta. Ponerte en el lugar de otro es lo que te lleva a ser coherente con el papel de cada cual. Ese juego de salir de ti para ocupar sin ningún reparo el papel ajeno, incluido el más abyecto, se basa en apropiarte de su lenguaje, en generar el lengua-

je del otro porque el otro eres tú. Cuando me dicen que en quién me he inspirado para sacarle la voz a un mafioso o a un torturador o a una mujer madura, digo que en mí mismo. Si, como afirma alguien en *Crematorio*, la vida es un reparto de papeles, lo que tienes que hacer es ponerte a interpretar un papel distinto del tuyo, con eso —llevado sin prejuicios: eres tú, no tu sacerdote, ni tu juez, ni tu psicólogo— y un poco de oído, se hace lo que se puede. Lo que nunca tienes que creerte es que tu papel es mejor que el de ellos. Hasta los papeles más canallas tienes que interpretarlos con la máxima honestidad, sin hacer trampas. Si no lo haces, teargas el libro.

José María Navarro es catedrático jubilado de lingüística hispánica y catalana de la Universidad de Bremen. Ha publicado entre otros: Temas lingüísticos y literarios (1990), Configuración textual de la ‘Recopilación Histórica de Venezuela’, de Pedro de Aguado (1993), Thematischer Grund- und Aufbauwortschatz (2001).

Andrés Malamud

¿Por qué los partidos argentinos sobreviven a sus catástrofes?

En 1945, la política argentina se dividió en dos campos. De un lado, el peronismo; del otro, el resto. El campo peronista se expresó tradicionalmente a través del Partido Justicialista (PJ), su herramienta electoral. El campo no peronista nunca tuvo un representante único, pero el partido que lo encarnó con más éxito fue la Unión Cívica Radical (UCR).

Desde sus orígenes, el peronismo se nutrió de la pobreza y la injusticia. Su