



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

EL SUJETO HISTÓRICO EN LOS *DIARIOS* DE RAFAEL CHIRBES HACIA UNA POÉTICA DEL TIEMPO Y LA MEMORIA

MARC MOLL PONS

TUTORA: ANA MARÍA RODRÍGUEZ
FERNÁNDEZ



Trabajo Final de Máster
Máster en *Estudios Avanzados*
de Literatura Española e Hispanoamericana
Facultat de Filologia i Comunicació
Curso 2024-2025

DECLARACIÓN PERSONAL DE NO PLAGIO

Yo, D./D^a Marc Moll Pons, con NIF/NIE 41746778F, estudiante del Máster oficial *Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana*, impartido por la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, en el curso 2024-2025, como autor/a de este documento académico, titulado

El sujeto histórico en los *Diarios* de Rafael Chirbes. — Hacia una poética del tiempo y la memoria

y presentado como TFM para la obtención del título correspondiente,

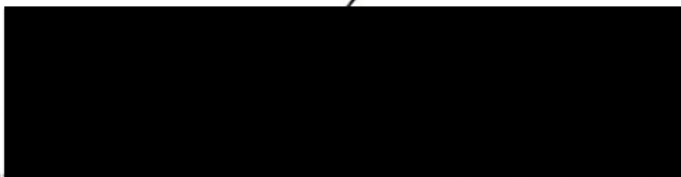
DECLARO

QUE este trabajo final de máster es fruto de mi trabajo personal, que no he copiado y que no he empleado ideas, formulaciones, citas integrales o ilustraciones extraídas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara, estricta y explícita su origen tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

QUE soy conocedor/a de que según el Artículo 11.7 (capítulo II) de la Normativa reguladora de l'avaluació i la qualificació dels aprenentatges (Consell de Govern de 27 de febrero de 2020) el plagio en cualquier actividad evaluable comporta la calificación de 0.

Barcelona, a 1 de septiembre de 2025

Fdo.:...



RESUMEN

El presente trabajo traza las claves de la poética del tiempo y la memoria que Rafael Chirbes dejó plasmadas en sus *Diarios. A ratos perdidos* (2021; 2022; 2023), en inevitable diálogo con buena parte de su obra, partiendo de la premisa de que, como historiador, novelista e intelectual comprometido, el sujeto chirbesiano se sitúa en la visión histórica que propugnó el filósofo alemán Walter Benjamin, concretando de este modo las implicaciones genéricas y contrastándolas con la tradición española, y analizando hasta qué punto la teoría histórica del diarista (que es, también, narrativa) se afianza en el materialismo y el «yo» se proyecta en el presente desde el pasado en las seis partes consecutivas, recogiendo asimismo sus críticas a la inmediata posguerra, a la pervivencia del franquismo en las dinámicas de poder y a las consecuencias económicas e ideológicas de la Transición finisecular, alternándose estas con el propio suceder vital y metaliterario y el consecuente desarrollo de la propia identidad.

PALABRAS CLAVE

Rafael Chirbes; Walter Benjamin; Sujeto histórico; Diarismo; Tiempo; Memoria.

ABSTRACT

*The present work outlines the keys to the poetics of time and memory that Rafael Chirbes left captured in his *Diarios. A ratos perdidos* (2021, 2022, 2023), in inevitable dialogue with a good part of his work, from the assumption that, as a historian, novelist and committed intellectual, the Chirbesian subject is situated in the historical vision advocated by the German philosopher Walter Benjamin, thus specifying, in this way, the generic implications and contrasting them with the Spanish tradition, as well as analyzing how the historical theory of the diarist (which is also narrative) is based on materialism, and the "self" is projected into the present from the past in the six consecutive parts, additionally collecting his criticisms of the immediate post-war period, the prevalence of Francoism in the dynamics of power and the economic and ideological consequences of the end-of-the-century Transition, alternating these with the vital and metaliterary events and, consequently, the development of self-identity.*

KEYWORDS

Rafael Chirbes; Walter Benjamin; Historical subject; Diarism; Time; Memory.

Un escritor sin memoria es una aporía.

RAFAEL CHIRBES (*A ratos perdidos* 6)

Entre tanto, me veo a mí mismo braceando entre sombras, incapaz de nada, vacío un día tras otro. Echo de menos esas certezas artesanas: tener los avatares del tiempo por testigos. Claro que pasan los meses y lo que era bruma empieza a ser sospecha. El caos se ordena.

RAFAEL CHIRBES (*Por cuenta propia*, «Trabajo»)

Je cherche dans le roman une forme de vérité qui fouille l'Histoire, qui ose regarder le passé, nommer l'injustice, affronter le présent et penser l'avenir.

RAFAEL CHIRBES (en Laval, 2009)

Pero no voy a empezar un llanto inútil de jeremías. Veamos qué nos dicen los viejos cuadernos.

CARMEN MARTÍN GAITE (*Cuadernos de todo*)

Está uno sentado entre tinieblas (túneles y túneles).

MAX AUB (*La gallina ciega. Diario español*)

¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes?

WALTER BENJAMIN (*Sobre el concepto de historia*)

AGRADECIMIENTOS

A mi familia. A mis padres, porque nunca olvido de dónde vengo, ni aunque esté el mar de por medio. A mi hermana, que está en la otra punta del mundo y que viaja por nosotros, con el deseo de que no vea nada sin su historia. A mi abuela, a través de cuyas palabras escribo. Y a mi tía, desde el ático de las posibilidades, por su interlocución permanente. Todo un parentesco lingüístico.

A mis amigas y compañeras. Sin ellas no habría goce posible. Por todo lo que hemos vivido, sentados en la misma orilla del mundo. Porque más allá de este río no hay otra. Gracias por disipar mis nubosidades.

A David y a Andrea, sin cuyo apoyo en los tiempos muertos y de hastío este trabajo no existiría; tampoco esta relación de descubrimiento literario. Para el porvenir, que espera impaciente.

A la Fundació Rafael Chirbes, por compartir información con todo aquel que la precise, desde Beniarberg, casa natal.

A la Dra. Rodríguez, como homenaje a las plumas que nos precedieron. Martín Gaité, Chacel, Marsé, Sender... Perviven en sus palabras.

Y, evidentemente, a mi admiración por la maestría de Rafael Chirbes, quien en *Mimoun* puso en boca del exiliado poeta Charpent esta cita de Rilke:

«Ô Seigneur, donne à chacun sa propre mort.»

Porque cada cual lleva consigo su propio crematorio y solo las cenizas prevalecen más allá del tiempo.



Rafael Chirbes en la Estación del Norte de Valencia (sin fechar)



Javier Marías, Jorge Herralde, Carmen Martín Gaité, Adelaida García Morales, Josefina R. Aldecoa, Justo Navarro y Rafael Chirbes en una presentación en Madrid (junio de 1994)

Fuente: «Adiós a Rafael Chirbes», *El País*, 10/08/2015.

ÍNDICE

1. Introducción.....	8
2. Objetivos y metodología.....	11
3. Estado de la cuestión.....	14
4. El diarismo en España	
4.1. Las particularidades: el género desde Rafael Chirbes.....	19
4.2. El caso español.....	27
5. <i>A ratos perdidos</i> : historia de unos cuadernos.....	35
6. «Mirar el mundo desde un lugar»: Rafael Chirbes, lector de la historia.....	49
7. El «sujeto histórico» y las <i>Tesis sobre la historia</i> (1942).....	56
8. «Los avatares del tiempo por testigos»: el «yo» y la historia en <i>A ratos perdidos</i>	
8.1. <i>Diarios. A ratos perdidos 1 y 2</i> : «sin centro y en decadencia».....	61
8.2. <i>Diarios. A ratos perdidos 3 y 4</i> : «el mundo es de los mismos».....	68
8.3. <i>Diarios. A ratos perdidos 5 y 6</i> : «ser solo yo».....	75
9. Conclusiones: <i>La identidad es el ayer</i>	81
10. Bibliografía.....	85
11. Anexos	
11.1. Anexo 1.....	90

1. INTRODUCCIÓN

Dentro del campo del diarismo español contemporáneo, la publicación póstuma en tres volúmenes y en un período de tres años (entre 2021 y 2023) de *Diarios. A ratos perdidos*, del novelista, ensayista, periodista y cronista valenciano Rafael Chirbes (Tavernes, 1949-Beniarberg, 2015), suscitó inmediatamente gran admiración por parte de los estudiosos y críticos del género en general y de su obra en particular (por citar algunos ejemplos, Caballé, 2022, 2023; Valls en Chirbes, 2021a, o el encomiástico artículo de Calvo Carilla, 2023). A ello ya no solo contribuye su asombrosa extensión, sino la calidad del testimonio que se articula en sus magistrales páginas, encumbrándose, por su densidad reflexiva, cultural, personal e histórica, como una de las cimas de la tradición autobiográfica en lengua castellana.

En efecto, desde una tradición en que el diario íntimo se ha teorizado como género, definiéndolo en términos generales como un espacio escritural donde el «yo» realiza un ejercicio de autoconocimiento, más allá de este poroso marco, la escritura diarística de Chirbes pretende indagar en la relación entre literatura e historia, añadiéndole el matiz retrospectivo propio de las memorias y volcando en sus cuadernos su propia perspectiva del pasado, las disquisiciones metaliterarias e inseguridades del presente y augurando para sí y para el país un futuro incierto.

En este sentido, el presente trabajo nace de una doble intención. De un lado, del interés por recoger y, a su vez, ir más allá de los pioneros estudios de Anna Caballé en torno al género, mediante la elección de una autoría que no hubiera sido incluida en el necesario ejercicio de recopilación de nombres y obras que es su enciclopédico ensayo de 2015 titulado *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Y, del otro lado, del reto que supone, para el estudio del diarismo, el análisis de *A ratos perdidos*, que, sin embargo, lleva implícito la aclaración y el aporte de datos vitales y literarios estrechamente relacionados con el génesis y la confección de sus obras tanto de ficción como de no ficción, pues en sus entradas se asiste al mismísimo taller del escritor durante las tres décadas que duró su fructífera y ecléctica andadura literaria.

Asimismo, precisamente de la última idea expuesta se desprende el que es el motivo vertebrador del estudio aquí emprendido: la incidencia de la lectura del filósofo alemán Walter Benjamin en el quehacer literario e ideológico de Rafael Chirbes. En concreto, de su famoso y postrer texto, finalizado a inicios de la década de los cuarenta del pasado siglo, *Tesis sobre la historia*, y el concepto de «sujeto histórico» que aparece

por primera vez en su sexta tesis. En consecuencia, a partir del estudio del género y la disquisición rigurosa acerca del pensamiento chirbesiano sobre la historia, en su faceta contracultural y contestataria, se han comentado cada uno de los volúmenes para entrever el desarrollo ya no solo del sujeto mismo, sino de su impulso etiológico por conocer y descifrar las razones y causas del presente desde el pasado, haciendo del tiempo y la memoria, respectivamente, su aliciente y su principal herramienta de creación.

Así pues, en cuanto a la estructura, el análisis se ha concebido desde un punto de partida general para llegar a una dimensión particular del texto. Siguiendo este criterio, para empezar, se ha elaborado, a modo de introducción teórica, una reflexión en torno al diarismo español, las principales aportaciones, sus tópicos, dicotomías y andaduras fundamentales y las especificidades por las que se desmarca (en lo que atañe tanto al contenido como a la forma) el singular caso de *A ratos perdidos*. Seguidamente, se ha esbozado el campo metatextual que se observa en los volúmenes, esto es, la historia del gran número de cuadernos que integran los presentes diarios, sus rasgos más destacados, sus precedentes, sus posibles modelos e intención previa y designio escritural futuro.

Hecho esto, a partir de cuantiosa bibliografía y de la lucidez que aportan los ensayos chirbesianos, incluidos en las agrupaciones tituladas *El novelista perplejo* y *Por cuenta propia. Leer y escribir*, y haciendo siempre hincapié en el diálogo comunicante que establecen con sus novelas y crónicas, se ha dedicado un capítulo a la lectura de la tradición que lleva a cabo el novelista alicantino, tanto del realismo español y su metamorfosis posterior en las décadas de la posguerra (el llamado «realismo crítico»), como del relato histórico de esos años y de los posteriores, es decir, de la Transición hacia la socialdemocracia. El resultado de todo ello es la revelación, desde ese tiempo y su memoria, de la poética chirbesiana, que interconecta temática y formalmente su universo literario, desde *Mimoun* a *En la orilla* o *Paris-Austerlitz*.

En cuarto lugar, al punto anterior cabe añadir la definatoria presencia del mencionado texto de Benjamin en los presentes diarios, tanto desde el punto de vista teórico como del práctico, y cuyo concepto del devenir histórico desde el materialismo (la concepción inmanente, socioeconómica y marxista de la disciplina historiográfica) ha determinado la perspectiva a partir de la que se ha abordado *A ratos perdidos*.

Finalmente, este examen se ha cerrado con una serie de conclusiones que han iluminado el estudio en su totalidad, confirmando tanto la unidad del texto en su calidad de obra capital dentro de la producción chirbesiana como la afinidad y la fascinación que siempre le suscitaron al novelista las ideas del pensador alemán para la escritura de sus

singulares creaciones que, sin duda, todavía, diez años después de su muerte, siguen revelando las aristas más violentas de nuestro tiempo. La palabra de Rafael Chirbes recuerda al lector, en fin, el imperativo de que, en su individualidad, toda identidad es memoria y, por ende, parte intrínseca de la historia.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Como ya se ha puesto de manifiesto, *A ratos perdidos* comprende en sí mismo un corpus textual temáticamente inabarcable y, además, en su totalidad se manifiesta como altamente significativo, tanto en el campo de lo vital como en el literario o reflexivo. Por consiguiente, todo análisis que se precie debe acotar las entradas que de él son objeto, aunque (y mucho más en el género diarístico) siempre con harta conciencia del contexto secuencial y extratextual en el que se inscriben, haciéndose necesaria la referenciación continua a fechas precisas y a pasajes textuales para justificar objetivamente las afirmaciones e interpretaciones filológicas.

A partir de dicha selección, el objetivo de este estudio es presentar, comprender y analizar las dinámicas del «sujeto histórico» en los diarios chirbesianos, empleándose este concepto de un modo genérico, es decir, desde la evidente relación entre el «yo» y la historia pasada y presente que se establece mediante la adopción de una perspectiva crítica ante ambos tiempos, y, por otra parte, desde su significado original articulado por Walter Benjamin en su texto. Rafael Chirbes, historiador de formación, empleó la literatura para alejarse de toda abstracción en el relato histórico y, progresivamente con mayor acierto y densidad, traer a colación el pasado reciente español, pero desde un punto de vista intrahistórico y sociológico contra el peligro que entraña la instrumentalización del hombre por parte «de la clase dominante», como escribe el propio Benjamin (2008a: 40). Desde esta perspectiva historiográfica de cuño marxista se entiende aquí el «sujeto histórico». No en vano, desde el pasado escriben los narradores intradieгéticos, por ejemplo, de *Mimoun*, *La buena letra* o *Los disparos del cazador*.

Más adelante, Chirbes se acoge a la tesis de Benjamin de que «De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante de peligro» (2008a: 40). Es decir, articulará sus novelas en torno a un acontecimiento como motor circular del argumento (así, *La caída de Madrid*, *Los viejos amigos*, *Crematorio*, *En la orilla...*). Este último, en Chirbes, normalmente revela un conflicto por el poder, es decir, la dinámica entre el dominante y el dominado, el vencedor y el vencido, el opresor y el oprimido; así pues, se debe confirmar hasta qué punto el novelista alicantino concibió el mundo en crisis en el que vivió y, en consecuencia, los cambios representacionales por los que optó. Desarrollar las razones de estas elecciones teóricas para aplicarlas a la escritura literaria es una de las

actividades que lleva a cabo en *A ratos perdidos* como espacio de diálogo consigo mismo (Llamas Martínez, 2021a).

Además, se concibe la necesidad de ubicar la obra presente en su tradición y en las dicotomías o querellas que ha suscitado el género diarístico en los últimos años, asistiendo, paralelamente, a la hibridez del texto chirbesiano, juntamente al fenómeno metaliterario de la *autorreescritura* y a las estrategias de autorrepresentación del «yo», observando hasta qué punto la lectura y la escritura, en Chirbes, van de la mano, y cómo se construyen sus obras a partir de un ejercicio de vasos comunicantes e intratextuales. Así pues, se hace manifiesta la referencia continua a sus obras, porque en todos los géneros que conreó, Rafael Chirbes, conocedor de las posibilidades y los mecanismos textuales que el escritor tiene a su disposición, alimentó siempre con su experiencia y búsqueda ontológica todos sus textos, ejercitando continuamente una proyección de sí mismo en varios de sus personajes. Por ello, si su ensayismo alude a su propia obra, incluso aunque se conciba a partir de autorías diferentes (Galdós, Cervantes, Fernando de Rojas, Martín Gaité, Montalbán, Aub, Lucrecio...), su obra de ficción cristaliza la praxis necesaria; por su parte, el desarrollo de ambos polos se concentra en *A ratos perdidos*, que además explica su perspectiva urbanística y paisajística, esto es, el concepto de la ciudad posmoderna desde la perspectiva de la ecocrítica que está en sus crónicas de viajes *Mediterráneos* y *El viajero sedentario*. Por consiguiente, analizar estas relaciones intratextuales que interconectan su cosmovisión vital y narrativa es otro objetivo capital de este estudio.

Así pues, *A ratos perdidos* puede (y debe) leerse en su concepción genérica de diario personal e íntimo; sin embargo, aquí se pone énfasis en su concepción y trato teórico del pasado, subrayando la presencia del factor temporal y memorialístico, habida cuenta de la teoría sobre la historia que postula Chirbes (desde la colección bibliográfica y personal que se autoconstruye) en sus magistrales ensayos. De hecho, abordar el entramado ideológico chirbesiano sobre el pasado histórico español pasa tanto por observar su perspectiva acerca del relato de la historia colectiva como por concebir en su singularidad la historia personal; ambas líneas cronológicas siempre se enfocan desde la sociedad de clases y un punto de vista eminentemente pesimista. El «yo» es, al fin y al cabo, no solo reflexión, sino también (y sobre todo) cuerpo y experiencia. De este modo, observar de qué manera la situación personal fluctúa en los momentos de escritura es capital para comprender la naturaleza de los textos resultantes (además, claro está, de las abundantes meditaciones literarias).

Sin duda, el pensamiento en marcha que se observa en *A ratos perdidos*, y que a veces se convierte incluso en antología de citas y nombres, deja entrever, asimismo, factores que apuntan a la elección de un evidente cambio en la preferencia y complejidad narrativa y estilística del autor, que se ubica desde *La larga marcha* (1996) y llega a su culminación, si se quiere, en *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013). Por tanto, se deberán sacar a colación varias de estas razones, porque, de nuevo, teoría ensayística, reflexión diarística y práctica narrativa, en Chirbes, van de la mano, ante el evidente lapso temporal que hay entre sus grandes obras, como un evidente impulso de renovación de la propia técnica ante la naturaleza de la realidad representada. Cabe observar, pues, esta relación entre forma y contenido que se conforma como la búsqueda principal del novelista.

Con todo ello, el método analítico que se adapta más a los presupuestos expuestos (y, por ende, aquí empleado) es el llamado *close reading*, popularizado por el movimiento formalista norteamericano *New Criticism*. Para la crítica literaria, esta metodología focaliza la atención en el texto mismo, esto es, en los fragmentos textuales seleccionados dentro del magno corpus que ofrece *A ratos perdidos*, haciendo hincapié en las relaciones intertextuales (la tradición y los referentes que se mencionan) e intratextuales. Este último factor implica un análisis del contenido textual según su desarrollo temático (la crítica al franquismo, su pervivencia en las dinámicas socioeconómicas y políticas de la Transición, la sexualidad y el homoerotismo, la enfermedad y el cuerpo, el paisaje y el urbanismo, la metaliteratura y el metadiscurso, la memoria personal y la infancia, etc.) y, particularmente, de cómo este está formulado a lo largo de la sucesión de entradas (como crítica directa o indirecta, durante sus viajes, como apunte para una novela, ensayo o crónica futuros, a partir de la disquisición literaria, etc.). Además, en Chirbes, la tradición es esencial y ya no solo aparece en sus diarios, sino que también se repite en todo su quehacer a partir del espesor cultural y de la alusión referencial. En consecuencia, cabe seguir aquí las palabras de T. S. Eliot, uno de los mayores teóricos de la corriente analítica, en su ensayo «*Tradition and Individual Talent*», cuando afirma lo siguiente:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. (Eliot, 1960: 4)

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

De entrada, cabe remarcar que, independientemente de su naturaleza, todo estudio sobre la obra de Rafael Chirbes se enfrenta de forma inevitable a un amplio repertorio bibliográfico, esto es, a una relevante proliferación textual propia e interconectada que, además, desde la obtención, como punto de partida de su andadura novelística, en noviembre de 1988, del puesto finalista del Premio Herralde con *Mimoun*, supuso la seguridad de una publicación secuencial en Anagrama, con el consecuente acompañamiento paralelo de numeroso aparato crítico, de una parte del cual da testimonio a lo largo de los presentes diarios.

A partir de octubre de 2021, seis años después de la muerte del novelista alicantino, la edición en la misma editorial del primer volumen supuso un antes y un después en los estudios dedicados a sus textos, como testimonio vital *sine qua non* para comprender ya no solo su propio génesis y las concomitancias con su andadura biográfica (luego traspuesta en ficción) y escritural, sino también las redes culturales y referenciales (sobre todo literarias), tan indesligablemente presentes en sus obras, como se ha mencionado. Este factor va a agravarse en los siguientes años, en octubre y septiembre de 2022 y 2023, respectivamente, al ver la luz los dos volúmenes siguientes y completar su publicación. Por ello, no debe extrañar el hecho de que los estudios significativos sobre la totalidad de *A ratos perdidos* sean muy recientes y altamente escasos.

En esta senda, en primer lugar, cabe señalar las aportaciones de Llamas Martínez, cuya labor filológica y de archivo ha sido crucial para el presente trabajo, al detectar el fenómeno de la «autorreescritura», en relación con *Mediterráneos* y el periodismo del autor en *Sobremesa* (2021c), aplicándose aquí a las significativas transmutaciones y variaciones desde sus diarios a sus textos. También, y no menos importante, su análisis de 2021(a), a través del que sistematiza por vez primera la importancia (por los numerosos trasvases y repeticiones con sus ensayos, novelas, etc.) y las variantes temáticas (la metaliteratura y la autocrítica, el autoconocimiento, el acervo cultural, los viajes...) de *A ratos perdidos*, junto con la historia de sus cuadernos y edición, abriendo un evidente camino a futuras investigaciones y recogiendo las principales aportaciones críticas hasta el momento. Asimismo, es gracias al mencionado estudioso que se pueden verificar los archivos y, *grosso modo*, el catálogo de más de siete mil libros que conserva la Fundació Rafael Chirbes en Beniarberg, que van desde el barroco español (que remarca en el estudio de las huellas quevedianas y de *La Celestina* en el autor [2022, 2020a]) a los

«pensadores que interesaron especialmente a Chirbes como Marx, Lukács, Walter Benjamin o Bajtín, y estudios como *Estética y marxismo*, de Adolfo Sánchez Vázquez (...)», junto con sus marcas de lectura y subrayados (2020b).

Para establecer los rasgos del diarismo contemporáneo y distinguir el género de los de las demás variantes autobiográficas o manifestaciones del «yo», se ha partido de las pioneras investigaciones de la profesora Anna Caballé, desde su tesis doctoral de 1980 a sus últimos estudios de 2015, siendo capital la descripción técnica que realiza en *Narcisos de tinta* (1995), y que luego se actualiza en el estudio introductorio de *Pasé la mañana escribiendo* (2015). Asimismo, las aportaciones teóricas de Freixas han servido para finalizar las opiniones sobre el diarismo y esbozar los principales tópicos sobre la querencia de los autores españoles ante el género. Todo, para descifrar de qué forma *A ratos perdidos* se desmarca en muchos aspectos constitutivos del diarismo tradicional para establecerse en una hibridez genérica entre las memorias (la posguerra y la Transición), la autobiografía ficticia (pues se ubica un proceso de reescritura y transcripción) y evidentemente el diario personal (e íntimo, a ratos), con retrospecciones vitales y conatos de erotismo y cotidianidad. Sin duda, se trata de un diario de viajes y anecdotario personal, pero también de lecturas y opiniones culturales, junto con un evidente protagonismo, desde una perspectiva crítica, de la realidad presente y el pasado reciente, de los «demonios» y los «fantasmas» del escritor, que es, ante todo, cuerpo, tiempo y memoria.

Críticamente, a las positivas reseñas de la profesora Caballé (2022; 2023), cabe añadir, entre muchos otros, los enfoques de Canals Piñas (2022; 2024), Calvo Carilla (2023), Díaz Ventas (2022) y Parellada (2022), posicionándose, de este modo, *A ratos perdidos* como una de las aportaciones más importantes del diarismo español de este siglo y alegando en contra de la opinión del propio Chirbes de su inaptitud para el género ante su talante gráfomano y aparentemente irreflexivo («Soy el peor autor de diarios de la historia», afirma el 28 de mayo de 2008 [Chirbes, 2023a: 443]). Además, Calvo Carilla, en su citada reseña del último volumen, apuntala ya la convivencia del presente y la historia, al subrayar lo siguiente:

(...) muchas de las anotaciones chirbesianas, pese a haber surgido de las incitaciones de un aquí y un ahora concretos, guardan una vinculación indisoluble con el *continuum* temporal de la totalidad de la existencia del escritor, desde algunos recuerdos aislados de la infancia a vivencias más recientes. Como Malraux, y por supuesto, como Proust, (...)

el diarista vislumbra e ilumina multitud de zonas de la memoria del pasado con cada relámpago del presente desde el que escribe.

Esta perspectiva es el punto de partida desde el que se ha realizado el estudio comparativo entre las ideas de Walter Benjamin y Rafael Chirbes sobre la disciplina historiográfica, observando cómo el historiador de tendencia materialista «descifra» la retórica del «relato» para reelaborarlo, en su faceta ensayística (teórica) y novelística (práctica), pero también personal (en sus diarios). A este fenómeno se ha aplicado el concepto del «sujeto histórico» de la sexta tesis de *Sobre el concepto de historia* del filósofo alemán (además de por diversas menciones al respecto en *A ratos perdidos*). De esta manera, se han sumado dos aspectos más al presente estudio: de un lado, las huellas de la literatura y la cultura alemanas en la obra y la vida de Chirbes (esquematisada inicialmente por Valls, 2023), sobre todo en lo que atañe al interés por los efectos de la guerra (desde Jünger, Mann, Zweig...), haciendo siempre hincapié en las aportaciones de Benjamin y su interpretación del conflicto bélico global y las consecuencias en el devenir histórico, y, del otro lado, su teoría de la historia y su relación con la confección de la novela como espejo de ideologías y puntos de vista, ampliamente señalada en los ensayos chirbesianos.

En este último sentido, las investigaciones de Serber son cruciales, pues, además de interlocutora para el autor, quien siempre estuvo abierto al formato entrevista o al diálogo (véase Serber, 2018; pero también Santamaría Colmenero, 2021), la estudiosa, en un artículo de 2023 publicado en *Lectura y signo*, se ha ocupado de recoger las bases teóricas del discurso histórico en la obra de Chirbes, a partir de dos hipótesis iniciales: de un lado, que la teoría chirbesiana del «efecto boomerang», de la necesidad de revisar y traer a colación el pasado para la comprensión del presente (expuesta años más tarde en la introducción de *Por cuenta propia*), sobrevuela todo el proyecto literario del escritor alicantino desde *Mimoun* a *En la orilla*, y, del otro lado, que estos fundamentos teóricos sobre la historia conforman una cosmovisión personal desde sus propias lecturas. Así, el universo chirbesiano se construye como contradiscurso histórico y literario (en el sentido de un intento de «re-apropiación» [Acebes Arias, 2023]), pues ambas concepciones van unidas para el autor (Santamaría Colmenero, 2021), con la ficción como herramienta principal y la reflexión como paso anterior del que inevitablemente forma parte *A ratos perdidos*.

Dicho esto, cabe subrayar que se detecta, en los estudios sobre Rafael Chirbes, un vacío evidente, esto es, el análisis de los postulados históricos en sus diarios. En efecto, frente a su obra de no ficción, la relación entre historia y novela, de un lado, y la herencia del «realismo crítico» y la tradición literaria nacional (Galdós, Marsé, Aub, Sender...) en la obra narrativa del autor, del otro lado, han sido extensamente tratadas hasta el momento (Sotelo Vázquez, 2015; Acebes Arias, 2023; Valls, 2015; Ordovás, 2014; Luengo, 2009). Por el contrario, aquí se ha puesto el foco en el punto de partida de todo ello, es decir, en la perspectiva del autor mismo ante su tiempo y, yendo un paso más allá, señalando en todo momento la presencia de los postulados de Walter Benjamin. Evidentemente, se concibe como necesario, en un futuro, el estudio de otros pensadores de herencia marxista en la obra de Chirbes (Lukács, Goldmann...) para completar esta investigación.

Sin embargo, en lo que atañe a los presentes diarios, es preciso señalar que, frente a algunas reseñas ya mencionadas, la mayoría de los exiguos estudios realizados hasta la fecha de los volúmenes de *A ratos perdidos* se han centrado en cuestiones plenamente «íntimas» o de cuño personal, como la homosexualidad y el erotismo thanático (Álvarez, 2024) o el desarrollo de la enfermedad y la relación conflictiva con el cuerpo como imposición o prisión (Soguero García, 2024), dejando de lado el poso cultural y las densas disquisiciones reflexivas, que son predominantemente consecuentes de todo ello, de acuerdo con el quehacer vital y cotidiano del autor y su disposición escritural (es decir, los focos de importancia), rasgos inseparables de la producción diarística.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que la producción chirbesiana pasa por múltiples géneros, caracterizándose siempre por la impronta de un «yo» que supera las fronteras textuales, pues el taller del escritor funciona como trasvase intratextual, casi siempre desde el cuaderno como herramienta. En efecto, los tres volúmenes de *A ratos perdidos* son cruciales para comprender el momento vital y la perspectiva teórica que impulsó e inspiró los textos chirbesianos, como precisa Llamas Martínez (2021a). Así, el primer volumen debe referenciar las creaciones novelísticas, ensayísticas o cronísticas publicadas, que abarcan un amplio espectro, desde *Mimoun* (1988) a *Los viejos amigos* (2003), en el primer caso, y desde *Mediterráneos* (1997) a *El viajero sedentario* (2004), en el segundo y tercero. Luego, en el segundo volumen no se ubica, en su lapso de tiempo (de marzo de 2005 a enero de 2007) publicación alguna, pero sí el desarrollo y la larga gestación de *Crematorio* (2007), cuyo recibimiento por parte de la crítica (que no primeras lecturas y valoraciones) se testimonia en el último volumen, junto con la publicación de los ensayos agrupados en *Por cuenta propia* (2010) y la novela *En la orilla*

(2013). Asimismo, ya desde el primero se ubica la intención de la escritura de la póstuma *Paris-Austerlitz* (2016), pero no de las igualmente póstumas memorias breves de infancia postbélica y valenciana publicadas bajo el título *El año que nevó en Valencia* (2017), que se posicionan como cruciales para comprender el ejercicio de retrospección, a través del género autobiográfico de la memoria, a momentos precisos de su biografía.

Finalmente, y en relación con lo anterior, cabe mencionar que, si bien en el presente trabajo se ha puesto el foco en los títulos referidos (pues se han analizado sus numerosos vasos comunicantes con *A ratos perdidos*), por la naturaleza de este trabajo, no ha sido posible incluir los importantísimos ensayos de crítica literaria y opinión (que, aunque breves por su medio, muy incisivos) que Chirbes realizó para las revistas *Ozono*, *Saida*, *Reseña* o *La Calle*, entre 1975 y 1980 (previos, por tanto, a sus inicios novelísticos), sobre grandes personalidades de la literatura española (Martín-Santos, Sender, Marsé, Goytisolo, Barea, Galdós, Benet, Martín Gaité, Aub...) y extranjera (Joyce, Pavese, Malraux, Calvino...). Aun así, es importante destacar que estas colaboraciones, estrechamente vinculadas a los años de la Transición, sin duda serán el anclaje crítico de la perspectiva desencantada hacia las políticas socialdemócratas «que en las novelas de Chirbes reaparece constantemente a través de sus personajes desde el componente generacional de su narrativa», como expresa Díaz Ventas en su aparato introductorio al volumen que, en Altamarea Ediciones, las reunió bajo el título *Asentir o desestabilizar. Crónica contracultural de la Transición* (Chirbes, 2023: 27).

4. EL DIARISMO EN ESPAÑA

4.1. LAS PARTICULARIDADES: EL GÉNERO DESDE RAFAEL CHIRBES

En su tesis doctoral *La literatura autobiográfica en España (1939-1975)*, Anna Caballé, al proponerse la tarea de definir el género autobiográfico, sostiene, citando a Bourneuf y Ouellet, que en él siempre «el sujeto es el objeto de su narración» (1980: 196), y es que, de hecho, así acontece en la totalidad de sus subgéneros, esto es, epístolas, memorias, autobiografías y diarios íntimos. En este sentido, al enfrentarse a los seis tomos chirbesianos que componen la magnitud de *Diarios. A ratos perdidos*, publicados cronológicamente en el orden de tres volúmenes (en 2021, 2022 y 2023, respectivamente), el lector se encuentra ante treinta y un años de vida esmeradamente puesta por escrito (esporádica pero intensamente, entre 1984 y 2015), cuyo material resultante fue concebido para su publicación póstuma, como se lee en los propios diarios, al ser transcritos por el propio autor años después de consolidarse en el tiempo su primera redacción, gesto frecuente sobre todo en el primer volumen y que se acompaña con anotaciones significativas (por poner algunos ejemplos: Chirbes, 2021a: 210, 218-219, 355, 405-406).

De este modo, anualmente, los diarios salieron a la luz pública seis años después del fallecimiento del novelista alicantino, suponiendo una novedad tanto para sus lectores como para la crítica (Llamas Martínez, 2021a). En consecuencia, este hecho implica que solamente a partir de la publicación del último volumen (tal y como los ordenó el autor) se pueda hablar de estudios significativos sobre el presente corpus diarístico.

Incluso si ha pasado poco tiempo desde entonces, la indudable calidad de la prosa que inunda estos cuadernos y la infatigable escritura de la subjetividad más íntima que en ellos se plasma han dejado constancia ya no solo de una etapa crucial en la historia española (no en vano, reflexión de tono crítico y denuncia e indignación sociopolíticas son aquí constantes), sino de toda una andadura literaria, ante todo novelística, pero también ensayística, cronística, memorialística y periodística. En efecto, Rafael Chirbes, lector voraz y de conciencia eminentemente reflexiva y comprometida, construirá progresivamente un testimonio diarístico que, desde su publicación, formará parte inevitable ya no solo del canon literario de su propia producción, sino de la amplitud que convoca la creación autobiográfica española en general (Valls en Chirbes, 2021a: 40).

Para empezar, cabe subrayar que todo arranque en la escritura de un diario es fruto de un impulso de raigambre autobiográfico; de ahí que, en un momento dado, Chirbes se proponga «anotar esta vida de aislamiento, entre la desgana (sueño, no tengo más que sueño a todas horas), el alcohol, y un oscuro deseo con el que no sé qué hacer» (2021a: 352). De hecho, esa es, significativamente, la necesidad del autor desde la página con la que da inicio, en abril de 1984, a sus apuntes, cuando escribe: «Sensación de provisionalidad. (...) una nerviosa forma de ser. (...) Todo me parece provisional, desordenado, revuelto. Nada encaja en su lugar, las cosas invaden espacios que no les pertenecen» (Chirbes, 2021a: 63). Y es que hay que subrayar que el diario, género por excelencia de las coordenadas del tiempo y el espacio (en fin, de la existencia), surge asimismo por un afán testimonial de la transitoriedad del sujeto escritural, un intento (siempre abocado al fracaso) de luchar contra el miedo a la muerte y la finitud, «para evitar el vértigo del vacío», aunque en algunos instantes aparezcan conatos de esperanza y desahogo: «En otros momentos, me parece que escribo así practicando un análisis espurio, un ejercicio consolador» (Chirbes, 2021a: 352).

De lo anterior se desprende que la relación del género diarístico con el tiempo vital sea condición *sine qua non* para su constitución y que subordine también su forma y estructura, pues son materia sujeta irremisiblemente a él. En este último sentido, Philippe Lejeune y Catherine Bogaert (2006), al dilucidar acerca de la definición del género, si bien abordan el rasgo de que no tiene ni forma ni extensión definidas, no dudan en afirmar que todo diario tiene un punto de partida, esto es, la escritura como actividad cotidiana y a veces diaria, lo que lo hace «une série de traces datées», que son los primeros gestos de cualquier diarista: una concatenación de entradas, separadas secuencial y fragmentariamente, que determina el discurrir temporal. Además de las entradas fechadas, según los investigadores mencionados, lo que hace auténtico a un diario es su espontaneidad y naturalidad; de lo contrario, «il aura perdu l'essentiel: l'authenticité de l'instant. Quand minuit sonne, je n'ai plus le droit de rien changer. Si je le fais, je quitte le journal pour tomber dans l'autobiographie» (22-24).

Particularmente, en el caso que aquí concierne, por la reelaboración posterior de los cuadernos que se hace constar en algunas entradas, al ser transcritos por el propio autor, se hace evidente una intención estética de autorrepresentación (posibles

«máscaras» o formas del «yo», que es el propio objeto narrativo)¹ y una clara voluntad de reelaboración estilística del propio texto; se trata, en efecto, de la dicotomía irresoluble entre las continuas confesiones metaliterarias del diarista, del estilo «hablar por no quedarme callado» o «Escribo a vuela pluma» (Chirbes, 2022: 134-135), y la reescritura para su publicación futura.

En consecuencia, a todo ello hay que sumarle una lúcida conciencia de unidad artística, que ya no solo convive al margen de sus obras narrativas, sino que se conforma como el coágulo de vivencias, deseos, obsesiones y reflexiones que constituyen la búsqueda y la evolución del escritor, siempre sumamente autocrítico (Valls en Chirbes, 2021a: 40), y perfilándose, de este modo, como una obra maestra e imprescindible dentro del corpus chirbesiano. Como recoge Álvarez (2024),

[Jordi] Llovet define la proporción entre exigencia estética y exigencia moral en la escritura de Chirbes como una «ética y estética de las letras» (...). Por tanto, en la escritura autobiográfica de Chirbes, el estilo descarnado del lenguaje constituye un acto de honestidad y ética literaria que no deja inmune la elaboración textual de la subjetividad masculina.

En efecto, ética y estética, en Chirbes, aparecen siempre textualmente aunadas.

Desde esta perspectiva, la naturaleza de estos diarios es sin duda híbrida, pues, con todo, se duda acerca de «esa dualidad de estados de conciencia entre el Chirbes que anota cotidianamente en sus cuadernos y el que pasa a limpio los textos y les otorga forma literaria de manera reiterada —escribe en una ocasión que corrige sus entradas “*por enésima vez*” (210)—» (Díaz Ventas, 2022); esto es, entre el «yo» ejecutivo, «que vive, actúa, se mueve, un yo espontáneo ya fuere consciente o inconsciente», y el «yo» reflexivo, «que vuelve más tarde sobre esa vida, esa acción (que también puede ser una no acción), ese movimiento, y los dota de sentido» (Caballé, 1980: 205). Este desdoblamiento, que es típico y notorio en las autobiografías, aquí, ambigualmente, se difumina. Dar cuenta de este aspecto diferenciador es sin duda clave imprescindible para adentrarse en estos diarios.

¹ Marta Sanz, en su prólogo a Chirbes (2021), titulado «Prólogo: ser valiente y tener miedo», ya avisa acerca de la autorrepresentación del «yo» como inseparable de los géneros autobiográficos, y precisa que en los presentes diarios «la personalidad imaginada de Rafael Chirbes», la que «él se construye en sus memos como espacio de indagación o fingimiento, autenticidad o impostura», implica que, en verdad, «la máscara es el rostro» y que es el Chirbes escritor el verdadero personaje de sus propios diarios (10-11).

Por otra parte, no es casualidad que el diario íntimo, en muchos casos, brote como necesidad escritural (más allá de la transitoriedad de la existencia) al devenir la decisión óptima de dedicarse a la creación literaria, y mucho más en el caso del escritor que aquí concierne, con cuya tendencia novelística, en gran parte deudora de la realista, y por ello enfocada críticamente en la sociedad presente o del pasado estrictamente reciente, va a abocarse a la indagación sobre la «verdad» de la historia («El hombre, sabio fruto de la historia», anota Chirbes [2022: 202]), muchas veces a partir de la propia vivencia, conformándose el diario como el núcleo desde el que se reelabora el material vital en material literario. No es extraño, pues, que se haya postulado en numerosas ocasiones que la escritura de Chirbes se acerca a la autoficción (tesis que, además, la publicación de estos diarios ha confirmado fehacientemente). No en vano, López Verdú (2024), al iniciar su tesis doctoral sobre el escritor, aclara que, al enfrascarse en el análisis de su obra literaria, es «imperioso exponer su biografía, más cuando su labor como novelista está tan estrechamente ligada a ella, según reconoció públicamente: “el sentido de mi vida y la escritura han estado íntimamente ligados” (ENP: 9)» (23). Esta última se trata de una cita del libro *El novelista perplejo* (2002) y, más concretamente, del ensayo que lo encabeza, «Las razones de un libro», pues a todo ello hay que añadir los escritos teóricos que materializó e ideó como diálogo con su propio quehacer novelístico, y que en muchas ocasiones se configuran como íntimas confesiones desde la primera persona. De hecho, la idea inicial de escribirlos, su proceso de creación e incluso su repercusión crítica (y más en el caso de las novelas) queda atestiguada en muchas ocasiones en los diarios; por ejemplo, a finales de 2007 (con *Imán*, de Ramón J. Sender) inicia un ciclo de lecturas y relecturas de novelas y diarios de guerra (entre ellos, *Radiaciones*, de Ernst Jünger), que, al año siguiente, serán la base para el ensayo «Después de la explosión (Algunos rasgos de la novela de guerra)», incluido en *Por cuenta propia. Leer y escribir* (2010).

Igualmente, de esta vivencia experiencial de la literatura proviene el frecuente uso del mencionado punto de vista subjetivo, testimonio de la memoria personal y colectiva desde el «yo» narrativo en sus ficciones, desde *Mimoun* (1988) a, por ejemplo, *La buena letra* (1992) o *Crematorio* (2007), u otro texto póstumo, llamado asimismo a ser obra maestra independientemente de su corta extensión, *Paris-Austerlitz* (2016). De este modo, va a concederle vital importancia (a la manera galdosiana) al recuerdo del pasado histórico y a la retrospectiva desde el presente cotidiano (y, por ende, sus diarios no serán menos), tendencia de raigambre proustiana que se agrava notoriamente con el paso del tiempo, a medida que se va haciendo más patética o tediosa la existencia. Sin embargo,

especialmente se tratará de un «yo» siempre abocado en «su dimensión pública», esto es, en palabras del autor, «de qué modo las experiencias y razones de uno pasan a formar parte de razones o sinrazones ajenas y cómo, se quiera o no, ayudan a componer o fijar ese espacio mental y hasta moral que es la sensibilidad de una época» (Chirbes, 2002: 9-10). En este sentido, el 30 de julio del 2000, reflexiona, como novelista de tendencia marxista, acerca de la relación entre la sociedad de clases² y el tiempo, y afirma lo siguiente:

Cuanto más años cumplo, más me doy cuenta de que no hay un tiempo de todos, el tiempo es siempre propiedad de unos cuantos. En realidad, una de las grandes batallas de la humanidad —por no decir la gran batalla— la constituye esa lucha por apropiarse del tiempo. *Nadie es dueño del presente si no guarda en la caja fuerte el pasado.* (Chirbes, 2021: 254; la cursiva es mía)

Independientemente de esta serie de especificidades por las que se decanta Chirbes (preocupaciones omnipresentes a lo largo de su producción), todo exponente del género diarístico comparte una serie de rasgos de los que cabe partir. Primeramente, Anna Caballé, en su ensayo sobre la literatura autobiográfica en España, *Narcisos de tinta* (1995), postula que «Autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios son, en mi opinión, las cinco manifestaciones autorreferenciales fundamentales», entendiendo la autorreferencialidad («toda escritura [...] cuyo referente inmediato es el propio autor») como el elemento común que engloba los cinco subgéneros. A este enlace relacional hay que añadir «el apoyo escritural tripartito: un eje temporal o histórico, un eje individual y un eje literario (...). La importancia y función de dichos ejes variará de un género a otro y explicará las diferencias existentes entre ellos» (40).³ De ahí que, en las memorias, en contraste con la autobiografía, predomine el eje histórico frente al individual, por ejemplo, y que *strictu sensu* en el diario íntimo prime, en la inmediatez y espontaneidad de su escritura genérica, el individual o personal (donde también cabe, en muchas ocasiones, el literario) frente al temporal o histórico.

² Para el novelista de estirpe realista, la materia a observar, de la que documentarse y dejar testimonio, está en el exterior, en las gentes de a pie (ya desde Balzac, Galdós, Pardo Bazán, Delibes, Blasco Ibáñez...), y así lo comenta en el segundo volumen de los presentes diarios: «Gil de Biedma decía que solo tenía ideas como reacción a las de otro. A mí me ocurre igual: en cuanto me quedo solo descubro que estoy hueco. *Dentro no hay nada*» (Chirbes, 2022: 151; la cursiva es mía).

³ En este punto, pues se hace necesaria la cita continua, se referenciará a Caballé (1995) solo especificando la paginación correspondiente.

No obstante, frente a la autobiografía, el diario no se escribe para su publicación, sino «para uso del que lo escribe» (52); es decir, el diario, tradicional y originalmente, se concibe como un espacio de exteriorización secreta del «yo» que coincide con la autoría y que, por tanto, solo a este le es concebido el derecho a su lectura. Por consiguiente, hay que diferenciar siempre los diarios que se escriben en secreto de los que se escriben para ser publicados; así, por ejemplo, en el caso español, Andrés Trapiello y su *Salón de los pasos perdidos*, quien incluso apoya la perspectiva del diario como género donde cabe la mentira de la ficción (Caballé, 2015: 48-49). Esta última manifestación diarística contradice el factor que, según Hans Rudolf Picard (y que recupera Caballé [2015: 40]), confiere al diario la etiqueta de «a-literatura», es decir, que «carece precisamente de la condición más universal de la literatura: el ámbito público de la comunicación». Así pues, el diario es, según la crítica tradicional, un género espontáneo, por su inmediatez de escritura, secreta y privada.

Por la misma tesis defendida arriba, los diarios de Rafael Chirbes se alejan de la espontaneidad, aun cuando, en continuas reflexiones metaliterarias (a las que dedica algunas entradas), confiesa repetidamente que el estilo que lo caracteriza como diarista es el de vuelapluma y la digresión inconsciente y sin planificación previa, de la que se resiente. En esta paradoja reside el ejercicio de revisión y reescritura al que somete los cuadernos y que, en el caso del autor de *La caída de Madrid*, Llamas Martínez (2021c), a propósito de las modificaciones y estrictas revisiones que padecieron los textos de *Sobremesa* que luego pasaron a conformar las crónicas de viaje de *Mediterráneos* (1997) y *El viajero sedentario* (2004) (en total, doce y cuarenta y dos, respectivamente, de las incontables que escribió), demostrando el rigor formal y lingüístico del novelista, llama ya no «intratextualidad» (desde Julia Kristeva y Gérard Genette), sino «autorreescritura» (a propósito, no *autoreescritura*, subrayando así el aspecto autoral además de propiamente consciente) a «las modificaciones introducidas por Rafael Chirbes en textos de su autoría». Este destacable fenómeno, que supera las fronteras entre los géneros, también aconteció, por ejemplo, en los casos de *La buena letra* (al suprimir el capítulo final en la reedición de la obra en el año 2000 y cuyas razones explica en el prólogo que la acompaña) y *Crematorio* («novela que “perdió un par de capítulos que disonaban o no añadían nada nuevo” antes de que pudiera leerla el editor Jorge Herralde», como afirma Llamas Martínez [2021c] citando a Chirbes). De hecho, estos últimos ejemplos participan de la llamada «autorreescritura macroestructural», al modificar el conjunto que conforma el texto; no obstante, hay que tener en cuenta que el autor de *La larga marcha* también

llevó a cabo la «microrreescritura» (Rodríguez Gallego en Llamas Martínez, 2021c), al reescribir fragmentos de su obra narrativa para la ensayística, pues la primera entraña muchos símbolos o aspectos de la segunda, como los mecanismos de la memoria o la concepción sobre los procesos históricos. Este ejercicio de «autorreescritura» es el que practica, por extensión, en los cuadernos de *A ratos perdidos*, descubriendo así, paralelamente, «las convicciones, las preferencias y los hábitos de Chirbes como autor» (Llamas Martínez, 2021c).

Por su parte, al diarista, una vez empezada la escritura, el futuro (es decir, el final de esta última, que coincide normalmente con su fallecimiento) le es impredecible; su único gesto es siempre fechar (y, a veces, situar en el espacio) las entradas cotidianamente, frente a las memorias o las autobiografías; por ello, siempre parte del presente inmediato, pues la acción que emprende no es, en principio, la de evocar el pasado, sino que, como explica Caballé, «[El diarista] no maneja recuerdos sino impresiones, huellas que conservan todavía el aliento de lo vivo y mantienen una conexión inmediata con la realidad descrita: el aporte subjetivo congénito a la impresión coexiste con los datos objetivos, en mutua relación» (52). Es justamente a partir de dicha impresión que el diarista se permite iniciar un trabajo de retrospección o reflexión pormenorizada, «que desplace su punto de vista sobre la impresión misma» (53). Comparativamente, Caballé, en este punto, refiere que esta «es, por ejemplo, una práctica habitual en los diarios de Rosa Chacel, de escritura eminentemente intelectual y elaborada: los hechos relatados en el diario se ofrecen al lector con sus precedentes, sus significados y sus consecuencias» (53). En este sentido es cuando el diario pierde su factor de escritura impresionista de la realidad (escribe Chirbes que «El diario es mero vagabundeo, tarea de *flâneur*» [2022: 458]), que lo caracterizó desde sus orígenes, esto es, el «libro de cuentas», como estudia Caballé en otro lugar: «Sin duda, el “libro de cuentas” está en el origen del diario actual, como han estudiado brillantemente James Amelang y Antonio Castillo Gómez». En efecto, antiguamente, su función era la de «cómputo de cosas», aunque fácilmente se volcó a abarcar también «otros ámbitos de la vida y de la experiencia». Y termina la profesora Caballé afirmando que solo a partir de la unidad entre los diferentes sentidos y usos del diario (de sucesos, de cuentas, de viaje...) pudo surgir el llamado «diario íntimo», como «nueva forma de registro, más privada y sentimental, y apoyada en los estados de ánimo» (2015: 64). Esta práctica mencionada, propia de una escritura meditativa, y que está indudablemente en *Alcancía*. *Ida y Alcancía. Vuelta*, de Rosa Chacel, es la que ejecuta Chirbes en sus diarios y, a modo

de espejo, también en sus novelas, pues sin duda el primero sirve de ejercicio de estilo (aunque no solamente) para las segundas.

Justamente el hecho de que el escritor de diarios sea libre en su creación, que esté alejado de los moldes de los géneros literarios y de su carácter preestablecido por la tradición, implica que el resultado es un relato que «no se coordina en estructura, sino que presenta un carácter atómico y fragmentario», pues «la única estructura posible de un diario es la que obedece al discurso vital de cada uno: imprevisible, caótico, monocorde...» (54). Asimismo, todo diario se construye en la soledad del escritor pensante, y, como resultado, constituye un diálogo con sus propios deseos y obsesiones, y se expone a la contradicciones de la propia subjetividad, afanándose en conrear (en mayor o menor medida) los inestables vaivenes de lo íntimo. En general, «la escritura de un diario se corresponde con una crisis de identidad», pero en el caso de los escritores hay que añadirle (aunque no en todos los casos) la expresión de una crisis de creación. Para el escritor, si el diario cuenta con la característica de «la nivelación de los acontecimientos en la escritura» (55), según su importancia y de acuerdo con el momento de redacción, el quehacer literario ocupa casi siempre el lugar de lo primordial, aspecto que generalmente implica la reducción de la acción cotidiana y de las descripciones del contexto en el que se escribe; todo, con «una libertad absoluta para volcar en la escritura aquello que forma parte de una experiencia a duras penas comunicable» (56), pues toda escritura diarística (cabe recordarlo) se fundamenta en una sola perspectiva.

Para terminar, Caballé finaliza sus reflexiones puntualizando una de las más típicas funciones del diario del escritor, esto es, «el hecho de que, a menudo, los diarios sirven de material en bruto a partir del cual se organizan otros textos de mayor alcance artístico» (57).⁴ Esta afirmación, en el caso que aquí ocupa, se conforma como capital, pues Rafael Chirbes insufló de vida a sus personajes a partir de sí mismo. Inevitablemente, estos no solo proyectan la propia ideología y el pensamiento del novelista, y, para más inri, comparten algunos de sus acontecimientos biográficos, tendencias, preferencias u obsesiones personales, sino que son correlatos vitales, cuadernos de trabajo de material heterogéneo, en la tradición de los *cahiers* franceses (Lejeune y Bogaert, 2006: 103).

Paralelamente a lo anterior, como sugiere López Verdú (2024), si bien no se puede hablar de autoficción o autobiografía estrictamente en todas las novelas chirbesianas, sí

⁴ Aquí finaliza lo expuesto en la nota 3.

es cierto que en general comparten el aspecto de que en «ellas se plasman vivencias subjetivas de la juventud del autor: muerte del padre, orígenes valencianos, infancia en orfelinatos castellanos, militancia comunista universitaria en Madrid, estancia en *Mimoun*, relación con François/Michel, etc.» (97). Discurriendo acerca de tales resonancias autobiográficas y cuestionando el término «autoficción» (pues su uso, actualmente tan extendido, ha terminado por abarcar todo signo de vida del autor en el texto literario) al aplicarse a la obra del novelista valenciano, el citado especialista termina recurriendo al término de «autobiografías ficticias» para sus obras, justificándolo del siguiente modo:

Rafael Chirbes ha recurrido a menudo a las formas de la escritura del yo para sus novelas, construyendo lo que se podrían denominar en algunos casos esas *autobiografías ficticias* de las que hablaba Manuel Alberca a propósito de la autoficción. Como dijo Sanz, Chirbes pertenece «a esa estirpe de escritores proustianos que amalgaman literatura y vida» (2021a: 9). (López Verdú, 2024: 104)

4.2. EL CASO ESPAÑOL

El escritor valenciano, en el ensayo proemial de *El novelista perplejo*, se afianza en la tesis de que «el novelista, al escribir sus novelas, lee de una determinada manera a sus predecesores y busca apropiarse de ellos, de su parcela de legitimidad», buscando de este modo autores con quienes se comparten «ciertos rasgos de afinidad» (10-11). Yendo más allá, cabría leer aquí también «el diarista», y entender, como escribe el 19 de agosto de 2004, que «todo arte es releer el arte» (Chirbes, 2021a: 356): por norma general, todo diarista es lector de diarios.

En este punto, cabe preguntarse a qué tradición recurre el escritor de diarios nacional y cuestionar el tópico de la «escasa afición» al que recurre Caballé (1980), apoyándose seguidamente en la cualidad de exigüidad del cultivo de las literaturas del «yo» o, mejor, autorreferenciales en España. La investigadora atiende al juicio general de la crítica y subraya, entre otros motivos, «el raleamiento de dichos géneros en las letras españolas», de un lado, y, del otro lado, «una innata reserva de los españoles para la escritura de índole confesional, que Américo Castro calificará de agrafía» (1995: 131-132). En los párrafos siguientes del estudio, se ilustra este tópico históricamente y se sacan a colación diversas opiniones de personajes de autoridad en nuestras letras, como Antonio Alcalá Galiano, Patricio de la Escosura, el marqués de Valmar y Jaime Gil de

Biedma. Por consiguiente, cabe reflexionar sobre este tópico de extenso fundamento histórico y sociológico, pues, como plantea la estudiosa:

Las referencias, en fin, podrían multiplicarse: en el fondo de esa, ciertamente posible, torpeza o envaramiento del español para la verdadera autobiografía —motivo de su supuesta desafección— tal vez haya que considerar las repercusiones, en España, de una severa moral católica antierasmista e inquisitorial impuesta del siglo XVI en adelante [se refiere a la Contrarreforma católica, frente al protestantismo europeo], y que convirtió la indagación libre en torno al yo, tal como se venía practicando, en un acto colmado de peligros (...).

Reconsiderar esta «incapacidad del pensamiento español para hondar en las profundidades del sujeto» (Caballé, 1995: 134) es inevitable en el caso que aquí ocupa; aunque hay que tener en cuenta que ya se ubican manifestaciones autobiográficas desde las memorias de José Zorrilla o de Ramón de Mesonero Romanos, por ejemplo. En efecto, ya en todo el siglo XIX español «es sorprendente la abundancia de escritos autobiográficos», con un afán testimonial e histórico. Incluso puede afirmarse, siguiendo la estela de *La confesión* de Rosa Chacel, que el género confesional se remonta a la aventura quijotesca o, en palabras de la escritora vallisoletana: «considero que Cervantes es el único que nos dio una verdadera, auténtica y pura confesión», de manera indirecta, en tanto que afirma su descreencia en el mundo y «es voluntad última porque brota de una conclusión: para creer y amar hay que estar loco» (Chacel, 2020: 19, 27).

Por consiguiente, concluye Caballé, «*strictu sensu* no hay razón que justifique seguir manteniendo la vigencia del tópico de nuestra escasez en ese dominio literario» (1995: 135-136). Y, de hecho, mucho menos cuando se habla del género diarístico en España, pues, nuevamente, la crítica ha venido discutiendo, hasta fechas recientes, dos aspectos clave: de un lado, si realmente es cierto que en España no se escriben diarios y, del otro lado, si los diaristas nacionales presentan reticencias a la hora de exponer su intimidad en su práctica diarística.

En lo que atañe al primer punto, Manuel Alberca, cuestionándose de algún modo los motivos de la grave falta creativa apuntada por Anna Caballé años antes, en el año 2000 publicó *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, donde expresa, animado por Philippe Lejeune, su interés científico y antropológico por investigar la vigencia del tópico de la escasa afición entre la población española y, en concreto, entre jóvenes y universitarios, aplicando, en 1995, un cuestionario, y, gracias a él, terminando

por concluir que, en realidad, «un porcentaje elevado de jóvenes llevaban y/o habían llevado un diario» (1997). Sin embargo, esta comprobación destapa la verdadera traba que impide que se encuentren en la tradición española numerosos ejemplos diarísticos:

(...) el hecho de que no se hubiesen publicado diarios en un número apreciable hasta hacía poco en España [los años noventa], no podía dar a entender o aparentar que no se habían escrito en el pasado o no se escribían en el presente, pero impedía afirmar que no existiesen o hubiesen existido.

En todo ello radica, pues, un problema editorial, y no de escaso conreo del género diarístico: es el problema de «identificar escritura y edición en un género literario que inequívocamente lo rechaza» (Alberca, 2000: 20), frente a lo acontecido en este campo en países de gran tradición diarística, como el francés. Aunque la situación española empezó a cambiar entre la década de los setenta y los noventa, durante la Transición, tras el medio siglo dictatorial, extraña que, realmente, si la eclosión de la autorreferencialidad normalmente coincide con los acontecimientos externos al individuo, en términos de Laura Freixas, la producción diarística entre los españoles hubiera originado «casi un desierto», por su escasez. Con esta expresión titula la escritora barcelonesa una de sus primeras reflexiones sobre el género (practicado brillante y extensamente por ella misma), publicada en *El Urogallo* en 1994. Además del mencionado artículo, cabe traer a colación dos más (1996; 2012) que, junto a este, continúan con el primer punto y se adentran en el segundo.

Con la sentencia de que «el diario íntimo es en España un género tardío, escaso e híbrido» finaliza Freixas el párrafo inicial del mencionado primer artículo de 1994, haciéndose antes, sin embargo, la siguiente pregunta (de la que parten muchos estudios sobre el diario íntimo español):⁵ «La “idiosincrasia” hispánica ¿es alérgica al intimismo?». Si el diario íntimo nace en Francia, como reverberación de la Revolución Francesa y con el impulso del Romanticismo europeo,⁶ cabe preguntarse qué razón o

⁵ Es, sobre todo, un planteamiento tratado muy extensamente y con variaciones por la misma Laura Freixas (1994, 1996, 2012, y en un artículo en Fernández y Hermosilla [eds.], 2001: 113-118), infatigable estudiosa del género, teoría que la lleva, a su vez, a practicarlo (*Una vida subterránea. Diario 1991-1994* [2013], *Todos llevan máscara. Diario 1995-1996* [2018], *Saber quién soy. Diario 1997-1999* [2021] y *A todos nos falta algo. Diario 2000-2002* [2023]). Son, en efecto, cuatro entregas hasta la fecha.

⁶ Cabe precisar el fundamento de que «Es con el Romanticismo y la expansión del liberalismo burgués cuando se empieza a experimentar seriamente con el Yo individual y soberano frente al mundo, ruptura que *Las Confesiones* de J. J. Rousseau ya habían formulado de una forma radicalmente original y transgresora en el último tramo del siglo XVIII» (Caballé, 2015: 20). También hay que tener en cuenta que el romanticismo español llega tardíamente a su culminación, esto es, en la poesía de Rosalía de Castro (*En las orillas del Sar*, cuya publicación data de 1884), Gustavo Adolfo Bécquer (*Rimas*, de 1871)...

razones conforman la situación española. Ya se han visto algunas hipótesis, y de hecho ya ha quedado escrita la contradicción; no obstante, Freixas aporta novedades o desarrolla algunas de mencionadas. Para empezar, el diario íntimo se concibe como un género típicamente protestante, como confesión o espacio de diálogo con la subjetividad y que justamente se desentiende con la confesión ortodoxa, lo que impide el ejercicio de la introspección, por su sospecha inquisitorial durante los tiempos de la escritora cuya *Vida* tanto va a aportar en este y muchísimos otros campos en el panorama literario español, esto es, Santa Teresa de Jesús. Sea como fuere, incluso si a partir del siglo XIX es cuando se ubica la eclosión del género autobiográfico en España, es sumamente curioso que en este mismo siglo (diferentemente al anterior, con figuras diarísticas como Moratín, Jovellanos...) «ningún escritor español llevara, que se sepa, un diario, en contraste con otros países (Stendhal, Constant, los Goncourt, George Sand, Byron, Goethe, Emerson, Whitman...)». Decididamente, «si hubo diarios en el XIX español, no se conservan» (Caballé, 2015: 40). Caballé, a partir de Andrés Trapiello, gran conocedor y practicante del género (que incluso respondió, en su obra *El escritor de diarios. Historia de un desplazamiento* [1998], a la cuestión «desértica» planteada por Freixas en 1994), especifica que este

(...) relaciona la escasez de diarios con la propia literatura española y con la lenta penetración entre nosotros del espíritu burgués que se asienta firmemente en Europa en el siglo XIX, época en la que se dan a conocer los principales diarios escritos en épocas anteriores. Como si solo entonces los lectores descubrieran el placer de una escritura que apela a la biografía y a la vida cotidiana, dos ámbitos especialmente cultivados por la nueva y pujante clase burguesa. (Caballé, 2015: 40)

Efectivamente, lo burgués (cuyo ideario queda expresado en la novela realista) es la afirmación ante lo exterior y, sin duda, exactamente lo contrario al diario íntimo, aunque también significa la atracción por la cotidianidad. Por ello, Freixas ubica el inicio del conreo del género diarístico en la circunstancia española precisamente en 1899, con la publicación del *Diario espiritual* de Miguel de Unamuno. El *Diario íntimo* unamuniano recogerá finalmente el «desahogo de su crisis espiritual de 1897-1902» (Freixas, 1994), confirmando que el diario solo surge cuando el hombre da cuenta de su singularidad, de que su pensamiento y vivencia reflexiva es distinto del de los demás, y que además viene establecida por el conflicto interno de las potencias psicológicas; el diario es, por tanto, un espacio de liberación de la intimidad (Caballé, 2015: 20, 25). Sin embargo, por la

apenas presencia de fechas y escasa mención de lo cotidiano en el diario unamuniano, subraya Freixas que «los dos primeros auténticos diarios íntimos españoles» son de autores catalanes en una misma fecha de publicación (1918): Josep Pla (el monumental *El quadern gris*) y Marià Manent, ambos íntegramente afrancesados y de educación burguesa. No obstante, también cabría tener en consideración la publicación, ya en 1901, del *Diario de un enfermo* por parte de José Martínez Ruiz, y que va a constituir, por cierto, el inicio de la presencia del personaje de Antonio Azorín (autor del diario dentro de la ficción), «un angustiado artista» que deja, a retazos o a ratos perdidos, «su alma entera» en «sus memorias» (como se lee en la aclaración inicial «Del editor al lector» [Martínez Ruiz, 2011: 5]) y en las tres novelas posteriores del autor (*La voluntad*, *Antonio Azorín* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*).

Desde entonces, en el siglo XX, el diarismo en España viene a dejar testimonios (firmados o no por escritores) de una calidad innegable, caracterizándose sobre todo, como expresa Caballé acerca de los tres brillantes tomos del diario de Zenobia Camprubí, por «Cosas minúsculas y cotidianas que, sin embargo, por su costumbre definen la vida de una persona, *su forma de ser y estar en el mundo*» (2015: 35; la cursiva es mía), estén más o menos impregnados de reflexión intelectual y moral (como son los casos de Rosa Chacel, Carlos Barral o Jaime Gil de Biedma) que de lo estrictamente cotidiano. En el caso de Chirbes (por correspondencia temática), cabría tener en cuenta los importantísimos diarios de Manuel Azaña, de publicación dividida, en *Memorias políticas y de guerra*, entre *Memorias políticas (1931-1933)*, sobre el contexto madrileño durante la Segunda República, y *Memorias de guerra (1936-1939)*, acerca de la posterior experiencia bélica.

Indudablemente, el «estar en el mundo», la circunstancia de cada individuo, es el itinerario vital que marca la forma, el estilo y el contenido pleno de los diarios. Este aspecto es el que también marca el hecho de que muchos diaristas sean exiliados, siendo el recuerdo del país dejado atrás o el testimonio de su desplazamiento obligado y de los acontecimientos de su día a día, entre otros motivos, los que les impulsan a la escritura diarística o incluso, existencialmente, que justifican la acentuación del impulso autobiográfico y memorialista (así sucedió, dentro de la ficción, con *Memorias de Leticia Valle*, de Chacel). En el caso del diarismo, son ejemplos las obras de los ya mencionados Rosa Chacel, Max Aub (*La gallina ciega*) o, para citar a uno más, Carlos Edmundo de Ory (Freixas, 2012).

Esta dicotomía entre intelectualidad reflexiva y cotidianidad espontánea, que define los estilos de los diarios personales según quién los escriba o la necesidad escritural que impere, está íntegramente relacionada con la distinción que Luis Antonio de Villena, referenciado por Romera Castillo (en Fernández y Hermosilla, 2001: 103), en sus memorias tituladas *Ante el espejo* (1982), lleva a cabo entre dos tipologías del género: por un lado, «los que él llama *diarios directos* (en los que “contamos algo que no se nos puede haber olvidado, porque acaba de ocurrir”, siendo meras anotaciones de lo que nos ha sucedido)» y, por otro lado, «los *diarios elaborados* (en los que “el diario es una ficción de diario” al ser concebido como obra plena de “literaturidad” y estar destinado a ser publicado)». Vuelve a ser, efectivamente, una distinción según el criterio de publicación: todo depende del objetivo al que se decida destinar al texto escrito, de si el diario quiere pasar de lo privado y secreto a lo público y exterior, esto es, si el «yo» quiere mostrarse a los demás en su intimidad. Este es, también, un criterio que afecta al grado de intimismo y honestidad con que se piensa y confecciona el diario personal. En el caso de Rafael Chirbes, se tratará siempre de una elección entre ambos, por ser, al modo de Carmen Martín Gaité, unos «cuadernos», con nombres específicos, donde todo cabe, donde todo encuentro y desencuentro del escritor en su pesquisa literaria puede quedar plasmado, empezando por la fluctuación que supone la experimentación y práctica de un estilo y quehacer narrativos.

Sin embargo, siguiendo con la dualidad entre intelectualidad y cotidianidad, Freixas, en otro lugar (2012), vuelve a plantearse si el adjetivo «íntimo» puede asociarse al diarismo español, recuperando sus reflexiones de 1996. Reemprende la afirmación de que, a partir de la década de la Transición, los diaristas (menciona a Umbral, Martínez Sarrión [*Cargar la suerte. Diarios 1968-1992, Esquirlas (Dietario 1992-1999)*...] y Trapiello, entre otros) ya no serán ni exiliados ni forzosamente catalanes; tampoco póstumos, necesariamente, sino que el tiempo entre la fecha de escritura y su publicación se acorta de forma abrumadora y se diluye así el género como «secreto» y, como consecuencia, también su rasgo íntimo.⁷ Por ello, se propone traer a colación su evolución

⁷ Curiosamente, por el carácter secreto e íntimo del género, la propia Laura Freixas, en la «Presentación» con la que encabeza la primera entrega de su obra diarística, *Una vida subterránea. Diario 1991-1994* (publicada en 2013), enumera dos condiciones para su publicación (muy relacionadas con los diarios de Chirbes): de un lado, «no publicar el diario íntegro, sino hacerlo reservándome una zona de privacidad (...), suprimiendo aproximadamente un quince por ciento del texto original» (haciendo como fue la decisión de Ana Becció, con respecto a los diarios de Alejandra Pizarnik y suprimiendo, por ejemplo, los nombres de terceros por iniciales), y, del otro lado, «que hubieran transcurrido muchos años —quince o veinte— desde el momento de la escritura, con la esperanza de que el tiempo suavizara los filos demasiado cortantes» (Freixas, 2013: 10).

en los primeros años del siglo XXI, y concluye que, en conjunto, dentro de la escasez de publicación actual (problema, se ve, atemporal), el diario español parece reacio a exponer la vida privada en su totalidad en vida del autor o autora, o solo de manera muy tardía. Este «pudor» a hacer de lo más íntimo materia pública (la vida sexual, amorosa, afectiva...) «no ha desaparecido», afirma la escritora catalana; de hecho, es esencialmente esta transparencia en lo introspectivo, dentro del diario «híbrido» de Chirbes, entre lo «directo» y lo «elaborado», lo que lo diferencia de las publicaciones actuales. A este aspecto hay que añadir, indudablemente, el rasgo que Freixas solo atribuye a los «diarios íntimos del pasado (Amiel, Woolf, Mansfield, Gide, Plath, Chacel...)», que es la otra acepción atribuible a «intimidad», al ser

(...) la «zona espiritual reservada de una persona» (DRAE). O sea, la introspección, el examen de conciencia, la confesión en el sentido de San Agustín o de Rousseau [sendas *Confesiones*], *juge de Jean-Jacques* (no es casual que el diario sea un género sobre todo protestante: sustituye al confesionario). Es lo que Éric Marty, prologuista del diario de Gide en La Pléiade [Gallimard], define como «la mirada sobre uno mismo» (...). (Freixas, 2012)

Si bien queda ya confirmado que el diario personal español del presente carece del rasgo de lo «íntimo» (calificación, por lo demás, cuestionable), la novelista barcelonesa sí encuentra en él «el otro polo del diario: la cotidianidad. “La instantánea del momento, el día a día”, para citar otra vez a [José Luis] García Martín [en *Para entregar la mano*, 2011]». Hoy es posible, por consiguiente, «entrar en casa de un desconocido, acompañarle, presenciar su vida», meternos en la piel de los demás, en su quehacer diario y recurrente de personas anónimas, en su mayoría: «de un poeta y profesor español» (*Brooklyn en blanco y negro (Diario 2008-2009)*, de Hilario Barrero), «de un escritor navarro, crítico con ciertas actitudes políticas» (*Vivir de buena gana (dietario)*, de Miguel Sánchez-Ostiz), y muchas publicaciones más (José Luis García Martín, Valentí Puig...).

Finalmente, Laura Freixas, en el citado artículo de 2012, concluye con la pregunta siguiente: «¿Qué se hizo de la intimidad?». Contesta que esta solo puede estar presente en los diarios publicados de manera póstuma; por ello, en cuanto a diarios de este tipo publicados en torno a 2012 en España, cita los casos de Bernier y Susan Sontag. Los demás, en su opinión (nombra a Trapiello, Sánchez Ostiz, García Martín, Paredes y Barrero), son —puntualiza— «buenos ejemplos de ese género tan raro y tan valioso que

es el diario», pero, adversativamente, termina diciendo: «aunque ya no, por desgracia, íntimo». En este sentido, sin duda, Rafael Chirbes, con *A ratos perdidos*, confirma este aspecto: el diario póstumo se imbuje de intimidad, al mantenerse el aspecto secreto de su escritura y no exponerse al juicio público (este es también, para Álvarez [2024], el caso de *Paris-Austerlitz*, de 2016, una de sus novelas más íntimas y escrita durante largo tiempo). Así, el sujeto es plenamente libre de enarbolar, sin ataduras ni restricciones, sus pensamientos (sobre todo, literarios) e ideas cotidianas, constituyéndose existencialmente a sí mismo desde el tiempo y la memoria, desde la retrospección temporal y contra el olvido. Por ello, en la segunda acepción de «intimidad», citada más arriba desde Freixas (2012), como el lugar de introspección y examen de conciencia, se le sigue la cita siguiente:

(...) Martín Cerda, en *La palabra quebrada* (ed. Veintisiete Letras, 2008) [lo] explica todavía mejor en estos términos: «El diario no expresa a un sujeto previamente constituido, ‘lleno’, seguro, sino que, más bien, *es el camino que recorre alguien para llegar a constituirse como sujeto*. (...) El sujeto del diario no es, en consecuencia, alguien que se autocontempla o se exhibe, sino un *yo* que se busca» (Freixas, 2012; la primera cursiva es mía)

De ahí que el diario sea, ante todo, el lugar donde el sujeto se produce a sí mismo, una subjetividad progresiva y sierva del tiempo, que deja confesada (cual construcción paciente) su perspectiva ontológica ante el mundo, a la par que sus incoherencias, y casi siempre (en el caso de los escritores) a partir del inventario de materiales proporcionados por el viaje exterior e interior, es decir, de personas, ciudades, impresiones y digresiones descriptivas, y a partir de un sinfín de lecturas, citas y opiniones de gran espesor cultural. Así acontece, magistralmente y muy por extenso, tal y como se vendrá a demostrar, en los diarios de Rafael Chirbes.

5. A RATOS PERDIDOS: HISTORIA DE UNOS CUADERNOS

De acuerdo con el testimonio que proporcionan los presentes diarios, el 5 de diciembre del año 2000, Chirbes recibe «una caja con los cuadernos manuscritos que dejó Carmen Martín Gaité» (Chirbes, 2021a: 263), tras su fallecimiento en ese mismo mes de julio, de la mano de su hermana Ana María. Estos son los que luego conformarían los famosos *Cuadernos de todo*, que vieron la luz por vez primera en el año 2002 y que, previamente, el novelista alicantino se va a encargar de prologar y valorar.⁸

El paratexto resultante de este encargo se convertirá, a su vez, en el ensayo «Pentimentos (Los *Cuadernos de todo*, de Carmen Martín Gaité)», incluido en *Por cuenta propia* ocho años después. Tras asombrarse por su plasticidad, que avivaba la presencia material de la autora (pues «había ilustrado sus notas con dibujos hechos de su propia mano, con recortes y *collages* que ella misma componía: pequeñas iluminaciones que hacían que esa materialidad fuera más viva, más palpitante» [Chirbes, 2010: 154]), por las innumerables «Notas de lecturas, nombres de autores que le interesaban, citas, miles de horas de trabajo metidas en estos cuadernos, herencia de siglos de sabiduría literaria», y «su cuidada caligrafía», con la que deja minuciosamente anotados los detalles subjetivos, Chirbes, en *A ratos perdidos*, observa, significativamente, lo siguiente:

Cada cuaderno tiene su personalidad: distintas texturas del papel, tamaños, formas, materiales y ornamentación de las tapas. El conjunto me pone delante la vocación literaria

⁸ Además de por ser el responsable de tan importante tarea, la relación entre Rafael Chirbes y Carmen Martín Gaité se inicia mucho tiempo antes de la muerte de la novelista salamantina. Fue, de hecho, la autora de *El cuento de nunca acabar* quien haría llegar el manuscrito de *Mimoun* (1988), la primera novela publicada del escritor alicantino (que no escrita: anteriores son cuatro novelas [Chirbes, 2010: 274], de entre las que solo se sabe sobre *Las fronteras de África* [Valls, 2015], «una desoladora novela de iniciación en el frío y la miseria de un internado de Ávila» [Chirbes, 2010: 275]), a Jorge Herralde, director de Anagrama, llegando esta incluso a ser finalista del VI Premio Herralde, quedando por detrás de *La quincena soviética*, de Molina Foix. Chirbes se encarga rápidamente de dejar testimonio de este momento de entusiasmo (del lunes 30 de noviembre) en el primer volumen de *A ratos perdidos* (Chirbes, 2021a: 188), sin especificar sin embargo la fecha de la entrada (aunque se presume que es a principios de diciembre). Asimismo, recuerda y trae a colación de nuevo el momento en el ensayo «El escritor y el editor» de *Por cuenta propia*. Por otra parte, Chirbes volcará algunos de sus recuerdos con Martín Gaité en su prólogo a *Cuadernos de todo*: «Las miserias políticas, la deriva y la volubilidad de las amistades más próximas, los libros que leíamos, las pasajeras serpientes editoriales que acababan por ser lagartijas, los proyectos que teníamos en la cabeza y los trabajos que emprendíamos eran los temas de nuestras largas conversaciones, que la mayor parte de las veces se desarrollaban por teléfono y a horas más o menos intempestivas». Como interlocutores ideales, algunas veces la novelista se permitirá «el discreto papel de maestra» (Chirbes, 2010: 154) y reseñará, en *Saber leer*, *Mimoun*, en 1989, texto que, bajo el título «El silencio del testigo», se añadiría, en edición posterior, como prólogo, seguido de otro del editor Jorge Herralde (véase el testimonio en Chirbes, 2023a: 425). Tampoco hay que dejar de mencionar los artículos «Puntos de fuga» y «La generosidad de la constancia», en los que el novelista valenciano, fascinado por *El cuarto de atrás* y *El cuento de nunca acabar*, supo descubrir los engranajes la obra de la autora salamantina (Teruel en Martín Gaité, 2024: 15).

de Carmen Martín Gaité, como una gran voluntad, titán en encarnizado esfuerzo: a la vez sufrimiento conducido a su cauce, y gozo. (Chirbes, 2021a: 264-265)

Llamas Martínez (2021a), en este sentido, dilucida acerca del término idóneo para referirse a los diarios chirbesianos, pues, tras una lectura en su totalidad (el estudioso tiene acceso a la obra completa chirbesiana, en esa fecha todavía parcialmente inédita), concluye con la afirmación de que «los textos de los cuadernos se adscriben al género del diario personal, que combina lo referencial y biográfico con lo ensayístico y literario», lo que llevó a que, a partir del modelo admirado de los *Cuadernos de todo* de su maestra (donde la hibridez es total, ya que, de entrada, acompaña la mayoría de apuntes no con una fecha, sino con un título), el propio Chirbes se refiriera a ellos «como “cuadernos” o “diarios”», aunque con predominio del término «cuadernos» o «cuaderno», ya desde la finalización de dicha entrada e incluso el primer cuaderno de abril de 1984, llamado «Restos del cuaderno grande».

Independientemente de todo ello, *A ratos perdidos* va a estar constituido por unos treinta pequeños cuadernos autógrafos y manuscritos, medio que también será objeto de disquisición metaliteraria en la escritura, es decir, y como acontece también en los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, por ejemplo, Chirbes va a dejar constancia de que la elección de cada uno de los cuadernos «obedece a algún guiño u homenaje literario, al recuerdo del país donde los adquirió o, simplemente, al mero capricho fetichista del autor» (Calvo Carilla, 2023). De ahí que, desde la primera parte, *A ratos perdidos I* (subtitulada *Una habitación en París*), que empieza con «Restos del cuaderno grande (abril de 1984-21 de marzo de 1985)», hasta el último cuaderno de *A ratos perdidos 6*, «Moleskine con el logo del Premio Biblioteca Breve (19 de agosto de 2013-28 de junio de 2015)», el autor trace anotaciones sobre el mismo soporte de escritura en el momento presente de llevar a cabo la tarea, separando siempre, estrictamente, la escritura diarística de la de ficción, el diálogo consigo mismo de la conversación con la otredad y las reglas que supone el género novelístico frente a la libertad del diario personal y literario (que, a su vez, implica la reflexión metadiscursiva). Para agravar esta dicotomía, confiesa, en una entrada de abril de 1986 sin fechar, su incapacidad de escribir desde la distancia mediante el soporte analógico, frente a la necesidad de hacerlo a máquina:

A mano, los textos se me llenan de i griegas y de ques [sic] y porqués. La máquina me permite un estilo ajeno, de alguien que sabe más que yo, mira mejor que yo, capaz de

utilizar construcciones sintácticas de más de media docena de palabras, y, si llega el caso, hasta unas cuantas esdrújulas. Son misterios, pero funcionan. (Chirbes, 2021a: 154)

Esta escritura a mano, que recoge «cuadernos que Chirbes compra en sus viajes, y que se tornan memoria y cuerpo de la experiencia (...) como un eco nostálgico del mundo material y analógico que iba quedando atrás» (Díaz Ventas, 2022), asimismo redactada por medio de numerosas plumas estilográficas, *a ratos perdidos* (pues se trata, como acertadamente expresa Calvo Carilla [2023], de una «escritura [...] sin urgencias y, en principio, sin objetivos concretos ni plazos de entrega previstos»), va a alejarse de la escritura profesional (tan intensa desde su adscripción, en 1984, a la revista gastronómica *Sobremesa* como principal sustento económico), y va a situarse en los márgenes de su quehacer, en el placer y el goce (y, a su vez, necesidad constante) de aclarar las contradicciones que lo asolan:

[Los cuadernos] Son oyentes cargados de paciencia que me dejan divagar tranquilamente, sin llevarme la contraria (cómo puedo decir eso: más bien, no paran de llevarme la contraria y ese es su encanto: la página en blanco es siempre una enmienda a la totalidad de lo que vas a escribir); formas de pararte, y, por unos instantes, dejar de atender lo de fuera, para descubrir que dentro no hay gran cosa, ese confuso *pot-pourri* que borbotea desde hace algo más de medio siglo, un marchito yo. (Chirbes, 2022: 455)

El autor, pues, en esta misma entrada del 9 de junio de 2006, adjudica a sus cuadernos la función de espejo del «yo» (Chirbes, 2022: 455), un necesario ejercicio de autoanálisis, de conjurar un lugar donde establecer un «diálogo consigo mismo para el desahogo de percances cotidianos, de decepciones amorosas y creativas, y para recordar y poner por escrito juicios sobre lecturas, películas, viajes, además de reflexiones sobre su obra» (Llamas Martínez, 2021a). Conforman, así, un mosaico antológico de citas que, en muchas ocasiones, confiere al diario «la digna función de almacén de materiales» (Chirbes, 2022: 588). Tanto es así que, de nuevo en la vía del *cahier* francés, «[Chirbes] establece la conexión entre las notas que va apuntando de forma inconsistente y la escritura de ficción, hasta tal punto que estas notas se convierten en *un método o teoría de la literatura*» (Álvarez, 2024; la cursiva es mía). Virando así entre la novelística, el ensayismo y el diarismo, concibe una clara diferencia en lo que atañe a los espacios de escritura, como se lee en la entrada del 12 de mayo de 2006:

En estos cuadernos hago exactamente lo contrario que en las novelas, o que en los artículos que escribo. Allí, monto, desmonto, busco la frase que se ajusta a lo que intuyo que quiero decir, la que se abre paso entre las frases hechas, entre los tópicos, una y otra vez. *Aquí es pura grafomanía*, (...) un ejercicio que casi se limita a lo físico y me produce sensaciones apacibles, de *encuentro conmigo mismo*: con zonas de mí mismo que, por su composición, se corresponden a épocas geológicas enterradas. (...) Si escribo a mano, no salgo del yo pueril, la pluma (...) se me vuelve instrumento psiquiátrico, freudiano. En cambio, la máquina de escribir (ahora, el ordenador) sacan fuera algo que tiene que ver con la ajenidad (...). (Chirbes, 2022: 370; las cursivas son mías)

Recuérdese que, a partir del año 2000, el diarista vivirá en los natales Denia y Beniarberg, lugares (sobre todo este último) muy apartados de su característico cosmopolitismo (mayormente francés y alemán) y su período madrileño de formación académica y activismo colectivo de inclinación comunista (Muñoz en Chirbes, 2011: 8), acrecentándose así el aislamiento y la soledad y, por tanto, también su contraparte, esto es, la necesidad de interlocución, estado de padecimiento que, no obstante, comprende como necesario para crear: «mi sensación de lejanía, la idea de que todo conocimiento — como todo placer— exige una entrega, un sacrificio, incluso una dosis de dolor: en eso pensaba cuando estos días pasados seguía caminando por la ciudad» (Chirbes, 2022: 26-27). No es baladí que Caballé (1995: 57) recuerde que el escritor de diarios recurre a sus cuadernos «cuando (...) se halla exhausto para la ficción pero mantiene en pie su voluntad creadora». En Chirbes, la plasmación de la inminencia escritural queda reflejada sobremanera en la significativa entrada del 5 de julio de 2009, donde confiesa que somete a los cuadernos a escrutinio para la confección de sus libros, siempre contrastando la génesis de las novelas y los artículos ensayísticos o periodísticos con la del diario y que, por tanto, vale la pena reproducir extensamente:

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 (...): 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 escrúpulo en arrancarles decenas de hojas; o en romperlos o quemarlos en la estufa una vez que se han quedado exhaustos. (...) [Los cuadernos nacen con] 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 las novelas. Las novelas no toleran estas artimañas seductoras. Me tratan con el

rigor de los amores estables, son esposas exigentes (...); y también surgen de retorcidos esfuerzos los artículos que me encargan, desabrida tarea aplazada hasta el último momento (...). (Chirbes, 2023a: 612-613)

Por otra parte, en su tercera nota al pie, Llamas Martínez (2021a) explica los pormenores de la edición de *A ratos perdidos*. Se sabe que, en su testamento, el escritor «nombró a Juan Manuel Ruiz Casado como albacea literario» y dejó prohibido «el cotejo de los diarios manuscritos en los cuadernos», que se conservan en la Fundació Rafael Chirbes, «pero no el de las versiones pasadas a ordenador, de las que existen o existieron al menos dos versiones definitivas no del todo coincidentes». Esta prohibición surge a raíz de que el autor dejó en torno a doscientos cuadernos manuscritos,⁹ entre los que realizó un trabajo de selección y (como se ha dicho) de ordenación, transcripción y corrección. Se corrobora, así, la premisa de que efectivamente «los cuadernos y los *Diarios* no son lo mismo», como ya detectó Parellada (2022) en su reseña del primer volumen.

A este respecto, como observa Llamas Martínez (2021a), «Los personajes de Chirbes que escriben o pintan en cuadernos habían dado pistas sobre la posible existencia de los diarios del escritor» y, «Como el escritor, la mayoría disfrutaban escribiendo a mano, pero tienen en poca consideración lo que anotan o dibujan con inconstancia en esos cuadernos». Efectivamente, a partir de su segunda novela publicada, *En la lucha final* (1991), Chirbes abandona la linealidad argumental e incorpora y emplea, significativamente, «diversos materiales [y registros narrativos] para construir la narración» (Valls, 2015). Valgan como ejemplos, para empezar, tres personajes de *La buena letra* (1992): Antonio, aficionado a la pintura de retrato; Isabel, que acostumbra a dejar detallado testimonio de la cotidianidad en cuadernos diarísticos, y la propia Ana, personaje protagonista cuya voz en primera persona coincide con la voz narrativa. Y es que la novela, construida fragmentariamente en formato epistolar desde el punto de vista de esta última, en su totalidad, se conforma como una carta dirigida a su hijo Manuel, bajo la emergente preocupación de dejar testimonio de la verdad del pasado privado, de la memoria familiar, desde el lugar de los vencidos, de los recuerdos de durante y después de la guerra. Sin embargo, Chirbes ya había dado asimismo una pista más clara de su

⁹ Se ha recurrido aquí al contacto por correo electrónico con la Biblioteca Fundació Rafael Chirbes, así que vale la pena transcribir su respuesta: «Cuadernos manuscritos hay más de 200. Rafael ya seleccionó y transcribió los textos. Nos encargó que se hiciera una selección y trabajo de edición, [y] después de varias lecturas decidimos que se publicaría el texto completo tal como lo dejó».

atracción por el género en la segunda parte de *En la lucha final*, con el diario ficcional de Ricardo Alcántara, fechado en su primera entrada en «*Madrid, 22 de diciembre de 1984*», y que finaliza en 1986. Sin duda, no es casualidad que coincidan las fechas de inicio con *A ratos perdidos I* y que, si en ese momento, el autor probablemente proyectaba la escritura de *Mimoun*, Alcántara, el 10 de febrero de 1985, escriba en su diario: «Alguna vez escribiré mi propia novela» (Chirbes, 1991: 119, 126). Otro ejemplo es el pintor madrileño que protagoniza la póstuma *Paris-Austerlitz*,¹⁰ actividad que sin embargo confunde (y aporta, pues, cierto nivel de ambigüedad) irremisiblemente al lector, moviéndose entre la supuesta escritura en cuadernos y la voz narrativa en primera persona, al tener ambas el mismo origen (Álvarez, 2024). Valga como ejemplo de esto último este fragmento: «Unas horas antes *había escrito* en el cuaderno: pienso en el cuerpo de Michel como en mi verdadero hogar, una casa en la que yo soy el único habitante. Michel es mi casa, *escribí (...)*» (Chirbes, 2016: 118; las cursivas son mías).

Por otra parte, el 14 de agosto de 2006, justamente el acudir a los cuadernos «a ratos perdidos», el novelista «medita acerca del efecto que la posible publicación de sus experiencias más íntimas pueda producir en la recepción de su escritura» (Álvarez, 2024), dando lugar, de nuevo, a una importantísima reflexión metadiscursiva:

(...) 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: a trechos, por inane, por hueco; en otros tramos (seguramente los que tienen más aparato literario), por indiscretos: cuentan anécdotas en las que intervienen personajes conocidos, amigos míos reconocibles, o sacan a la luz aspectos de mi vida directamente impúdicos. (Chirbes, 2022: 554)

Así pues, todavía en 2006 no existe la intención de ser sacados a la luz pública; de hecho, será solo posteriormente, en torno a 2009, tras el éxito de *Crematorio*, cuando se agravará más la sensación de transitoriedad que caracteriza esos años («estoy tan

¹⁰ Como se ha expuesto más arriba, López Verdú (2024: 104) utiliza el término «autobiografías ficticias» para referirse a las novelas de Chirbes; a este respecto, si bien todas aceptan algún reflejo autorreferencial, sobre todo en cuanto a los personajes, es quizás *Paris-Austerlitz* (2016) la más explícitamente relacionada con la intimidad emocional del escritor (su relación intensísimamente pasional pero tortuosa con François y la muerte de este por sida, en 1992), tal y como se ha podido descubrir, cinco años después de su publicación, en el primer volumen de *A ratos perdidos*, y como ha confirmado Álvarez (2024), quien, por lo demás, expone que «Si algo ha demostrado la publicación de estos *Diarios* ha sido la sinergia entre literatura y vida característica de toda su escritura, sobre todo en las ficciones que se nutrieron de la experiencia más íntima». En Chirbes, efectivamente, y no solo el mencionado episodio amoroso (erotismo homoerótico siempre thanático, como es el de los presentes diarios), «*Lo íntimo se literaturiza*, mientras que la literatura gradúa su lente buscando otra distancia» (Sanz en Chirbes, 2021a: 36; la cursiva es mía).

sensible a cuanto se refiere a la enfermedad y la muerte», escribe el 16 de septiembre de 2008 [Chirbes, 2023a: 505]) y, progresivamente, se detectará un cambio de opinión. Como expone Fernando Valls, ese es el momento en el que el autor «empieza a tantear la posibilidad de la publicación de estos diarios, (...) preparando el material (...), a fin de convertir los “cuadernos de todo” en “cuadernos de limpio”, en la terminología de Carmen Martín Gaité» (en Chirbes, 2021a: 49).¹¹ Precisamente, la decisión de sacar a la luz pública estos diarios se formó, sobre todo, a raíz de una serie de anticipos de naturaleza fragmentaria que el autor decidió enviar a distintas revistas:

(...) cede un primer anticipo al blog *El Boomeran(g)* (5 de febrero del 2009), «Diarios. Textos ventaneros del 3 al 14 de julio del 2009», a los que seguirán otros semejantes en la revista *Eñe* (núm. 19, otoño del 2009, págs. 14-27), en *El Cultural* (29 de mayo del 2015, págs. 10 y 11, con entradas correspondientes al 2006 y al 2010) y en la revista *Turia* (en el núm. 112, de noviembre del 2014-febrero del 2015, en un monográfico dedicado al conjunto de su obra, con entradas escritas en el 2006, 2007 y 2008, bajo el título «A ratos perdidos»; y el 116, de noviembre del 2015-febrero del 2016, págs. 86-93, con apuntes del 2000, 2005, 2006 y 2007, titulados «Hojas sueltas»). (Valls en Chirbes, 2021a: 49-50)

Cinco años después, en 2014, todavía en vida del autor (no publicados aún los *Diarios*, pues), Daniela Cecilia Serber dedica al primero de los adelantos un artículo donde recupera la dificultad (tratada más arriba) de definir el género diarístico en la actualidad (al ser amalgama de formas discursivas y oscilar entre la ficción y la no ficción) y observa, en *A ratos perdidos*, muy acertadamente, el desdoblamiento entre un «yo» y un «otro» que supone en Chirbes la división entre escritura privada y escritura pública, sacando a colación la importantísima entrada del 5 de julio del 2009 en la que el novelista confiesa lo siguiente (confidencia parecida a la anterior de mayo de 2006, en Chirbes, 2022: 371):

¹¹ Sobre esta reescritura, véanse los ilustrativos (y seguramente ejemplares para Chirbes) apuntes de la novelista salmantina fechados «en la tarde del 27 de octubre de 1974», en los que escribe: «voy a tratar de pasar a limpio, en este cuaderno tan agradable que me regaló Torán, algunas de las notas que salgan a relucir en mis cuadernos viejos y que tengan que ver con el asunto de la narración. Procuraré no limitarme a copiarlas sino ampliarlas a la luz de ese nuevo propósito, de ese hilo que se va poco a poco configurando, y que espero que las ordenará de alguna manera que todavía no sospecho. Esto se llama coger el toro por los cuernos: revisar cuadernos viejos, (...) volver al origen (...). Es como bajar a la bodega a explorar los cimientos de la casa (...)» (Martín Gaité, 2003: 385).

(...) 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 letras de la máquina de escribir (antes) y del ordenador (ahora) me ha permitido buscar una voz que solo he llegado a crearme cuando me ha parecido *escritura de otro*. No me fio de *mi letra*, porque *desconfío de mí*. (Chirbes, 2023a: 613; las cursivas son mías)

Sobre todo a partir del año 2007, cuando el autor de *La caída de Madrid* decide desvincularse de sus obligaciones laborales en la revista *Sobremesa* (lastras con las que inicia, de hecho, *A ratos perdidos* 5), se entrega plenamente a la actividad de novelista, sin más obligaciones que las asociadas a ello (presentaciones de libros, lecturas públicas, entrevistas, conferencias y ensayos por encargo), y, de este modo, «los textos diarísticos se convierten en un diálogo consigo mismo para el desahogo de percances cotidianos, de decepciones amorosas y creativas, y para recordar (...)».¹² En cambio, los anteriores «a marzo de 2005 sirvieron de borradores, apuntes y notas para reportajes, ensayos y novelas, y por ello Chirbes desechó buena parte de ellos [en su proceso de selección]» (Llamas Martínez, 2021a). De 2007 en adelante, con la publicación de *Crematorio* ese mismo año y de *En la orilla* cinco después, será la época de madurez y culminación de su proyecto novelístico general (Muñoz en Chirbes, 2011: 9); de ahí que sea en el último tomo de *A ratos perdidos* donde predomine el quehacer reflexivo y literario frente al cotidiano, es decir, que se encuentren cuestiones acerca del destinatario y propósito de los cuadernos, como la disquisición que lleva a cabo el 12 de julio de 2009, revelando, además, el porqué del título del primer anticipo, «Textos ventaneros», tras volver al desdoblamiento conversacional y dirigirse a él mismo (*yo*) a través de la segunda persona del singular (*tú*) en el párrafo anterior:

¹² A este respecto, es capital la entrada del 12 de septiembre de 2006: «En Madrid, en la habitación del hotel. (...) Me despido de *Sobremesa*, un largo matrimonio de veintitantos años. Aparte de que, durante los últimos meses, he tenido la sensación de que aquí estaba de más, pesa esa carga de hastío que separa —o une— a las parejas que llevan largo tiempo conviviendo sin amor. Ajenidad. Ya no siento que la revista forme parte de mí, que reciba o me dé algo» (Chirbes, 2022: 571). Además de un destacable ejercicio y práctica de escritura, el periodismo, sustento económico, siempre estuvo presente en la vida del novelista (Grupo Z, *Ideal*, *La gaceta ilustrada*... [Muñoz en Chirbes, 2011: 9]), y de su trabajo como tal en el extranjero surgieron las crónicas de viaje *Mediterráneos* (1997) y *El viajero sedentario* (2004). Sin embargo, cambiada la situación respecto a su proyecto literario, instalado definitivamente en Beniarberg y en convivencia con la enfermedad, Chirbes pasará a preferir, en su cotidianidad, la soledad y el aislamiento. En ese apartamiento (solo con Paco, el encargado de la casa y el terreno) radica una de las razones más claras de la diferencia de extensión de los últimos diarios frente a los primeros: «Aquí no tengo ni un solo interlocutor, nadie a quien contarle mi verdad, a quien hacerle confidencias, a quien pedirle opinión» (Chirbes, 2023: 80). Definitivamente, ya en 2007, la desvinculación de *Sobremesa* se hará efectiva.

¿Se puede saber para qué se escriben cuadernos en los que se anotan cosas así y que no tienen como destino a nadie que no seas tú [se refiere al escritor mismo]? No está tan clara la cosa. *El destinatario de los cuadernos íntimos de un escritor es un ente confuso*. Yo creo que *los cuadernos íntimos son textos anfibios* [incurre en la dicotomía entre escritura privada y escritura pública], que son y no son solo para consumo de uno mismo; textos que, se quiera o no, nos parecen poco de fiar porque —resbaladizos— tienen tendencia a escaparse de casa; *escritos ventaneros*, que, en cuanto te descuidas, dejan la penumbra doméstica para exhibirse en el balcón. (...) En sus *Cuadernos de todo*, Carmen Martín Gaité (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. (Chirbes, 2023a: 617; las tres primeras cursivas son mías)

Esa misma finalidad, desde la idea metaliteraria de su admirada Martín Gaité, es la que persigue el diarista en sus cuadernos: «cazar, capturar, ordenar las ideas para que tengan existencia, y (...) almacenar materiales para mis libros» (Chirbes, 2023a: 617). Poner orden al presente y a los recuerdos, entre la subjetividad y la realidad, a la vez que será el motor de arranque de la escritura en cuadernos por parte de Sofía Montalvo en *Nubosidad variable* y David Fuente en *Ritmo lento*, también lo será (desde la retrospección) de Ana, en *La buena letra*, ya en su ancianidad («Pensaba que él está cada vez más lejos y que la muerte no va a juntarnos, sino que será la separación definitiva, porque, cuando también yo me haya ido, las sombras se borrarán un poco más y el viejo sufrimiento habrá sido aún más inútil» [Chirbes, 2009: 153]), y de Carlos Císcar (y, por fragmentos estratégicamente seleccionados por este, también de su hijo Manuel), protagonista de *Los disparos del cazador* (1994), en los cuadernos que constituyen la materia novelesca (siendo el quinto fragmento el único fechado, seguramente para sumarle verosimilitud a la diégesis temporal). No hay que olvidar que dicha novela, en su brevedad y constitución fragmentaria, rasgos que efectivamente se relacionan con los de *La buena letra* (por cuya coincidencia temática y del tiempo de la diégesis a partir de la analepsis continua —de la posguerra hasta la Transición y la democracia— se reunieron, a modo de díptico, en un solo volumen, bajo el título *Pecados originales*, en 2013), presenta un narrador no fiable (el mismo Císcar), cuyo propósito, al iniciar la lectura, queda claro que es defender su pasado de corrupción y desapego familiar ante los cuadernos de su hijo Manuel, para desautorizar la versión que de los hechos da este último. Dando ya señales del rasgo polifónico que caracterizaría a las novelas posteriores (ya así la siguiente, *La larga marcha* [1996]), es solo en el quinto fragmento cuando el

narrador confiesa que lee el cuaderno de Manuel, y, como mediador, más adelante, lo refiere a su vez al lector, e incluso lo lee y relee («Releo el cuaderno de Manuel y me convenzo de que jamás ha querido aceptar la realidad» [Chirbes, 2011: 121]) y transcribe con la interferencia propia de quien lo lleva a cabo, esto es, con su clara «manipulación» de los materiales (Muñoz en Chirbes, 2011: 24). De hecho, es Carlos quien, en una ocasión, entre paréntesis, anota la fecha («7 de agosto de 1992») y seguidamente se pregunta: «¿Por qué no fechar las anotaciones en este cuaderno y convertirlo, al tiempo, en una especie de diario?» (Chirbes, 2011: 69).

Además de la mencionada cuestión del destino y razón de los cuadernos, para la que Chirbes encuentra respuesta en los *Cuadernos de todo* de Martín Gaité, en el campo de las influencias, el diarista demuestra la lectura asombrada de numerosas obras autobiográficas a lo largo de las seis partes de *A ratos perdidos*. Lo primero que cabe tener en cuenta es la inspiración para el título, por sus concomitancias con otras obras del panorama de las literaturas del «yo». Si bien el 19 de octubre de 2006, en un momento típico de alternancia entre la escritura narrativa y los presentes cuadernos, afirma que «A ratos perdidos, me acerco a la novela» (Chirbes, 2022: 614), Llamas Martínez (2021a), sin tener en cuenta este fragmento del segundo volumen, recuerda que, como se ha visto, bajo el título *A ratos perdidos* ya había publicado el autor el avance en la revista *Turia* (núm. 112, noviembre del 2014-febrero del 2015), y conjetura un modelo propiamente literario: «*Perdidos* recuerda los diarios de Andrés Trapiello, *Salón de pasos perdidos*». Sin embargo, también habría que tener en cuenta, aunque solo sintácticamente, el ciclo de relecturas que inicia el 8 de agosto de 2004 del magno proyecto que supone las memorias de Corpus Barga, *Los pasos contados*, o, más bien y con más peso, la heptalogía proustiana *À la recherche du temps perdu*, que ya empieza a releer desde el primer tomo de los diarios (16 de noviembre de 1984):

Releo el último tomo de *À la recherche...* [*Le temps retrouvé*]¹³ Como párvulos en la escuela, hacemos ejercicios prácticos de caligrafía sobre la plantilla que nos dio Proust. *En busca...* es gramática de la narrativa contemporánea, manual de temas y modos, a

¹³ Del que tomará apuntes para su tarea como novelista y ensayista: «Rebuscando en cajones poco frecuentados, me encuentro un cuadernito con notas sobre *Le temps retrouvé*, de Proust, y otro con anotaciones sobre Baudelaire. Un artículo que quise escribir hace algún tiempo, uniéndolos los dos, y que nunca escribí. Los guardo con la sensación del que vuelve a ponerse la ropa interior (...)» (Chirbes, 2022: 249).

punto para que nosotros hagamos sobre él variaciones. (Chirbes, 2021a: 77; la tercera cursiva es mía)

A este respecto, sobre todo, será a partir de los postulados proustianos de la narración (aunque es cierto que no solo) que Chirbes trazará toda una poética del tiempo y la memoria («variaciones»), situándose asimismo en una estirpe de escritores en los que la literatura y la historia personal y colectiva van de la mano («la narración del tiempo que he vivido», escribirá el 13 de octubre de 2005 [2022: 140]), partiendo siempre, como se verá, de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Walter Benjamin (junto a Marx y su *Manifiesto comunista*, dictámenes teóricos literariamente fundamentales); de ahí que, en estos diarios, recuperando a Caballé (1995: 40), el eje temporal o histórico irrumpa muchas veces en el presente individual y, como en sus novelas, la fuerza y presencia del recuerdo estén siempre presentes, teniendo así parte de memorias y retrospección al pasado histórico (por ejemplo, infantil, como es el primer volumen de Corpus Barga, *Mi familia. El mundo de mi infancia* [1963]), género autobiográfico del que dejará también constancia *El año que nevó en Valencia* (2017), breves memorias póstumas de infancia ubicadas «en el invierno del cincuenta y seis», relato fehaciente desde el recuerdo («No me lo invento ahora. Fue tal como lo cuento» [Chirbes, 2017: 7]), desde la perspectiva candorosa e ingenua del niño (aunque ubicado en el recuerdo ya en la adultez), de la ciudad (Bovra)¹⁴ y de la familia y del desastre de la posguerra y sus consecuencias en ambos casos.

En cuanto a modelos diarísticos, hay que sumarle las reflexiones acerca de los *Diarios* de Robert Musil («cuyos volúmenes I y II se encuentran entre los libros de Chirbes» [Llamas Martínez, 2021a]), que están presentes a lo largo del primer volumen (Chirbes, 2021a: 228, 260) y que será uno de los novelistas que más lo va a marcar (en concreto, *El hombre sin atributos*) (Chirbes, 2022: 470; 2023: 222); los dos tomos de *Radiaciones* de Ernst Jünger, capitales, ya desde el primero y mediados del segundo (véase «El cuaderno negro cuadrado» de septiembre a octubre de 2006, encabezado con

¹⁴ Bovra y Misent son dos poblaciones valencianas inventadas por el propio autor, espacios (en la tradición de los topónimos inventados: Macondo [García Márquez], Yoknapatawpha [Faulkner], Región [Benet], Artámila, Hegroz [Matute], etc.) donde va a ubicar la acción de la mayor parte de sus novelas, desde *La buena letra* y *Los disparos del cazador* a *En la orilla* (aunque *En la lucha final* y *La caída de Madrid* son novelas galdosianamente madrileñas y *Paris-Austerlitz* está vitalmente enlazada a París). Ya *Mimoun*, novela primeriza de tintes autobiográficos, se ubica entre lugares reales de Marruecos (Fez) y otros difícilmente identificables (el nombre verdadero de Mimoun «es Oulad Mimoun» [Valls, 2015]). Como afirma José Martínez Rubio (aunque a propósito del tema de la homosexualidad en el escritor), «(...) lo dijo todo desde su primera novela, todo su mundo estaba en *Mimoun*» (en Álvarez, 2024).

una cita del segundo volumen), pero sobre todo en la totalidad del último de los volúmenes (Chirbes, 2023a: 11, 15-21), y *La gallina ciega. Diario español* (1971), de Max Aub, cuyo rastro en la novelística de Chirbes ya se detectó, por cierto, muy prontamente, sobre todo de forma muy explícita en *La caída de Madrid* (2000) (Luengo, 2009).

De este modo, Chirbes lleva a cabo una ardua práctica diarística que se convierte, a su vez, en un ejercicio de estilo, de apuntes sobre el punto de vista narrativo (esto es, de «Aprender a mirar desde otro sitio, pero mirar ¿qué? Eso lo descubres cuando encuentras el sitio» [Chirbes, 2021a: 242]), siendo el mismo sujeto chirbesiano el objeto principal, de materia a novelizar y, sobre todo, de cultura, pues, «Para Benjamin, la escritura debe nutrirse de citas de otros. Hannah Arendt lo llamó *pescador de perlas*» (Chirbes, 2021a: 335). Así pues, en este juego barroco del esquema de referentes culturales, de estética del montaje a partir de la reunión de voces y nombres (que también inundará sus novelas, de *Mimoun* hasta *Crematorio*), será siempre fiel a la tradición insertándose sin embargo en la moderna idea del esquema narrativo como reunión o retablo de una colectividad: «Cuando a veces me pregunto para qué pierdo tanto tiempo leyendo, la respuesta, además de porque soy un vago y leer resulta bastante más cómodo que escribir, es porque *todo arte es releer el arte*» (Chirbes, 2021a: 356; la cursiva es mía).

En consecuencia, las ideas y propósitos expuestos van a estar presentes en los tres volúmenes que ocupa *A ratos perdidos*, divididos por el autor en seis partes cronológicamente irregulares (recuérdese que, no en vano, en el diarismo, tiempo, forma y materia son ejes concomitantes): la primera, que abarca de abril de 1984 a agosto 1995, va seguida de la segunda, que se inicia ese mismo mes y finaliza el primero de marzo de 2005; el volumen posterior se encabeza con el mes de marzo de 2005 y termina en mayo del año siguiente, fecha que se retoma en el sucesivo tomo, cerrándose este último en enero de 2007, siendo por esta razón que el último de los volúmenes es el más largo, pues el intervalo temporal que en él se comprende (de enero de 2007 a agosto de 2008, en la quinta parte, y de agosto de 2008 a junio de 2015, en la sexta y final) coincide en su totalidad con el período de madurez del autor. En cuanto a la extensión, por otra parte, hay que tener en cuenta que la irregularidad entre los volúmenes se debe, como se ha mencionado, a la supresión efectuada en los cuadernos anteriores a marzo de 2005, subrayándose (y, a su vez, explicándose a sí misma), por la autorreescritura llevada a cabo, «una gran desproporción en el número de páginas y entradas entre enero de 1984 y marzo de 2005 (...), y entre marzo de 2005 y agosto de 2015» (Llamas Martínez, 2021a).

Asimismo, no se debe pasar por alto el hecho de que en los presentes diarios el lector asiste al relato progresivo del desarrollo del propio taller del escritor y de cómo este es relator a su vez de sí mismo y, por si fuera poco, juez crítico, estricto y severo de su propio quehacer: «Unificar el tono, imponerles cierto ritmo: la verdad es que leídos de tirón, uno tras otro, parece que esos textos dan una visión bastante ajustada de lo que es la cocina o el taller en los que he estado ocupado durante los últimos años» (Chirbes, 2023a: 107).

A este respecto, es inevitable hacer hincapié en la citada entrada del 24 de mayo de 2007, con la que se abre el «Cuaderno burdeos con tapa de plástico» (del que, además de esta pintoresca descripción, se detalla fetichistamente el origen, adquisición y naturaleza: es el único del que dispone en el momento, pues no pudo obtener otros en sus últimos viajes a Valencia y Nantes, y rehúye de él por su formato cuadriculado). En ella, el novelista alicantino confiesa cómo, en etapas de improductividad, frustración o esterilidad, vuelve a visitar sus cuadernos y su proyecto actual (un artículo sobre la literatura bélica, «Después de la explosión (Algunos rasgos de la novela de guerra)», que incluiría, como ya se ha dicho, en *Por cuenta propia*). Coinciden estos momentos con anotaciones metaliterarias acerca de los cuadernos; en este caso, esboza Chirbes una división entre los mismos, que, de todos modos, ya el lector atento habría ido observando a lo largo de las cuatro partes anteriores, la cual supone un indicio claro de una progresión en cuanto a la concepción del autor ante los presentes diarios. Se trata de una dicotomía entre lo cotidiano y de focalización externa, sin reflexión por extenso, y lo eminentemente intelectual, interiorizado y, sobre todo, de peso cultural (lo cual es, también, en fin, consecuencia del progresivo aislamiento del autor), y que los críticos posteriores han sacado asimismo a colación (Llamas Martínez, 2021a; Calvo Carilla, 2023). En concreto, y en palabras del diarista, se trata de la separación entre los «cuadernos reflexivos» y los «cuadernos anecdóticos» (aunque conviven indefectiblemente, cabe puntualizar que con predominio, en los últimos años, de los primeros en detrimento de los segundos):

(...) [Se trata de] esa dualidad en el objeto, el punto de vista, e incluso el estilo. En los primeros cuadernos, lo personal, lo íntimo —relaciones, amores, aventuras sexuales, incluso algún viaje— forman el cogollo del texto, pesan demasiado. Bien es cierto que si uno avanza, la percepción de que el tono va cambiando tiene algo de instructiva. (...) También abundan en este tramo las 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. (...) Ponerse en serio a desbrozar todo eso y dejarlo aseado es una tarea de aúpa. Rompo

algunos cuadernos de la primera época, pero me da pena, he roto y tirado demasiadas cosas, que es verdad que eran inútiles (...), pero que guardaban trabajo, eran depósitos de trabajo, y hubieran merecido mejor vida que los sucesivos contenedores y bolsas de basuras a las que han ido cayendo durante los últimos años; las últimas, no hace tantos meses. (Chirbes, 2023a: 106-107)

De nuevo, se vuelve ante un enigma, pues «la cuestión de la edición», a la que alude Caballé (2022) en su reseña de la segunda entrega de *A ratos perdidos*, «Sigue siendo un misterio». ¿Cuánto material recortó el autor al pasar a «limpio» estos cuadernos? ¿Hasta qué punto se trata de un selección? No en vano, en dicha reseña, Caballé concluye con la afirmación de que «es de esperar que, dado que la muerte del escritor hace imposible el aval de su escritura, en futuras ediciones se incluya una nota a la edición explicando los pormenores de la misma y en qué condiciones se recuperó».

Lo que sí es sabido (pues se hace ostensible en las cuatro últimas partes) es que, a medida que se fue adentrando en el proceso de confección de los cuadernos, «el escritor alicantino fue encontrando progresivamente mayor comodidad en los cauces del género textual del diario» (Canals Piñas, 2022). Sin duda, y volviendo al principio, a esta autodeterminación (que luego, en sus últimos quince años, fue cada vez más constante) al diarismo por parte del novelista habría que añadir el asombro ante los *Cuadernos de todo* de su maestra e interlocutora esencial, en cuyo proceso de ordenación como «historia» unificada (unidad que luego sin duda buscó Chirbes en su reelaboración propia), el sentimiento de perplejidad ante los materiales personales

(...) iba siendo sustituido por otro de orden más elevado, ya que no correspondía a la esfera de lo íntimo, sino que tenía que ver con el deslumbramiento ante la complejidad de un espacio de escritura en el que misteriosamente se daban la mano lo de más adentro y lo de fuera; lo más privado y lo público, como parece inevitable que ocurra en todo universo literario coherente. (Chirbes, 2010: 155)

Con todo, superada (aunque nunca del todo) la primera vacilación acerca de la publicación del contenido de los presentes cuadernos, de la que surgieron continuas dudas, tras publicar los mencionados adelantos en revistas culturales como *El Boomeran(g)*, *Eñe*, *El Cultural* y *Turia*, y «Al parecerle satisfactoria tanto la recepción pública como la privada de estos anticipos, Chirbes solía preguntar su opinión a quienes se declaraban lectores de esos textos, [y] debió de convencerse de que podrían publicarse, si no antes, tras su muerte» (Valls en Chirbes, 2021a: 50).

6. «MIRAR EL MUNDO DESDE UN LUGAR»: RAFAEL CHIRBES, LECTOR DE LA HISTORIA

Historiador de formación e ideológicamente situado en la tradición marxista del pensamiento sociopolítico (como muy acertadamente resumen en sus respectivos estudios Valls [2015] y Muñoz [2011], entre otros), Chirbes conforma todo un proyecto novelístico, de ecos galdosianos y balzaquianos (aunque no solo: también alemanes, y sin duda no en menor medida), con el propósito, *grosso modo*, de «dejar constancia de setenta años de historia española, de lo público y lo privado, de la educación sentimental y la política, los negocios y la intimidad, destacando una serie de hechos que gran parte de la sociedad española, encabezada por los dirigentes políticos, parecía haber olvidado» (Valls, 2015). Así pues, y atendiendo a la concepción de que, como se ha visto desde Freixas (2012), en el diario íntimo el sujeto está en continua búsqueda identitaria en su intimidad, que se exterioriza en secreto en el papel, el novelista valenciano, del mismo modo, y en referencia a la genealogía de escritores de la tradición nacional a los que admira (Galdós, Aub, Sender —sobre todo, *Imán* y *Crónica del alba* [Chirbes, 2023a: 78-87]—, etc.),¹⁵ va a movilizar su escritura como

(...) una búsqueda por entender los mecanismos del mundo que me rodea y mi lugar en él. *La literatura como búsqueda y el concepto de belleza ligado al de conocimiento*, es bello lo que me hace ver las cosas —las que sean— desde un lugar nuevo y más rico. Saber que el estilo, siendo lo único (un libro es escritura), es fruto de ese esfuerzo y, como diría el evangelio, se nos dará por añadidura. Carmen Martín Gaité decía que la urgencia trae la forma. (en Serber, 2018; la cursiva es mía)

Hijo de la inmediata posguerra, el testimonio de la Transición hacia la socialdemocracia va a revelarle (tal y como queda plasmado ficcionalmente en *La caída de Madrid*) que, verdaderamente, esta última «no fue un pacto sino la aplicación de una

¹⁵ La reivindicación por parte de Chirbes de la tradición galdosiana («Leer a Galdós es tener el mundo en tus manos» [Chirbes, 2023: 51]) y que ante todo recoge, en la segunda mitad del siglo XX, Max Aub, ha sido brillantemente tratada por Sotelo Vázquez (2015), quien asimismo ubica los descréditos (Juan Benet, *La inspiración y el estilo* [1965]) y defensas (Guillermo de Torre [1943], Francisco Ayala, Ricardo Gullón [1958]...) de la obra del novelista canario. Chirbes concibe la maestría de Fernando de Rojas, Cervantes y Galdós en la primera parte de *Por cuenta propia*, y de hecho inicia el ensayo «La hora de otros (Reivindicación de Galdós)» a partir de Ayala y su libro *La novela española: Galdós y Unamuno* (Chirbes, 2010: 112). La adscripción de Aub (al que también dedicará un ensayo irónicamente reivindicativo, «¿Quién se come a Max Aub? (Celebrando un aniversario)» [Chirbes, 2010: 215]) a la tradición realista galdosiana (consumada en los *Campos*, *Discurso de la novela española contemporánea* y el «Prólogo» a *La prosa española del siglo XIX*), sigue Sotelo Vázquez (2015), no puede pasar inadvertida al lector. En esta tradición es en la que Chirbes se posiciona.

nueva estrategia en esa guerra de dominio de los menos sobre los más, y donde, si hubo poca crueldad, fue porque, por entonces, los menos eran fuertes y débiles los más» (Chirbes en Esteban y Llusia, 1999). Por ello, desde dicha preocupación sociológica de cuño marxista y movilizadora contra la desigualdad, para su proyecto novelístico, Chirbes, como él mismo expone, va a partir de la tesis eminentemente realista de que

(...) la literatura es parte indispensable para la construcción de eso que ahora llaman “el relato” de una época [sea privado, sea colectivo]: las distintas áreas de la cultura son las que modelan la sensibilidad y las aspiraciones de la gente, y todas luchan aunque no lo sepan por imponer su propia narración, su idea de la historia y de las cosas. (en Serber, 2018)

En esta senda, por medio de los recursos de polifonía y multiperspectivismo (propios de la novela coral [Valls, 2015]), en sus narraciones (por ejemplo, la muerte y cremación de Matías Bartomeu como centro de todas las reflexiones interconectadas y contrastadas de distintos personajes, a partir del estilo indirecto libre y la alternancia entre la voz narrativa en tercera persona y la técnica del monólogo interior, en *Crematorio*), y analizando los distintos escollos de la historia, a veces desde una perspectiva personal y testimonial en sus ensayos, va a indagar en la «verdad» de la historia reciente, en su memoria y a través del tiempo (esta podría ser, sin duda, una confesión del Galdós de los *Episodios nacionales*), como circunstancia óptima de la novela presente. Este objetivo es el que también se propone en sus crónicas de viajes (ya desde la cita del historiador Francisco Braudel con la que encabeza *Mediterráneos*: «El lector que desee abordar este libro (...) hará bien en aportar a él sus propios recuerdos, sus visiones precisas del mar Interior» [Chirbes, 1997: 5]), pues, refiriéndose a *El viajero sedentario*, en una entrevista, por ejemplo, confiesa: «Yo no he sido nunca un viajero en sentido estricto. Me ha gustado mucho conocer los sitios, su historia, cómo vive la gente, qué hacen, pero no he sido un aventurero» (en Ordovás, 2014).

Precisamente, contra el olvido y la desmemoria de las crueldades de la dictadura y las corrupciones socioeconómicas, Chirbes se ocupa de llevar a cabo una reconstrucción de la historia y la memoria como testimonio crítico *de y con* su tiempo, desde la «perspectiva microhistórica» como percepción de la Guerra Civil y de la Transición (trazo que lo une, según se ha mencionado, a escritores como Max Aub) (Acebes Arias, 2023), focalizándose, a su vez, en las desigualdades sociales y culturales y, sobre todo, atendiendo a la segunda derrota de la clase trabajadora que supone, a finales de siglo, el

paso a la democracia. Todo es, por consiguiente, y como va a subrayar el autor en incontables ocasiones, cuestión de perspectiva, de focalización en la historia de los vencidos frente a los vencedores:

Su mirada (...) es escéptica con la memoria oficial y se configura en relación con la idea del fracaso de la modernidad en nuestro país. Frente a la teleología del progreso que se exhibe en el relato épico de la Transición como el punto de partida de un tiempo nuevo, Chirbes opone un relato desesperanzado y cíclico donde se presenta una doble derrota histórica que conjuga una síntesis de pasado, presente y futuro (...). (Acebes Arias, 2023)

En este sentido, y considerando la obra de Aub (sobre todo, los *Campos*) y su influencia en el autor, Acebes Arias (2023) afirma que la literatura chirbesiana (a la que se añaden —cabe recordarlo— las reflexiones y pensamientos que vuelca en *A ratos perdidos*), heredera de los temas de la novela social de los novelistas de medio siglo y, en el ámbito formal, de la experimentación narrativa de la década siguiente (en la línea del Marsé de *Si te dicen que caí* [1973], «estremecedora» epopeya de la «imposible continuidad», de la derrota tras el franquismo [Chirbes, 2010: 243]),¹⁶ gira en torno a «la conciencia de un realismo crítico [y contestatario] que busca penetrar el fondo de las cosas y comprender sus conflictos, convirtiendo al ser humano en el centro de esa indagación, pues “el novelista no busca consolar, sino descifrar”» los mecanismos que configuran el presente bajo la sombra del pasado y el «lenguaje hegemónico» («Me gustan los personajes que rompen la fraseología dominante», apunta sobre los criados de *La Celestina*), contrastándose con «las palabras de la tribu» (Sotelo Vázquez, 2015). La lengua oficial, como «relato», «se ofrece como sacerdote, como psiquiatra consolador, como político que señala hacia un futuro que justifica las injusticias del presente como etapas del camino», como escribe en su muchas veces citada introducción a *Por cuenta propia*, metafóricamente titulada «La estrategia del boomerang» (Chirbes, 2010: 19).

Se afana, así, por restablecer la propiedad de la memoria histórica, de su moral, como dilema principal, desde la restitución del lenguaje («La lengua nace de la historia y colorea la visión que cada individuo tiene del mundo» [Chirbes, 2002: 130]) de clase («La lucha de clases es una lucha de códigos, de gramáticas», escribe sobre el Torquemada galdosiano [Chirbes, 2010: 147]), porque ya su muy recurrido modelo, Walter Benjamin,

¹⁶ Sus impresiones lectoras de esta novela y su consecuente admiración hacia Marsé, «mago del lenguaje», en sus palabras, ya habían sido largamente tratados en «Material de derribo», ensayo de *El novelista perplejo*, donde opina que, «En *Si te dicen que caí*, Marsé devoró a todos sus predecesores, los trituro y levantó sobre sus ruinas una nueva cota desde la que mirar» (Chirbes, 2002: 94, 96).

pensaba para la novela su tarea originaria, esto es, el didactismo, concibiéndola «como espacio donde se plantea un problema moral, un ejercicio de pedagogía» (Chirbes, 2010: 18, 230), como reverberación del pasado.

Esta última afirmación, según el autor de *Crematorio*, es la que justifica la vigencia de la novela (tal y como explica en su ensayo homónimo), como material constructor del «espíritu del tiempo», de sus ideas (al modo balzaquiano), esto es, en palabras de Adolfo Sotelo (2015), la concepción del género como «forma de conocimiento», adaptándose este según lo precisa el presente («Escribir la novela que pide nuestro tiempo es nuestro reto» [Chirbes, 2010: 37]) y aguzando «la mirada propia» (factor que influye en el tratamiento del estilo, aunando así ética y estética: «la novela (...) como disolvente de la retórica» [Sotelo Vázquez, 2015]) para «descifrar el código de cuanto nos rodea» (Chirbes, 2010: 199-205).¹⁷ No en vano, desde Walter Benjamin, dirá que «la historia es carnicería» y que, en todos los momentos, «los vencedores se apropian del botín». Seguidamente, confiesa que «no entiendo la novela sin historia, no entiendo nada sin historia, es que no lo hay; todo tiene su tiempo y es de su tiempo» (en Serber, 2018). Y en otro lugar: «Es que yo creo que *todas las miradas son históricas*. No hay manera de ver nada sin la Historia. Hasta el campo tiene historia. Y si no entiendes la evolución de las cosas, no entiendes nada» (en Ordovás, 2014; la cursiva es mía).

Muy significativamente, pues, el tiempo presente («la vida misma es el material de la novela, nada es ajeno al texto» [Chirbes, 2010: 204-205]) es, para el autor, inseparable de la memoria, que sobre todo se lega por medio de una lectura personal de la historia y de la tradición literaria (esto es, la concepción de «La novela como saqueo de la historia de la novela» [Chirbes, 2002: 29], porque, por encima de todo, «novelar es, ante todo, saber mirar, y ellos [Lucrecio, Marx y Fernando de Rojas]¹⁸ miraban como

¹⁷ A este respecto, discuriendo acerca del propósito de escribir, en su ensayo «El novelista perplejo» del volumen homónimo, llega el autor a la conclusión de que la novela es un texto «en marcha», y, de este modo, también lo es su estilo, llegando a afirmar que «Hay una dialéctica permanente entre buscar el sentido de la escritura y escribir: a la pregunta de para qué escribir, el novelista sólo puede responder escribiendo. A la pregunta de qué es la novela hoy, la única respuesta del novelista se encuentra entre las cuartillas de la que está escribiendo, porque ese texto en marcha es su forma de renovar el pacto de la narrativa con su medio. Cada novela debe construir su lenguaje, su sintaxis, y por tanto, su función: poner en pie el género, restableciendo el pacto» (Chirbes, 2002: 17). No es baladí, pues, el notorio (y ya tratado más arriba) cambio en las voces narrativas y el complejísimo andamiaje estructural de sus novelas, de *Mimoun a Paris-Austerlitz*, o los ejemplos de *La larga marcha*, *Crematorio* y *En la orilla*.

¹⁸ Con la concepción historiográfica hasta aquí esbozada, no debe sorprender que la crítica haya encontrado concomitancias entre las obras de Chirbes y algunos autores del Prerrenacimiento y los Siglos de Oro; en concreto, Llamas Martínez es quien se ha ocupado de situar al novelista valenciano como lector de *La Celestina* de Fernando de Rojas (2020a) y de la obra de Francisco de Quevedo (2022). Precisamente, en el primer artículo, explicita la relación entre los apuntes de *A ratos perdidos 2* durante el proceso de escritura

nadie de su tiempo supo hacerlo. Leerlos es un ejercicio imprescindible para aguzar la mirada propia» (Chirbes, 2010: 205).

Así pues, atinar el modelo, cuestionando el punto de vista legado, y *leer* la historia, estableciendo un correlato en contraposición con el oficial (así, «la literatura, siendo un relato privado, se convierte en competidor de la historia, en tanto relato público», apunta Serber [2023]), son los postulados chirbesianos de la novela, el resultado de la búsqueda emprendida a través de la revisión personal y restablecedora que transmite en sus obras; no es casualidad, por ende, que, desde la lectura de *Les voix du silence*, de Malraux, afirme que «todo gran arte modifica a sus predecesores» (Chirbes, 2002: 32). Asimismo, lleva a cabo el mencionado ejercicio cual sujeto situado, enseñándole al lector «a *mirar el mundo desde un lugar*» (Chirbes, 2010: 230; cursiva es mía), pues, ante todo, «un novelista nos entrega, con la radiografía de su tiempo, su propia radiografía», como afirma, acerca del espejo de Stendhal, en el ensayo «El punto de vista» de *El novelista perplejo* (Chirbes, 2002: 87). De hecho, en una entrevista ya citada, preguntado acerca de la multiplicidad de sus personajes (contrastadamente divergentes en cuanto a ideología se refiere, para demostrar la historia privada y sus conflictos, normalmente, y desde el díptico *Pecados originales* y *La larga marcha*, dentro de círculos familiares en su devenir generacional) y sobre la parte de intimidad que contienen, responde simplemente que, en sus contradicciones y postulados, «Todos son yo» (en Serber, 2018).

En consecuencia, para dejar constancia crítica, desde el proyecto novelístico, de esta nueva perspectiva ante la historia, la narrativa de Chirbes se sitúa en el «realismo posmoderno», término acuñado por Joan Oleza y definido «como una nueva forma de explorar la realidad, que parte de la caída de la fe en los relatos globalizantes y legitimadores» (Serber, 2023). Así, el novelista se erige, paralelamente, como teórico de

de *Crematorio* (2007), desde abril de 2005 hasta febrero de 2007, con *La Celestina*, pues en ellos la obra de Rojas, traída a colación en incontables ocasiones como objeto de notas y reflexiones (Chirbes, 2022: 31, 255, 270), le servirá (junto a *De rerum natura* de Lucrecio y el personaje de Torquemada de las novelas homónimas de Galdós) ya no solo como afinidad temática, sino como «acicate a la exigencia formal y estilística de la novela» (Llamas Martínez, 2020a). A Rojas, además, le dedicará, en esas fechas, la preparación de una conferencia (que confiesa finalizar el 5 de mayo de 2006 [Chirbes, 2022: 338]), cuyo texto será el primero de los ensayos de *Por cuenta propia*, titulado «Sin piedad ni esperanza (Revolución literaria en *La Celestina*)», firmando el epílogo, sin embargo, el 16 de mayo de 2008 (Chirbes, 2010: 86). En él, en la línea del ensayo *El mundo social de «La Celestina»* de Maravall, escribe que, «cada vez que vuelvo a Rojas, me convengo de que [es] el libro que inaugura la novela realista en España» (Chirbes, 2010: 61). En otra parte, además, Llamas Martínez (2020b) confirma «la querencia del escritor por la obra de Cervantes, Góngora, Gracián y Quevedo, cuyos ejemplares leyó, anotó y relejó en diferentes ediciones». Todos sus referentes nacionales, pues, arremeten continuamente contra la sociedad de su tiempo, de uno u otro modo, rasgo que se enfatiza en la literatura española desde el barroco satírico y burlesco propio sobre todo de la obra quevediana.

la historia, estableciendo una poética de la novela, pero también (y como consecuencia directa) un pretendido análisis intelectual de su perspectiva ante la realidad y la cultura, como queda extensamente testimoniado en *A ratos perdidos*, material seminal para la edificación del conjunto de su obra narrativa, pero también al margen de ella, al ser espacio textual de desarrollo del «yo» que no cabe en (o no ha sido necesariamente empleado para) la ficción.

Así pues, con el fin de elaborar, como hilo conductor, «la revisión y la deconstrucción de los relatos sobre el pasado, históricos o literarios, cualquiera sea el espacio ideológico que los proponga» (esto es, el contradiscurso) (Serber, 2023), el autor de *Paris-Austerlitz* construye su universo narrativo en estrecha concomitancia con la reflexión teórica (como en los novelistas decimonónicos, en Chirbes, esta es inseparable de la *praxis*), que Serber, especialista en el autor, recoge brillantemente en su artículo ya citado «Rafael Chirbes, teórico de la historia» (2023).

Cabe subrayar que, en relación con todo lo anterior, en *A ratos perdidos*, el perspectivismo (heredado, si se quiere, de novelistas de la talla de Cervantes, Galdós, Aub, Sender, Balzac, etc., aunque también de los extranjeros) es, no obstante (e inevitablemente) único, pues el sujeto se conforma como personaje singular desde el impulso autorreferencial, es decir, se asiste «a la elección del punto de vista particular de un sujeto (personaje, narrador) situado ideológicamente en el mundo, que interpreta desde esa situación» (Serber, 2023), factor que busca, asimismo, para sus criaturas de ficción, comprendiendo siempre el sesgo de toda mirada, su imposible objetividad e imparcialidad totales (de ahí el multiperspectivismo y la polifonía como mecanismos de representación). Consecuentemente, a partir del concepto de la «autobiografía ficticia» propuesta por López Verdú (2024: 104), hay que tener en cuenta la concepción de la literatura como «ficción de método», esto es, la noción de esta última como «una herramienta que ayuda a construir un saber sobre el mundo» (concepto de Ivan Jablonka, en Serber, 2023), ficcionalizando, así, la sociedad contemporánea y situándola dentro de un razonamiento histórico complejo, como categoría ontológica. Por ello, intentar comprender la realidad es, para Chirbes, buscar su «verdad», declaración que se debe entender a luz de la tercera tesis de Walter Benjamin:

El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia. Aunque, por supuesto, sólo a la humanidad

redimida [esto es, consciente de lo que el tiempo lleva oculto] le concierne enteramente su pasado. Lo que quiere decir: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. (Benjamin, 2008a: 37)

7. EL «SUJETO HISTÓRICO» Y LAS *TESIS SOBRE LA HISTORIA* (1942)

Siendo el diario íntimo el género autobiográfico por excelencia de las coordenadas del presente escritural y el discurrir cotidiano, desde todo lo apuntado más arriba, se comprende ahora el proyecto ya no solo literario, sino vital, de Chirbes, y la concepción, como expresa en su ensayo «De qué memoria hablamos», de que tiempo presente y memoria histórica son las potencias que engloban su querencia literaria: «el “poder de la literatura” —afirma Serber (2023), glosando a Chirbes— frente a la historia radica en que, siendo ficción, puede hablarnos de lo que fue (el pasado) y de lo que somos (el presente)». De ello se deriva directamente el hecho de que Chirbes, como narrador, «es, al mismo tiempo, testigo y testimonio de su tiempo» (Serber, 2023), de lo violentado por la barbarie, marginado, vencido por la injusticia y silenciado por el poder.¹⁹

Además, la cosmovisión chirbesiana del pasado reciente español está estrechamente ligada al modelo histórico; de ahí su lectura de Walter Benjamin (aunque no solo: también de Lukács, Hobsbawn, Blanco Aguinaga, Marx, Arendt...), capital para entender la propia noción de *identidad* que vuelca en *A ratos perdidos*, sin duda interrelacionada con su permanente revisión del relato histórico y, por tanto, con su consideración de este último «como un constructo narrativo que revela la huella del narrador (historiador) como *sujeto histórico*», esto es, «situado en un contexto político-social y con una postura intelectual, ideológica y ética» (Serber, 2023; la cursiva es mía).

En efecto, demostrándose siempre fiel a su modelo, toda la obra de Chirbes se enarbola en torno a la concepción historiográfica del materialismo histórico, entendido este como el método fundamental para analizar críticamente la realidad posmoderna invadida por la tecnificación global y el problema ético y moral generado tras el ascenso y caída del fascismo europeo. El resultado, en este caso, es «una mirada pesimista acerca

¹⁹ De hecho, Fernando Valls (2015), al analizar la aportación de *La buena letra* (1992) y *Los disparos del cazador* (1994) al proyecto narrativo de Chirbes, trae a colación el importantísimo prólogo que este redactó para encabezar la edición conjunta de *Pecados originales* en 2013, y recupera la siguiente afirmación: «“Sobre todo, quería dejar constancia de eso: de la tremenda ilegalidad sobre la que se asentaba cuanto estábamos construyendo” (p. 9)»; y añade Valls a continuación: «No en vano, en *La buena letra* Chirbes les proporciona voz por primera vez [en su obra] a los vencidos en la guerra civil». De ahí, también, el argumento de *Mimoun*, el antiheroísmo pesimista de sus personajes y su enfrentamiento con el medio (cercano aquí a la atmósfera opresiva propia del estilo gótico), presión casi policial cuya consecuencia directa es la redención ideológica y artística y la represión de la sexualidad, con el intimidado y, aparentemente para el lector, hostigado Manuel, narrador protagonista que es, además, un frustrado escritor, o la muerte, en misteriosas condiciones, del poeta francés Charpent, quien reproduce la significativa frase de Rilke «*Ô Seigneur, donne à chacun sa propre mort*» (Chirbes, 2021b: 60).

del curso que ha tomado la historia y también acerca del hombre como sujeto histórico; en particular, del curso de la historia de España y su sociedad» (Serber, 2023).

Por esta razón, el progreso del capitalismo, para el marxismo, desde Benjamin, es la concepción de «un fracaso colectivo», como subraya Bolívar Echeverría en su introducción a *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (2008a), volumen que recoge tanto las tesis *Sobre el concepto de historia* (también conocidas bajo los títulos *Tesis sobre filosofía de la historia* o *Tesis sobre la historia*) como los apuntes y las variantes fragmentarias, pues, si bien fueron escritas entre 1939 y 1940, y publicadas en Los Ángeles dos años después, tras su exilio, el filósofo alemán falleció antes de completarlas. Y es que, decididamente, la teoría marxista (manifiestamente presente en el autor desde la más pronta juventud madrileña) no solo implica en el novelista valenciano el énfasis en la memoria histórica desde la mirada de sujeto situado, sino también la indignación ante la incidencia del capitalismo en las dinámicas de poder y en la dialéctica jerárquica de clases; ambos, confluyen en una visión cosmológica de «ruina ética y moral» (Serber, 2023), que, a modo de ejemplo, se observa muy explícitamente en su relato «La otra mitad» (1994),²⁰ pero ya incluso desde *Mimoun* y la decadencia de la ideología comunista y revolucionaria que representa el ideólogo y sin embargo finalmente apartado agricultor de un terreno familiar que es Matías Bertomeu en *Crematorio* («La sombra de Matías cayendo sobre nosotros, sombra entre nosotros, envolviéndonos, oscureciéndonos», dice su hermano Rubén, eje protagónico en torno al cual gira la novela, en su monólogo inicial [Chirbes, 2023b: 24]). A este respecto, plantea Serber (2023) lo siguiente:

El sentimiento de provisionalidad de sus personajes²¹ puede ser visto como un elemento articulador de esos dos ámbitos [se refiere a la conciencia histórica colectiva y el devenir personal, el tiempo de la memoria y el tiempo de la historia, respectivamente]: los seres humanos (su ideología, sus sentimientos, su pulso vital...) y sus creaciones (el arte, los productos, las instituciones...) son transitorios. Su final se ve como definitivo y la única forma de trascendencia parece ser la derrota, como plantea Alberto Méndez en *Los girasoles ciegos* (2004), libro que Chirbes destacó en sus ensayos.

²⁰ Desgraciadamente, los relatos de Chirbes (por orden cronológico de escritura, «Temporada baja» [1989], «Un cuento de invierno» [1992] y el mencionado «La otra mitad» [1994]) siguen inéditos; sin embargo, Llamas Martínez, gracias a la Fundació Rafael Chirbes, se ha dedicado, en dos recientes artículos, a su edición y reproducción. Véase Llamas Martínez, 2023, para los dos primeros, y 2021b, para el último.

²¹ De nuevo, otro signo de la «autobiografía ficticia» en sus obras narrativas, pues, si bien aquí se refieren sus personajes, recuérdese asimismo que, desde otra perspectiva, con esta sensación de inminente temporalidad se inicia, en 1984, la primera entrada de *A ratos perdidos* (Chirbes, 2021a: 63).

Efectivamente, la escritura, para Chirbes, debe dar cuenta del «mundo en crisis de valores», y los resultantes «textos para un siglo convulso» son sus obras, que reflejan «La imagen que el hombre [incluido el propio novelista, en este caso] tiene de su tiempo, imagen de caos, de pesadilla, que sólo la mirada de sus sucesores ordena» (Chirbes, 2002: 32-33). Justamente por y para ello, como lo demuestra Valls (2023), el autodidactismo frenético de Chirbes (2021a: 315) no solo pasa por la tradición del realismo español ya esbozada en el punto anterior, sino que, como demuestra *A ratos perdidos* y la destacable acogida que tuvo su obra en el país (sobre todo por parte del crítico Marcel Reich-Ranicki [Chirbes, 2021a: 229-231]), también por la literatura alemana.²² A este respecto, desde Valls (2023) (aunque este solo tiene en cuenta el primer volumen de *A ratos perdidos* y sus obras de ficción), cabe nombrar al menos algunas referencias continuas e imprescindibles para esbozar la poética chirbesiana: Karl Marx, Walter Benjamin (cuya aportación, a su vez, parte de Bertolt Brecht y del primero, entre otros), Hannah Arendt, Robert Musil, Hermann Broch, Franz Kafka, Stefan Zweig (ambos, checo y austriaco, escritores en lengua alemana), Alfred Döblin, Thomas Mann, Ernst Jünger, etc. De hecho, el 19 de junio de 2006, confiesa que «buena parte de los novelistas que más me han marcado [han escrito en lengua alemana]: Mann, Musil, Döblin, Roth, Broch, Zweig...» (Chirbes, 2022: 470).

Sin duda, la memoria histórica alemana es, forzosamente, en el contexto europeo, una secuencia de destrucción y barbarie; tal es la perspectiva que sustrae el Chirbes paseante *flâneur* en un viaje a Alemania entre el 23 y el 29 de mayo de 2005 (aunque lo repitió en numerosas ocasiones, en 2005 y 2006, como deja testimoniado en el segundo volumen de los diarios [Chirbes, 2022: 69, 464]), cuando escribe: «Ahora me limito a llorar sobre toda esa belleza destruida (...). Pero dejar de existir, destruirse, disolverse es el destino de cualquier obra humana, me digo, cínico» (Chirbes, 2022: 71). No sorprende, en consecuencia, que, en ese mismo cuaderno alemán, establezca una relación entre la «contradictoria desconfianza de la cultura» (relacionada con la degeneración de la moral y el código hegemónico y cifrado), que está en sus novelas, y las diecinueve *Tesis* benjaminianas (Chirbes, 2022: 79); en concreto, es en la séptima cuando Benjamin escribe este conocido fragmento:

²² De hecho, el elogio público, por parte de Reich-Ranicki, en 1998 y desde el programa *Literarisches Quartett*, de *La larga marcha* (1996), novela de formación y una de las obras de Chirbes más arraigadas en las consecuencias de la contienda civil, será, como recuerda Valls (2015), uno de los hechos extraliterarios que condicionarán su éxito de público y ventas y su consolidación internacional.

(...) todos los bienes culturales que abarca su mirada [la del historiador materialista], sin excepción, tienen para él una procedencia en la que no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo. (Benjamin, 2008a: 42-43)

Es innegable el hecho de que Benjamin, «ese hombre del que tanto aprendo y tanto me gusta nombrar» (Chirbes, 2002: 108), en la concepción chirbesiana «del devenir histórico como discontinuo e incompleto» (Serber, 2023), se convertirá en el epicentro teórico principal de la lectura y reescritura (o, mejor, la tarea de «*re-hacer*» el «relato») que, en todo momento, realiza el novelista de la memoria y el tiempo históricos, y de su negativa visión (y, por ende, sin el judaizante matiz mítico ni mesiánico, en el que, en cambio, sí incurre el filósofo, confiando en la redención del porvenir) del pasado y el presente (al fin y al cabo, *vivir* es, para Chirbes, *recordar*), nombrándolo repetidamente en *A ratos perdidos* (en concreto, Chirbes, 2021a: 95, 103, 250, 331-333; 2022: 692-694; 2023a: 127, 202, 913-921), y, por consiguiente, también citándolo directamente en su concomitante obra ensayística, tanto en la incluida en *El novelista perplejo* (Chirbes, 2002: 16, 29, 78, 108, 159-160), como en *Por cuenta propia* (Chirbes, 2010: 18, 26, 32, 74, 140, 230, 237, 239, 242) e indirectamente en el tratamiento de la materia novelística de su obra literaria, al conformarse en su totalidad como proyecto unitario y en marcha. Justamente esta concepción materialista de la verdadera memoria histórica (que se acerca a la intrahistoria unamuniana de lo castizo), que desde Marx integra la lucha de clases, opta por deshacerse del carácter exclusivo del historicismo (el idealismo) para tratar «de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante de peligro (...) de entregarse como instrumentos de la clase dominante» de cada época, pues, para Benjamin (al igual que para Chirbes), «el sujeto de la historia», quien realmente permite el progreso y la revolución, «[es] los oprimidos, no la humanidad», como sintetiza en uno de sus proféticos aforismos (2008a: 40, 99).

Plenamente consciente de lo anterior, el «sujeto histórico», que es además historiador materialista, en el caso de Chirbes desde la literatura, se ocupa de dejar constancia de la historia de las singularidades, oponiéndose al universalismo, que es, según Benjamin, procedimiento historicista de tendencia aditiva (2008a: 54), para

transmitir las historias de sus personajes, «sus versiones de la historia» (Serber, 2023), además de su concepción y conciencia del tiempo, que, junto a la memoria, en sus novelas, conforman el «espacio de la culpa» en el que habitan los personajes, constituyéndose esta, así, «como forma de salvación» (Serber, 2023).

En resumen, en *A ratos perdidos* se observa cómo, desde el filósofo alemán, Rafael Chirbes enarbola un ejercicio contra el olvido personal y colectivo, ocupándose tanto del tiempo pasado, y de lo que este ha dejado para sí (el tiempo de la barbarie, de lo muerto, lo destruido y lo huido y, por tanto, en riesgo de ser olvidado), como del «tiempo del ahora», en palabras de la decimocuarta tesis de Benjamin, adjudicándole, desde la crítica perspectiva de un «yo» indignado y eminentemente retrospectivo, que pasa por la subjetividad arraigada en la historia, el papel de asombro ante la ruina y la violencia perpetrada que este último, en su novena tesis, interpreta para el cuadro *Angelus Novus*, de Paul Klee (2008a: 44) (véase Anexo 1).

8. «LOS AVATARES DEL TIEMPO POR TESTIGOS»: EL «YO» Y LA HISTORIA EN *A RATOS PERDIDOS*

8.1. *DIARIOS. A RATOS PERDIDOS 1 Y 2: «SIN CENTRO Y EN DECADENCIA»*

Situado en el «tiempo del ahora», el materialista histórico (y, por extensión, el diarista que aquí concierne) comprende la transitoriedad del presente, frente a la violencia y la injusticia que determinan el pasado, centrada en «ese peso constante de los muertos que son siempre más que los vivos» (Chirbes, 2023a: 130). Así pues, lo pasajero, que para él es el impulso condicionante de la escritura, se opone, como se ha dicho, al historicismo y a la mitificación universalizada del relato histórico como *continuum*, levantando, como respuesta, «una experiencia única (...) que se mantiene en su singularidad» (Benjamin, 2008a: 53) y revalorizando, como reclamo, el tiempo como posesión, frente a su posmoderna categoría de ajenidad (Chirbes, 2021a: 336).

La fragmentariedad de la historia, que supone su «verdad» («La historia de los oprimidos, un *discontinuum*», recuerda Benjamin en sus aforismos [2008a: 97]), es constituida en su relación dialógica (en cuanto a devenir) con el «yo», es decir, frente a sí mismo y con respecto al mundo, debatiéndose y cuestionándose en todo momento ante el papel en blanco (se autodefine como aquel que «solo se nombra a sí mismo a medida que se escribe» [Chirbes, 2023a: 58]). En el caso de *A ratos perdidos*, Chirbes pone en duda su propia identidad como intelectual materialista y su infatigable compromiso con la escritura como centros existenciales y vocacionalmente definitorios. Como resultado, recuperando a Caballé (1995: 40) en cuanto a la concepción tripartita de los ejes que determinan el género autobiográfico, en los presentes diarios (y más acentuadamente en el primer volumen), el «yo» histórico, para hilar su «narración» («Una vida es un razonamiento, (...) una narración» [Chirbes, 2021a: 361]), actúa más allá del «yo» literario, pues la categoría personal adquiere igual relevancia, en cuanto a memoria, pero también al ser cuerpo, estando irremediabilmente sujeto, en Chirbes, al tiempo (que es incluso animalizado en forma de roedor «que se lo come todo» [Chirbes, 2023a: 194]) y a la decadencia que conlleva.

En este sentido, bajo la premisa de que *A ratos perdidos*, desde 1984, registra treintaiún años de plena madurez, no es baladí que Soguero García (2024) vaya más allá de la mirada pesimista y angustiosa ante la historia que caracteriza al novelista y que, contrastando la primera con la última entrega de los diarios, le adjudique a su totalidad

las categorías del «discurso del vencido por la vida» y la «literatura del dolor», que se afianzan, al término del texto, y tal y como se apercibe, por ejemplo, en la entrada correspondiente al 25 de marzo de 2010, en un vértigo extremo y una desesperación ante los evidentes signos corporales de la vejez. De hecho, a las reseñas críticas (Parellada, 2022; Canals Piñas, 2022; Díaz Ventas, 2022; Calvo Carilla, 2023), al igual que al propio Rafael Chirbes, y al mismo tiempo tal vez a consecuencia del agravamiento de la enfermedad latente y al aislamiento que encuentra en Beniarberg, ya les llamó la atención el contrapunteo latente en *A ratos perdidos*, no solo entre reflexión metaliteraria y anecdotario vital o entre espontaneidad y reescritura para sostener la máscara del «yo», sino el fundamento de que, además, también pivota entre, por un lado, la pasión erótica, la preocupación hacia el prójimo (la clase obrera y el «vencido») y el goce cultural ante la belleza sublime (de la literatura, la música, el cine y la pintura) y, por otro lado, el padecimiento (tanto físico como moral), la frustración afectivo-sexual y la crítica de la autoproducción literaria. Paralelamente, a esta dualidad hay que sumarle aquella que se disputa entre el envejecimiento del ser y la persistencia nostálgica de la memoria que lo acompaña; sobre todo, las ruinas del recuerdo de su infancia (desarrollada entre las postbélicas Tavernes y Denia, y acompañada de la pronta pérdida de la figura paterna), la adolescencia y primera juventud en Ávila, León y Salamanca, y la incipiente adultez como estudiante activamente contestatario, ya en Madrid, y luego como profesor en Marruecos. Se trata, pues, de los retazos vitales anteriores a 1984.

En el desarrollo interno de los volúmenes, desde luego, se percibe la interiorización y el retraimiento progresivos del «yo» hacia sí (a partir de 2007, Beniarberg será casi el único paisaje que cotidianamente aparezca mencionado), mientras que en el primer volumen, desde 1984, se atestiguan numerosos y madrileños encuentros amistosos (Chirbes, 2021a: 72-74) y, a finales de diciembre, el primer (pues no será el último) encuentro parisino con François.

Dar «fe de lo que hay y de lo que hubo y conocí, porque nos estamos yendo», para eternizar la belleza del vivir (Chirbes, 2023a: 194): estas palabras, aunque anotadas el 22 de agosto de 2007, resumen el propósito total del diarista, ya desde el primer volumen. Así, el sujeto histórico, para ordenar el caos presente (del que él forma parte, como ser «a la deriva» [Chirbes, 2021a: 63]), da cuenta del pasado y lo refleja primorosamente. En consecuencia, documenta y esboza instantáneas de su paso por los barrios y ciudades en los que vive y por los que transita, ubicando a veces, dentro del elenco de cuadernos

legados, algunos dedicados por entero a su tránsito por ciudades, como el «Cuaderno Rivadavia», iniciado el 18 de septiembre de 2004, precisamente para un viaje a Alemania.

En concreto, aquí, entre 1984 y 2005, deja registrados los viajes a París, Madrid, Valencia, Roma, Barcelona, Burdeos, etc., aunque cabe subrayar las coincidentes publicaciones, en 1997, de *Mediterráneos*, y siete años después, de *El viajero sedentario*, que dan extensa cuenta y opinión de estas y otras geografías visitadas. A su vez, el 30 de abril de 2007, se muestra altamente crítico con los propios historiadores, al ser, por su parte, una constante en ellos la concepción del hoy como trivial, sin dar cuenta de la necesaria «conciencia histórica» de la que habló Benjamin:

Los barrios cambian, las ciudades se transforman, y nos gusta leer en los libros esas transformaciones, son su historia. Sin embargo, cuando la historia se nos revela ante las narices, nos disgusta. (...) Los propios historiadores se abstienen de leer los periódicos de cada día (...): solo les interesa (...) un ayer más o menos remoto. (Chirbes, 2021a: 103-104)

Para Chirbes, en el «hoy» se concentra, pues, todo lo que existe; de este modo, la desaparición y la modificación del entorno acentúa una idea del «progreso» que, para el materialista, no implica necesariamente un avance homogéneo, sino, por el contrario, su crítica y retroceso, como anima Benjamin en su decimotercera tesis (2008a: 50-51).

Se trata de la representación de la crisis global, que, en la novelística de Chirbes (sobre todo, en el último período, representado por *Crematorio* y *En la orilla*), atañe a la especulación inmobiliaria (la «burbuja» urbanística de la primera novela y los residuos acuáticos en el pantano de Olba y la edificación ilegal de grandes solares de la segunda), política y financiera, característica del presente (y herencia de las políticas de la Transición), pero que también concierne al pasado, esto es, a «la vinculación que se establece entre las dinámicas del olvido de la guerra civil española y la dictadura y la destrucción del paisaje», tal y como señala Vidal Pérez (2019) a propósito de los ambientes transformados por la globalización (resultante del turismo masivo) y la tecnificación del paisaje (en detrimento de la degradación de la cultura y la inatención hacia el patrimonio histórico) que se ubican en la costa mediterránea, y que el escritor refleja, en forma de crónica, en el libro de viajes homónimo. Como se subraya en el artículo mencionado, esta preocupación por el espacio y su explotación, que resulta en bruscos cambios ambientales (de ahí el sofocante e hiperbólico calor que significativamente, y con un fin simbólico, padecen los personajes en *Crematorio*), sitúa

a Chirbes en el impulso de la «ecocrítica» anticapitalista, mostrándose nostálgico por un tiempo anterior a la corrupción del entorno.

Tanto es así que el 5 de mayo de 1985, desde un tren francés de vuelta a España (trayecto que en este primer volumen será frecuente), equipara, mediante la proyección subjetiva, la plasmación de su propio suceder anímico y sentimental con la secuencia paisajística, atribuyéndole al cuaderno diarístico, frente a los continuos cambios del presente, la «voluntad de permanencia: el ser de Parménides» (Chirbes, 2021a: 107).

Sin embargo, y lejos del idealismo, en *A ratos perdidos* son asimismo frecuentes las lúcidas críticas a las grandes ciudades, pues son espejos representativos de las ideas y focos insignes del poder («la gran ciudad es el catalizador de las contradicciones de nuestro tiempo», afirma en sus *Notas para una novela futura* de entre 1998 y 2000 [2021a: 231]); por ello, de un modo parecido a como críticamente lo hará en *La caída de Madrid* o *La larga marcha*, el 7 de mayo de 1985, afirma lo siguiente:

El poder siempre se asienta sobre un barro pegajoso de delaciones. Madrid, con sus mendigos-policía, sus confidentes, recupera su veta barojiana, valleinclanquesa; es el Madrid de los policías secretos de las novelas y los *Episodios nacionales* de Galdós; el de *La horda*, de Blasco, y el de los *Siete domingos rojos* de Sender, con sus chivatos, sus cargas policiales y sus obreros heridos. Yo mismo fui asaltado en el año sesenta y nueve por un policía-mendigo en la parada del metro de Moncloa (...). (...) se abalanzó sobre mí un tipo que mendigaba sentado en el suelo y me puso una pistola en el hígado. «Qué pasa, ¿tú también estás con esos?» (...). Tuve suerte. Me dejó ir (...).

A este respecto, cabe recordar que la connivencia entre dinero y poder que se manifiesta en la mirada del diarista ya no solo estará presente en su obra novelística, sino que la ruina que comporta está ya en sus crónicas de viajes, pero también se traza, ya en cuanto a las relaciones interpersonales, en sus narraciones cortas, como «La otra mitad» (de creación paralela o posterior a *Los disparos del cazador*, al estar firmado en Valverde de Burguillos, octubre de 1994), dedicado a (e inspirado en) la vida y la figura de Manuel Vázquez Montalbán (aunque también en los viajes del autor para *Sobremesa* y, en concreto, a Bangkok y Pekín), como crítica a la globalización, al no encontrar, el personaje de ficción (hombre de negocios textiles e internacionales), su identidad y situación en el mundo, ni por tanto tampoco su felicidad, en ese ir y venir constantes

desde la libertad y el exotismo del continente asiático²³ al enraizamiento afectivo y familiar (aunque hueco) que le espera en España, y viceversa: «Era curioso —se lee en un momento dado del texto—, pero se había acostumbrado a vivir así, de un sitio para otro, como si vigilara los pedazos dispersos de sí mismo» (Chirbes en Llamas Martínez, 2021b).

Por otra parte, y como ya se intuye en la cita de más arriba, el diarista auscultará Madrid a través de sus lecturas; de ahí la miseria, la suciedad y la agresión que comporta la ciudad y que ya están en Quevedo, Valle-Inclán, Galdós, Blasco Ibáñez, Sender o Baroja (aquí, con respecto al tipo suburbano mencionado). Así, páginas más adelante, acerca del carácter violento y mísero de la capital, confesará: «Yo mismo soy —en no desdeñable parte— fruto de eso» (Chirbes, 2021a: 112, 166).

Además, sin duda con «rencor frente a los gritos de los vencedores» (como escribe en su ensayo «Madrid, 1938» de *El novelista perplejo* [Chirbes, 2002: 107]), el diarista, ubicado en la «revolución» permanente de Benjamin, va a apuntar demoledoramente contra la pervivencia del franquismo en tiempos de democracia, del «enemigo» que es la clase dominante, según la sexta tesis del filósofo, pues, como escribe el 16 de mayo de 1985, a propósito de una discusión en torno a los «méritos de guerra», la dictadura «lo ha envenenado todo: ha convertido las ideas en mazas. O conmigo o contra mí (pero si eso viene de mucho antes: eso es Goya, Machado, es Azaña, el cabrón de Quevedo)» (Chirbes, 2021a: 116-117).

No cabe decir que todo ello se enarbola paralelamente a una actividad lectora incesante y ecléctica (Balzac, Tolstói, Grossman, Musil, Jünger...), que forma parte de la búsqueda y experimento de la forma literaria, y de la que por supuesto no está exento Benjamin y sus textos sobre Baudelaire, *Iluminaciones*, *Sobre el lenguaje en general*, *Destino y carácter*, su correspondencia, las propias *Tesis sobre la historia*, etc., y sus teorías sobre el lenguaje nominal (el de la «verdad» adámica) frente al instrumental (esto es, como vehiculado por la ideología) y a la corrupción de la barbarie y la guerra. De hecho, para Chirbes, Ana, la protagonista de *La buena letra*, y el obrero Lucio de *La caída*

²³ En este sentido, no es casualidad que las crónicas de viajes de *El viajero sedentario* se inicien, en una primera parte, bajo el título de «Orientales», fechándose el primer texto, «Pekín. La ciudad inalcanzable», en septiembre de 1993. Este se sigue de otros viajes a Shanghai, Cantón, Hong Kong, Bangkok y Sidney. Estos artículos son el fruto de la reescritura característica del autor, tal y como se advierte en la «Justificación» que cierra el volumen: «(...) nacieron como reportajes en la revista *Sobremesa*», aunque «Han sufrido cortes, correcciones y ajustes», ante el intento de unificarlos «(...) de tal manera que vayan guiando al lector hacia determinado estado de ánimo» o, mejor, perspectiva (esto es, la del «viajero») (Chirbes, 2004: 371).

de Madrid son ejemplos o, más bien, víctimas de la segunda tipología (Chirbes, 2021a: 331-333).

En última instancia, en cuanto a este repaso del primer volumen, cabe destacar el episodio de pasión y erotismo, por un lado, y tragedia y enfermedad, por el otro, que conforman los años de relación con François y que, junto a la publicación por intermediación de Martín Gaité y luego de Jorge Herralde de *Mimoun* en 1988 y la consecuente confirmación de la carrera literaria como vocación («¿Y si, al final, con casi cuarenta años, resultara que sí, que puedo ser escritor (...)?» [Chirbes, 2021a: 185]), son los centros vitalmente determinantes. «Detectaba por todas partes los depósitos del dolor y la miseria humana», escribe el narrador de *Paris-Austerlitz* (2016: 22-23), novela póstuma que sin embargo va a empezar a proyectar posiblemente ya en agosto de 1987, a propósito del centro médico donde está hospitalizado François, y es que en ella, como se ha dicho, traspone su relación desde el personaje ficticio de Michel, aunque la muerte del amante, tras una larga agonía a causa del sida, no ocurrirá hasta 1992, y el texto será guardado pudorosamente en un cajón hasta su reveladora publicación en 2016.

La enfermedad y la muerte cercanas, de hecho, son las que cierran *A ratos perdidos I*, y «esa papilla siniestra que se esconde detrás de estos cuadernos» (Chirbes, 2021a: 212), a la que llama «sombras» o «fantasmas», es en realidad sus más íntimos miedos, mostrándose descarnadamente, ante las atrocidades del tiempo, «de cuerpo entero» (Parellada, 2022). Si, como sugiere Sanz en su prólogo (en la línea de López Verdú, 2024: 104), en Chirbes «lo íntimo se literaturiza» (2021a: 36), antes de la degeneración corporal que supone el sida (en ese sentido, *Paris-Austerlitz* es claramente una novela sobre las «víctimas», los «vencidos»), hay que considerar el alto grado de íntima verdad de lo vivido en la novela, esto es, el estado de exaltada ebriedad en el que «alcohol y sexo formaban una madeja» (Chirbes, 2006: 52) y que, entre otros momentos, se detalla brevemente en diciembre de 1984, tras su primer encuentro.

Por supuesto, el desarrollo de la relación es apuntado meticulosamente en los siguientes ocho años, al ser flujo de intercambios de mensajes, largas e intensas llamadas telefónicas y efímeras escapadas por parte de Chirbes a la ciudad parisina, apuntadas sobre todo en marzo de 1985, paralelamente a una gran indecisión frente a la carrera literaria y periodística, el encaramiento de los miedos (simbolizados de forma pesadillesca por «la rata», «la única imagen que me persigue siempre» [Chirbes, 2021a:

92], y que por cierto reaparecerá en lo sucesivo)²⁴ y una lúcida exploración de la urbe. Ante todo, de esta última, va a anotar la inmortal cultura que aguarda entre sus paredes, como se observa en su visita al Louvre el primero de abril de ese mismo año, cuando detecta, en la estela de la séptima tesis de Benjamin, la barbarie paradójica detrás de toda obra de arte (es la «contradictoria desconfianza de la cultura» que está en su novelística, como escribirá en el siguiente volumen [Chirbes, 2022: 79]):

Vigilan las salas del Louvre decenas de hombres y mujeres, que, en la *banlieue* de París, o donde sea que vivan, también buscan un momento de inmortalidad como las obras de arte que vigilan y con las que conviven: que no te olviden enseguida, permanecer en el recuerdo de los seres queridos durante algún tiempo, parece que todos lo queremos, pero ¿para qué sirve eso? Buena parte de los vigilantes son de raza negra, gente que procede de las antiguas colonias. Vigilan las obras de una cultura que los negó (...). (Chirbes, 2021a: 89)

En un momento dado, la relación pasional va a convertirse trágicamente en un ejercicio progresivo de pérdida, más allá de las continuas despedidas («Hace unos instantes, François en el andén de la estación de Austerlitz, con los ojos rojizos, y la sonrisa que se le vuelve mueca en cuanto el tren se pone en marcha» [Chirbes, 2021a: 107]) y los contrastados momentos de rabia y celos (de representación de los «papeles de verdugo y víctima»), como el de la madrugada del 30 de diciembre: «En cuanto bebe, me exige complicadas pruebas de amor, y lo que consigue es que yo sienta un odio sordo, mezclado con ese desprecio que provocamos los borrachos cuando nos ponemos pesados y exigentes» (Chirbes, 2021a: 126-127). Más adelante, François (como Michel), obrero, trabajador de una fábrica y de origen campesino, va a ser víctima de otra injusticia histórica de la que el diarista va a ser testigo directo y de primera mano; es, en efecto, la soledad y el distanciamiento de la clínica de Saint-Louis y la agonía que se describen en *Paris-Austerlitz* desde la perspectiva del pintor, que es el narrador intradiegetico.

Desde entonces, la sexualidad y la enfermedad del cuerpo se vuelven, para Chirbes, temas de impronta moral y religiosa, y, con la presencia del sida a partir del 28

²⁴ Para Soguero García (2024), a este simbolismo, a lo largo de las entradas posteriores, se le suman otros, como «muestras faunísticas relacionadas con el final de la vida», como el enjambre de avispas que «se introducían dentro de casa» el 14 de septiembre de 2010, que le recuerda a la muerte del viejo perro Manolo, pero también a la agonía de la palmera por culpa de un picudo, a la pérdida de las gafas de leer... Otro infortunio anterior había sido ya la lenta enfermedad y muerte de Paco con la que se inicia, en agosto de 2008, *A ratos perdidos* 6. De este modo, la casa y sus transformaciones deviene correlato simbólico del cuerpo, esto es, la degradación y ruina de la primera, de la mano del ataúd, la claustrofobia y el vértigo del segundo.

de enero del año siguiente, en la intimidad, el libre ejercicio de la primera se convierte en aviso de vida o muerte, es decir, de advenimiento de la segunda. Es por eso que, en *A ratos perdidos 2*, como bien detecta Díaz Ventas (2022),

(...) [Es] cuando aparece además un nuevo estado de conciencia en el que observamos un pesimismo de raigambre lucreciana al empezar a afrontar el autor la cercanía de la vejez, la juventud huida, el aislamiento y la soledad en un tiempo en el que el amor ya no parece posible.

Se trata de la «atracción por lo prohibido, por lo que te degrada» (Chirbes, 2021a: 149), que forma parte del «yo» thanático y penitente, y que termina por conformar al «hombre inestable», sobre todo tras la profunda crisis creativa que supuso la publicación de *Los viejos amigos* (2003) y la necesidad de concebir las obras maestras que, en contraste con lo anterior, serán, finalmente, las futuras *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013). Serán estas últimas el resultado del deseo de la escritura futura con la que, el primero de marzo de 2005, finaliza la segunda parte de *A ratos perdidos*. En consecuencia, busca indefectiblemente la ordenación de su presente (que incluye tanto el afuera como el adentro) ubicado, desde el *tempus fugit* (tropo con el que inicia la entrada del 9 de junio de 1986 y encabeza algunas de las partes posteriores), en un «permanente estado de tensión» (Chirbes, 2021a: 155) entre la exigencia de la escritura y la propia vida.

8.2. DIARIOS. A RATOS PERDIDOS 3 Y 4: «EL MUNDO ES DE LOS MISMOS»

Se ha dicho ya que, en el novelista valenciano, la concepción ontológica de la literatura pasa por la comprensión y revisión de la historia «en cada nueva etapa de producción» (Serber, 2023). De ello se ocupa el sujeto histórico, es decir, del cuestionamiento del contexto y el punto de vista ético-moral (y, por tanto, también estético). De hecho, cabe subrayar que, a partir del segundo volumen de *A ratos perdidos*, la identificación del diarista como sujeto histórico, «indesligable de su actividad lectora» de cuño marxista (Llamas Martínez, 2021), pasa a ser explícita en su impulso contracultural (recuérdese, de la introducción de *Por cuenta propia*, la llamada «estrategia del boomerang: saltar atrás como experiencia que permite devolver al lector el ajeteo presente» [Chirbes, 2010: 28]), pues «No hay gran literatura que no se haya escrito contra la literatura», como escribe el 13 de marzo de 2005, al iniciar la tercera

parte de los diarios y a propósito del *Quijote*. A todo ello hay que sumarle la pregunta que se hace en la entrada anterior (del 8): «qué es ser escritor, o individuo en la nueva Europa [postbélica]» (Chirbes, 2022: 11-13).

Nuevamente, ante la arquitectura actual, está la retrospección del pasado en la visión de la posmodernidad, como característica del materialista. Se observa, por ejemplo, en sus reflexiones de abril de 2005 sobre Nueva York, cuando se propone, en la estela de *El viajero sedentario*, «Mirar fuera» y «Escribir de Nueva York como ciudad barroca», donde la pobreza de unas gentes contrasta con la opulencia de sus edificios (se refiere, claro está, a la «gran catedral del dinero»), y concluye, desde Benjamin, que «La historia de las ciudades vivas es casi siempre la historia de una serie de destrucciones» (Chirbes, 2022: 35-51). En efecto, las urbes posmodernas se construyen sobre las ruinas de su pasado²⁵ y, por tanto, almacenan el tiempo mismo a la vez que destruyen su propia memoria; de este modo, se convierten en contradicciones: «Toda la ciudad —añade más adelante el diarista en sus mismos apuntes neoyorkinos— está hecha así, con un misterioso equilibrio entre lo viejo que parece a punto de derrumbarse y lo nuevo que aún no se ha acabado de imponer» (Chirbes, 2022: 61). En sus transformaciones, se opera una renovación, pero, en cambio, perviven el desorden inarmónico, la desigualdad y la fealdad; así, los solares valencianos, que contrastan con el urbanismo equilibrado de Berlín, durante el cuaderno que dedica al viaje a Alemania en 2006. No en vano, en sus novelas, además de con la pérdida de la memoria histórica de las ciudades, los caserones familiares ejemplificarán la relación entre arquitectura e historia (recuerdo y olvido): «La casa de Misent, con su jardín abandonado, me aparece un testigo irónico de mis errores», afirma Carlos Císcar en *Los disparos del cazador* (Chirbes, 2011: 85-86). Cabe no olvidar que la casa es, también, el espacio en torno al que se desarrolla la rememoración de la epopeya familiar y legitimadora del «relato» que opera Ana, la protagonista de *La buena letra*. Asimismo, como escribe el diarista ante la visión de la llanura de Alsacia de camino a ver el *Retablo de Isenheim*, expuesto en la ciudad francesa de Colmar, «El paisaje está sobrecargado de significantes», pues es ostensible la huella de la historia en él, «como si guardara una tristeza de entreguerras» (Chirbes, 2022: 293). Todo ello es un ejemplo que ilustra de qué manera, para la historiografía marxista, desde la decimoséptima tesis de

²⁵ Recuérdese la novena tesis de Walter Benjamin: el *Angelus Novus*, de Klee, cuya mirada está vuelta hacia el pasado, desde su perspectiva «ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar»; por el contrario, el progreso está representado por el huracán que «sopla desde el Paraíso», mientras el ángel sigue mirando hacia atrás y dándole la espalda al futuro (2008: 44).

Benjamin, el tiempo histórico se construye en su detención, en la cristalización del acaecer como «mónada», como partes de un todo, extrapolándose cada una, a su vez, a cualquier «época del curso homogéneo de la historia» (Benjamin, 2008a: 54-55).

Así pues, constantemente angustiado por el devenir político de España (aunque no solo, pero sí especialmente) y convencido de la función y el compromiso del escritor de desvelar los mecanismos retóricos de la realidad, el 13 de octubre de 2006, Chirbes se reafirma en su tarea de narrador testimonial y restitutivo: «¿Renunciar a escribir?, ¿dejarles a estos payasos [los interlocutores televisivos de un desfile militar] la exclusiva de la narración del tiempo que he vivido?» (Chirbes, 2022: 140). El deber de dejar «los avatares del tiempo por testigos», como escribe en «Trabajo» (Chirbes, 2010: 293), pasa a ser contestación de lo anterior; a esta misión, «transformar el mundo» (Chirbes, 2022: 320), es a la que los presentes cuadernos también forman parte, ya de entrada, como concentración de referencias (una «antología» personal, como elenco bibliográfico), pues, para el diarista, «cultura es —tiene que ser— construirte el código que te permite entender el mundo», esto es, la retórica encriptada del sistema y los engranajes del poder (Chirbes, 2022: 18).

En esta senda esbozada, no es casualidad, como se ha apuntado más arriba, que, en el presente volumen, se opere continuamente la reflexión en torno al crucial concepto benjaminiano. afianzada en la relación retroactiva entre el «yo» y la Historia). Está explícitamente presente por vez primera en abril de 2006, al verse el diarista incapaz de intervenir en el caos moral del presente. En esa misma entrada, denuncia la indiferencia de los transeúntes madrileños ante la miseria, por lo que se señala como indigno al verse a sí mismo solamente en calidad de testigo pasivo de la realidad y autodefendiéndose a través del miedo. Más adelante, a fines de ese mismo mes, a partir de un ejercicio introspectivo, y en contradicción con su autocrítico deber como escritor, expresa que la esterilidad en la creación «me remite a un yo incapaz y asustado» (Chirbes, 2022: 330), que se esfuerza (a veces en vano) por llegar al centro de su quehacer. Del 6 de mayo data la siguiente mención, cuando se remite, a través de la memoria, a sus años de juventud como activista político militante y a su generación (la del 68, con iniciales «ansias de cambio» [Chirbes, 2022: 599], pero de la que, por cierto, critica duramente su actuación política durante la Transición) y, unas líneas más arriba, al discurrir acerca de la concepción de que solo la agrupación polifónica es representativa de la historia, frente al documento individual. No obstante, seguidamente se pregunta:

¿Cómo convertir en energía²⁶ los depósitos de dolor, el esfuerzo? Creer que estos cuadernos pueden formar parte de esos yacimientos energéticos [de la historia personal]. *A esa energía deseable fue a la que en mi juventud denominamos sujeto histórico*, la habíamos encarnado en el proletariado como fuerza destructiva y creadora (...). Este cuaderno es polvo de la ceniza que quedó, y el estremecimiento de un dolor que no tiene que ver con otra cosa que no sea el hecho de vivir, doloroso esfuerzo de seguir adelante después de saber eso. (Chirbes, 2022: 342-343; la cursiva es mía)

Significativamente, en otra entrada (20 de junio de 2006) el diarista encuentra representado el sujeto histórico en la novelística de Vicente Blasco Ibáñez, por ser consciente de «en nombre de quién y por qué escribe», pues con títulos como *El intruso*, *La horda*, *La catedral* y *La bodega*, a partir de la violencia, «dio un extenso barrido social» a la España del momento (Toledo, Madrid, Bilbao...), desde la visión valenciana, cuya pobreza, en el ámbito rural, se describe, por ejemplo, en obras de la talla de *Cañas y barro* o *Entre naranjos* (Chirbes, 2022: 466-468). Por cierto que el paisaje empobrecido y degradado de la penúltima será uno de sus modelos principales para esbozar la atmósfera de lóbrega sordidez en la que situará *En la orilla* (enfatiizándose con el rasgo de la putrefacción, con el hallazgo del cuerpo que inicia la narración), «la fantasmagórica novela en la que pienso mucho y escribo poco» (Chirbes, 2023a: 783), como expresa justamente durante su período de escritura y, en concreto, el 4 de junio de 2011.

Por otra parte, cabe subrayar que en el fragmento citado más arriba resuenan ecos de la tradición marxista que recoge Benjamin en su propuesta ideológica: son el presente histórico y su articulación por parte del materialista los aspectos que justifican el valor de los cuadernos de *A ratos perdidos* como testimonio de su tiempo y no solo de las fluctuaciones de la historia personal. Conforman, así, el contrapunto con la obra narrativa de Chirbes: la historia del sujeto en su devenir histórico y cotidiano, de un lado, y la transfiguración literaria de la realidad como comunión y mosaico de voces y puntos de vista paradójicos, del otro lado; en paralela producción, cuadernos y narrativa, respectivamente. En este sentido, el filósofo alemán, en su ensayo de 1933 titulado «Experiencia y pobreza» (incluido en *Iluminaciones*), se pregunta acerca de los modos

²⁶ Precisamente, este término aparece más adelante en *A ratos perdidos* 5 a propósito de los diarios del filósofo, escritor y militar alemán Ernst Jünger, ya mencionados más arriba. Sobre estos, publicados bajo el título *Radiaciones*, Chirbes, en la entrada correspondiente al 16 de enero 2006, comenta: «[En sus diarios], Jünger está convencido de que todo [en la historia: plantas, animales, insectos, humanos, etc., pero también la muerte] irradia energía y se siente especialmente dotado para capturarla» (2023a: 17). Para Chirbes, al concepto se le contrapone la categoría de *lo desechable*, es decir, aquello que carece de sustancia (en este caso, biográfica).

posibles de representación de la experiencia individual tras la barbarie y tecnificación de la Primera Guerra Mundial, ante las que solo parecía posible el silencio y el olvido (Benjamin, 2018: 95-100). Tres años después, en «El narrador», revaloriza la capacidad de la novela para «llevar al ápice lo inconmensurable en la representación de la vida humana»; y, líneas más adelante, sigue: «En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esta plenitud, la novela notifica la profunda perplejidad del viviente» (Benjamin, 2008b: 65). Significativamente, propone como ejemplo de todo ello el personaje protagonista del *Quijote* cervantino como epítome de la novela moderna.

Sin embargo, sea como sea, el código posmoderno pasa por la retórica de la fragmentación. Y es que, como expresa Benjamin en «El autor como productor» (1934), la novela, que en Chirbes destapa el conflicto entre lo personal (en su categoría de familiar o generacional) y lo público o colectivo (y cómo el segundo afecta al primero), es representativa de la realidad en tanto que se articula en una relación dialéctica, según lo pide el momento, entre forma y contenido; luego, si se establece en «contextos sociales vivos», esta adquiere categóricamente lo que el pensador llama su «tendencia política».²⁷

Hasta este punto debe verse la incidencia de la lectura de los ensayos de Benjamin en el quehacer intelectual y narrativo de Chirbes, ya desde su relectura de *Iluminaciones II* en abril de 1984 (Chirbes, 2021: 95), al iniciarse *A ratos perdidos*. Efectivamente, desde Proust (recuérdese el ensayo «Para una imagen de Proust» [1929] de Benjamin), el ser que se ha devenido a través del curso del tiempo determina la novela por venir (la memoria opera, así, como «tiempo recobrado»), en consonancia con confesiones como: «Pena por el tiempo perdido, por todo el tiempo que paso fuera de aquí [del escritorio]. Un poco tarde para hacer propósito de enmienda, para emprender algo de provecho: la novela que sea coágulo de lo que eres, del tiempo que has vivido» (Chirbes, 2022: 366). En el autor de *En la orilla*, la escritura (y no solo de los presentes cuadernos), así, se postula como un desmesurado y pesado ejercicio de esfuerzo y disciplina de la creación ante la incertidumbre; de ahí, en parte, el interés del diarista por el predominio de lo literario frente al mero «testimonio autobiográfico» (Chirbes, 2022: 553).

²⁷ De hecho, el pensador alemán desarrolla extensamente esta tesis en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, subrayándola en lo que atañe al contexto bélico y de ascenso del nacionalsocialismo. En conexión con lo anterior, se muestra en desacuerdo con Marinetti, el futurismo y la «estética de la guerra» (que reconocía un ejemplo de belleza en ella) y, desde la contraposición entre fascismo y comunismo, escribe lo siguiente: «Las masas tienen un *derecho* a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una *expresión* que consista en la conservación de esas relaciones. *Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política*», a partir de la tecnificación de la barbarie y la autoenajenación del ser humano; por su parte, «*El comunismo le responde con la politización del arte*» (Benjamin, 2003: 96-99).

De forma constante, el sujeto histórico da cuenta de la parte de la humanidad «dominada» y oprimida por la lucha de clases, esto es, de la situación del prójimo, y, por ello, en su tarea de cronista de la España posterior a la Transición, Chirbes, frente al desorden y la corrupción de la política y la economía, en sus diarios da cabida al obrero representándolo en cuanto a la dignificación de su tarea como artesano, e incluso, en muchas ocasiones, demostrando asombro y admiración hacia su oficio; significativamente, es clave esta labor humanística, de atención a la alteridad de la que se siente parte. Esta preocupación aparece también en su obra narrativa, donde el trabajador aparece subordinado al poder del empresario (que es, normalmente, constructor o arquitecto).²⁸ En una entrevista que concedió en su última etapa, y preguntado acerca de la labor de la representación de la clase baja en la historia, respondió:

Los pobres no tienen historia en las historias contadas por los ricos. (...) Yo he intentado contar la historia de los de abajo, el limpiabotas de Salamanca o el que vende cigarros... (...) tiene la misma densidad de alma una marquesa de Henry James que un currante de *Paralelo 42*. (Chirbes en Ordovás, 2014)

Así pues, el 11 de mayo de 2006, en la primavera madrileña, frente a un obrero de «cuerpo sólido, rostro bronceado, [y] aspecto de gladiador», sintomáticamente, el diarista se reafirmará en la convicción de que

El mundo es de otros. No, no, el mundo es de los mismos, de los de siempre, esos a los que uno no se encuentra nunca por la calle, pero en la calle parece que reinan esos otros [la clase obrera], rotundos, hermosos, como en cumplimiento de una falaz justicia poética. Tú tienes el dinero, yo el vigor. (Chirbes, 2022: 361; la cursiva es mía)

En síntesis, con la citada sentencia de que «el mundo es de los mismos, de los de siempre» cabe ratificar la tesis de que, para el novelista alicantino, además de una función

²⁸ Por poner algunos ejemplos, cabe destacar las situaciones que se presentan en *Los disparos del cazador* y *Crematorio*. Carlos Císcar, el narrador protagonista e intradieético de la primera, se justifica ante su hijo Manuel acerca de su búsqueda del «ascenso de posición social» (Chirbes, 2011: 91) y establece una relación de negocios con Jaime Ort, quien lo inicia en el mundo corrupto del fraude inmobiliario; además, gracias al favor de Manolo, pasa de ser un hijo de obrero del pueblo de Misent a constructor de éxito en Madrid. En cambio, la jerarquía entre empresario y obrero se establece más claramente entre Rubén Bertomeu y Ramón Collado en la novela de 2007, pues, tras llevar a cabo un sinnúmero de trabajos para el buen funcionamiento de la empresa arquitectónica e inmobiliaria, Collado no consigue mejorar su estado social y económico para llegar a ocupar el lugar de Rubén, sobre todo al caer en el vicio de la prostitución (encaprichándose fatalmente de Iris, nombre supuestamente falso de la prostituta) y la ludopatía, y subordinándose así a Bertomeu y, al mismo tiempo, pasando por un proceso de deshumanización bajo las órdenes de este. Así, en su monólogo, se queja de tal injusticia social a Sarcós (Chirbes, 2023b: 230).

política y moral, el testimonio que inscribe en *A ratos perdidos* contiene una reivindicación existencial: la clase que sufre la opresión, frente a la élite, debe recuperar la «propiedad» de su tiempo y espacio. A este objetivo contribuye la literatura chirbesiana (de la que forman parte estos diarios como pieza clave y unitaria), pues, en este sentido, se detecta una apriorística consciencia de que esta no puede «transformar» ni «curar» la realidad directamente, pero sin duda sí «revelarla», por medio de las palabras adecuadas (atendiendo el lenguaje de las clases populares) (Chirbes, 2022: 582), o, más bien, es en sí misma el ejercicio necesario para hallarlas o recuperarlas, volviendo al origen.

Por otra parte, al final de *A ratos perdidos 4* (coincidiendo con los últimos meses del año 2006), se enfatizan las entradas sobre el discurrir metaliterario que entraña la escritura de *Crematorio*, más allá de la aparente última obra que había sido para el autor *Los viejos amigos* (2003). Se propone «terminar una versión en unos meses» (pues ciertamente se publicará al año siguiente), y el largo proceso de confección de la novela, que aparecerá asimismo testimoniada en el siguiente volumen, implicará un enfrentamiento del escritor con sus propios recursos:

Hay una barrera que me separa de la palabra, una incapacidad para la sintaxis, a la que se le añade cada día menor capacidad de observación y retención; para encontrar la palabra precisa; para memorizar los objetos y las situaciones. Por si fueran pocas las limitaciones, ahora se les añade el ensimismamiento. Me auguro un negro porvenir como escritor, y me revuelvo contra ese destino, pero (...) a la hora de la verdad escribo como si el dilema o el sufrimiento o la voluntad fuesen asuntos de otro, con una especie de perezoso desapego. (Chirbes, 2022: 654-656)

Efectivamente, en estas fechas se observa cómo, para la consecución de su «testamento literario» (en sus propias palabras [Chirbes, 2022: 697]), que implica el ejercicio lingüístico, a las inestabilidades del «yo» se le suman el control de sus más íntimos «fantasmas» (que alimentan la creación), las limitaciones progresivas del cuerpo para ejecutar su tarea y la total desconexión con el exterior. De este modo, enfrentado a la insatisfacción (por ejemplo, el 23 de diciembre, sentencia: «Decido que la novela no tiene salvación. La dejo» [Chirbes, 2022: 686]), tras los momentos de sombra y frente a la esterilidad, el único remedio al que termina por recurrir consiste en un intenso ejercicio de corrección y reescritura, apoyado en el descoyuntamiento de la propia gramática a partir del recurso a otros lenguajes artísticos, como el cinematográfico, al que se refiere con frecuencia (en estas fechas, concretamente, al filme *La diligencia*, de John Ford).

Finalmente, y como resultado de lo anterior, ya el 4 de enero constata lo siguiente: «Creo que tengo el orden definitivo de la novela. Queda, sobre todo, cortar y ajustar en la primera parte, donde se me va de las manos, y reescribir los dos últimos capítulos de Rubén Bertomeu, que exigen vaselina, porque entran a tropezones» (Chirbes, 2022: 696). No obstante, *Crematorio* será el texto sobre el que más dudas e inquietudes le surgirán a lo largo de los siguientes años decisivos, pues ya de entrada temerá su aparente vacuidad estilística en lo que atañe a su estructura discursiva y distribuida en segmentos monológicos, aspectos que dificultarán su proyectada unidad (Chirbes, 2022: 697).

8.3. DIARIOS. A RATOS PERDIDOS 5 Y 6: «SER SOLO YO»

Al fin desvinculado de la mayoría de ocupaciones del exterior, en los ocho años que recogen estos últimos cuadernos que conforman *A ratos perdidos 5 y 6*, el lector asiste (salvo excepciones, pues todavía subsiste, en un primer momento, el Chirbes viajero) a la crónica de un interior, agravándose sobre todo ante la confesión que incluye en la entrada inicial del 8 de enero de 2007 de que, en efecto, «nada de fuera nutre» (Chirbes, 2023a: 11). Ahora, la identidad plena del ser, el deseado equilibrio del hombre alterado, ya no se encuentra en la agresividad de las voces y los silencios de los demás, sino solo en la compañía de los cuadernos, papeles y libros, «en el útero doméstico (...). Soy yo ahora, en este mismo instante, de madrugada, escribiendo a vuelapluma lo que me ocurre y lo que se me ocurre» (Chirbes, 2023a: 218).

Desde luego, el éxito de crítica y público (paralela a una legitimación a través de merecidos galardones) que va a acompañar a la publicación de *Crematorio* y *En la orilla*, textos que recibirán sendos Premios de la Crítica en un espacio de seis años, no cesará la inseguridad del novelista, incluso después de dar a leer la novela de 2007 a muchos conocidos antes de su publicación (Chirbes, 2023a: 79), ni ya después, el primero de agosto, al recibir el ejemplar definitivo, o el 6 de octubre, cuando le llega una aventajada crítica por parte de Ángel Basanta (a la que le seguirán —como se testimonia en las páginas siguientes— grandes elogios de Ángel Campos, Ana María Martín Gaité, Jorge Herralde...), donde, sin desmerecimiento alguno, se «dice que se trata de una de las mejores novelas de los últimos años» (Chirbes, 2023a: 161, 217). Para el novelista, sin embargo, la complejidad de la obra (sin duda muy acertada, pues a través de la estructura de retablo de caracteres que se despliega, el lector comprende mejor el pasado y «el alma y el aliento de los tiempos que vivimos» [Valls, 2015]) se tratará de todo un fracaso, y solo será por la gran acogida que tuvo que articulará estilísticamente *En la orilla* (según

Llamas Martínez (2021a), «en contra de su voluntad») desde el monólogo interior, ya desde su segunda parte, «Localización de exteriores», con la intervención del carpintero Esteban.

En *A ratos perdidos*, ambos textos de madurez y consagración literarias van a ser, sin embargo, el resultado de un pensamiento que se articula en la escritura diarística como un hervidero secuencial de interconexión de ideas y desarrollo de tipos (no en vano, los comentarios sobre Rubén Bertomeu son, en estas fechas, abundantes). De ahí la cuantiosa extensión de este postrer volumen, cuyas partes presentan un claro desequilibrio en cuanto a la relación entre el intervalo de tiempo y la extensión de sus entradas, puesto que, mientras que la primera ocupa solo un año y ocho meses (hasta agosto de 2008), *A ratos perdidos 6* abarca aproximadamente ocho años (la entrada final está fechada en 28 de junio de 2015, dos semanas antes de la muerte del autor).

Con toda una obra a sus espaldas, en la que despliega un *theatrum mundi* al completo, como mapa ideológico y de conducta del presente, y todavía una novela por venir (*En la orilla*, a la que hay que sumarle la reveladora *Paris-Austerlitz*, de larga e intermitente gestación), el «yo» va a verse incapacitado ante el agravamiento de la enfermedad y la soledad progresivas, situación que, como subraya Caballé (2023) en su reseña del volumen que aquí concierne, va a constituir la crucial «sombria atmósfera» que caracterizará sobremanera estos cuadernos (ya de por sí de tendencia fatalista o pesimista). Asimismo, es el retraimiento del sujeto autobiográfico, que aquí llega a su sùmmum, el factor que implica la primacía de la historia personal sobre la historia colectiva, pues el testimonio predominante de la cotidianidad doméstica en los terrenos de Beniarberg (concibiendo la lectura y la escritura como únicas actividades) va a culminar la excepcionalidad de *A ratos perdidos* como «una obra de referencia imprescindible en la historia del diarismo hispánico» (Caballé, 2023). Así pues, el 14 de junio de 2007, en los últimos días de Paco (que aun así se demuestra necesitado de la disciplina para llevar a cabo sus tareas domésticas), el novelista, desde su mesa de trabajo (ejerciendo a su vez el desdoblamiento típico de la autodesignación), escribe:

Entretanto, yo, aquí, en la habitación de arriba, saco con parecida disciplina mis fantasmas, peleo contra mis demonios, me hundo en una especie de mutismo creciente, *yo, mí, me, conmigo*: dos vidas que avanzan en paralelo a su propio desastre. De nuevo, las palabras de Rilke que aparecían en *Mimoun*, «que Dios conceda a cada cual su propia muerte». (Chirbes, 2023a: 135; la primera cursiva es mía)

En consecuencia, más allá de las meditaciones sobre cultura y arte (pues cabe recordar que fue lector de los críticos marxistas de la historia, como Goldmann o Lukács, pero también de teóricos del arte, como Malraux, Fisher, Hauser, etc., con especial atracción por las vanguardias rusas y alemanas de Bely, Bulgákov... [Santamaría Colmenero en Lluch-Prats, 2021: 64]) y las incontables búsquedas metaliterarias, de un lado, y metadiscursivas sobre los propios cuadernos (algunas, de hecho, ya citadas aquí), del otro, las oscilaciones anímicas, corporales e interpersonales («Lo malo es que nosotros, los materialistas, pensamos que no tenemos otra cosa más que el cuerpo. Somos esa cosa estúpida a la que llamamos “cuerpo”» [Chirbes, 2023a: 763-764]) van a predominar sobre las colectivas. De hecho, esta perfilación del sujeto también la detecta muy acertadamente Canals Piñas (2024) en su reseña del presente volumen, donde afirma que «Sus páginas (...) vehiculan por su parte una imagen descarnada y realista del autor» y que, por consiguiente, «Constituyen un autorretrato nada idealizado, generado a partir de brochazos verbales de escuela expresionista». Esto último se confirma en la entrada del 16 de septiembre de 2011, cuando Chirbes concibe «El autoanálisis como tema central de mis ocupaciones. Vértigos. Inseguridad. El cuerpo en brazos de la anarquía (...)» (Chirbes, 2023a: 799).

Así pues, ante la enfermedad del cuerpo, el miedo y sensibilidad hacia la muerte²⁹ (reflejándose esta también en los demás, como en el recuerdo de la agonía de la madre a través de la de un gato blanco, dando cuenta de que «Se muere a solas y dejando al descubierto la importancia de los contempladores» [Chirbes, 2023a: 74]), el «yo» ya no se inscribe tan acuciantemente en el texto tras la máscara de la impunidad autorrepresentativa, pues de entrada no se ubican las anotaciones posteriores (salvo excepciones muy puntuales, como la anotación incluida en la entrada del 9 de septiembre de 2007, donde señala que está pasando «a limpio estos cuadernos en agosto de 2014»

²⁹ Cabe dar cuenta de que los tres temas se perfilan como esenciales en su *magnum opus*, esto es, *Crematorio*, texto donde cristalizan con más intensidad que en ninguna otra parte. El cuerpo y la muerte están en Matías Bertomeu, de cuerpo presente que espera la incineración, como eje radial que sobrevuela toda la obra. Sin embargo, el cuerpo es también la repulsión sexual que está en las indignas relaciones de todos los personajes sin falta ninguna. Es, además, materia, y, por ello, inmanencia (y, en *A ratos perdidos*, a veces cárcel del espíritu) que va más allá de los esquemas sociales, pues no es una elección, sino que viene dado de antemano y no está sujeto de entrada a los modos de producción del capital (aunque sí es víctima). En el monólogo de Collado, por ejemplo, este motivo se intensifica explícitamente, cuando se leen los siguientes fragmentos: «esconder bajo un escudo de tela el cuerpo para que no se vea que está ahí, mandando, esconder que es él el que manda y no la sanidad, ni la justicia, ni la religión. Cuerpo. (...) El cuerpo supera las clases, lo que tú digas puede superarlo, una estudiantita de mierda hace un desgraciado a un catedrático y una putita deja sin dormir por culpa de los celos a un banquero que tiene millones. Eso es lo que le decía Sarcós a él, y él se burlaba. Pero Sarcós tenía razón» (Chirbes, 2023b: 234, 243).

[Chirbes, 2023a: 204]), añadiduras que, por otro lado, sí eran recurrentes en los anteriores volúmenes. En cambio, se originará un diálogo espontáneo, aunque nunca totalmente exento de recortes selectivos en su transcripción futura (la cual se testimonia aquí el 20 de junio de 2007 [Chirbes, 2023a: 141]) o del ejercicio de autorreescritura y de aprovechamiento del material.

Por consiguiente, aquí el sujeto busca «ser solo yo», pero siempre desde «el escepticismo de ahora» (Chirbes, 2023a: 530-531). De este modo, los fugaces encuentros sexuales, los viajes para las presentaciones de sus libros (que lo llevan a pasar algunos días en Barcelona, Valencia, Madrid, Alemania...), el comentario de encuentros amistosos, con críticos y representantes literarios, la preparación de conferencias y artículos, etc., van a quedar relegados a un segundo plano (aunque con no menos importancia de atestación), entregándose al ejercicio introspectivo y de testimonio de lo privado (eso sí: a través de la reflexión en torno a lo literario), al que se debe sumar el traer a colación algunos pasajes del pasado (sus etapas de paso por Zafra, Jerez de los Caballeros, Valverde de Burguillos...). En este sentido, en la entrada del 28 de noviembre de 2007, se lee uno de los testimonios más sórdidos y representativos del sentimiento de fragilidad, estado anímico que se convertirá en el leitmotiv de este período vital:

Cómo se afronta lo que queda, sin rebajarse, sin pedir ayuda, no convertirte en un pobre tipo asustado ante lo que llega, que es lo peor, la soledad sin esperanza, la enfermedad, la marginalidad: estar al margen, de los procesos productivos, de la vida social. Cómo se afrontan los ritos de paso inversos (...). Qué andamiaje hay que levantar para no convertirte en un animalito asustado, qué sistema de apoyos y defensas: representar bien esos últimos momentos ante ti mismo, que esos últimos momentos formen parte del sentido que te has esforzado por construir, aunque sea un sentido descreído, escéptico o pesimista, saber trabajar bien el instante en que se abandonan los escombros para volver al polvo. (Chirbes, 2023a: 264-265)

Aun así, no cesa de comentar con ahínco y compromiso los descabros de la política española actual desde la perspectiva marxista, apuntando, en este caso, al «zapaterismo» de esos años y al deterioro de la izquierda (Chirbes, 2023a: 77), además de a la pervivencia «invisible» del franquismo en los mecanismos de poder actuales, que perpetúan los esquemas de clase, «incluso cuando pronuncian la palabra *revolución* y hacen declaraciones de rabioso antifranquismo, o de antifascismo contemporáneo» (Chirbes, 2023a: 131).

Desde luego, la relación entre el «yo» y la historia se desarrolla muy especialmente en sus referencias a Walter Benjamin, que aquí también son frecuentes y de las que cabe subrayar dos pasajes pertenecientes a sendas partes del volumen. Si bien en 2007 el diarista ya alude de nuevo al filósofo para dirimir acerca de la obra poética del griego Yannis Ritsos (no en vano políticamente entroncada con la reivindicación de la memoria histórica), es en agosto de ese mismo año cuando, con el fin chirbesiano de contar la realidad exterior, su tiempo, extrayéndolo de sí mismo a través del ejercicio de la memoria, el novelista alicantino retoma la figura del pensador alemán para denunciar la «reescritura mojigata y fantástica de la historia» que lleva a cabo la socialdemocracia, la mentira idealizada del relato construido tras la Transición.

Como contestación, en su novela *Crematorio*, construida en base a una trama de enlaces y rencillas familiares y laborales, tanto de distanciamiento como de atracción, ha ejecutado justamente lo contrario, ya que ha contado la realidad que constituye el desvanecimiento de las esperanzas de cambio del marxismo propias del espíritu de la juventud (personificadas en Matías Bertomeu) y, con ello, también la dureza con la que se ejercitan «los valores de propiedad, la especulación inmobiliaria, el dinero negro, los bajos fondos, los tráfico y comercios varios o la corrupción material y espiritual» (Rodríguez Fischer, 2008).

No obstante, es más adelante, concretamente el 25 de febrero de 2014 (un año después de la publicación de *En la orilla*), tras detectar, en entradas atrás, algunos problemas de olvido y memoria, cuando se enfrasca de nuevo en la lectura de Benjamin (pues indudablemente es parte esencial del andamiaje teórico que enmarca el universo chirbesiano) con su inacabado *Libro de los pasajes*, esbozo de citas para una filosofía materialista de la historia. Sus reflexiones al respecto van a llenar las páginas de esta entrada y de la siguiente, fechada dos días después.

Ambas meditaciones, articuladas mediante la referencia a otras lecturas y fragmentos paralelos (de Ibargüengoitia, Balzac, Lenz, Rechy, Bulgákov...), se tematizan en torno a dos ejes: por un lado, la constitución de las ciudades (en concreto, de los pasajes urbanos, tanto parisinos como valencianos y canadienses) y el sombrío y sofocante ambiente que caracteriza las geografías de Misent y Olba en sus más recientes novelas, y, por otro lado, la incidencia de la corrupción y la burbuja inmobiliaria desde un texto de Maxime du Camp, citado por Benjamin en su libro, sobre la expropiación, a partir de cuya lectura el propio Chirbes termina por concluir lo siguiente:

En realidad, lo que nos cuenta Du Camp en estas líneas es el tema central de la excelente novela de Zola *La curée* [en español, *La jauría*], en la que uno descubre que todas las triquiñuelas de estos últimos años de burbuja inmobiliaria en nuestra tierra las practicaban ya un siglo y pico antes los parisinos; y, desde luego, españoles como el marqués de Salamanca y sus imitadores. Los artífices de los ensanches —de Barcelona, de Valencia, el barrio de Goya en Madrid— que hoy nos parecen tan hermosos. (Chirbes, 2023a: 922)

Para terminar, si bien es cierto que, sobre todo desde la publicación de *En la orilla*, las entradas de *A ratos perdidos* 6 van espaciándose cada vez más en el tiempo, cabe subrayar que Chirbes no cesó, hasta la postrera y angustiosa entrada del 28 de junio de 2015 (posiblemente lo último que escribió), en su empeño de expandir su interconectado proyecto literario, tomando notas para textos futuros y aceptando compromisos públicos (Chirbes, 2023a: 924). Por ejemplo, en el primero de septiembre de 2014, acepta impartir una conferencia sobre Alejo Carpentier, y, por consiguiente, se enfrasca en la relectura del novelista cubano, expresando, el 29 del mes siguiente, su próximo deseo de «escribir un artículo extenso sobre él», centrándose al mismo tiempo en «la creación verbal de América como proyecto político, discurso frente a la vieja Europa, sus vaivenes desde Whitman y, sobre todo para los latinos, José Martí»; todo, desarrollado desde una perspectiva materialista de la historia literaria, contraponiendo lo americano a lo europeo para extrapolar su «verdad» frente a lo impuesto por los conquistadores, en este caso.

Sin embargo, y pese a todos sus esfuerzos, Chirbes se demuestra incapaz de ejecutar tales proyectos y, por el contrario, únicamente puede encadenar una lectura tras otra, «dejando pasar los días como si no estuviera ya en la última curva, la recta que venga después no sabemos lo larga que pueda ser..., no hay derecho. Vago, cobarde» (Chirbes, 2023a: 926-927).

Así pues, en la recta final del desarrollo del sujeto, el lector, en las últimas páginas de *A ratos perdidos*, da cuenta de un trágico desenlace, al verse afectado el diarista por múltiples molestias corporales, sin dejar de lado las irremediables señales de la pérdida de la memoria y las dificultades de concentración que le siguen, y concibiendo, finalmente, con aflicción, que todo ese esfuerzo intelectual, si no se pone por escrito, es tiempo perdido, porque, al fin y al cabo, como deja anotado ante un episodio de olvido del 20 de febrero de 2014, todo escritor «sin memoria es una aporía» (Chirbes, 2023a: 913), y más aún si, con todo, como Chirbes, pretende auscultar el pasado para iluminar las dinámicas generacionales, interpersonales y socioeconómicas que han venido indefectiblemente a conformar el tiempo en que vivimos.

9. CONCLUSIONES: *LA IDENTIDAD ES EL AYER*

No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia.

KARL MARX, «Prólogo» a *Contribución a la crítica de la economía política* (1859)

Llenar con palabras los huecos perdidos, cuando todavía late con fervor, en tiempo de insomnio, malestar, simplemente de goce o en la emergente necesidad, el deseo de la escritura: ese es el propósito que subyace bajo los tres volúmenes diarísticos aquí analizados. Pero solo aparentemente. Para empezar, es cierto que enlazar las palabras cotidianamente le sirve a Rafael Chirbes para habitar la soledad y enfatizar su presencia (bracear «entre sombras», en palabras del diarista [Chirbes, 2010: 293]), refugiándose en un continuo monólogo conversacional consigo mismo, con un afán plenamente testimonial. En segundo lugar, lo es también que, precisamente en la concepción de la vida como atestación de la barbarie (de nuevo, demostrándose atento lector de Walter Benjamin), es donde el novelista alicantino encuentra su noción de *identidad* y, en consecuencia, pone al servicio de su desarrollo vital a la propia escritura, emergiendo, así, como uno de los más lúcidos cronistas de su tiempo, y, como sucedáneo, volcando en sus cuadernos la experiencia de un «yo» situado para el que *presente* y *pasado* son indesligables, del mismo modo que *existencia* y *memoria e historia* y «*relato*».

No obstante, la lectura que se ha llevado a cabo en este trabajo ha traído a colación el hecho de que uno de los mejores exponentes del diarismo español contemporáneo, como es el presente, empleó el género ya no solo como hervidero de ideas o ejercicio metaliterario y metadiscursivo, sino, yendo más allá de la tradición (y casi de modo paradójico), como evidencia historiográfica, desafiando en este sentido sus fronteras tradicionales. En la tradición crítica de *La gallina ciega* de Max Aub, del mejor diarismo alemán y en la plasticidad y confección de los cuadernos para su reutilización posterior de *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité, *A ratos perdidos* afianza, una vez más, el género del diario personal en el contexto español de las últimas décadas.

Efectivamente, el posicionamiento, por parte de Chirbes, desde el «sujeto histórico», teorizado por Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la historia*, permite, fuera de lo común en el género, la convivencia explícita de la tríada del «yo» personal e íntimo, histórico y político y, por último, literario, artístico y cultural. En su lectura, y por medio

de su peculiar visión de la realidad, el arte y la cultura son sublimados por el «yo», y la literatura, como el mayor de sus exponentes y, a su vez, el que puede incluirlos todos, pasa a elevarse como expresión del sujeto, que precisa de estructurar, a través de la práctica de diferentes géneros y la previa «autorreescritura» de variantes, desde el diario (Llamas Martínez, 2021c), una aleccionadora crítica al pasado postbélico, ya no solo español, sino incluso europeo. Asimismo, pretende constatar la secuencialidad vital a través, inversamente, del recuerdo, acercando el diarismo al ejercicio retrospectivo de las memorias o incluso a la autobiografía, que nace de la remembranza.

A modo de continuación de su andadura como activista marxista y comunista, su quehacer literario y diarístico, en suma, se dirige a la gestación y práctica de un compromiso político y literariamente revisionista, cuestionando y reescribiendo el «relato» de la corriente historicista y, como contestación, proponiendo una visión intrahistórica y materialista del pasado, esto es, a través de las formas de producción social y económica de la humanidad, que, según Karl Marx (2008: 4), constituyen las relaciones entre los individuos.

En consecuencia, pone especial empeño, en el ámbito español, en describir y traer someramente a colación las injusticias del franquismo y las dinámicas de corrupción políticas y económicas de la Transición. Como resultado, este ejercicio ha generado, en narrativa, un sinnúmero de caracteres y voces que, a partir, si se quiere, de *Mimoun* hasta *En la orilla*, desde diferentes recursos y técnicas, y posicionadas en su clase (tanto social como ideológicamente) y momento histórico y generacional, contribuyen, con todas sus contradicciones y puntos de vista, a crear el muy acertadamente llamado «universo» chirbesiano (Lluch-Prats, 2021), el desvelamiento de los entresijos del tiempo, de los silencios y de todo lo vencido por la historia, desde un punto de vista de descontentamiento general. Esto es, la representación de la decadencia tanto del ser humano, en su concepción moral y material (sobre todo, económica), como de la ideología (la imposibilidad del comunismo y de la indivisión de clases en la posmodernidad), el lenguaje (el «léxico familiar», pero también de la «tribu», en su vertiente sociológica, como explica en su ensayo «De lugares y lenguas» de *El novelista perplejo*, donde se lee que «La lengua es seguramente el rasgo más sólido que define al hombre como miembro de una tribu» [Chirbes, 2002: 131]) y el paisaje (y, por extensión, la globalización y masificación de las urbes y la arquitectura de las ciudades). Toda una actividad escritural para dejar, ante el paso del tiempo, un rastro, aunque sea de ruina (Chirbes, 2023a: 163).

No cabe duda de que la poética del tiempo y la memoria que desarrolla Rafael Chirbes en *A ratos perdidos* es indesligable de su magno empeño por levantar todo un andamiaje literario sobre el material histórico. Esta poética, a la que podría hacerse referencia como de la «restitución», y que se ha venido subrayando en el presente análisis, es también resultado del derribo y la reconstrucción personales de las narrativas precedentes (siguiendo a Benjamin, afirma que «Todo texto es saqueo» [Chirbes, 2002: 160]), abanico múltiple de lecturas propias de aquel que se concibe a sí mismo como «perpetuo autodidacta» cual signo de vida (Chirbes, 2023a: 243), las cuales quedan primorosamente dibujadas por medio de la mirada lúcida que está presente en todas sus páginas, sin excepción.

Este impulso revisionista nace a su vez de un «yo» que se siente estrechamente apegado a lo exterior, de donde surge la novela por venir, es decir, y como expresa el novelista en «Psicofonías (Legitimidad y narrativa)», esta última debe incluir lo político y lo social, para alcanzar su vigencia a través de su concepción como material ontológico de la realidad, por la importancia de revisar, después de un gran acontecimiento, «las parcelas del imaginario [colectivo]» y «la constelación de valores que marcará las formas de pensar, sentir y amar del vencedor» frente a las del vencido, como imposición y resultado de una lucha colectiva.

Ante todo, la escritura chirbesiana se afianza en el ejercicio de «deconstrucción» de los mecanismos del olvido, en contra de su tendencia natural de levantamiento, esto es, recoger memorísticamente y en comunidad, para fijarlos, «los sentimientos, las ansiedades y deseos de muchos y expresarlos a través de una sola voz, en un solo proyecto», tal y como expresa en una conferencia de 1997 (Chirbes, 2002: 167). En efecto, estrechamente enlazados a sus textos novelísticos, ensayísticos, cronísticos y periodísticos, los volúmenes de *A ratos perdidos*, como obra en marcha, participan por extenso de este acicate, pues Chirbes concibió toda su producción como unidad dialogante y de enlaces intratextuales. Al fin y al cabo, el diario es, en síntesis, el espacio escritural donde el sujeto puede desligarse de todo pudor y, además, en este caso preciso, también se ejecuta, en su idoneidad, un acercamiento libre a las fluctuaciones del acontecer presente, con el fin de radiografiar el rastro de la historia en su fragmentariedad, tanto personal como colectiva, y, sobre todo, como detecta el autor desde las enseñanzas de su maestro Max Aub en la pentalogía *El laberinto mágico*, sus más latentes injusticias (Chirbes, 2002: 194), cuyo intento de desciframiento persigue, con todo, la final representación de la «verdad».

En síntesis, para Rafael Chirbes, el mundo se rige por la «gramática» del presente, cuyo código, que es tarea del intelectual descifrar, consiste en un sistema de capas de significación histórica, en tanto que estas configuran una red de relaciones espaciotemporales. Así pues, leer es, paralelamente, recordar la propia existencia, como proceso de reconocimiento que, si se atiende al prólogo «Ecos y espejos» de *Mediterráneos* (y, por tanto, también a la lectura chirbesiana de *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, de Francisco Braudel), entraña «el progresivo descubrimiento de capas geológicas de mi propio ser, cuya existencia yo desconocía, o que creía ya para siempre desvanecidas» (Chirbes, 1997: 12). Mismamente, el trasvase continuo de lo íntimo a lo público implica la captación de las reverberaciones del tiempo, en las que el sujeto se refleja «para leer mejor el lugar originario», esto es, el «yo» y, en Chirbes, sobre todo el paraíso de la infancia y los paisajes de la costa alicantina. La identidad originaria se atisba habitando el ayer, cuya visión, en el autor, oscila entre el paraíso y las ruinas.

Inevitablemente, todo viaje del «sujeto histórico» es un recorrido inverso a través de las palabras de otros; es una conversación para el descubrimiento genesíaco, y es en sí mismo una manifestación de la perspectiva necrológica de la cultura. En este sentido, *A ratos perdidos* es, con todo, ya no solo una historia de un continuo cuestionamiento de valores y de una búsqueda de los espacios del ser, sino una crónica de las propias afinidades electivas e intuitas, por lo que cabe finalizar con estas agudas líneas del mencionado prólogo:

Hay gentes, libros o ciudades que no entendemos, pero que nos atrapan y nos obligan a visitarlos una y otra vez, seguramente porque advertimos en ellos indicios de que esconden algo que nosotros buscamos. En la media distancia, uno distingue la presencia de un pez bajo las aguas, no por su preciso dibujo, sino por el deslumbramiento de un fugitivo relámpago. Esos libros, ciudades y gentes inquietantes acaban formando necesarias piezas de nuestra identidad. (Chirbes, 1997: 10)

10. BIBLIOGRAFÍA

ACEBES ARIAS, Álvaro, «Un testigo de su tiempo: las bases e influencias del realismo crítico de Rafael Chirbes», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, n.º 21, 2023, pp. 245-272.

ALBERCA, Manuel, *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo* (con prólogo de Philippe Lejeune), Gipuzkoa, Sendoa, 2000.

———, «El diario íntimo, hoy (encuesta)», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n.º 2, 1997, pp. 11-25.

ÁLVAREZ, Enrique, «Los *Diarios* de Rafael Chirbes, el orgullo gay y la escritura del dolor homosexual masculino», *Anclajes*, 28, n.º 1, 2024, pp. 81-96.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Andrés E. Weikert, ed.), México, Itaca, 2003.

———, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Bolívar Echeverría, ed.), México, Itaca, 2008a.

———, *El Narrador* (Pablo Oyarzun, ed.), Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008b.

———, *Iluminaciones* (Jordi Ibáñez, ed.), Madrid, Taurus, 2018.

CABALLÉ, Anna, *La literatura autobiográfica en España (1939-1975)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1980.

———, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*, Madrid, Megazul, 1995.

———, *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2015.

———, «“Diarios”, la sobrecogedora caza del humo de Rafael Chirbes», *El País* (Libros), 3-12-2022.

———, «Última entrega de los diarios de Rafael Chirbes: la crónica de una demolición», *El País* (Crítica literaria), 23-09-2023.

CALVO CARILLA, José Luis, «Rafael Chirbes, escritor de diarios», *Turia: Revista cultural*, n.º 148, 2023, pp. 22-31.

CANALS PIÑAS, Jorge, «Rafael Chirbes. *Diarios. A ratos perdidos*», *Verba Hispanica*, n.º 30, 2022, pp. 221-224.

———, «Autorretrato con fondo azul», *Quimera: Revista de literatura*, n.º 483, 2024, p. 59.

CHACEL, Rosa, *La confesión*, Barcelona, Editorial Comba, 2020.

CHIRBES, Rafael, *En la lucha final*, Barcelona, Anagrama Narrativas Hispánicas, 1991.

———, *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997.

———, *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama Colección Argumentos, 2002.

———, *El viajero sedentario. Ciudades*, Barcelona, Anagrama Narrativas Hispánicas, 2004.

———, *La buena letra*, Barcelona, Anagrama Colección Compactos, 2009.

———, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama Colección Argumentos, 2010.

———, *Los disparos del cazador* (Ignacio Muñoz, ed.), Madrid, Clásicos Castalia, 2011.

———, *Paris-Austerlitz*, Barcelona, Anagrama Narrativas Hispánicas, 2016.

———, *El año que nevó en Valencia*, Barcelona, Nuevos Cuadernos Anagrama, 2017.

———, *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2* (prólogos de Marta Sanz y Fernando Valls), Barcelona, Anagrama Narrativas Hispánicas, 2021a.

———, *Mimoun*, Barcelona, Anagrama Colección Compactos, 2021b.

———, *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*, Barcelona, Anagrama Narrativas Hispánicas, 2022.

———, *Diarios. A ratos perdidos 5 y 6*, Barcelona, Anagrama Narrativas Hispánicas, 2023a.

——, *Crematorio*, Barcelona, Anagrama Colección Compactos, 2023b.

——, *Asentir o desestabilizar. Crónica contracultural de la Transición* (Álvaro Díaz Ventas, ed.), Madrid, Altamarea, 2023c.

DÍAZ VENTAS, Álvaro, «Los diarios de Rafael Chirbes: la escritura íntima del “hombre inestable”», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 905, 2022, pp. 44-46.

ELIOT, T. S., *Selected essays*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1960.

ESTEBAN, José-LLUSIA, Manuel (eds.), *Literatura en la Guerra Civil. Madrid, 1936-1939*, Madrid, Talasa, 1999.

FERNÁNDEZ, Celia-HERMOSILLA, M.^a Ángeles (eds.), *Autobiografía en España: un balance*, Madrid, Visor Libros, 2001.

FREIXAS, Laura, «Casi un desierto: el diario íntimo en España», *El Urogallo*, n.º 95, 1994, pp. 21-24.

——, «Auge del diario ¿íntimo? En España», *Revista de Occidente*, n.º 182, 1996, pp. 5-15.

——, «Últimas noticias del diario... ¿íntimo?», *Clarín*, n.º 97, 2012, pp. 82-84.

——, *Una vida subterránea. Diario 1991-1994*, Madrid, Errata naturae, 2013.

LAVAL, Martine, «Rafael Chirbes: “Si je n’écris pas, je ne vois rien, je suis vide”», *Telérama*, 2009. Enlace: <https://www.telerama.fr/livre/rafael-chirbes-si-je-n-ecriis-pas-je-ne-vois-rien-je-suis-vide,41777.php>.

LEJEUNE, Philippe-BOGAERT, Catherine, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, París, Les éditions Textuel, 2006.

LLAMAS MÁRTÍNEZ, Jacobo, «La Celestina como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*», *Celestinesca*, n.º 44, 2020a, pp. 163-190.

——, «La biblioteca de la Fundación Rafael Chirbes: Anotaciones y marcas de lectura», *Anuales de Literatura Española*, n.º 33, 2020b, pp. 125-140.

——, «*A ratos perdidos* (1984-2015), los *Diarios* de Chirbes en cuadernos: nuevos datos para el estudio de su obra», *Lectura y signo*, n.º 16, 2021a, pp. 75-96.

——, «El estudio y edición de *La otra mitad*, el relato de Rafael Chirbes sobre la ruina ética y moral de la sociedad capitalista», *Anuario de Estudios Filológicos*, 44, 2021b, pp. 123-144.

——, «Chirbes y la “autorreescritura”: las variantes entre los reportajes publicados en la revista *Sobremesa* y los textos compilados en *Mediterráneos*», *Revista de Literatura*, 83, n.º 165, 2021c, pp. 219-245.

——, «Quevedo en la vida y obra de Rafael Chirbes», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, n.º 26, 2022, pp. 141-170.

——, «Estudio y reproducción de los primeros relatos publicados por Rafael Chirbes, “Temporada baja” (1989) y “Un cuento de invierno” (1992)», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, n.º 41, 2023, pp. 121-133.

LÓPEZ VERDÚ, Alejandro, *Rafael Chirbes: escrutinio del ser, conciencia de clase*, Alicante, Universidad de Alicante, 2024.

LUENGO, Ana, «De cómo confluyen *La caída de Madrid* y *La gallina ciega*: memorias incómodas de la otra España», *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 19, n.º 2, 2009, pp. 145-162.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Cuadernos de todo*, Barcelona, DeBolsillo, 2003.

——, *El cuarto de atrás* (José Teruel, ed.), Madrid, Cátedra, 2024.

MARTÍNEZ RUIZ, José, *Novelas, I*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011.

MARX, Karl, *Contribución a la crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, 2008.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, «Estrategias del yo», *Revista de libros*, n.º 133, 2008, p. 48.

ORDOVÁS, Julio José, «Rafael Chirbes: “Sin Historia no hay novela”», *Turia: Revista cultural*, n.º 109-110, 2014, pp. 324-340.

PARELLADA, Joaquín, «Sobre la contradicción: Chirbes, de cuerpo entero», *Orillas: revista d'ispanística*, n.º 11, 2022, pp. 395-398.

SANTAMARÍA COLMENERO, Sara, «“La novela es indisoluble de la historia”. Reflexiones políticas y literarias de Rafael Chirbes», en Lluch-Prats, Javier (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona, Anagrama, 2021, pp. 61-73.

SERBER, Daniela Cecilia, «“(Diario) Textos ventaneros”, de Rafael Chirbes: entre el diario íntimo, la autoficción y la metaliteratura», *Actas del III Coloquio Internacional «Escrituras del yo»*, 4-6 de junio de 2014.

———, «La literatura como búsqueda. Conversaciones con Rafael Chirbes», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 18, n.º 27, 2018.

———, «Rafael Chirbes, teórico de la historia», *Lectura y signo: revista de literatura*, n.º 18, 2023, pp. 113-139.

SOGUERO GARCÍA, Francisco, «El discurso del vencido por la vida. La percepción del envejecimiento y de la muerte en los *Diarios* de Rafael Chirbes», *I Congreso Internacional de Mayores LGTBIQ+*, Fundación 26 de Diciembre, 2024, pp. 33-41.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, «Rafael Chirbes reivindica a Galdós», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, n.º 13, 2015, pp. 39-50.

VALLS, Fernando, «La narrativa de Rafael Chirbes: entre las sombras de la Historia», *Turia: Revista cultural*, n.º 112, 2015, pp. 127-145.

———, «La cultura y la literatura alemanas en la obra de Rafael Chirbes», *Studi Ispanici*, n.º 48, 2023, pp. 241-261.

VIDAL PÉREZ, Aina, «La piscina global. El Mediterráneo de Rafael Chirbes desde el *spatial turn* y la ecocrítica», *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 21, 2019, pp. 73-91.

11. ANEXOS

11.1. Anexo 1



Klee, Paul, *Angelus Novus*, Museo de Israel, Jerusalén, 1920.