



La degradación del Hombre como influencia  
del espacio  
en la novela *Mimoun*, de Rafael Chirbes

Roberto Ángel G. [\*]

Pontificia Universidad Católica de Chile  
[rangel@uc.cl](mailto:rangel@uc.cl)

---

Es posible apreciar en la novela *Mimoun* de Rafael Chirbes que el ser humano es influenciado por el espacio y medio ambiente que lo rodea. Desde una situación de vida aparentemente normal, el protagonista irá cayendo en pos de una degradación, ante la cual nada podrá hacer para contrarrestarla. Comprobar esta situación y la improbabilidad de su vuelta atrás será el objetivo de este trabajo.

Antes de comenzar con el análisis propio de la obra de Chirbes, quisiera tratar ciertas teorías que se enmarcan en la relación entre el ser humano y la sociedad y el ambiente que los rodea, para luego llevar a cabo una exposición acerca de teorías de lo abyecto y lo obscuro.

En el libro *El Naturalismo*, Émile Zola explica su teoría del naturalismo, según la cual así como todos los fenómenos del mundo inerte estarían regidos por leyes científicas de causa-efecto, las cuales en su época ya comenzaban a ser aplicadas en la fisiología con la paulatina incorporación de la medicina a las ciencias, así también, según señala Zola, todas las pasiones, sentimientos y emociones de los hombres también debían de estar determinadas, ante lo cual propone que la novela debe darse por entero tras este objetivo, mostrar las causas que provocan un comportamiento determinado en los personajes.

Zola llama determinismo a "...causa que determina la aparición de los fenómenos..." (Zola, 43) y advierte que esta ciencia experimental no debe preocuparse por el *por qué* de las cosas, sino tan sólo de explicar el *cómo*. De esta forma "...el observador constata pura y simplemente los fenómenos que tiene ante sus ojos...su observación debe representar exactamente a la naturaleza...escribe bajo su dictado..." (Zola, 46). Y agrega que "...al final este es el conocimiento del hombre, el conocimiento científico en su acción individual y social." (Zola, 49).

Claro, porque para Zola la sociedad o el ambiente que rodea a cada personaje son inseparables entre sí. Es tan profundo este concepto en él, que compara el funcionar de nuestro organismo con lo que ocurriría con nosotros, socialmente, fuera de él. Él explica que "...el *circulus* social es idéntico al *circulus* vital: tanto en la sociedad como en el cuerpo humano, existe una solidaridad que une...a los diferentes órganos entre sí, de manera que, si un órgano se pudre, muchos otros son alcanzados y se declara una enfermedad muy compleja..." (Zola, 67).

Para Zola el aplicar el naturalismo en la novela correspondería a una manera de trabajar en el conocimiento del ser, de tal forma que sería posible, mediante el estudio de su comportamiento, el control de sus impulsos, para así no caer en actitudes que rebajasen al hombre. "En esto reside la utilidad práctica y la elevada moral de nuestras obras naturalistas." (Zola, 64), otorgando a su método un valor ético considerable para el bien del comportamiento del ser humano.

Por último, Zola también señala que para él los escritores idealistas no harían bien en intentar expresar la realidad por medio de "...lo sobrenatural y lo irracional..." (Zola, 65), ya que para él no existirían "...fuerzas misteriosas más allá del determinismo de los fenómenos." (Zola, 65). De esta forma habría que reemplazar al "...hombre metafísico, por el estudio del hombre natural...determinado por las influencias del medio ambiente." (Zola, 62).

Javier del Prado, en su libro *Análisis e Interpretación de la Novela*, también da sus impresiones con respecto a la relación de los personajes y el medio que los rodea. Del Prado explica que ha existido una evolución de la utilización del espacio en la literatura. Señala que en textos clásicos, como *La Odisea* o *La Ilíada*, la utilización del espacio era muy importante, ya que los lugares correspondían a "...metáforas de la vida...y trayectos de referencia inevitable hacia la ensoñación de un más allá."

(Del Prado, 41). Luego, este recurso habría perdido su importancia durante el siglo XVII, según explica Del Prado debido a "...una conciencia demasiada antropocéntrica de la filosofía y la literatura." (Del Prado, 41). Pese a esto, el espacio sería nuevamente recuperado durante la segunda mitad del siglo XVIII, "...no ya ahora desde una dimensión mítica y simbólica...sino como morada del hombre." (Del Prado, 41). Del Prado también señala que esta morada del hombre no queda limitada a la casa, ya que "...puede ampliarse al espacio de la ciudad con sus edificios y calles..." (Del Prado, 41), por lo que todo cuanto rodea a los personajes sería fundamental para la interpretación de la novela.

Para Del Prado el espacio puede adoptar diversas formas. En primer lugar puede ser *privado* o *público*. En el primer caso se tratará del ámbito que correspondería a lugares más íntimos, generalmente el hogar, el cual brindaría su protección al personaje. En cuanto al *público*, se remite a los lugares que otorgan la representación física de la estructura social. La disposición del personaje en ellos, su disgusto o comodidad, permitirá definir si sufre una relación de subordinación o dominación con la sociedad a la cual representa aquel ámbito.

También el espacio puede ser representado como vertical u horizontal. En los primeros, lo característico son las construcciones elevadas, en las cuales "...la ensoñación, puede volar, pues el yo parece desprenderse de su gravedad material." (Del Prado, 43). Los segundos corresponden a dinámicas callejeras, lo que obliga a que el personaje recorra constantemente estos lugares, como perdido en un laberinto.

Finalmente, tendríamos..."ámbitos creados a base de una materia blanda o reblandecida..." (Del Prado, 43), en los cuales los personajes se sentirían regocijados y disueltos en el ambiente que los rodea, mientras que también existirían "...ámbitos cuya materia se presenta ante el lector como dura o endurecida..." (Del Prado, 44), reflejo de la desesperación e incomodidad de ciertos personajes.

Para terminar este recorrido por diversas teorías que explican la relación de los personajes con el ambiente, quisiera concluir con el ensayo de Juan Oleza *Realismo y Naturalismo en la Novela Española*. En él el autor expone sus ideas con respecto a la adopción del naturalismo por parte de la narrativa española.

Según Oleza señala, a partir de la Revolución de 1868 la novela española habría necesitado recurrir a un género que permitiera más libertad "...en política, costumbres y ciencia de la que existía en los tiempos anteriores a 1868." (Clarín, Qtd Oleza). A partir de esta fecha, en España es posible apreciar dos bandos literarios: por un lado encontramos a los católicos, los cuales, más que defender a la religión lo que harían sería intentar hacer prevalecer a una sociedad que tiende a desaparecer tras la revolución y con el surgimiento intensivo de la vida civilizada y por otro existirán escritores anticlericales, los cuales están llenos de entusiasmo y esperanza y lucharán para formar una nueva sociedad de fraternidad y justicia social. Es así como se dará nacimiento a la novela de tesis, en la cual el realismo estaría enmarcado en una determinada postura política-social y se esperaría determinar, con el ejercicio de ella, algún interés preconcebido por parte del escritor.

Lo que aquí importa es lo que percibe Oleza y es que "...ambos tipos de novelas responden a una actitud teológica según la cual el hombre está en el mundo respondiendo un propósito superior..." (Oleza). Es decir, tanto conservadores como liberales, de opuestos ideales, utilizarían el mismo método para comprobarlos, beneficiando sus propios intereses. De ahí que Oleza advierta que "...los hombres sean siempre buenos o malos y los acontecimientos beneficiosos o perjudiciales." (Oleza).

¿Cómo llegaría finalmente el naturalismo a España? Oleza explica que los conservadores, que no veían con buenos ojos la llegada de sistemas foráneos que pudieran desvirtuar a la antigua sociedad, criticaron encarnizadamente la nueva escuela de Zola, a la cual tacharon de “mano sucia” o “mano negra”, alegando que el “...naturalismo era sinónimo de obscenidad y grosería...” (Oleza). Por su parte, los liberales apoyaban el nuevo método, ya que para ellos la investigación de la verdad era muy importante. “Sin embargo, los partidarios del naturalismo casi siempre ponían algún pero en sus elogios. La nueva escuela tenía mucho de bueno, pero...era una exageración; la verdad no consistía sólo en crudezas.” (Oleza). Fue así como estos nuevos liberales adoptaron el naturalismo, pero sin rehuir del realismo idealista con el cual se forjaron. Oleza lo explica así: “...en el naturalismo español hay una evidentísima tendencia hacia la transigencia. No se acepta, sin más, el zolaísmo, sino que se trata de llegar a una fórmula superadora que integre la ‘materia’ y el ‘ideal.’” (Oleza).

El origen de esta transigencia Oleza la encuentra en la filosofía krausista, la cual tuvo una repercusión importante en España y en la cual existe un claro espíritu de tolerancia. “Todas las religiones tienen algo de bueno y algo de verdad...” (Oleza), explica Oleza. De esta forma se intentaría no hacer ciencia con la novela, sino encontrar el equilibrio entre “materia” y “espíritu”. De esta forma Oleza concluye con las siguientes palabras: “...el naturalismo español no rompe, en ningún momento, el pacto sobre el que se asentaba el realismo. El naturalismo español no es más que una fase de nuestro realismo.” (Oleza).

En cuanto a teorías acerca de la degradación, quisiera partir con ciertos comentarios a la obra de Karl Rosenkrantz (1805-1879). En su libro *Estética de lo Feo (1853)* Rosenkrantz realiza una clasificación estética muy particular para su tiempo, ya que entre sus categorías incluye a lo que la tendencia positivista siempre había dejado de lado: lo feo.

Lo importante de Rosenkrantz es que rompe con la norma establecida, introduciendo un nuevo concepto, que corresponde a no despreciar de por sí, como arte, a lo obscuro y vulgar.

También Freud, en su obra *Lo Ominoso*, explica que el arte se ha detenido exclusivamente en lo bello y ha dejado de lado lo grotesco y burdo como algo que no es digno de ser apreciado estéticamente.

Freud, a esto que queda relegado, lo denomina lo ominoso (*unheimlich*) y correspondería a la negación de lo familiar y el hogar (*heimlich*), el útero prístino que nos daría su protección. Él también explica que si el tiempo expuesto a situaciones *unheimlich* se prolongara demasiado (como por ejemplo en el caso de guerras o violencia constantes), lo ominoso podría volverse *heimlich*, es decir, familiarizarse con la persona afectada, hasta sentir de algún modo que significa algo importante para ellos.

Por su parte, Julia Kristeva en su ensayo *El Poder del Horror* señala que lo abyecto siempre ha sido visto como lo socialmente incorrecto, lo que iría en contra de un proceso de organización civilizado. Ella señala que “...la abyección es, en suma, el reverso de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales se funda el reposo de los individuos y las treguas de las sociedades.” (Kristeva, 279).

Pero para ella lo abyecto sería muy importante, pues va a ser lo que va a permitir que exista el arte y la literatura, formando parte íntegra de ellos. Así Kristeva dirá que “...la literatura es la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves.” (Kristeva, 278). Y el hecho de corresponder a nuestros

apocalipsis internos más serios y complicados, da como resultado que aquello que, en un principio, se veía como lo grotesco y perturbador para el arte, se convierta en material sagrado para llevarlo a cabo.

También Guido Almansi, en su libro *La Estética de lo Obsceno*, refiere palabras similares a las pronunciadas por Kristeva. En su ensayo *Los Viles Deseos* Almansi señala que lo vulgar va a corresponder a situaciones que transgreden el "...decoro e higiene corrientes en la sociedad occidental." (Almansi, 200). Pero para Almansi lo grotesco tendría un valor estético, ya que por medio de él sería posible la creación de un arte nuevo, el cual tendría la capacidad de subvertir los valores antiguos y así crear nuevas instancias de interpretación de la realidad. Es por esto que Italo Calvino, es su introducción a la obra de Almansi, impele a "...cambiar la relación de lo obsceno con el resto, a disolver el aura de indecencia y complicidad que la hipocresía les ha acumulado alrededor...y devolverle plena ciudadanía en el mundo de lo expresable, con la dignidad que les corresponde por derecho de naturaleza, y que es bien alta." (Qtd Almansi, 8).

Es tan férrea la defensa de Almansi, que señala que "...el gran arte nunca habla de gente valiente que viven simples y modestas vidas, como en las novelitas rosas. Siempre es gente sucia de la vida sucia." (Almansi, 203), añadiendo que quizás el fin del arte no sea el siempre bien pensado fin moralizante, sino que tal vez corresponda a un disfrutar lujuriosamente de escenas mórbidas y obscenas, que la vida común no nos otorgaría. "Posiblemente el arte sea una actividad exquisitamente masturbatoria." (Almansi, 205), señala el autor al terminar.

En la obra *Mimoun* de Rafael Chirbes podremos encontrar una serie de situaciones en las cuales es posible advertir la influencia del ambiente en los personajes. Una de las primeras frases que Manuel, protagonista de la novela, pronunciará, será la siguiente: "...las ramas de los árboles, al moverse...conseguían, con su triste sonido, trastornar mis sentimientos y arrastrarme a estados de ánimo...propios de un adolescente..." (Chirbes, 7). Y las alusiones al determinismo que instauraría la naturaleza se van a ir repitiendo constantemente, en frases tales como "...era como si la lluvia no hiciera más que subrayar el olor a cementerio de todo el país." (Chirbes, 57), las cuales irán minando a los personajes, que poco a poco se entregarán ante la influencia del paisaje.

Pero no sólo la naturaleza va a intervenir en el comportamiento de los personajes. También la sociedad, tal como señalara Zola, intervendrá en el accionar de ellos. Así lo demuestra la queja de Francisco, amigo de Manuel con el cual comparte durante gran parte de la obra su casa: "La puta indolencia marroquí. En este país hay un virus del que nadie se libra." (Chirbes, 19). Claro, porque no es que Francisco y Manuel deseen que aquel "virus" se les pegue por todas partes, sino que más bien en *Mimoun* no es posible que ellos se libren de las embestidas del ambiente que los rodea, ya que, como explica Manuel, "...aquel país nos quemaba a todos..." (Chirbes, 76) y "...esa decrepitud de la ciudad se transmitía a sus habitantes." (Chirbes, 25). Y estas influencias, que podrían denominarse indirectas, serán confirmadas con otras tan explícitas como el hecho de que un Francisco muy diligente de pronto hubiera perdido todas sus fuerzas "...como si el estallido de las primeras tormentas hubiera roto la tensión que lo había mantenido en permanente actividad..." (Chirbes, 119).

Y esta idea de que los personajes están determinados por la influencia del ambiente se reforzaría por parte del mismo protagonista. Él mismo reconoce que "...todo aquello nos parecía lejano e increíble. Como si las maltratadas casas coloniales sólo fueran un decorado, y las gentes que vivían entre ellas, extras de una película en el descanso del rodaje." (Chirbes, 10). Es decir, Manuel se reconoce como un personaje más de una película que se estaría filmando y en la que estaría tan sólo representado un papel que ya le habría otorgado el director y ante el cual sólo cabría afrontarlo sin

la posibilidad de modificar sus acciones, por cuanto su destino ya estaría escrito. De esta manera, Manuel también podrá decir: “Para nosotros, la ciudad no existía más que como un guión interminable, al que íbamos añadiéndole cada día nuevas secuencias.” (Chirbes, 10).

Si en el método de Zola se intentaba explicar el “cómo” ocurrían las cosas, despreocupándose del “por qué”, en esta suerte de determinismo de Chirbes lo que se mostraría sería el “qué” o el “quién” afectaría a los personajes en cuestión, ya que en el libro nunca sabremos el “cómo” se produce esta influencia y menos el “por qué” de esta situación.

Y si el objetivo de Zola y su método eran la obtención del conocimiento de la vida para así poder dirigirla y ser mejores seres humanos, no estaría tan presto a asegurar que es el mismo en *Mimoun*. Creo que más se acercaría a una especie de fatalismo, también explicado por Zola, el cual “...supone la manifestación necesaria de un fenómeno, independientemente de sus condiciones, mientras que el determinismo es la condición necesaria de un fenómeno cuya manifestación no es obligada.” (Zola, 69). De esta forma, creo que los personajes de *Mimoun* estarían determinados, pero fatalmente, especie de condena que rigiera sus actos y que incluso su comportamiento se acercaría a lo planteado por Almansi, en relación a que tal vez el hombre si desee aquella decadencia que tanto prejuzga la sociedad correcta, por cuanto Manuel, en una frase colmada de impresiones ambiguas, puede decir: “Sentía una mezcla de fascinación y asco por el olor a orín.” (Chirbes, 10), como adelantando que toda la obra, tan vulgar y obscena para algunos, puede ser vista con placer y gusto por otros.

El espacio que rodea a los personajes en *Mimoun* va a ser fundamental por cuanto le otorgará a la obra una caracterización muy adecuada de los momentos que transcurren en ella.

Revisando las categorías de Del Prado, es posible apreciar que la ciudad de *Mimoun* se asemeja más a un espacio de corte horizontal que vertical. Manuel está constantemente caminando por sus calles, en las cuales va poco a poco sintiéndose más confundido y solitario. Él explica que “...vivía en *Mimoun* como si hubiese ido desnudándose, y me quedé a solas con un paisaje que también se iba borrando...” (Chirbes, 107). Al respecto Del Prado señala que este tipo de ambientes permite que los personajes sean “Edipos permanentes [que] arrastran el peso de sus pies.” (Del Prado, 43).

Y este paisaje borroso, aun cuando en ciertas oportunidades Manuel lo observará extendido y amplio, Del Prado explicará que “...el espacio abierto también puede ser símbolo de la soledad que abrumba a los personajes.” (Del Prado, 43). Es así como Manuel, por lo general, no verá en la naturaleza un espacio de esparcimiento, sino más bien verá “...la soledad de los árboles, cuyas raíces se buscaban bajo tierra.” (Chirbes, 128).

Y si para Del Prado en los espacios privados “...buscaremos...las relaciones que el yo mantiene en positivo con su entorno, al ofrecerle estos reductos...protección para la emergencia de su yo más profundo...” (Del Prado, 42) y por otro, “...para el realismo, la casa es una prolongación de quien la habita: hace a su inquilino y su inquilino la hace; no es sólo un sitio; ni tan siquiera un decorado.” (Del Prado, 250), en *Mimoun* veremos que la casa para Manuel no será en ningún caso un lugar de protección, por cuanto su estadía en ella junto a Francisco y también durante su periodo de soledad, será bastante difícil de poderla llevar.

Si bien en un comienzo la convivencia con Francisco se sintonizará en armonía, de tal modo que Manuel podrá recordar que “...los primeros días fueron inolvidables...”

(Chirbes, 18), poco a poco esta paz irá decayendo hasta que finalmente Manuel terminará adoptando una dependencia nociva hacia Francisco. “Comprendí que había regresado no para atender a Francisco, sino para ponerme bajo su vigilancia y que él pudiese castigarme.” (Chirbes, 94). También el hecho que la servicial empleada de la casa, Rachida, sea descubierta robando “...pequeños objetos de los que Francisco jamás se hubiera desprendido...” (Chirbes, 84) o que éste sea sorprendido por Manuel disfrazado de mujer, para luego marcharse corriendo, contribuirán, a mi modo de ver, a lo que Freud proponía como un familiarizarse con lo *unheimlich*, ya que todos estos momentos envolverán a Manuel en estados de incertidumbre y confusión, los cuales se irán tornando cada vez más normales en él.

Y retomando la idea de la casa como metonimia de su habitante, podemos observar en *Mimoun*, que el hogar de Manuel, cuando éste vive sólo, es un fiel reflejo de lo que le ocurre en su interior. Manuel dirá que “...la habitación olía mal por las mañanas. No pocas veces tenía ganas de expulsar a toda aquella gente que ensuciaba los pocos rincones de mí mismo que aún quedaban limpios.” (Chirbes, 88). De esta forma, así como el ambiente influirá en Manuel, también él se reflejará en su casa, en donde “...rompía los objetos...nadie venía a limpiar [y] el suelo estaba lleno de vidrios, papeles y basura.” (Chirbes, 122). Ni siquiera el noble gesto de Sidi Mohamed, padre de Hassan, amante de Manuel, quien “...envió a dos de sus hijas para que limpiasen la casa, lavaran la ropa...” (Chirbes, 127) puede consolarlo, pues “...cuando se fueron...cerré la puerta de la casa y me eché a llorar...largo rato llorando sobre la cama.” (Chirbes, 127).

En la novela también será posible apreciar ambientes que se relacionan con lo que Del Prado denomina espacios formados por materiales blandos o reblandecidos y ámbitos estructurados por una materia que se presenta ante el lector como dura o endurecida, en los cuales la tierra y la roca se imponen por medio de su aridez.

En relación a esto, es posible observar en *Mimoun* que serán los paisajes secos y áridos los que se encontrarán en mayor grado en la obra y que actuarán como los encargados de transmitir su desamparo a los personajes. Manuel advertirá que “...era como si el desierto hubiera ido cayendo...y hubiera acabado por ocuparlo todo.” (Chirbes, 106) y que lo “...desanimaba el...trayecto a pie bajo aquel sol abrasador...” (107), ambas imágenes que permitirían, como explica Del Prado, “...plasmear la evolución de una conciencia...” (Del Prado, 44) y cuya sequedad sería símbolo de lo que ocurre en el interior de los personajes.

Pero también, aunque de manera más escasa, encontraremos imágenes de materiales blandos o reblandecidos y que corresponderán a situaciones que de cierta forma van a representar momentos en la obra en los cuales Manuel, de algún modo, intentará escapar de la decadencia que le impone la ciudad y así acercarse a lo que Freud denominaba *heimlich*, lo familiar, la vuelta al origen y al útero.

Será la lluvia, en su versión positiva, la que permitirá que lo que rodea a Manuel se vuelva viscoso y diluido, “...una lluvia que caía...volviéndolo todo suave...como un útero...” (Chirbes, 123), “...concediéndome una paz extraña...” (Chirbes, 128). Y de algún modo, como Emma Bovary, quien, “...ebria de felicidad...sólo ve el mundo a través de la materia en la que su ser puede diluirse...” (Del Prado, 44), también Manuel deambulará “bajo la lluvia..., como si quisiera...comulgar con aquel país silencioso.” (127) y dejar atrás lo *unheimlich* para retornar a la tranquilidad.

Para Del Prado “...la ciudad es casi siempre metáfora del poder, de la opresión y de la esclavitud del individuo: espacio que hay que dominar y vencer...” (Del Prado, 42). En el caso de *Mimoun*, creo que esto no se lograría, pues casi todos los personajes irán cayendo cada vez más bajo en su proceso de transformación.

Tenemos el caso de Francisco, que en un principio podría haber sido un tranquilo artista de Mimoun, pero que confiesa que "...ahora sé que nunca volveré a esculpir..." (Chirbes, 19), ya que, influenciado por el ambiente, "...este país te quema..." (Chirbes, 19). Vivirá constantemente en crisis, se disfrazará de mujer, para, tal como se comentó, terminar siendo dirigido por la naturaleza de una tormenta.

Abd-el-Jaq, uno de los amigos del protagonista en Fez, pueblo cercano a Mimoun en donde Manuel trabajaba como profesor, tampoco pareciera salvarse de esta condena otorgada por Mimoun. Su nombre significa "Esclavo del Verdadero" y a Manuel le "...parecía tan bello como su actitud..." (Chirbes, 36). Pero Abd-el-Jaq, de tipo intachable, paulatinamente irá cambiando su actitud. Manuel explicará que "...había dejado de hablarme sin que mediase ninguna razón...y que ahora frecuentaba los mismos cafés que sus compañeros marroquíes, a quienes tantas veces había llamado traidores." (Chirbes, 61). Por último, en una situación escandalosa, Abd-el-Jaq se paseará con "...una ensangrentada caja de zapatos en la que guardaba un feto..." (Chirbes, 64 y 65), ya que "...su novia había quedado embarazada y...no había tenido más remedio que abortar." (Chirbes, 65). "A todos consiguió sacarles algo." (Chirbes, 65), dirá Manuel acerca de su otrora ejemplo, transformado ahora en un ser monstruoso.

El cambio también se hará patente en la figura de Manuel, quien comenzará a ceder ante la influencia del ambiente, lo cual le hará decir que "...yo era...como un embrión marroquí..." (Chirbes, 39). Y esta mutación traerá consigo un desconsuelo hacia la vida, en la cual, de su trabajo como escritor ya no queda mucho pues "...apenas escribía..." (Chirbes, 47) y lentamente se dará "...cuenta de que había comenzado a huir..." (Chirbes, 49) y que "...no podía confiar en ningún dios..." (Chirbes, 72), para luego, ante la evolución del feto, considerarse "...un poco marroquí...como si Mimoun hubiera puesto al descubierto algún espacio olvidado de mi memoria." (Chirbes, 77), a tal punto de señalar que "...ante los españoles me veía obligado a defender puntos de vista que me desgarraban por dentro." (Chirbes, 77).

De esta forma, nada es como debiera ser en *Mimoun*, por lo cual Santos Alonso, en su libro *La Novela Española en el Fin del Siglo*, señalará que Rafael Chirbes "...está comprometido con una realidad social cuya visión debe ser despojada de su disfraz." (Alonso, 205). Y como siguiendo a Kristeva, Chirbes plasmaría en su obra aquello que la sociedad no se atreve a reconocer como real, lo abyecto, desnudando la realidad, desenmascarándola y devolviéndole, como quiere Almansi, el sitio que le corresponde a lo vulgar y obsceno en el arte.

¿Pero cuál es la particularidad de este determinismo de Chirbes? ¿Qué es lo nuevo qué tal vez podríamos ver en él?

Para mi gusto, la clave para responder esta pregunta la encontraremos en el ensayo ya comentado de Juan Oleza. Recordemos que para él lo singular del pensamiento y narrativa española era su cualidad de transigencia ante todas las posturas, por cuanto creo ver en *Mimoun* un marcado determinismo del ambiente hacia los personajes, pero también otra manera de continuar con lo que los antiguos realistas-naturalistas españoles habrían comenzado: para ellos no podía existir una literatura estrictamente naturalista, pues siempre será parte de la realidad el espíritu del hombre expresado por medio del realismo.

Del mismo modo, creo que Chirbes se hará partidario de esta tendencia, pero, de forma más contemporánea, su propuesta será la utilización de un determinismo, sin poner en práctica el realismo español que lo precede de manera idéntica, sino que más bien se adentrará en un relato confuso y laberíntico por medio de la incorporación del yo interior del personaje, en este caso Manuel. Su relato en primera

persona le dará fuerza para llevar a cabo esto y permitirá que no sólo veamos “...animales indefensos y acorralados...” (Alonso, 129) ante la condena del ambiente, sino que también podremos ingresar al caos de la mente de un hombre que lucha para resistir en una ciudad hostil.

José Promis, en su libro *La Novela Chilena del Último Siglo*, comenta que los relatos que caracterizan al naturalismo contienen “...la...omnisciencia y...la seudo imparcialidad que asumía el narrador naturalista, limitado siempre al papel de un observador de la historia y de un intérprete fidedigno de sus implicaciones sociales.” (Promis, 77). Creo que no es el caso de *Mimoun*. Manuel, su protagonista, nos revela un mundo lleno de dudas e incertezas, lo cual se acerca más a estas palabras de Cedomil Goic que a las de Promis: “La representación se hace así por la condición misma de las cosas, confusa, de límites esfumados, contradictoria, en fin: laberíntica.” (Goic, 179).

Creo que Chirbes, fiel al espíritu krausista de su país, no rompe ni con el determinismo, ni con lo vulgar, ni con el mundo interior del personaje y más bien funde todo aquello en *Mimoun*. Y si, como explica Almansi, Céline no estaba de acuerdo con las teorías naturalistas de Zola señalando “...me hacen reír. Mirad lo que les irrita: jamás se ha logrado hacer ‘razonablemente’ un niño. No hay nada que hacer. Se necesita un momento de delirio para la creación.” (Qtd Almansi, 206), Chirbes incorporará esta locura y desesperación por medio de la introducción del interior de Manuel, pero no por esto desistirá de utilizar otras fórmulas que den integridad a su obra.

Otro rasgo que distancia del naturalismo estricto de Zola a *Mimoun* es el hecho de que los personajes sufren un proceso de transformación, como el ya comentado que le sucede al protagonista Manuel. Para Oleza en la escuela zolesca “...la dialéctica herencia-medio es un proceso que gira sobre sí mismo, devorándose, en círculo cerrado...” (Oleza), en cambio, en el naturalismo español, “...la dialéctica encuentra siempre estados superadores, en el que la interacción herencia-medio va formando al individuo producto de ella, pero a la vez superador de ella, en cuanto el individuo es siempre una resultante de la pugna, claro que una resultante en estado de transformación.” (Oleza). Y el resultado de esta pugna será, en el caso de *Mimoun*, la caída de Manuel y su huída de la ciudad como único remedio.

Si para Kristeva el arte expresaría la crisis del sujeto y sus continuas apocalipsis, creo que Chirbes en *Mimoun* relataría en gran parte eso: lo abyecto que no es posible contar ante la sociedad. Para Almansi “...el artista original interrumpe siempre una secular tradición que impone...que la novela debe aludir sólo indirectamente a la actividad sexual de los protagonistas...” (Almansi, 200). Precisamente Chirbes llevará a cabo lo que señala Almansi: “...vi que él se estaba masturbando y yo me masturbé...a su lado.” (Chirbes, 54) y “...en alguna ocasión incluso llegamos a masturbarnos de pie...” (Chirbes, 103) dice Manuel, refiriéndose a su relación con Hassan. De esta forma Chirbes romperá con el tabú del sexo de una sociedad ideal y correcta y permitirá que recordemos la frase de Almansi “...el gran arte...siempre es gente sucia de la sucia vida.” (Almansi, 203).

Al concluir, quisiera recalcar dos hechos: primero, creo que *Mimoun* no negaría al determinismo ni al realismo. Tampoco haría lo propio ni con la confusión ni la incertidumbre, expresada por medio del relato interno del personaje. Creo que, como señalé, Chirbes estaría abierto a probar diferentes posturas para llevar a cabo su obra y a mi modo de ver, la observación de Oleza, que atribuye a los narradores españoles, debido a la influencia del krausismo [1], una transigencia a la hora de hacer arte, podría ser una respuesta ante la actitud de nuestro autor.

Por otra parte, creo también que con *Mimoun* Rafael Chirbes, tal como Kristeva y Almansi lo sugerían, vuelve a dar a lo vulgar y a lo obsceno el lugar merecido en la estética del arte. De esta forma, tal vez *Mimoun* no sea más que, como lo quisiera Almansi, una novela "...exquisitamente masturbatoria." (Almansi, 205).

## Notas

[\*] Roberto Ángel actualmente es aspirante al grado de Magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

[1] *Krausismo*: Sistema filosófico ideado por el alemán Friedrich Krause a principios del siglo XIX. Se funda en una conciliación entre el teísmo y el panteísmo, según la cual Dios, sin ser el mundo ni estar fuera de él, lo contiene en sí y de él trasciende (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

## Bibliografía

Almansi, Guido. *La estética de lo obsceno Guido Almansi*. Madrid: Akal, 1977.

Alonso, Santos. *La Novela Española en el Fin de Siglo: 1975-2001*. Madrid: Marenostrum, 2003

Chirbes, Rafael. *Mimoun*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Färnström, Maud. "Lo Indecible." En: <http://web.telia.com/~u46103774/H-39/Cas/indec.htm>

Goic, Cedomil. "Superrealismo". *Historia de la Novela Hispanoamericana*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo Veintiuno, 1988.

Oleza, Joan. "Realismo y Naturalismo en la Novela Española". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Prado, Javier del. *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 2000.

Promis, José. *La Novela Chilena del Último Siglo*. Chile: La Noria, 1993.

Zola, Emile. *El Naturalismo*. Barcelona: Península, 2002.

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

