



Comunicaciones

Algunos apuntes para una “estética de lo cotidiano” en *Los libros arden mal* de Manuel Rivas

Daniela Fumis
Universidad Nacional del Litoral

Resumen

En las últimas décadas, es posible constatar un creciente interés por parte de la narrativa española en la indagación del pasado de la Guerra Civil y sus consecuencias. Al mismo tiempo, los procedimientos de búsqueda y exploración en las posibilidades constructivas de la narración se han consolidado como la marca de los relatos españoles actuales, definiendo un cierto perfil para la novela, como el terreno de lo heterogéneo. Nos interesa, en esta línea, indagar en algunas particularidades que adquiere la construcción del pasado en *Los libros arden mal* (2006) del autor gallego Manuel Rivas, a través de una propuesta de búsqueda narrativa que se instala en lo que tentativamente hemos de llamar “estética de lo cotidiano”. La postulación de la belleza con relación al trabajo de los hombres y mujeres del pueblo, habilita una dimensión estética en la configuración de la memoria. De este modo, el texto coloca en posición de tensión la precariedad del artificio que constituiría la palabra narrativa frente a la potencia de lo espontáneo en el acercamiento a lo bello.

Palabras clave: memoria – Guerra Civil española– estética de lo cotidiano

Para comenzar con este trabajo, nos interesa recuperar una cita de Manuel Rivas, correspondiente al Prólogo de su texto *El secreto de la tierra*: “Pocas certezas, más bien al contrario, se derivan del acto de escribir. Se envidian los dedos del viento, que al menos mueven un tendal” (1999:13).

Y más adelante el autor afirma:

Existe una ecología del lenguaje y es en ese cultivo donde reconocemos la literatura. Se recupera el sentido, el valor de las palabras. De ahí que uno de los peores enemigos de la literatura sea lo *literario*, ese despilfarro, ese residuo tóxico, tan similar pero menos inocente que el juego musical del karaoke. Por eso, el efecto de la mejor literatura nos evoca la función clorofílica en las plantas, una combustión de luz y savia. (1999:13)

Proponemos comenzar la reflexión sobre la base de esta cita, en tanto nos permite vislumbrar un posible concepto de literatura sobre el cual la obra de Manuel Rivas trabajaría: la escritura constituye un acto precario, amenazado siempre por “lo literario” como simulación, como máscara; pero al mismo tiempo, el lenguaje, supone un vasto terreno de cultivo, un espacio para explorar.

Parte de la obra de Manuel Rivas, permitiría incluirlo dentro del amplio grupo de autores que en las últimas décadas recuperan el episodio de la guerra civil en sus relatos, y que se permiten, de diversas maneras y desde opciones dispares a la hora de la representación del pasado, indagar en las posibilidades estéticas de la narración del episodio de la guerra.

En *Los libros arden mal*¹ (2006), monumental novela de más de seiscientos diez páginas, la historia es de algún modo, la historia contemporánea de A Coruña, encarnada en una gran cantidad de personajes que van creciendo y evolucionando a medida que avanza

¹ La novela apareció originalmente publicada en gallego. Nosotros trabajamos sobre la versión española: Rivas, M. *Los libros arden mal*. Madrid, Alfaguara, 2006. Traducción: Dolores Vilavedra. Nos referiremos a este texto de ahora en más con la sigla LAM



el texto. El episodio central de la novela es la quema de libros producida a manos del ejército franquista, en agosto de 1936 en el puerto de Coruña. La narración de este evento podría leerse como una metáfora de la destrucción de la ciudad por la guerra, pero a su vez, como el episodio que genera la resistencia desde la vida cotidiana de los ciudadanos más comunes, los “simples”.

A diferencia de lo que se plantea en la última novela del autor “La boca no es para hablar. Es para callar” (2010: 9), la premisa en esta novela pareciera ser la inversa: si al *decir* se pone la vida en juego, será inevitable hablar para situar la palabra en sobrevivencia. Esto significa, dentro del texto, devolverla al reducto del círculo íntimo de lo familiar y de la amistad, volver a hacerla circular en microespacios desde donde pueda seguir trabajando en función de contrarrestar el silencio.

En este sentido, es posible entender a la memoria discursiva como procedimiento constructivo del relato.

En el devenir de la novela, los personajes van transformándose en voces. Al relatar una historia en primera persona –sus historias personales–, estos personajes convierten el espacio infinito del lenguaje en el terreno en el que las historias se multiplican, se siembran para cultivar siempre nuevas historias, que pierden su origen, se convierten en el decir colectivo del pueblo, en la memoria que se entrama y se dispersa en el sucesivo transcurrir de las generaciones.

En principio, podemos identificar el *fragmentarismo* como procedimiento clave de este texto. Cuando decimos *fragmentarismo*, nos referimos al modo en que la historia se dispone a lo largo del relato, puntualmente la configuración textual fragmentaria que toma la novela. En principio porque las historias son producto del recuerdo y por tanto tienen una organización a veces caótica. La disposición fragmentaria rompe con la sucesión temporal y problematiza el tiempo, focalizando en el presente como el momento en el que el pasado se construye y se discute a la vez. En definitiva, el fragmento señala una parte que remite a un todo nunca completo y es esa la forma en que la memoria dispone recuerdo y olvido narrativamente.

Scarano se refiere al “afán de contar historias (...) que penetra todos los géneros” dentro de la literatura de nuestra época y recupera la idea de “relatos de vida”, entendiéndolos como

Fábulas poéticas [que] no aspiran a una representatividad absoluta, sino fragmentaria; no proponen una totalidad sino que admiten la incompletud; sugieren sentidos que siempre exceden su contexto y las identidades de esos personajes se construyen en la misma trama de sus relatos (2004: 208)

En este sentido, desde lo formal, la historia convertida en fragmento, repercute en el género. Cada uno de los fragmentos tiene conclusividad y por tanto también podría pensarse como una unidad en sí.

Al inicio de cada capítulo, se dispara una incógnita. La situación narrada no se plantea a través de una presentación explícita de los escenarios o los personajes involucrados, sino que estos son construidos en el devenir del relato. En el acto de recordar, lugares y voces toman una entidad, se erigen como presente.

En principio podríamos preguntarnos sobre el porqué del fragmento. En la novela se explica en varias oportunidades que existe “un hablar y un callar de las cosas”. Cuando las cosas hablan las palabras estallan, se materializan, toman una forma, se hacen cuerpo. Cuando las cosas callan el silencio puede dar lugar a la reflexión, a la meditación productiva, pero también en el silencio de las cosas puede reconocerse el miedo, la destrucción de la palabra por el castañear de dientes.

La disposición del fragmento, conjuntamente a la tematización de la palabra en tanto materialidad palpable, trabajan en función de explicitar una estética, una manera de mirar el mundo donde la belleza se propone como una incógnita a develar. Más que un concepto, se convierte en un terreno de exploración en el que la palabra busca la forma y se entrama con lo visual para problematizar el lugar en donde ambos constituyen dominios separados.

Cuando la palabra fluye en esta novela, las historias dejan al descubierto el entramado secreto que resiste a la imposición de la maquinaria fascista. De esta manera, las historias de los pescadores, la del fontanero boxeador, la de un tren especial cuyo destino es una verbena, recomponen un imaginario de lo cotidiano con las marcas de lo local, que podría leerse desde lo que Albert ha denominado como una “poética de la oralidad” (Albert, 2006). La palabra oral y la escritura se colocan frente a frente en función de dejar al descubierto la encrucijada de la literatura entre el habla y el artificio.

En principio, no es un dato menor que una fotografía de la quema de los libros aparezca como paratexto al inicio del relato. La foto que abre la novela pone en escena el trabajo de documentación de base que urde una escritura que se propone la representación del pasado. Sin embargo, es asimismo importante en la medida en que en este texto lo visual y la palabra se proponen en tensión. Por ese motivo, es que decidimos comenzar a pensar de modo más amplio, más que en una poética, en una *estética* de lo cotidiano.

¿Quién es el que crea y quién el espectador dentro de la novela? ¿Qué es aquí el objeto artístico? ¿Está en ese objeto la función estética o, por el contrario, es posible ubicarla en otro lado? ¿Cuál es el material sobre el que se trabaja? Son todas preguntas, que habilitan desde el relato la reflexión sobre este problema.

Hablábamos al principio sobre el modo en que la palabra se convertía, al circular dentro de la intimidad del grupo, en el instrumento de resistencia a los esquemas de percepción social vigentes durante la dictadura. Sabemos que la función estética depende de un momento y un contexto determinados. En este texto, la maquinaria fascista compone una estética de lo grandilocuente, la construcción de lo monumental, el encastrado perfecto de las partes. El objeto de arte transforma así a los hombres en “vencedores pintados con pintura vencedora” (Rivas, 2006: 184). Desde este lugar, la función estética se deposita en el objeto de arte como artificio, como construcción que es convención presuntuosa, pero al mismo tiempo, como instrumento de posesión, como pertenencia. Puede incluso convertirse en obsesión porque en definitiva lo que importa es la dificultad de la búsqueda que valoriza el objeto en la medida en que es inaccesible, es el mecanismo del coleccionista y el libro o la pintura se vacían así de sentido, en la medida en que se vuelven simples objetos de cambio. Por eso también un poema puede ser pasible de una apropiación forzosa y, la cuestión de la autoría y la interpretación, transmutarse en una proyección hacia sentidos que se proponen como unívocos, porque se prioriza en la dimensión de su calidad objetual.

Por todo lo anterior, pensar en una estética de lo cotidiano en la novela de Rivas tiene su fundamento, en principio, en el modo en que la palabra oral que conforma las historias de los seres sencillos, *toma cuerpo* para convertirse en imagen. Sin embargo, en este proceso de transmutación, se manifiesta como un rudimento en la medida en que la historia (oral) no viene a completarla. Se trata de un juego de ida-y-vuelta. El trabajo de lo visual y lo verbal en conjunción, pone de manifiesto el modo en que funciona semióticamente el signo que el texto literario construye como rudimento desde donde hace circular el sentido.

En el primer capítulo “Las marcas del agua”, el fluir de conciencia de la voz de Ó, la lavandera, narra acerca de sus encuentros en el agua del río, con figuras que se le aparecen o que ella misma crea, durante el desarrollo de su tarea. Las figuras, según Ó, pueden aparecer por iniciativa propia, pero a veces es ella misma la que “insistiendo, con sentimiento [va] componiendo su figura en el agua” (Rivas, 2006:11) Estas imágenes son fugaces, espontáneas, tienen el matiz de lo efímero, se pierden y se recuperan, interpelan y se dejan interpelar. Incluso Ó ve en el río la figura de su madre y se figura un eje que pasa por los vientres de todas las lavanderas “y la forma de la piedra [de lavar] es lo que une el cielo, la tierra y el mar.” (Rivas, 2006: 12) La percepción de la figura creada compone un todo con la naturaleza que circunda y que participa de la creación estética como parte fundamental.

Por otra parte, a lo largo del texto, encontramos varios personajes pintores, perseguidos o forzados por el régimen. Cada uno de ellos construye su obra como un lugar fronterizo, a donde se puede huir cuando la opresión no deja otra opción que la locura.



Lo estético, entonces, es devuelto a la cotidianidad, aún desde la manifestación pictórica más tradicional, cuando se trastoca y se desubica de sus lugares convencionales. Así la pintura aparece no dentro de un marco, o en una tela, sino en la mano de un niño que teme hablar.

Quando me tardaba el habla, cuando se atascaba una palabra y ella notaba que aquella pelea con el lenguaje me estaba reduciendo a un espanto helado, de un ser interior al que le castañean los dientes con el frío, pero unos dientes y un frío por dentro, por detrás de los ojos, por detrás de la lengua, ella decía: Ven. Y me pintaba en la mano un souvenir. (2006: 211)

Así, la manifestación artística espontánea construye una experiencia estética, que compromete el cuerpo, que se palpa y se siente en la garganta.

En la novela, en cada imagen que se propone hay un enigma, como ocurre por ejemplo con la serie de *mujeres que llevan cosas en la cabeza*, obra del personaje de Chelo Vidal. Y por cada obstáculo en la imagen, la palabra viene a su rescate. La mediación simbólica opera sobre la imagen pero también sobre la palabra misma vuelta imagen de sí. Existe una relación dialéctica que en algún punto pareciera impugnarse cuando ambos terrenos se convierten en una única dimensión bifronte.

[...] Y me pareció que su nuez era un péndulo que le movía los labios y que el aroma de sus palabras le pronunciaba los ojos, que eran al tiempo sus ojos y sus recuerdos, en donde se veía lo que él contaba. (Rivas, 2006: 603)

Esa tensión interna que se entrama entre la palabra y la imagen, toma como eje el transcurrir de la vivencia, la tarea cotidiana de los hombres y las mujeres del pueblo. El pescador nombra los peces que va devolviendo al mar y de ese modo parece que los inventa (Rivas, 2006: 225), la lavandera le devuelve en el río, los colores a las cosas y no sólo a la ropa, sino “al paisaje, a las cosas, a la mirada de la gente” (Rivas, 2006: 213)

La tematización de la mirada es un procedimiento que atraviesa todo el texto. Los ojos y el acto de mirar son una constante. En este sentido, la función estética aparece en la medida en que la mirada transforma lo que se mira en arte.

A Ó le gustaba la teoría de lo invisible, pero no las ratas. Ella no acababa de verlas como un modelo de belleza saludable. Siempre procuraba tener algún guijarro a mano por si se asomaban en el ribazo. Pero un día una rata la miró de frente desde la otra orilla, la primera vez que les veía los ojos, y Ó acabó pensando lo mismo que Polca. Le pareció guapa. De una belleza inquietante, como todos los animales que había alrededor del río y que intentaban no ser vistos, como la mantis religiosa, confundida con la hierba, o los zapateros, que vivían posados sobre el agua sin mojarse nunca, zurciendo las marcas del río con los trazos de sus patas finísimas. Para Polca, los seres más interesantes también formaban parte de lo que no se ve a primera vista. De lo invisible. (Rivas, 2006: 256-257)

En el juego de lo visible y lo invisible, la belleza pareciera estar ahí, y sólo resulta necesario para acceder a ella, ser permeable a una experiencia sensorial que emerge y anida en la palabra *extrañada*.

Pero asimismo hay algo del orden de lo verbal y lo visual que pareciera tener una entidad propia, que necesita del sujeto para volverse parte de la realidad. Operar estéticamente dentro del relato es “(...) meter lo visto dentro de los ojos (...) meter lo que se habla dentro de las palabras” (Rivas, 2006: 260). La experiencia estética consiste aquí en hacer domesticable la inmensidad de lo que rodea a la voz que percibe, que es la naturaleza pero que es también el sentimiento del amor y del miedo y es incluso la propia voz mirada, externalizada.



Desde este lugar, la explicación de la palabra desde lo institucional se vuelve vacua, inútil, la palabra se explica a sí misma, porque toma materialidad.

De este modo el trabajo de la palabra literaria pone de manifiesto que el decir-hacer de estas historias, convierte la idea de belleza en matriz de lo corriente, por lo cual deja de ser una abstracción para transformarse en el resultado de la vivencia diaria de la palabra. Desde este lugar es que puede convertirse el bagaje de lo popular en poesía. La ruptura del automatismo de la percepción es el efecto que se provoca en la lectura, en la medida en que la construcción literaria demuestra la precariedad del artificio que constituiría la palabra narrativa frente a la potencia de lo espontáneo en el acercamiento a lo bello.

Finalmente, en la línea de lo que Oleza (1996) ha denominado el realismo postmoderno en literatura, la recuperación de la vida para la literatura en este relato, desde "la pasión fabuladora" (Oleza, 1996) nos propone re-considerar y cuestionar el límite de los conceptos y categorías que recuperamos para entender tanto la realidad como la literatura, imponiendo lo heterogéneo y la mixtura como mecanismos de exploración de una sobre la otra.

De esta manera, en *Los libros arden mal*, la memoria que involucra a la vez una dimensión ética y estética conjuntamente, nos invita también a volver a reflexionar sobre las posibilidades de exploración poética en la relación entre conocimiento e imaginación a la hora de representar el pasado, en función de que la literatura aspire siempre, y una vez más, a convertirse, en palabras de Manuel Rivas, en "los dedos del viento que mueven el tendal".

Bibliografía

- Albert, Mechtild (2006). "Oralidad y memoria en la novela memorialística". En Ulrich Winter (ed). *Lugares de la memoria de la Guerra civil y el Franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 21-38.
- Oleza, Joan (1996). "Un realismo posmoderno". *Insula* 589-590. *El Espejo Fragmentario*: 39-42. Disponible en: <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/realpost.PDF>. Fecha de consulta: 01/09/2011
- Rivas, Manuel (1999). *El secreto de la tierra*, Madrid: Alfaguara.
- (2006). *Los libros arden mal*, Buenos Aires: Alfaguara.
- (2010). *Todo es silencio*, Madrid: Alfaguara.
- Scarano, Laura (2004). "Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo". *Anales de Literatura Española* 17: 201-212. Disponible en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7267/1/ALE_17_11.pdf. Fecha de consulta: 08/01/2011

Datos de la autora

Daniela Fumis. Profesora de Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Fue adscripta en docencia en la cátedra Literatura Española II y lo es actualmente, en el Seminario de Literatura Española, en la carrera de Letras de dicha Facultad. En el año 2008, obtuvo una Beca de Iniciación a la Investigación para Estudiantes de Carreras de Grado (Cientibeca) otorgada por la UNL, que fue destinada a la profundización en el estudio de la obra de Manuel Rivas. Actualmente, forma parte del Proyecto CAI+D 2009: *Poéticas de borde en la narración del pasado en la literatura española contemporánea: infancia, juventud, género* dirigido por el Dr. Germán Prósperi.