

El ocaso de la «Generación Bífida». El Díptico *Crematorio* y *En la orilla* de Rafael Chirbes

Álvaro Díaz Ventas

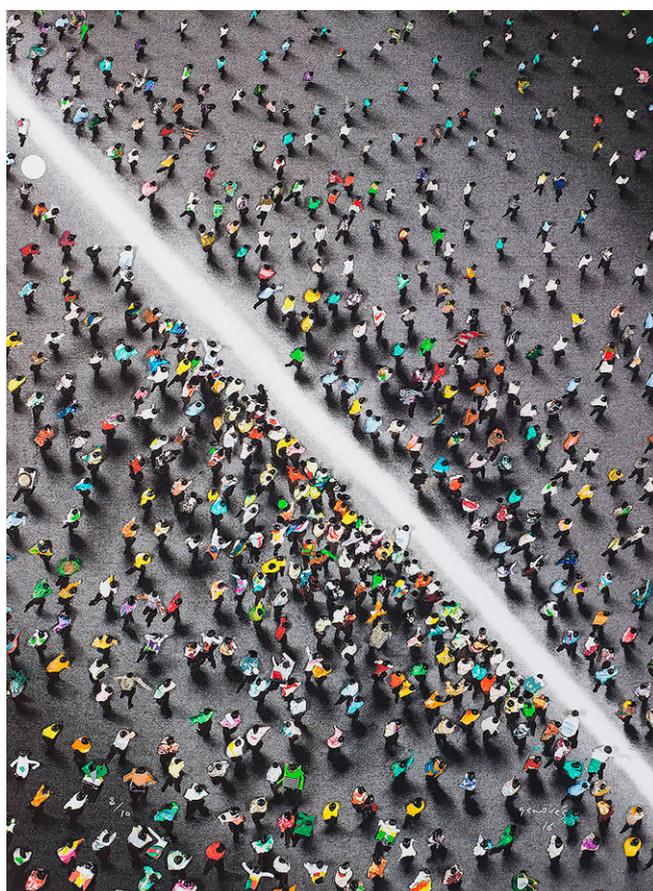
Máster en Literaturas Hispánicas:
Arte, Historia y Sociedad



MÁSTERES
DE LA UAM
2019 – 2020

Facultad de Filosofía y Letras

**EL OCASO DE LA «GENERACIÓN BÍFIDA». EL DÍPTICO
CREMATORIO Y EN LA ORILLA DE RAFAEL CHIRBES**



Autor: Álvaro Díaz Ventas

Tutor: José Teruel Benavente

Doble máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad (UAM) y
en Études Ibériques et Latinoaméricaines (Université de Rennes-2)

Curso Académico 2019-2020

ÍNDICE

Introducción.....	2
1. Hacia el díptico <i>Crematorio-En la orilla</i> : una contextualización del proyecto narrativo de Rafael Chirbes	4
1.1. Los pilares de la narrativa de un «testigo». Historia, política, relato y memoria.....	4
1.2. Chirbes y la generación bífida: Un repaso de su narrativa en clave generacional.....	14
2. Análisis de <i>Crematorio</i> y <i>En la orilla</i>	27
2.1. Análisis estructural de las novelas: perspectivismo, polifonía discursiva y protagonismo de dos figuras contrapuestas	27
2.1.1. Estructura de <i>Crematorio</i>	29
2.1.2. Estructura de <i>En la orilla</i>	34
2.2. La «generación bífida» en <i>Crematorio</i> y <i>En la orilla</i> . Vencedores y vencidos. Traición y (des)memoria.	47
2.3. Los espacios narrativos del díptico. Misent y Olba como dos cronotopos complementarios.....	75
2.4. Otros motivos comunes en el díptico	87
2.4.1. La persistencia de la lucha de clases	87
2.4.2. La calidad detergente del dinero o la falsa inocencia de la segunda generación.....	89
2.4.3. Personajes cruzados.....	91
2.4.4. Dos versiones del ubi sunt: la visión nostálgica del paraíso perdido y la elegía a un tiempo histórico.....	93
3. Conclusiones.....	95
Referencias bibliográficas	97
Anexos	105
Esquema de personajes de <i>Crematorio</i> (2007).....	106
Esquema de personajes de <i>En la orilla</i> (2013).....	107

INTRODUCCIÓN

Las dos últimas novelas que Rafael Chirbes publicó en vida, *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013), supusieron la consagración definitiva de un autor que ya contaba con el beneplácito crítico, pero cuyos textos no habían obtenido del todo el favor del público en nuestro país¹. Aunque consideramos que la valía de un autor no se mide por los premios literarios, ya que en muchas ocasiones carecen de contenido crítico, la primera recibió, entre otros, el Premio Nacional de la Crítica, el Premio de la Crítica Valenciana o el Premio Cálamo, mientras que la segunda fue galardonada, además de con otro Premio Nacional de la Crítica o con el Premio Francisco Umbral, con el Premio Nacional de Narrativa del 2014, lo que nos ayuda a constatar nuestra afirmación.

Tras el fracaso del mundo que toda la narrativa de Chirbes ponía en cuestionamiento con la crisis económica que se inició en el año 2008 tras la caída de Lehman Brothers y el estallido de la burbuja inmobiliaria, se comenzó a valorar de manera general el discurso crítico de nuestro autor porque en ese contexto «les sopla[ba] el viento a favor»² (Barjau; Parellada Casas, 2013: 15). Se quiso ver entonces en la figura del novelista valenciano una suerte de profeta que había anticipado, desde su *Crematorio*, el derrumbe que habría de llegar. En ese sentido, a Chirbes se le otorgó la etiqueta de «novelista de la crisis» —a la que él siempre se opuso, por reduccionista y simplificadora— y se vio en él a un visionario que adivinó lo que estaba por venir. El propio Chirbes se negó en reiteradas ocasiones a ese valor profético que algunos señalaban en su narrativa, pues, como apunta Germán Labrador acertadamente, detrás de esa dialéctica se esconde una voluntad de desactivar la crítica social que hay tras la narrativa chirbesiana (2016: 188)³. Así se expresaba el novelista valenciano al respecto:

¹ Diferente fue la recepción que tuvieron las obras del escritor valenciano en otros países europeos. Paradigmático es el que caso de Alemania, donde consiguió lograr un gran reconocimiento. Como prueba de ello, el prestigioso crítico Marcel Reich-Ranicki, en el programa *Das Literarische Quartett*, elogió las novelas *La buena letra* (1992), *La larga marcha* (1996) y *La caída de Madrid* (2000).

² Chirbes, respecto al éxito de *Crematorio* y *En la orilla*, afirma que las novelas «van en la dirección de lo que vengo escribiendo siempre». Con la llegada de la crisis de repente el discurso contestatario de Chirbes gana relevancia: «[...] antes, si hablabas de que esto de la transición había sido un timo y tal, pues te comían o te despreciaban por majara. [...] la gente vivía bien. Se ganaba dinerito... y no querían saber nada de si era legítimo o ilegítimo o mediopensionista. Luego llega la crisis y les sopla el viento a favor» (Barjau; Parellada Casas, 2013: 15).

³ Germán Labrador defiende que «la mitología del autor como vidente» y el éxito «hasta entonces vedado» a Chirbes por «la sincronía de *Crematorio* con el inicio de la temporalidad de la crisis» se corresponde con la imagen del «*ciudadano ciego*» y neutraliza así la crítica chirbesiana en ese sentido: «que Chirbes (en tanto que *genio*) hubiese visto venir la crisis justificaría que la crisis hubiese sido invisible para los demás mortales, que él lo viese todo permite a los demás despertarse *con resaca*» (2016: 188).

Han dicho que *Crematorio* es una novela profética. Yo creo que no es profética. Era dar mirar lo que estaba pasando a tu alrededor. [...] Cada mañana aparecía en el horizonte una nueva grúa, todo eran solares, armazones de edificios en construcción, ruido de hormigoneras, de retroexcavadoras, veía luces por todos lados. [...] Me limité a contar lo que estaba a la vista. Como en las otras novelas quise contar el origen de estos años en que los de mi generación nos colocamos estupendamente y nos parecía que todo estaba bien, todo era estupendo, y nadie veía que estaba ocurriendo todo esto que ha llegado luego. Porque no es lo mismo ser partidario de la revolución proletaria que tener un despacho y un chófer a la puerta. Ocurría lo que cuenta Poe en la carta robada: lo que está tan a la vista que nadie ve y nadie quiere ver. *Crematorio* fue contar lo que estaba tan a la vista que nadie quería ver (2012: 8-9).

A partir de su éxito, numerosos críticos han analizado estas dos obras del autor y han subrayado en diversas ocasiones que *Crematorio* y *En la orilla* conforman una suerte de díptico final de la narrativa de Chirbes. No obstante, no existe todavía un estudio completo que analice de manera unitaria las dos novelas y el diálogo que mantienen entre sí. El objetivo de este trabajo es, en esa dirección, abordar el análisis conjunto de los dos últimos textos que Chirbes publicó antes de su repentina muerte en agosto de 2015, comparar diferentes aspectos de los textos y aportar una imagen crítica unitaria del díptico formado por ellas.

Para este fin, partiremos de un capítulo introductorio al proyecto narrativo de Rafael Chirbes en el que, por un lado, repasaremos las ideas que sustentan la novelística del autor y, por otro, haremos un recorrido del conjunto de su obra narrativa partiendo de la base de que las figuras protagonistas y antagonistas de sus ficciones forman parte de su propia generación. Seguidamente, entraremos de lleno en el análisis del díptico a través de un punto central que incluirá diversos apartados en los que abordaremos distintos elementos de las novelas. En primer lugar, partiremos del estudio estructural de los dos textos para acabar concluyendo que el protagonismo de las novelas recae en dos figuras antagónicas de la generación sesentayochista. A continuación, repasaremos el recorrido de los sujetos protagonistas de ambos textos que pertenecen a esta promoción «bífida» y la dialéctica de oposición que se establece entre estos personajes. En tercer lugar, estudiaremos los espacios narrativos de los textos como cronotopos complementarios que nos permiten tener una visión global del espacio mediterráneo y, de manera simbólica, de la sociedad española de principios de siglo XXI. Para cerrar este punto central, mencionaremos por último otra serie de motivos comunes que encontramos en los dos textos y que refuerzan los numerosos vínculos entre las dos novelas. Por último, cerraremos nuestro trabajo con las conclusiones que extraigamos del análisis conjunto de este díptico que supone el cierre al proyecto narrativo de Rafael Chirbes.

1. HACÍA EL DÍPTICO *CREMATORIO-EN LA ORILLA*: UNA CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROYECTO NARRATIVO DE RAFAEL CHIRBES

1.1. *Los pilares de la narrativa de un «testigo». Historia, política, relato y memoria*

Los dos volúmenes ensayísticos que reunió Rafael Chirbes —*El novelista perplejo* (2002) y *Por cuenta propia. Leer y escribir* (2010)— nos permiten tener un conocimiento profundo de sus ideas acerca de la novela y de los fundamentos teóricos que vertebran su escritura:

Como suele ocurrir en todos los escritores rigurosos y ambiciosos, en Rafael Chirbes la reflexión teórica y la práctica narrativa aparecen estrecha y coherentemente unidas [...]. Los ensayos [...] resultan imprescindibles para entender sus ideas sobre la prosa narrativa. (Valls 2011: 478)

Nuestro autor, historiador de formación, defendió siempre una concepción de la literatura ligada a una perspectiva histórica; es decir, una narrativa que diera cuenta de su tiempo y se comprometiera con él intentando capturarlo artísticamente: «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.» (Serber 2018)

En realidad, Chirbes era profundamente consciente de que toda obra narrativa, lo quiera o no, es producto de su tiempo y refleja una toma de partido frente a la realidad histórica en la que se contextualiza. Sus ensayos así lo constatan. Por ejemplo, en «Psicofonías (legitimidad y narrativa)» Chirbes se interroga sobre el momento en el que en la literatura española se disociaron la novela y la historia, perdiendo así la primera su voluntad pública:

¿Por qué, de repente, perdió ese papel, o tuvo conciencia de haber perdido ese papel y decidió encerrarse a solas con el lector en el salón de casa, quedarse con él encima de la mesilla del dormitorio? ¿Por qué la historia y la novela se divorciaron? ¿Por qué, al hablar de novelas, dejó de hablarse —como se hacía hasta entonces en buena parte de los casos— de acontecimientos históricos y sociales y se habló de ingenio, de inteligencia, de desarrollo de los textos, de literariedad? ¿Por qué ese espíritu humano encarnado en el yo se apoderó de casi todo el espacio narrativo dejando a la puerta de casa a las multitudes? ¿Ya no servía la novela para conocer el mundo?, ¿para mirarlo desde un lugar distinto? (Chirbes 2002: 148-149)

El escritor valenciano sitúa ese divorcio en nuestra narrativa en la experimentación formal iniciada en la década de los sesenta, que en los setenta se extendería y dejaría de lado el contacto literario con la realidad histórica, con la ambición

de contar «un tiempo y un país» (Chirbes 2002: 151)⁴. En pos de la revolución del lenguaje, se impuso entonces la idea de que la única subversión posible en la literatura era aquella realizada a través de la palabra y, con ella, la tesis, que se extenderá todavía más con la llegada de la mentalidad posmodernista que por entonces se estaba fraguando, de que «lo político expulsa a lo literario» (Chirbes 2002: 152). Pero Chirbes fue siempre consciente de que aquella máxima suponía también una toma de partido, pues, como afirman las palabras de Bertolt Brecht que recoge Walter Benjamin (Benjamin 2018a: 133), «la lucha contra la ideología se ha convertido en una nueva ideología».

Nuestro autor es por tanto consciente de que tras la forma literaria hay siempre un proyecto ideológico: «[...] el lenguaje se organiza de una determinada manera, al servicio de algo de alguien» (Chirbes 2002: 158). En ese sentido, como escribe Marta Sanz, «[...] en literatura, no existen dos formas distintas de decir lo mismo y cada una de esas formas [...] encierra una visión del mundo. La expresión “una forma ideológica” es un oxímoron» (2015: 215). El novelista valenciano intentó desde sus novelas buscar la forma que le permitiera desnudar la retórica del poder, alejarse del punto de vista imperante y escapar así del «[...] lugar desde el que no se aprende, porque repite fórmulas ya dichas, que encubre la realidad bajo las palabras, en vez de descubrirla» (Chirbes 2002: 70). De ahí parte el deseo de nuestro novelista de mantenerse al margen, como un autor independiente, que lo llevó, en su trayectoria biográfica, a dejar Madrid en 1988 para fijar residencia durante más de una década en el pequeño pueblo de Valverde de Burguillos⁵, en la provincia de Badajoz, a trasladarse después a Beniarbeig a comienzos del nuevo siglo, cerca de su Tavernes de la Vallidigna natal, o a mantenerse alejado de círculos y ambientes literarios:

[...] el narrador que escribe desde la soledad de la búsqueda, y no desde el aparato de lenguaje que la sociedad genera obediente a las normas que el poder de cada época marca, necesita establecer una estrategia más ambiciosa, ya que ha de imponer una pausa en el ruido, abrirse paso en la selva de los lenguajes al uso: [...] cuanto más en soledad nazca, cuanto menos apoyos tenga en su entorno la obra literaria, será mayor su esfuerzo y, probablemente, más original lo que nos diga. Desde el código dominante, desde el lenguaje con que una sociedad se cuenta oficialmente a sí

⁴ El autor aclara (Chirbes 2002: 150-152) que, a pesar de la defunción declarada entonces de la «literatura con tema», las novelas que han perdurado y que él prefiere son las que conjugan la experimentación narrativa con la voluntad pública. Chirbes cita, entre otras, *La oscura historia de la prima Montse* (1970) y *Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé, *Recuento* (1973), de Luis Goytisolo, o los primeros intentos narrativo de Manuel Vázquez Montalbán. Asimismo, no debemos olvidar la gran influencia que tuvo para nuestro narrador la lectura de *Tiempo de silencio* (1962).

⁵ Para tener una perspectiva completa de la biografía del autor, véase la exhaustiva «Biocronología de Rafael Chirbes» (Val 2015).

misma, apenas hace falta esfuerzo para hablar y para ser escuchado. (Chirbes 2002: 86)

El novelista está obligado a ser un animal atento, liebre, pulga; a saber escapar un minuto antes de que el poder lo colonice. (Chirbes 2010: 16)

Por ello, debemos entender el proyecto de Chirbes a partir de las enseñanzas que el novelista extrajo de los escritos de Benjamin, especialmente de sus famosas «Tesis sobre el concepto de la historia». Así, nuestro autor entiende con Benjamin que todo «texto es saqueo» (Chirbes 2002: 29); es decir, que cualquier producción cultural pugna por el relato oficial, la narración histórica de los vencedores, que suele ser redactada por la clase que ostenta el poder. De ahí la idea de desconfianza hacia la cultura que recorre la narrativa de nuestro autor—con el lema que dio nombre a una de sus *nouvelles*: «*la buena letra*⁶ es el disfraz de las mentiras» (Chirbes 2013a: 139)—y el peligro del que Chirbes siempre quiso huir manteniéndose en un lugar periférico, en esos márgenes: «prestarle a ser instrumento de la clase dominante» (Benjamin 2018c: 309). El narrador argentino Ricardo Piglia, para el que las enseñanzas de Benjamin también son fundamentales, desarrolla la idea de la narración imperante en una época de la siguiente forma en *Crítica y ficción*:

Valéry decía: «La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias». ¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizás ese sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad. (Piglia 2001: 35)

En la dirección a la que apunta Piglia, la actitud narrativa de Chirbes podría resumirse, en sus propias palabras, en una oposición al relato dominante de su época:

[...] mientras los ejércitos ocupan por las armas los espacios físicos del país, los artistas e intelectuales pelean por las parcelas del imaginario que se impondrá, por la constelación de valores que marcará las formas de pensar, sentir y amar del vencedor. (Chirbes 2002: 159)

En ese sentido, la dialéctica que repasa históricamente Chirbes entre novela e historia en nuestra literatura está relacionada con la narración dominante contra la que se

⁶ La cursiva es nuestra. Hace referencia al título de ese texto, *La buena letra*, publicado originalmente en 1992 en la editorial Debate.

construirá toda su narrativa: el discurso de los vencedores en la realidad historiográfica española, que en su caso se retrotrae hasta las heridas que dejó a su paso la Guerra Civil. Más concretamente, el protagonismo del proyecto narrativo de nuestro autor recaerá sobre su propia generación como protagonista del acontecimiento histórico más relevante en nuestro país desde el conflicto que provocó el levantamiento militar del 18 de julio de 1936: la transición democrática. Chirbes inserta así este panorama cultural en su contexto histórico y relaciona el divorcio entre literatura e historia —esa expulsión, en definitiva, del realismo literario del canon de la época— con el mecanismo ideológico que dirigirá la transición:

[...] durante la década de los setenta, hubo en España un activo grupo que declaró obsoleta la literatura con tema, el realismo: expulsó a la novela de la calle [...]. Se la envió al salón de lo específicamente literario a emprender una fantasmagórica revolución sintáctica (que recuerda la lucha de don Quijote con los odres de vino). En un movimiento paralelo, con idéntico afán de vuelta a la normalidad, durante la transición se fue enviando a espacios virtuales también a sindicatos, movimientos sociales y partidos políticos, para quienes se decretó igualmente normalizada la realidad a la muerte del dictador. Por fin, España y el mundo se encontraban, ajustaban sus relojes. La realidad se había vuelto tan normal que ya no proporcionaba tema a los novelistas de altura. [...] A estas alturas de la vida, ya hemos aprendido que la «normalidad» es sólo un espejismo, una forma más de discurso; (Chirbes 2002: 159-169).

Podemos afirmar que el compromiso histórico de la literatura de Rafael Chirbes encierra la ambición decimonónica de captar su tiempo y, al mismo tiempo, apuesta por un compromiso político innegable en contra de los discursos establecidos. En palabras del propio autor, su objetivo como novelista «es atrapar [...] el aire de la época» (Griñán 2014). Por consiguiente, su narrativa tiene una intrínseca voluntad pública que busca que sus novelas «[...] no resbalen sobre la piel de su tiempo y que impacten en el núcleo mismo de la sociedad. O lo que es lo mismo, que la novela vuelva a ser otra vez el vehículo adecuado para una lectura crítica de la Historia» (Valls 2011: 480-481), pues como afirmó el propio Chirbes: «[...] no entiendo lo privado sin lo público ni lo público sin lo privado. En eso soy balzaquiano, con perdón de Balzac, y creo en su máxima de que “La novela es la vida privada de las naciones”» (Fernández 2001).

Todas las obras narrativas del autor intentan legar una mirada crítica sobre su tiempo histórico, retrotrayéndose en muchas ocasiones hacia el pasado y abarcando así un periodo temporal que se entiende como un *continuum* histórico que se inicia con la Guerra Civil, recorre las penurias de la posguerra, y encuentra su centro en la lucha antifranquista de los años setenta y en la transición política que derivará en un espacio

moral devastador en sus últimas novelas. Este amplio panorama de la historia de España se recorre a menudo dentro de los textos, en los que se intenta aplicar una mirada panorámica que permita relacionar el tiempo pasado con el paisaje presente. Así, Chirbes se propone, con Benjamin, «pasarle a la historia el cepillo a contrapelo» (Benjamin 2018c: 311), oponiéndose las tesis triunfalistas del mejor de los mundos posibles y a la propugnación de la desmemoria en pos del progreso. De ahí parte la voluntad de escribir una «novela de su momento» que explique tanto el presente como su relación con el pasado más inmediato:

[...] como decía Juan Gris al hablar del nacimiento del cubismo: «Todo sistema de estética debe ir fechado», [...] cada novela está obligada a llevar su fecha, es decir, a ser la novela de su momento [...].

[...] para ser una novela de su tiempo, a lo primero que tendría que aspirar una novela sería a convertirse en un intento de prolongación de alguno de los brazos de ese pulpo que ha venido llamándose novela [...] y la llegada de esa novela de su tiempo —o su paso, ya que hablamos de estética en el tiempo y lo característico del tiempo es pasar— sería como la de ese *Angelus Novus* de Paul Klee comentado por Benjamin, el violento paso de un ser que avanza empujado por el viento, sin dejar de mirar atrás: un ser agitado por ese viento impetuoso, que ve en el pasado el punto de referencia ya inaccesible, porque se aleja, mientras el viento lo lleva a él, quizá contra su propia voluntad, en otra dirección, conocedor de que no hay retorno.

La novela partiría desde lo novelesco de ayer, que ya no puede volver a ser escrito, para llegar ¿adónde? Ése es el lugar que no se enuncia, que se busca, que se intenta [...]. (Chirbes, 2002: 77)

No obstante, a pesar de ser uno de los primeros autores que recuperaron la memoria de los derrotados y se plantearon la reflexión literaria sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista, la relación de nuestro novelista con la posteriormente denominada «memoria histórica» ha sido siempre ambivalente y problemática. Chirbes se debate así entre la necesidad de abordar ese contexto histórico y la manera dulcificada y aislada de conflictividad política en la que se realiza esa recuperación en la mayoría de las propuestas culturales del boom de la memoria —que el autor explica como una utilización partidista de ese trágico pasado como forma de recuperar la legitimidad perdida por parte de la socialdemocracia española.

Por un lado, el novelista testimonia reiteradamente la función de justicia que la memoria histórica cumple en una sociedad democrática: «La memoria histórica pone las bases de un método de justicia. En las sociedades laicas, el concepto de historia como legitimidad viene a ocupar el espacio que deja libre la religión.» (Chirbes 2010: 227). Sin embargo, en el contexto español de los años noventa, Chirbes reniega de la eclosión de la memoria que se produce en un marco político concreto: los últimos años de gobierno

socialdemócrata de Felipe González, en los que el peligro de perder el poder ante los democristianos se hace patente. Nuestro autor sitúa el comienzo de la moda de la memoria en España alrededor del año noventa y tres:

Del año 93, cuando planea la amenaza de que los socialdemócratas —acorralados por la corrupción y los escándalos— sean desalojados del poder, datan las primeras llamadas a la «recuperación de la memoria» por parte de sus intelectuales y artistas orgánicos, una memoria que se alimenta de dos momentos clave: la guerra civil y las masacres de la inmediata posguerra de una parte; y, de otra, la resistencia antifranquista de los años sesenta y setenta, momento en el que los que llegaron al poder han situado su epopeya formativa (el sesenta y ocho). (Chirbes 2010: 245)

Esa mirada al pasado fue, en opinión del novelista, una construcción de «memoria selectiva» para hacerse con legitimidad del derrotado, olvidada durante los años de la desmemoria y el pelotazo, y suponía una representación maniquea del pasado que pasaba por alto su complejidad, pues se obviaban los conflictos de clase, las disputas internas en el bando republicano o las relaciones de aquel pasado con el presente en pos de una «hagiografía sentimental o nostálgica» (Chirbes 2010: 246). De ahí parte, por lo tanto, la relación conflictiva que Chirbes mantuvo siempre con ese panorama memorístico tan contrapuesto a su compromiso político y literario y a sus ideas sobre lo que debía ser la investigación sobre el pasado:

Quien intenta construir su relato al margen del canónico asiste con sentimientos enfrentados a esta eclosión de memoria selectiva [...] porque, por una parte, se trata de actos de justicia necesaria para reconstruir esa narración multitudinaria, pero, por otro, de una farsa; de un segundo saqueo de la memoria de los vencidos tras el que se produjo durante la transición. Porque los habitantes de los pueblos en los que se encuentran esos cadáveres sabían de la existencia de las fosas comunes desde hace muchos años. Sabían de su existencia durante aquellos años en los que gobernaban los socialdemócratas que hoy quieren volver a heredar la memoria de los vencidos (la heredaron a su manera y malgastaron la herencia ya una vez). Entonces creyeron conveniente para sus intereses (permanecer en el poder) que no se removiera la tierra que cubría a los fusilados. [...] De esa memoria estamos hablando hoy, del nuevo asalto a las tumbas de los vencidos, a los tabucos de los exiliados; de una memoria que se construye como refugio desde el que volver al poder. (Chirbes 2010: 246-247)

Chirbes se enfrenta, por lo tanto, a la concepción de la «memoria histórica» que ha dominado nuestro panorama cultural en general y, más concretamente, la producción novelesca desde aquellos años noventa. David Becerra Mayor, en su libro *La Guerra Civil como moda literaria*, repasa este fenómeno y plantea que, si bien esta recuperación histórica a través de la narrativa sirve en ocasiones para oponerse al olvido que se impuso sobre los derrotados, la amplia mayoría de autores parte de posiciones que evocan esos

tiempos desde una lejanía acomodaticia, como una etapa que, en cierta medida, dan por cerrada, negando así las relaciones que ese oscuro pasado pueda tener con nuestro tiempo, que se considera, desde la óptica posmoderna que suponía el relato dominante antes del estallido de la crisis de 2008, como el mejor de los mundos posibles:

[...] la vuelta al pasado que se produce en la novela española actual pone de manifiesto que nuestros novelistas han asumido que vivimos en un tiempo perfecto y cerrado, sin conflicto, interiorizando la ideología del «Fin de la Historia», y ante este presente en el que no sucede nada se hace necesario acudir a un pasado conflictivo como el de la Guerra Civil para poder escribir una novela. [...] será preciso analizar el modo en que se reconstruye el pasado en estas novelas. Porque si bien el grueso de ellas comparte [...] una más que loable intención de reivindicar la memoria histórica, y acaso sus autores buscan, en algunos casos, posicionarse al lado de los que salieron derrotados de la contienda, denunciando el olvido y el silencio que se impuso sobre ellos, también es cierto que, mediante su lectura, acudimos a una reconstrucción despolitizada y deshistorizada de la Historia, invitando al lector a mantener una relación complaciente con su pasado. (Becerra Mayor 2015: 35-36).

Frente a la «relación complaciente» con el pasado histórico que dominaba el panorama novelístico español, Chirbes defendió siempre que el regreso hacia los acontecimientos pretéritos debía servir para intentar comprender las problemáticas de la sociedad presente, no para evadirse de ellas. En ese sentido, sus novelas, a pesar del compromiso histórico y político que estamos abordando, nunca son planfletarias ni maniqueas. El novelista valenciano era plenamente consciente de que en literatura no existen las certezas y en ella la ideología opera por otras vías, por ósmosis, por el contraste que se establece entre los diferentes discursos de una época⁷. Entender la literatura, en el extremo contrario de la balanza, como un texto al servicio de una consigna sería desnudar al texto de toda su potencialidad, de ese espacio que debe llenar el lector y que hace de la novela un arte; en definitiva, sería acabar con ella, convertirla en simple «retórica»⁸.

Por el contrario, nuestro narrador se plantea sus novelas como una suerte de investigación. Para Chirbes, la escritura supone siempre una búsqueda, una estrategia para iluminar los mecanismos que rigen el presente a partir de la experiencia histórica.

⁷ «[...] una obra no puede trabajar con certezas, ser una consigna: el lenguaje literario acaba reflejando las tensiones de su tiempo utilizando caminos que ni el propio autor imagina en esa ambigua zona de encuentro entre lo público y lo privado. Cuando [el autor] sustituye la investigación por la consigna, la obra literaria renuncia al aura con que la viste la enunciación de lo no dicho.» (Chirbes 2010: 22)

⁸ «La literatura, incluida la novela, es ideología, muestra una idea del mundo, y como tal participa en la lucha de los imaginarios que pugnan por el poder. Pero también creo que la novela trabaja en un nivel distinto de la sociología, el periodismo de denuncia o los avatares y consignas inmediatos de los partidos políticos, tiene otro paso, aspira a mirar desde otro espacio en la organización de un texto que sea capaz de revelar aspectos que nadie más puede revelar. Si pensamos que no está capacitada para eso, para ocupar un lugar insustituible, entonces es que la damos por muerta. Retórica.» (Serber 2018).

Por eso, para el novelista, la verdadera literatura tiene que ver con descubrir, a través del libro, un lugar nuevo desde el que mirar la realidad; en definitiva, la novela debe enfrentar al lector —así como a su propio autor— a sus certezas y ayudarlo a desnudarlas. Esta concepción de la narrativa se liga al verdadero significado que para Chirbes tiene la «memoria histórica», que bien podría ejemplificarse para el autor a través los *Episodios nacionales* de Galdós, sobre los que Chirbes afirmaba: «Esa es la literatura buena, la que te está contando su tiempo y a la vez lo que está pasando hoy. Eso sí que es memoria histórica, y de primera línea» (Ordovás 2014).

Si continuamos esta línea de argumentación llegamos a uno de los conceptos claves de su proyecto narrativo, lo que el propio autor denomina la «estrategia del boomerang»⁹. Esto es, el viaje de ida y vuelta desde el tiempo presente hacia ese pasado conflictivo representado por la guerra, la posguerra y la transición; es decir, narrar a través de esa mirada histórica, sin perder de vista el *continuum* temporal, los mecanismos que esas experiencias pasadas nos enseñan para comprender mejor el presente y su vinculación con la sociedad del ayer. Una relación constante entre esos dos tiempos, con la narración como puente que permita así «un ajuste de cuentas con el presente» (Romero Marcos 2011: 470). Para ello, Chirbes toma como modelo a los narradores decimonónicos¹⁰ —sobre todo a Balzac y a Galdós—¹¹ y se niega a seguir la ola mayoritaria de aquel estallido de la memoria histórica, oponiéndose al sentimentalismo como recurso narrativo que pretende conmover al lector con el papel fosilizado de la víctima y los buenos sentimientos. Nuestro autor creía firmemente en la novela como instrumento pedagógico¹² y, en ese sentido, su cometido no es el de consolar, sino el de ayudar al lector a descifrar. Por ello, siguiendo una de sus máximas —«saber la verdad

⁹ «He vuelto atrás en mis libros por eso que me gusta llamar estrategia del boomerang: saltar atrás como experiencia que permite devolver a lector al ajeteo presente [...]. A algunos críticos que me dicen que he trazado una biografía literaria de mi generación puedo asegurarles que ha sido sin premeditarlo: cada novela ha surgido como reacción ante lo que no compartía o entendía.» (Chirbes 2010: 28)

¹⁰ En alusión a ese modelo narrativo del siglo XIX, Chirbes comenta: ««[...] nos convierten en presente el pasado y lo consiguen a través de la narración de hechos que nunca ocurrieron, o que, si ocurrieron, no ocurrieron así, como ellos cuentan, y porque, además, consiguen describir un mundo que ellos ni siquiera podrían vislumbrar, y que es en el que nosotros vivimos. [...] Parece casi milagroso ese poder de la literatura, de las grandes novelas, para, siendo fábula, ficción, hablarnos a un tiempo de lo que fue y de lo que somos.» (Chirbes 2010b:229)

¹¹ «Por eso amamos a Balzac y a Galdós [...]» (Chirbes 2010: 229).

¹² Chirbes, comentario uno de los textos de *El último lector* de Ricardo Piglia, relaciona la ficción con los modelos morales: «Buscamos modelos de conducta en las narraciones. [...] Walter Benjamin —al igual que lo hace Piglia— pensaba en la novela como espacio donde se plantea un problema moral, un ejercicio de pedagogía.» (Chirbes 2010b: 17-18)

duele pero madurar es buscar la verdad» (Chirbes 2010: 259)—, pretende indagar en esa verdad con sus estrategias narrativas de ida y vuelta:

[...] no basta con recordar piadosamente a los vencidos, sino que hay que indagar en las razones por las que lucharon y por las que perdieron, sacar a la luz su propia debilidad, sus propios errores, su crueldad, y también su grandeza. A veces quienes hablan a favor de los vencidos son quienes más rápidamente los entierran; y quienes desentierran sus cadáveres pueden ser quienes más prisa tienen por enterrar sus ideas. En España, ser un narrador de eso que ahora llaman la memoria histórica no es llorar sobre los mártires republicanos, sino cumplir con la obligación de contar nuestro tiempo, meter el bisturí en lo que este tiempo aún no ha resultado -o ha traicionado- de aquél, y en lo que tiene de específico. *El salto atrás en la historia sólo nos sirve si funciona como boomerang que nos ayuda a descifrar los materiales con que se está construyendo el presente.* (Chirbes 2010: 17; la cursiva es nuestra)

Como vemos, a través de las ideas que sustentan sus novelas y su reflexión literaria, Chirbes se presenta como un narrador que investiga su tiempo histórico a través de la indagación en la memoria de un pasado que todavía no se encuentra resuelto. En ese sentido, al propio autor le gustaba definirse como un «testigo» frente a los novelistas que, siguiendo las directrices dominantes, podrían ser tildados como «síntomas» de su tiempo¹³ al situarse en espacios narrativos transhistóricos.

Chirbes ha sido a menudo definido, debido a las enseñanzas que extrae de los narradores decimonónicos, como un escritor realista. Sin embargo, si el lector se aventura a abrir una novela de nuestro autor, observará que el realismo de Chirbes poco tiene que ver con el mimético espejo stendhaliano; el realismo del valenciano, por el contrario, es en la mayoría de sus novelas fragmentario, polifónico e innovador lingüística y estructuralmente. Como lo demuestran sus ensayos, el novelista era una también un gran lector y, en ese sentido, fue seleccionando y aprendiendo de la herencia literaria escogida, siendo perfectamente consciente de que las relaciones del novelista con lo real conllevan unas relaciones éticas y no se limitan, por tanto, a una técnica literaria. En esa línea, algunos críticos han subrayado además el carácter simbólico y expresionista¹⁴ de su técnica realista: «El autor viene sometiendo a la sociedad española a un proceso semejante al que los expresionistas [...] le aplicaron a la alemana, tras la primera guerra mundial» (Valls 2011: 487).

¹³ «[...] son los artistas que se reclaman al margen de la historia quienes suelen acabar revelándose como síntomas más claros de la dolencia de su tiempo. Entre ser síntoma y testigo, he intentado el papel de testigo.» (Chirbes 2010b: 33)

¹⁴ El propio Chirbes comenta el «realismo expresionista» de sus novelas en la entrevista que le realizaron Teresa Barjau y Joaquim Parellada Casas para *Ínsula* (Barjau; Parellada Casas, 2013: 19).

La narrativa de Chirbes, firmemente apegada a su tiempo histórico y a su compromiso memorístico, no se entiende, en definitiva, sin sus modelos decimonónicos, sin Galdós y sin Balzac, pero tampoco sin los renovadores de la narrativa occidental del siglo XX — sin Virginia Woolf, James Joyce, Frank Kafka, William Faulkner y, sobre todo, Marcel Proust¹⁵—. Su formación como historiador y sus lecturas de Marx¹⁶ son la otra pata que sustenta su proyecto narrativo. En suma, podemos afirmar que sus novelas conjugan a la perfección la innovación literaria y la responsabilidad política del narrador. O, lo que es lo mismo, sirven al doble compromiso vital que contrajo a lo largo de su vida nuestro autor, que siempre se definió como un escritor «entre proustiano y leninista»¹⁷ (Chirbes 2002: 92): su compromiso histórico-político y su compromiso literario.

¹⁵ En concreto, la influencia que ejerce la figura de Proust sobre la narrativa de Chirbes es decisiva, pues como el propio autor afirma: «En muchas cosas me ha influido Proust, que es uno de esos autores que, cuando lo lees, te cambian la vida y la manera de ver el mundo. También en el manejo del tiempo. En todas mis novelas pasado y presente siempre están en el presente. Sin Historia no hay novela. Cada vez que estás contando el presente, hay un ir y venir del pasado. Y eso es Proust.» (Ordovás 2014)

¹⁶ Chirbes insiste a menudo en modelos para sus novelas que no son literarios, sino que ayudan a construir el punto de vista desde el que narrar el relato, a «encontrar ese lugar desde el que mirar y escribir», lo que constituye el único verdadero problema al que se enfrenta el novelista». En ese sentido, nombra a menudo a Karl Marx y a Lucrecio como referentes: «[...] los grandes maestros de la narrativa no vienen sólo de los que mejor dominaron el oficio; a veces hay que buscarlos fuera del género: puedo decir que mis novelas deben tanto a Marx o a Lucrecio como a Balzac y a Proust.» (Chirbes 2010b: 27)

¹⁷ Como glosa a esta afirmación, en una entrevista para la revista *Ínsula* Chirbes afirmó ser «Un descreído proustiano y leninista. Mis libros [...] son puro Proust y, sin embargo, el ojo que mira es leninista. Lo social y la lucha de clases están en el centro de todos los libros que he escrito.» (Barjau; Parellada Casas 2013: 15-16).

1.2. *Chirbes y la generación bífida: Un repaso de su narrativa en clave generacional*

En el punto anterior, al repasar los cimientos ideológicos y literarios de la narrativa de Rafael Chirbes, hemos afirmado que, en sus novelas, nuestro autor realiza un repaso histórico a un *continuum* temporal que abarcaría los últimos ochenta años de nuestra historia. En sus narraciones Chirbes se retrotrae así hasta la guerra civil y los primeros años de la posguerra, aborda las consecuencias del conflicto y de cuarenta años de gris dictadura, y le dedica una especial atención a los acontecimientos que tuvieron lugar durante el periodo en el que se sellaron los pactos transicionales hacia la democracia — hacia esa «Segunda Restauración», como la ha denominado Chirbes en diversas ocasiones en alusión al término acuñado por Carlos Blanco Aguinaga (2007)—. En ese sentido, el autor ha llegado a declarar en una entrevista que todas sus novelas son, en el fondo, la transición (Barjau; Parellada Casas, 2013: 17).

Sin duda, podemos afirmar que en el proyecto narrativo de Chirbes ese contexto histórico ocupa un lugar central. El autor intenta indagar a través de sus textos en los antecedentes y las consecuencias de los pactos transicionales, que, a su juicio, establecieron una cierta continuidad¹⁸ con el régimen franquista a través de la propugnación del olvido en favor de un futuro de enriquecimiento que se sustentaba en las traiciones hacia el propio pasado: «Había que mirar adelante, desde esa actitud que Walter Benjamin considera propia de la socialdemocracia y que supone la aceptación de la derrota, porque implica la renuncia a remover la injusticia original de la que nace la legitimidad» (Chirbes 2010: 242). Desde esta perspectiva desacralizadora de la transición, Chirbes afirmará, contra el relato triunfalista oficial, que esta «no fue un pacto sino la aplicación de una nueva estrategia de 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» (2002: 108). En oposición a ese punto de vista dominante, en las novelas de Chirbes la transición aparece «como meta utópica generacional que señaló el derrumbe de unos efímeros ideales revolucionarios, como vivencia personal decepcionante y como tiempo propicio para reacomodaciones ideológicas y medros sociales» (Calvo Carilla 2013: 124).

¹⁸ Como afirma Maarten Geeroms, «el principal reproche del autor hacia la transición española [...] [se centra en] la falta de voluntad para efectuar una ruptura radical entre el régimen franquista y la democracia» (2017: 749).

Si este periodo ocupa la centralidad de su proyecto narrativo como evento, los actores protagonistas de ese momento histórico son, asimismo, las figuras centrales de sus novelas. Así, la naturaleza y el desarrollo de su propia generación se pueden rastrear fácilmente en el transcurso de su narrativa. En palabras de Fernando Valls, el principal empeño de nuestro autor «[...] ha consistido en relatar la evolución ideológica de su propia generación», la de los jóvenes antifranquistas «que acabaron apoyando una falsa modernización y adaptándose al sistema» (2011: 479).

La perspectiva generacional en sus obras subraya, además, la falta de homogeneidad dentro de las filas de aquellos grupos revolucionarios de finales de los sesenta y principios de los setenta. Chirbes adoptó para nombrar a su generación el concepto que Eduardo Haro Tecglen acuñó en un famoso artículo publicado en *El País* tras la muerte de su hijo a causa del SIDA, el poeta Eduardo Haro Ibars: «la generación bífida». Afirmaba en él Haro Tecglen:

La punta de la generación de quienes están por los 40 años —algo más, algo menos— se bifurca. Unos llegan al poder, otros a la muerte. Estuvieron juntos en una izquierda alegre, abierta, que se unía en las calles, en el vino, en ciertos conceptos generales de la libertad. Vivieron en las mismas comunas, salieron hacia París—o se impregnaron de él— o se fueron a Lisboa para lo de los claveles (¿se acuerdan?), compartieron los libros prohibidos, sufrieron los mismos golpes de guardias o de grupos derechistas. Ahora unos están en el poder, otros mueren.

La diferencia entre unos y otros es demasiado grande de todos modos y se ha producido en tan poco tiempo que constituye un fenómeno rápido y singular. Se ha formado la raza favorecida de los adaptados: acuden a los besamanos de los obispos, comen langostinos, llevan pianos a sus despachos, tienden moquetas [...], tienen escoltas, [...] tienen asesores de imagen, cambian de esposas en busca de la riqueza, la elegancia o la popularidad, segregan unos seguidores que crean a su imagen y semejanza —lealtad y langostinos— y que ocupan los vigorosos puestos delegados del poder. Los otros vagan. (Haro Tecglen: 1988)

Al leer el artículo de Haro Tecglen, Chirbes encontró el punto de vista desde el que narrar esa realidad: «Algo hizo clic en la cabeza de Chirbes, cuando leyó esta columna. Reconoció en ella una verdad política y poética, un lugar desde el que contar lo que le estaba pasando a una parte de los que eran como él» (Labrador, 2017: 160). A partir de entonces, nuestro autor abordará en sus novelas esas diferencias y las consecuencias de la profunda fractura que se produjo en el seno de su promoción como el motivo central que explica las contradicciones de aquel contexto histórico y, por extensión, de la sociedad española del periodo democrático:

Lo de más arriba y lo de más abajo se había cocido en una misma olla. Pero ese fenómeno que tan evidente nos parecía a algunos no formaba parte de la narración de aquel tiempo; de nuevo la carta robada de Poe, lo más evidente, lo que estaba a la

vista, se volvía invisible: ni se enunciaba ni existía, [...] a mí me parecía que formaba la médula misma de las contradicciones de la nueva sociedad en construcción. Indagar en ese núcleo me parecía indispensable para entender no solo el trazo de los grandes hilos de la historia, sino los más oscuros comportamientos, los valores cívicos, la vida cotidiana, el lenguaje de uso, incluso [...] la moda y las nuevas tendencias artísticas. Necesitaba sumergirme ahí para salvarme de mi propio desconcierto y hasta para redimir mi propia doblez. (Chirbes 2010: 31-32)

Chirbes encuentra una perspectiva de clase en el seno de esa marcada línea divisoria que divide en triunfadores y vencidos a los miembros de la «generación bífida» (Labrador 2017: 111-112). Para muchos miembros de su generación que después acabarían accediendo a posiciones de poder, la militancia antifranquista y la juventud revolucionaria habían sido solamente una estrategia de legitimación para los tiempos que habrían de llegar cuando cayera la dictadura.

Por estas razones, Chirbes se plantea ahondar en esa fractura y en las heridas que abrió la división generacional. En ese sentido, a continuación nos proponemos hacer un breve repaso por las obras narrativas de Chirbes con el fin de situar las dos novelas que se van a abordar más detenidamente en este trabajo en el lugar que le corresponde dentro de este «coherente proyecto de narración e interpretación crítica de la generación llamada a protagonizar el momento histórico más decisivo desde la sublevación franquista» (Calvo Carillo 2013: 124).

El primer libro que publica Rafael Chirbes se titula *Mimoum* (1988), una novela corta ambientada en Marruecos que queda finalista en la sexta edición del Premio Herralde de novela¹⁹. Aunque no se tratara del primer texto que nuestro autor escribía — de hecho, él afirma que *Mimoum* fue, en realidad, su cuarta novela²⁰ (Chirbes 2010b: 274)—, Chirbes iba a ver por fin, a sus treinta y ocho años, su primer libro publicado.

El texto llegó a la imprenta gracias a la mediación de Carmen Martín Gaité, gran amiga de Rafael Chirbes²¹, que durante aquellos años adquirió el papel de comprometida madrina de los escritores nóveles «como vigía de jóvenes promesas en Madrid»²²

¹⁹ El texto que se hizo con el galardón fue *La quincena soviética* (1988), de Vicente Molina Foix (Herralde 2006: 78)

²⁰ La novela que había escrito con anterioridad a *Mimoum*, «una desoladora novela de iniciación en el frío y la miseria de un internado de Ávila» (Chirbes 2010b: 275) titulada *Las fronteras de África*, llegó ser finalista del Premio Sésamo, pero no se acabó publicando nunca.

²¹ Recuerda Rafael Chirbes sobre su relación con Carmen Martín Gaité por entonces (2010b: 273): «[...] por una serie de circunstancias, habíamos establecido una sólida relación de amistad que nos llevaba a charlar por teléfono de literatura durante horas».

²² Carmen Martín Gaité ejerció de madrina de los jóvenes escritores de la «generación de 1968», cuyos componentes conocerán caminos tan variados como la cátedra universitaria o la aureola del malditismo» (Teruel 2015). Para un estudio detallado del papel que Carmen Martín Gaité ejerció como mediadora editorial en favor de jóvenes escritores, véase el artículo que José Teruel le dedica al tema (Teruel 2019). Como allí se afirma, «Para ella la creación literaria, la crítica y la mediación editorial fueron actos de una

(Chirbes 2010: 274). Como recuerda el editor Jorge Herralde, fue efectivamente Carmen Martín Gaité la que le habló por primera vez de Chirbes y quien le recomendó leer el texto: «Ella me pasó el manuscrito de una novela [...] que podía ser algo así como el “negativo español” de la generación del autor» (Herralde 2006: 78). Entre Martín Gaité y Herralde animaron a Chirbes a presentarse al galardón y, tras el fallo y su posterior publicación, la novela obtuvo una gran acogida crítica que subrayó su carácter poético, intimista y elíptico, así como el extrañamiento y el exotismo de su ambientación.

Sin embargo, en España apenas se subrayó el terrible desencanto histórico y generacional al que alude el editor: «El protagonista, desconcertado y asqueado por las claudicaciones y ambigüedades de la “ejemplar” transición, abandona España y se va a Mimoum» (Herralde 2006: 78). En la raíz de la novela se encuentra así la huida de aquel triunfalismo, que tiene un correlato biográfico en la vida del propio autor, que vivió durante dos años en Fez²³. Detrás de la nebulosa de alcohol, miradas esquivas, palabras pronunciadas a media voz, sexo furtivo y homosexualidad²⁴, se vislumbraba el profundo desencanto de un perdedor del periodo transicional. En Alemania²⁵ los críticos dieron desde el primer momento una interpretación política a la obra que, en consonancia con las ideas narrativas de Chirbes que hemos repasado en el punto anterior, constituye un relato que se opone a la narrativa eufórica y triunfalista que imperaba en la década de los ochenta. En ese sentido, en palabras del propio autor, *Mimoum* es esa «novela que mira a África [...] [cuando] España mira a Europa, [...] que ofrece miseria cuando Europa ofrece bienestar y que habla de la imposibilidad de un paraíso fuera de la historia». (Barjau; Parellada Casas, 2013: 17).

misma función: su compromiso con la literatura, que la llevó a apoyar a la joven narrativa siempre que traspasase el umbral de *su* exigencia» (2019: 195).

²³ Chirbes trabajó como profesor en Marruecos desde 1977 hasta 1979. Según declaró en una entrevista (Chirbes 2012), a su vuelta a España se encontró con el panorama cultural de la movida y se sintió ante todo aquello como un extraño: «Yo recuerdo irme a Marruecos en el 77 a trabajar y volver en el 79. Había dejado a mis amigos con la velita cantando *La Estaca* de Lluís Llach y cuando volví estaban metidos en La Movida cantando lo de mi chica en el hipermercado y el hombre lobo en París. Yo no entendía nada porque no había vivido el proceso. Me vi como un marciano. Era la vertiente cultural del “¡Enriqueceos!”»

²⁴ Véase, para un estudio de la homosexualidad en la obra de Chirbes, el artículo de Martínez Rubio (2017).

²⁵ Chirbes consiguió un gran reconocimiento en ese país. Como prueba de ello, el prestigioso crítico alemán Marcel Reich-Ranicki, en el programa *Das Literarische Quartett*, elogió las novelas *La buena letra* (1992), *La larga marcha* (1996) y *La caída de Madrid* (2000). Para entender la relevancia de esta valoración debemos acudir a las siguientes palabras del editor Jorge Herralde (Herralde, 2015): «[...] entre los autores traducidos al alemán, el único escritor en lengua española con tres títulos escogidos [en ese programa], además de Gabriel García Márquez [...], ha sido Rafael Chirbes».

En 1991, Chirbes vería publicada su segunda obra: *En la lucha final*²⁶. El narrador valenciano, siempre inseguro de la valía de sus textos, acabó arrepintiéndose de su publicación, considerándola una novela fallida y negándose a su reedición. En cualquier caso, la novela supone un punto determinante en la trayectoria de Chirbes, que deja atrás el relato lineal y comienza a abordar su narrativa a través de una perspectiva múltiple (Valls 2015: 130), otorgando así el protagonismo de modo coral a un grupo de amigos que habían formado parte de la lucha antifranquista a los que observamos, a través de la mirada de un narrador testigo, intentar hacerse con su porción de poder durante los años de los primeros gobiernos socialistas. De nuevo, la novela se basa en la propia experiencia del autor, que, tras volver de Marruecos en el año 1979 se sintió como un extraño en aquel ambiente: «*En la lucha final* [...] sale de que estoy viendo a todos mis amigos colocarse como fieras. Es como si el poder te cayera encima sin querer y tuvieras que apartarte para que no te salpicase. Lo difícil no era conseguir tu parcela de poder, sino mantenerte fuera» (Barjau; Parellada Casas, 2013: 17). En esta novela está ya, por tanto, uno de los motivos centrales de la narrativa del autor valenciano: «la transformación ideológica de unos individuos que salieron del franquismo siendo rebeldes y acabaron vampirizados por el poder, adoptando una moral pragmática e hipócrita» (Valls 2015: 131).

En los dos siguientes textos publicados por Rafael Chirbes —*La buena letra* (1992) y *Los disparos del cazador* (1994)—, la voz narrativa se traslada a la generación anterior, a los padres de los jóvenes sesentayochistas, recuperando así una memoria que mira hacia la Guerra Civil y la posguerra desde un contexto situado en los primeros noventa. Estas dos novelas, presentadas a modo de díptico por el propio autor en la edición titulada *Pecados originales* (2013), otorgan el protagonismo a dos figuras antagónicas que, en el final de sus vidas, hacen balance, aportando así esa mirada panorámica a la historia y enfrentando sus vivencias al discurso de la generación de sus hijos, los coetáneos de Chirbes, en cuyas actitudes se pueden apreciar los «nuevo virus» de aquella época: «codicia y desmemoria» (Chirbes 2013a: 9).

El narrador valenciano comienza aquí a aplicar sus estrategias de ida y vuelta en lo relativo al tiempo histórico. Chirbes calificó así estas dos *nouvelles* como «ejercicios de caligrafía» sobre el modelo de las *Tesis sobre el concepto de la historia* de Walter Benjamin:

²⁶ El paródico título de la novela proviene de la letra de *La internacional*: «Agrupémonos todos/, en la lucha final».

[...] en *La buena letra*, una mujer republicana dejaba caer sobre su hijo el peso de viejas traiciones; en *Los disparos del cazador*, busqué otro ángulo de visión: era [...] un representante del viejo régimen quien le cedía la herencia de la historia a su hijo: alguien [...] al que le dolía haber ganado la inocencia de sus descendientes cargando no solo con la culpa, sino también con el desprecio. *Ninguno de los dos libros surgió como reconstrucción arqueológica, sino como urgencia ética y política* (Chirbes 2010: 32; la cursiva es nuestra).

Esa *urgencia ética y política* a la que alude Chirbes se refiere al contexto histórico en el que están escritas las dos novelas: los años que preceden a «las grandes celebraciones del 92», en un país en el que el ministro de economía afirmaba que «España es el país en que se puede ganar más dinero en menos tiempo» (Chirbes 2013a: 7). El novelista valenciano sintió entonces la necesidad de echar la vista atrás y de recuperar la memoria de la generación anterior que se estaba enterrando precipitadamente:

[...] al cerrar los ojos, veía a mis padres, a mi abuela, a mis vecinos: todos ellos habían muerto ya [...] de cuanto había sido no iba a quedar nada; nada de sus esfuerzos, de su callado heroísmo, de su casi imposible empeño por mantener la dignidad en los años difíciles de la posguerra, la represión política y el hambre. El país había emprendido otros rumbos y era como si lo que yo había vivido en mi primera infancia y me había ayudado a ser quien era, no hubiese existido nunca. (Chirbes 2010: 29)

Así surge, por lo tanto, la necesidad de escribir un texto como *La buena letra* (1992), en el que Ana, la narradora, escribe su historia personal con su hijo como destinatario para explicarle las razones por las que se niega a derribar su casa — símbolo en la novela de la memoria y la identidad del derrotado— «para levantar en su lugar un edificio de viviendas» (Chirbes 2013a: 140) con el que enriquecerse. La narradora es incapaz de perdonarle a su hijo que, para lucrarse, «se haya alineado con quienes traicionaron» (Chirbes 2013a: 9). Publicada originalmente por su viejo amigo Constantino Bértolo²⁷ en la Editorial Debate, Chirbes se arrepentirá de la estructura final del texto y, a partir de la edición del año 2000, eliminará el último capítulo, lo que supuso «la liberación de un peso que el autor ha arrastrado desde que se publicó el libro». (Chirbes 2013a: 15). En esa última sección, las dos cuñadas antagónicas, Ana e Isabel, se reencontraban en un presente que parecía haber impartido justicia, y se podría extraer así

²⁷ Rafael Chirbes y Constantino Bértolo participaron en un seminario de teoría literaria de 1976 a 1978 bajo la instrucción de Carlos Blanco Aguinaga, al que Chirbes consideraba el «maestro que me enseñó a leer», pues, como afirmó en el obituario del crítico (Chirbes 2013c), «Con Blanco aprendí la literatura como forma de conocimiento: colocarse ante el puro texto, sin retórica envolvente, y aprender, de paso, que el envite no es tanto situar un libro en su contexto, sino desentrañar el modo en que el contexto forma parte de la malla del libro. La literatura como ineludible sismógrafo (o policía) de su tiempo». En “El Seminario” también participaban, entre otros, Manuel Rodríguez Rivero o Ana Puértolas. (Val 2015)

un sentido final de la novela erróneo. El narrador valenciano sabía bien que los finales felices son también ideológicos y suponen dar por cerrado el relato, asumir la justicia poética que llega al pasar la última página. Sin embargo, el «error de sintaxis narrativa» del que se extraía una idea de «cierto consuelo existencial» le parecía a Chirbes un terrible engaño al lector:

Si cuando escribí *La buena letra* no acababa de sentirme cómodo con esa idea de justicia del tiempo [...], hoy, diez años más tarde, me parece una filosofía inaceptable, por engañosa. El paso de una nueva década ha venido a cerciorarme de que no es misión del tiempo corregir injusticias, sino más bien hacerlas más profundas. Por eso, quiero librar al lector de la falacia de esa esperanza y dejarlo compartiendo con la protagonista Ana su propia rebeldía y desesperación [...] (Chirbes 2013a: 16)

Por otro lado, en *Los disparos del cazador* (1994) encontramos un protagonista que funciona contrapunto de Ana, la narradora de la novela anterior. No obstante, el balance final que realiza a través de la escritura el narrador poco fiable que es Carlos Císcar, un arribista que ascendió socialmente en la posguerra al traicionar a sus familiares, también está dirigido a su hijo, al que le escribe después de encontrar un cuaderno en el que le repudía. La narración de Carlos, en ese sentido, intenta rebatir la versión de su primogénito desnudando su lenguaje, en el que se sintetizan los valores de aquella España del año 92:

Hoy, los grandes chollos, lo que nosotros definíamos como «una perita en dulce que no se puede perder» se disfrazan de proyectos artísticos o sociales y llamarlos por su nombre es «zafiedad». [...] Si yo le decía, «pero ahí vais a ganar un montón de dinero», se enojaba, se ponía nervioso, en especial si en la conversación estaba presente alguno de sus conocidos. Me respondía: «Pero, papá, no se trata exactamente de eso.» Y ese «exactamente» era para mí la sospecha de su doblez. (Chirbes 2013a: 228)

Frente a esa doblez, Carlos le recrimina a su hijo su actitud frente a él. El joven sesentayochista, militante antifranquista durante su juventud, se avergüenza de su padre, de sus prácticas y su riqueza, de que lo sacara de la cárcel gracias a sus contactos²⁸, pero se ha alimentado siempre de *las presas del cazador*. Como afirma Chirbes en el prólogo (2013a: 10), «También son coetáneos míos esos individuos resbaladizos, hijos del viejo régimen, que condenan al cazador pero no dudan en participar en el banquete». En definitiva, nuestro narrador, que sabía bien que «[...] todo ascenso social se produce

²⁸ «Aún hoy me cuesta perdonarle aquella vergonzosa salida mientras los otros cuatro compañeros que habían sido detenidos conmigo continuaban en prisión. “Guárdate tus recomendaciones”», le dije [...], y él me llamó imbécil y me obligó a firmar ante un comisario amigo suyo [...]» (Chirbes 2013a: 226).

traicionando a los predecesores» (Valls 2015: 134), vuelve la mirada al pasado a través de este díptico para denunciar «la tremenda ilegalidad sobre la que se asentaba cuanto estábamos construyendo» (Chirbes 2013a: 9).

En 1996, se publica su siguiente novela, *La larga marcha*. Chirbes regresa con ella a la novela coral, en este caso con una narración lineal en la que el tiempo del relato parte de la posguerra de los años cuarenta y llega hasta el inicio de la década de los setenta. Abandona además la primera persona y el narrador protagonista o testigo para recurrir a un narrador en tercera persona que utiliza el estilo indirecto libre para introducir la perspectiva de los diferentes personajes y cruzar así sus miradas.

En la primera parte, titulada irónicamente «La batalla del Ebro», repasa las penosas circunstancias familiares en las que vienen al mundo los miembros de su generación, independientemente en muchas ocasiones del bando por el que hubieran optado en la contienda civil sus progenitores. Retrata Chirbes así su infancia y su adolescencia, centrada sobre todo en los ambientes familiares, en esos padres que tomaban la voz narrativa en el díptico anterior.

Posteriormente, «La joven guardia»²⁹, segunda parte de la novela, es una suerte de *Bildungsroman* generacional³⁰. En ese sentido, se narra en ella la formación política y sentimental de esos jóvenes nacidos durante la primera posguerra que, al encontrarse en Madrid en la universidad, se agrupan en torno a la lucha antifranquista y, aunque sus circunstancias familiares sean en muchas ocasiones opuestas —lo que, en muchas ocasiones, marcará su desarrollo— comparten lecturas, enseñanzas políticas y sensibilidades. Por esta estructura bimembre, Chirbes ha afirmado que el libro podría haberse titulado *Padres e hijos*, como la novela de Turguéniev (Valls 2015: 135). Por su concepción tal vez sea «el libro más galdosiano del autor», pues la semilla de su escritura «fue decir: vamos a recapitularlo todo, cómo ha sido esto, de dónde vino la formación de mi generación, que es la primera que tomaba el poder desde la Falange». (Barjau; Parellada Casas, 2013: 17-18). Y la conclusión de la escritura no es otra que la que se extrae del final de la obra, que se cierra con la imagen de un joven de clase obrera en una

²⁹ Título que hace referencia al nombre del himno de las organizaciones comunistas juveniles.

³⁰ Germán Labrador afirma lo siguiente al respecto: «*La larga marcha* (de la burguesía revolucionaria hasta el capitalismo avanzado) puede entenderse como la novela de «educación sentimental» [...] de la generación que hizo la transición y para la cual la lucha contra la dictadura se convertirá en su gran experiencia iniciática. En el antifranquismo se encuentran, en el tiempo de su formación universitaria, los vástagos de las mejores familias del régimen, los hijos de las clases medias y algunos descendientes de repesaliados republicanos. Nacidos en la segunda mitad de los años cuarenta, a todos los reúne la cultura estudiantil del Madrid sesentayochista donde comparten vivencias (lecturas, amores, manifestaciones o huelgas) y militancia política en organizaciones clandestinas» (2017: 112-113).

celda de la Dirección General de Seguridad³¹ desde la que se escuchan «los gruñidos de los perros que se disputaban detrás del ventanuco enrejado los desperdicios» (Chirbes 1996: 391).

Si el dilatado tiempo narrado en *La larga marcha* se detenía en los albores de la transición, Chirbes continuaría el recorrido histórico en su siguiente novela, *La caída de Madrid* (2000), situada el 19 de noviembre de 1975: «Finjo que la víspera de la muerte de Franco ya están tomadas todas las posiciones que vendrán luego en los años siguientes [...]» (Barjau; Parellada Casas, 2013: 18). En esta nueva novela coral se presentan un variado grupo de personajes que pretende representar la España de la época: el empresario franquista, su hijo desmemoriado, la clase obrera, el ambiente universitario y los estudiantes politizados, la intelectualidad, los artistas, los miembros de una célula antifranquista, el torturador de la Brigada Político-Social, el exiliado que regresa y se siente extranjero... De nuevo a través de la técnica del estilo indirecto libre el narrador focaliza en cada uno de los capítulos las distintas perspectivas de esta maraña de figuras en aquella víspera de la caída de la eterna dictadura.

Los caminos de todos los personajes se entrelazan a colación de la cena de celebración del cumpleaños de José Ricart, un empresario que ha hecho fortuna a la sombra de la dictadura y que ahora quiere adaptarse a las nuevas circunstancias que sucederán a la muerte de Franco. Así, después de que su hijo afirme que a él no le interesa la política y que solo le concierne el futuro de la compañía, le confiesa:

[...] a ver si te crees que la empresa es una fruta nacida en el árbol del mercado libre. No, no nació de la libertad esta empresa. Después, sí; después hemos estado en el mercado, no sé si libre o no, aunque con muchos más apoyos que unos y con un poco menos apoyo que otros. Pero eso ha sido después. ¿O es que te crees que la contrata exclusiva del mobiliario para todos los ministerios salió de un concurso, o de alguna oposición? ¿Fue resultado de un concurso la contrata con la Dirección de Prisiones para gestionar el trabajo de los presos? [...] Falangistas, jefes del Movimiento, procuradores en Cortes. Bah. Abre el abanico de tus relaciones. (Chirbes 2011: 22)³²

Para intentar ocultar ese pasado, Ricart padre pone en marcha una ampliación de capital y se alía con Taboada³³, abogado leninista que representará a la figura paradigmática de la traición socialdemócrata propugnada para nuestro autor en la

³¹ El propio Chirbes estuvo preso en la Dirección General de Seguridad y en la cárcel de Carabanchel a raíz de las protestas desatadas a comienzos de los setenta por Proceso de Burgos (Chirbes 2015: 276).

³² Aunque la primera edición de *La larga marcha* es del año 2000, en este trabajo se citará en adelante la edición de la colección «Compactos» del año 2011.

³³ Añade José Ricart al respecto en la novela: «He hablado con Taboada, y está dispuesto a participar a cambio de alguna compensación económica. Ellos necesitan como agua el dinero para organizarse. Tienen que jugar fuerte si quieren ir desbancando a los comunistas de los sindicatos.» (Chirbes 2011: 22).

transición. Así, Lucio, personaje que representa a la clase obrera en la novela, recuerda las palabras que le dijo su amigo Taboada:

No sois nada, no seréis nada. [...] dentro de unos años no habréis existido. Tu pasado me lo inventaré yo a la medida de mis necesidades. Tu lucha será una medalla que me pondré en mi solapa. Tu hambre, tus chuscos de pan, tus meses de cárcel [...] formarán parte de mi biografía, porque esos años los escribiré yo, si sobrevivo y regreso a mi clase. Los escribirá gente como yo, y os los quitaremos, te los quitaré, y no podrás hacer nada contra eso. La historia es de los que saben que existe. [...] Tú y los de tu clase habéis trabajado para que yo tenga un pasado. (Chirbes 2011: 155)

La reunión para celebrar el cumpleaños de José Ricart adquiere en la novela un carácter simbólico que representa ficcionalmente la firma del gran contrato de la transición, y quedan patentes los actores que participan en la cena y los que se quedan fuera del pacto. Escribe Chirbes al respecto:

Lo intenté contar con una metáfora en mi novela *La caída de Madrid*: fuera del gran pacto de la transición se quedaron dos actores decisivos: esos que ya no sabemos quiénes son pero que entonces llamábamos la clase obrera, y también se quedó fuera del pacto el exilio, su obra, pero sobre todo su multiforme y agitada idea de España. (Chirbes 2010: 226)

Tres años más tarde, se publicaría su siguiente novela, titulada *Los viejos amigos* (2003). De nuevo la trama se estructura en torno a una reunión social, en este caso, la cena anual de los viejos camaradas de una célula comunista, que celebran puntualmente el aniversario de la detención del grupo y su posterior disolución. Podría decirse, además, que se trata de la primera «novela contemporánea» de Chirbes (Barjau; Parellada Casas, 2013: 18), pues la acción se puede situar temporalmente en el año 1996 o 1997 (Calvo Carilla 2013: 135). El pasado militante que con nostalgia rememoran los protagonistas podría situarse, de nuevo, a finales de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, y el contraste entre esos dos tiempos le permite a Chirbes relatar la evolución ideológica y vital de los miembros de su generación, que, en el presente del relato, se sienten derrotados, individualidades a la deriva en las que se subraya una crisis de valores (Lluç Prats 2016: 85). En ese sentido, esta novela supone una suerte de anticipo de muchos de los motivos centrales del díptico que en este trabajo nos proponemos estudiar —las que serían las dos siguientes novelas del autor, *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013) — pues es una novela, como las siguientes, más desesperanzada, de un tono más barroco

que subraya el vacío y el nihilismo de unos personajes que han abandonado cualquier idea colectiva en pos del individualismo y de un proyecto de vida provisional³⁴:

Lo peor del futuro es eso; que, sin existir, nos pesa más que el pasado, que también se ha esfumado ya. Una vida provisional, una vida en la sala de espera, ¿tú no tienes la impresión de que estamos esperando a que pase algo, a que nos llegue una nueva vida?, ¿qué ésta es sólo una pausa y que, si nos dieran una excusa, mandaríamos todo lo que hemos conseguido a la mierda? (Chirbes 2003: 33)

La deriva intelectual de estos viejos camaradas —entre los que encontramos a Taboada de *La caída de Madrid*, convertido en una suerte de *brocker*— subraya así la traición generacional que ocupa el protagonismo narrativo en Chirbes, y que deja a sus personajes con un agrio sabor de boca, desnudos frente al futuro debido a sus imposturas: «¿Qué hemos ganado?, ¿qué hemos perdido? Puta vida, ¿verdad? Nuestras ilusiones» (Chirbes 2003: 8).

Posteriormente, vendrían las dos novelas que vamos a tratar en este trabajo y que supondrían un gran éxito entre lectores y críticos, y ahondarían en los últimos años de la generación que protagonizó la narrativa de Chirbes y retratarían el mundo que dejarían tras de sí en dos ficciones enmarcadas temporalmente en su absoluta contemporaneidad. Pero tras el fallecimiento del narrador valenciano —el 15 de agosto de 2015— vería la luz su última obra, una novela póstuma titulada *Paris-Austerlitz*³⁵ (2016). Este último texto supone una cierta circularidad en su proyecto narrativo, pues el tono poético e intimista, la ambientación foránea o el amor homosexual como el centro del relato suponen que se haya relacionado reiteradamente con su primera novela, *Mimoum* (1988). La voz narrativa, un joven pintor madrileño que huyó a París del ambiente restrictivo de su aburguesada familia, recuerda —desde el irreversible final— la relación amorosa que

³⁴ En esa línea, en una entrevista para *Babelia* contemporánea a la publicación de la novela, Chirbes afirmaba lo siguiente: «Hay un momento en el que se acepta la vida provisional, o sea, no se renuncia a la revolución, pero se dice: "Yo de momento voy a hacer esto otro". El problema es el "de momento [...] la vida no se puede vivir provisionalmente porque uno no se queda embalsamado, sino que se degrada. La vida es muy corta: crees que estás madurando, y lo que pasa es que te estás muriendo.» (Rodríguez Marcos 2003).

³⁵ La novela estuvo cerca de publicarse a finales de los años noventa, pero finalmente Chirbes, siempre exigente con sus textos, decidió no mandarla a la imprenta tras la lectura negativa de uno de sus amigos: «Hace un tiempo me envió una novela que me pareció francamente buena, exilio y sida en París. Sin embargo, tras mandármela, lo que ya indicaba que haber superado su propia inseguridad militante, el veredicto del lector implacable fue tajante y le convenció de que no la publicara, fue más elocuente que yo. Una pena, pienso que se equivocó.» (Herralde 2006: 84). Chirbes, por su parte, escribió al respecto: «No me resultan nunca fáciles las relaciones con las novelas que escribo. [...] Me he arrepentido de haber entregado más de una novela. Herralde ya conoce esas llamadas más suplicándole que no abra el paquete que acaba de recibir. [...] me pasó con otra que se titulaba *Paris-Austerlitz*, de la que no me sentía seguro: la crítica negativa de un par de amigos me convenció de que no debía ver la luz, a pesar de que el editor la había apreciado favorablemente.» (Chirbes 2010b: 288)

mantuvo durante casi un año con Michel, un maduro obrero francés que ha sido víctima de “la plaga” —como se alude en el texto a la agónica pandemia de VIH—. Por esa y otras referencias temporales explícitas, podemos ubicar la relación amorosa que se narra en la novela en la década de los ochenta, como defiende Lluch Prats (2016: 87).

Paris-Austerlitz, reescrita durante dos décadas —de 1996 a 2015 (Chirbes 2016: 153)— fue publicada con el objetivo de deshacerse de la corrosiva etiqueta de «novelista de la crisis» que siguió al éxito de *Crematorio* y *En la orilla*, como muestra el correo electrónico de Chirbes que copia Jorge Herralde en un texto dedicado a la publicación de la obra póstuma (2016: 2):

Como te decía, creo que sería muy bueno que esta novelita (*Paris-Austerlitz*) saliera bien, porque me quitaría buena parte de esa presión de ser el novelista social, el testigo, etc., a la que me han sometido los dos últimos libros, algo que puede condenarte al *rigor mortis* si te lo crees. Proust lo cuenta muy bien. Empiezas a pensar en la patria y la bandera en vez de pensar en el orden de las palabras. Una novela corta y en la que el exterior se mira de refilón y desde otro plano, me ayudará a quitarme el pasmo en el que me han sumido *Crematorio* y *En la orilla*. Necesito respirar con libertad otra vez.

Aunque, como en *Mimoum*, esa mirada hacia el exterior es efectivamente indirecta, la novela no está exenta del componente social que cruza toda la narrativa de nuestro autor. En ese sentido, el texto se puede leer en clave política, pues pone en primer término una relación homosexual que se deteriora por la diferencia de clase de los amantes. El narrador —que podría ser considerado también como un miembro de la generación que protagoniza la narrativa de Chirbes³⁶— recuerda así las recriminaciones de Michel cuando termina la relación: «[...] el joven *clochard* vuelve a la clase que abandonó por vacaciones» (Chirbes 2016: 70).

Como hemos visto a través de este recorrido a través de las novelas publicadas por Rafael Chirbes, sus dos últimos títulos publicados en vida, *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013) suponen el cierre a su proyecto narrativo a través de los últimos años de su generación, que coinciden con la entrada en la vejez y con un balance final ante la cercanía de la muerte. El camino de las «novelas contemporáneas» de Chirbes, iniciado por *Los viejos amigos* (2003) continuará además con estos dos textos, situados temporalmente en una época coetánea a la escritura del novelista, que intentará en ellos ahondar en «el estado de nuestra alma a principios del siglo XXI» (Chirbes 2012). El

³⁶ En ese sentido, se alude también a la antigua militancia política del narrador de la novela: «Un día te presentaré a los comunistas de la fábrica. Me burlé: no te tomes esa molestia, Michel, conozco el paño, yo soy uno de ellos. O lo fui en Madrid.» (Chirbes 2016: 70)

repaso a la evolución de la «generación bífida» —así como al periodo histórico que aborda la narrativa del autor— se cierra así con el contexto que precede al estallido de la crisis de 2008 en *Crematorio* (2007) y con las fatales consecuencias de la misma en *En la orilla* (2013). El propio Chirbes lo expresaba así en una entrevista tras la publicación de la primera de las dos obras de este díptico:

Como todas las anteriores novelas mías, *Crematorio* ha nacido como respuesta a lo que veo en mí y a mi alrededor. Y, sí, si miro hacia atrás, a estas alturas me doy cuenta de que, en mis libros, he contado la biografía de una generación. Hablé de sus padres en *La buena letra* y *Los disparos del cazador* (también de cómo los traicionaron), los hice nacer en *La larga marcha*, y ahora los acompaño en el último viaje con música de Bach o de Shostakovich (Azancot 2007).

Adentrémonos, pues, en el estudio de este *último viaje* de la generación sesentaoyochista de la mano del díptico final de Rafael Chirbes.

2. ANÁLISIS DE *CREMATORIO* Y *EN LA ORILLA*.

2.1. *Análisis estructural de las novelas: perspectivismo, polifonía discursiva y protagonismo de dos figuras contrapuestas*

En el repaso de la narrativa de Chirbes que realizábamos en el punto anterior, afirmamos que en nuestro autor la fusión del compromiso con la innovación técnica y estilística era uno de sus rasgos más distintivos. Asimismo, veíamos cómo Chirbes va progresivamente avanzando hacia novelas corales en las que hay un protagonismo colectivo de un grupo delimitado que pretende ser representativo de la sociedad de un determinado momento histórico.

Con la publicación de *Crematorio* y *En la orilla*, el narrador valenciano continuó en la senda de la experimentación formal a través de estructuras que le permitieran representar el paisaje moral que el novelista observaba a principios del siglo XXI. Los dos textos suponen así una continuidad en algunas líneas que ya anticipábamos en el punto anterior. En ese sentido, las dos novelas —muy diferentes arquitecturalmente entre sí— se construyen a base de los mismos mecanismos formales.

En toda la narrativa chirbesiana observamos una tendencia a la desaparición del narrador omnisciente en tercera persona como voz narrativa única que estructure el relato y organice los materiales del texto. En palabras del propio autor, Chirbes desconfía de la visión exclusiva que impone este tipo de narrador, que «ordena el caos, cuando yo no quiero que ordene el caos» (Barjau; Parellada Casas, 2013: 20). De esa engañosa ordenación que lleva a cabo la figura del narrador nace, por tanto, ese deseo autorial de limitar la figura en sus novelas:

El narrador ha ido desapareciendo de mis novelas por pura desazón mía. Me molesta esa especie de autoritarismo y ese barrer para casa que suele tener el narrador. Es verdad que los diálogos también los llevas tú por donde te da la gana, pero parece que es menos deshonesto que establecer un narrador imperativo y yo al menos me siento menos tramposo. (Ordovás 2014)

La «trampa» del narrador único supone, por lo tanto, una manera de llevar la historia hacia un punto de vista individual que poco tiene que ver con la voluntad del novelista valenciano de indagar en los lenguajes de una época a través de la escritura; esto es, de la literatura como investigación de ese presente: «Nunca mover un dedo para forzar la posición, lo que no sea fruto del puro aprendizaje tuyo. [...] creo que uno escribe para esclarecer, o para aclararse, y que uno aprende al mismo tiempo que escribe.» (Chirbes 2012). En ese sentido, el autor afirmaba que no le preocupaba la ideología que

desprendieran sus libros, pues, para el novelista, el compromiso ideológico radicaba en ir «dando tumbos de un personaje a otro» (Barjau; Parellada Casas, 2013: 16) y en ser capaz de ponerse en el lugar de sus criaturas ficcionales. Por ello, la perspectiva unívoca del ente narrativo tampoco se puede relacionar con su afán de reflejar a través de su literatura el conjunto moral de un momento histórico. Para conseguir este fin, Chirbes optará en cambio por el perspectivismo como mecanismo central para construir sus novelas con el fin de que la visión de conjunto se obtenga a partir del intercambio de puntos de vista y de una polifonía que contraponga diferentes discursos narrativos:

Del cruce de miradas, del intercambio de puntos de vista que [...] aguzan y ponen en cuestión los propios puntos de vista y la mirada del lector, extrae lo mejor de sí misma la narrativa, su carácter de experiencia a la vez pedagógica y ética, lo que reclamaba de ella Walter Benjamin: en ese juego de perspectivas, el lenguaje se libera de cualquier transcendencia, se convierte en instrumento relativista de cada personaje, se limpia de las rebabas que el uso y la manipulación han puesto sobre él, se repristina la mirada a la vez del autor y del lector, redescubriendo el mecanismo por el que cada palabra busca ser nombrada. [...] Me atreveré a decir que la novela [...] le permite al propio autor esa experiencia a la vez de aprendizaje y de peregrinaje moral, al contrastar su propia posición poniéndola a navegar al paio entre los impetuosos soplos de otras miradas (Chirbes 2010: 26-27).

En *Crematorio* y *En la orilla* —como en otras novelas anteriores³⁷— se parte así de una contraposición de diversos puntos de vista, expresados mayoritariamente, a través de monólogos o de la técnica del estilo indirecto libre focalizada en un determinado personaje. Se opta, por lo tanto, por presentar la visión de distintos sujetos que, además, a menudo aparecen como narradores poco fiables que ocultan datos, intentan justificar sus dobleces, omiten otros puntos de vista y construyen su discurso a partir de su interés particular. Chirbes, con la utilización de este tipo de voces narrativas, pretendía poner en alerta al lector ante «la falta de fiabilidad de cualquier narrador»³⁸ (Chirbes 2002: 67), así como enfrentar los diferentes discursos de una época para desnudar lo que hay detrás de las retóricas y de los valores dominantes que se manifiestan a través del lenguaje. De ahí proviene su elección por este tipo de voces poco fiables:

³⁷ Concretamente, se construyen también a través del cruce de perspectivas de los personajes —aunque con diferentes estrategias narrativas— *En la lucha final* (1991), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) y *Los viejos amigos* (2003).

³⁸ En ese sentido, para nuestro autor «también los narradores de novelas deben ganarse la confianza a pulso», pues, al fin y al cabo, «uno [debe] aprender a mirar el envoltorio novelesco desde la misma posición de alerta que nos reclama cualquier otro paquete ideológico: [...] con ese índice de sospecha que nos lleva a considerar una obra como un ser que pretende inmiscuirse en nuestra vida con el propósito de alterarla. Y ante el que uno abre o cierra sus puertas, reservándose el derecho de admisión.» (Chirbes 2002: 67)

He sometido las coordenadas de mi educación sentimental al juego de espejos de narradores poco fiables, para alentarme a mí mismo —y al lector— acerca de la necesidad de saber moverse entre la seducción de los lenguajes; he fomentado la desconfianza de eso que parece flotar por encima de todas las cosas y que conocemos como cultura [...]. [Este tipo de narrador] desde su falacia, acaba desnudando los valores de la nueva clase, del mismo modo que lo hará —al final de este viaje literario— Rubén Bertomeu. (Chirbes 2010: 33)

Al escribir, por lo tanto, el novelista pretende desmontar esos valores a través de la contraposición de lenguajes y, en el mismo acto de escritura o de lectura —pues la enseñanza, en ese ejercicio pedagógico que según Benjamin es la literatura, sirve tanto para el propio autor como para sus lectores—, enfrentarse a las propias ideas y ponerlas en duda para ver si alguna se mantiene en pie después del ejercicio, una vez que la novela nos haya iluminado otro lugar desde el que mirar la realidad:

Creo que el novelista debe esforzarse siempre por ponerse en el lugar de otro, en ver las cosas y elaborar los conceptos desde el espacio donde los elaboran sus personajes, dejarles lugar a ellos. El novelista es ése que surge de confrontarlos [...] la literatura, en las últimas novelas que he escrito, tiene ese papel de enfrentarme a mis ideas hechas, de demolerlas, a partir del juego que voy estableciendo en ellos. [...] Cuando se habla en el libro en ese tono de la “realidad” se trata de desenmascarar una perturbación ética más que de un concepto filosófico: el cinismo del personaje que fabrica sus ideas a la medida de sus conveniencias. (Navarro 2008: 155)

A partir de estos elementos teóricos, Chirbes construye las novelas que nos disponemos a analizar, de manera que sus textos, como argumenta José Luis Calvo Carilla se presentan como «una *summa* y conjunción de elementos (de perspectivas, de recuerdos, de alusiones [...], de percepciones inmediatas o revisitadas por una memoria proustiana...) que, puestos todos [...] en tensión, deben tener la virtualidad de establecer un modelo interpretativo de la realidad» (2013: 143). Así, tras haber repasado las técnicas narrativas que constituyen la base para la novelística de Chirbes —el perspectivismo, la polifonía discursiva, los monólogos y el estilo indirecto libre como solución ante el rechazo del narrador omnisciente en tercera persona—, podemos pasar a estudiar con detenimiento las estructuras de los textos en cuestión.

2.1.1. Estructura de *Crematorio*

La estructura externa de la novela se compone de trece capítulos sin numeración que se presentan como largos bloques uniformes sin párrafos diferenciados ni puntos y a

parte. Este rasgo, habitual en las últimas novelas de Chirbes³⁹ —que aparecerá también en secciones de *En la orilla*—, hace que el lector observe el texto como un conjunto de núcleos formales complejos y de elevada densidad. Este recurso formal se ha convertido en una de las marcas de estilo del complejo realismo chirbesiano, al mismo tiempo fácilmente reconocible pero desconcertante para el lector, pues como afirma Marta Sanz, el «modo de experimentar [de Chirbes] con las estructuras narrativas produce un desconcierto en los lectores que, pese a todo, nos resulta familiar» (2015: 219).

En cualquier caso, los trece capítulos de los que se compone *Crematorio* presentan el punto de vista de diferentes personajes de la novela en una de esas estructuras polifónicas. Si analizamos los capítulos desde el punto de vista que se adopta, desde la voz narrativa del personaje de cada uno de los fragmentos, obtenemos la siguiente estructura:

- 1) Rubén Bertomeu (9-32)
- 2) Mónica (33-46)
- 3) Ramón Collado (47-76)
- 4) Silvia Bertomeu (77-126)
- 5) Federico Brouard (127-144)
- 6) Yuri (145-164)
- 7) Rubén Bertomeu (165-229)
- 8) Ramón Collado (230-256)
- 9) Silvia Bertomeu (257-304)
- 10) Federico Broauard (305-342)
- 11) Juan Mullor (343-356)
- 12) Mónica (357-365)
- 13) Rubén Bertomeu (366-413)

La novela se construye así a partir de una sucesión de largos monólogos en los que el lector se va enfrentando a la mirada de los diversos personajes. Por último, tras estos trece capítulos, cierra la novela un breve epílogo titulado «*Estampa invernal en*

³⁹ La primera novela en la que Chirbes opta por suprimir párrafos y puntos y a parte es *La larga marcha* (1996), en la que esta decisión estilística responde, según Fernando Valls, a un deseo del autor de que esos capítulos compuestos de fragmentos uniformes «funcionen [...] como si de poemas se tratara, apostando por un tipo de narración, cercan[a] a los relatos orales, en [los] que la música interna puede llegar a sostener al conjunto» (2015: 136). Esta técnica se utiliza también en *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003) y *En la orilla* (2013).

Misent» en el que aparece exclusivamente la voz de un narrador omnisciente en tercera persona —diferenciado de las otras voces de la novela por encontrarse este fragmento con la marca tipográfica de la cursiva—. Esta sección funciona como cierre simbólico del texto, pues representa el negativo del paisaje de la novela: «unos pocos centenares de metros que no han sido urbanizados» donde un perro, figura simbólica por excelencia en la narrativa de Chirbes —y que diversos críticos han relacionado con el ángel de la historia benjaminiano⁴⁰—, rastrea en la calma de la noche en busca de la carroña, cuyo aroma putrefacto domina en el ambiente: «*Se ha detenido otra vez el viento, y a través de esa calma, desde el lugar en el que escarba el perro, se abre paso un olor dulzón, de vieja carroña, que impregna el aire.*»⁴¹» (Chirbes 2007: 415) Este fragmento alegórico supone además un anticipo al paisaje de *En la orilla* (2013) y una suerte de nexo a través de la imágenes del perro y de la carroña con el inicio de esta última novela, lo que permite establecer ese vínculo simbólico de continuidad entre las dos novelas que forman este díptico⁴².

La arquitectura de la novela responde al sentido último de la misma: la representación de una sociedad a la deriva en la que el individualismo y los intereses privados se imponen sobre cualquier idea o estamento colectivo. En ese sentido, es significativo que todos los personajes, en esa secuencia de discursos monologales que es el texto, «aparezcan solos, aislados en un ambiente por lo general cerrado y, con frecuencia, casi inmóviles, bloqueados [...]» (López Bernassocchi; López de Abiada 2011b: 343): Rubén Bertomeu en sus tres monólogos se encuentra atrapado en el mismo atasco dentro de su automóvil⁴³; Silvia, también en su coche, vuelve de dejar a su hijo en

⁴⁰ En ese sentido, Javier Velloso Álvarez escribe lo siguiente: «[...] un perro que representa el ángel de la historia de Benjamin, ese ángel rebelde que mira hacia atrás y da testimonio (lo lleva entre sus dientes) de la catástrofe, frente al ángel del progreso» (2017: 86). Asimismo, para Germán Labrador la imagen del perro adquiere el mismo sentido, refiriéndose al animal que aparece también en la última escena de *La larga marcha* (1996), además de en las dos novelas de este díptico: «A pesar del dolor y del hambre el perro continúa hacia adelante, con la sorda determinación que le dan las patas y los dientes. Este perro es el *ángel de la historia* para Chirbes» (2015: 227).

⁴¹ En cursiva en el texto original.

⁴² Recordemos que *En la orilla* (2013) se abre con la siguiente frase: «El primero en ver la carroña es Ahmed Ouallahi» (Chirbes 2013: 11). Unas páginas más tarde, sabremos que el descubrimiento de los restos humanos por parte del personaje se produce por la disputa entre canes: «Cuando se inclina para echar otra vez la red, llaman su atención ladridos y gruñidos: a pocos metros de donde se encuentra, dos perros pelean disputándose una piltrafa.» (Chirbes 2013: 20).

⁴³ Primer monólogo de Rubén: «[...] mientras el coche avanza lentamente, deteniéndose cada pocos metros por culpa del atasco que dificulta el acceso al desvío que se dirige a la autopista.» (Chirbes 2007: 14) Segundo monólogo de Rubén: «Estoy detenido en el atasco [...]» (Chirbes 2007: 166). Monólogo final de Rubén: «[...] estas *klaviersonaten* de Brahms [...] que he empezado a oír ahora mismo en medio de este atasco [...]» (Chirbes 2007: 402).

el aeropuerto⁴⁴; Collado está postrado en la cama del hospital, paralizado por el dolor del escarmiento que para él encargó Rubén⁴⁵; o Mónica se encuentra en el cuarto de baño contemplando ensimismada su imagen en el espejo⁴⁶.

En esa dirección, estas reflexiones muestran que el engranaje formal de la novela no es casual y responde a una cosmovisión sobre la época retratada que podríamos resumir en estas palabras de Chirbes en una entrevista a raíz de la publicación de su novela anterior —*Los viejos amigos* (2003)—, también construida a base de una sucesión de monólogos: «[...] es una época de dispersión: esa gente vive sola y va a morir sola. No hay un *superyo* moral que organice todo eso. Ni siquiera me valían los diálogos, porque no hay un proyecto común» (Rodríguez Marcos 2003). Además de esa razón de ser, la construcción de la novela intenta, a través de la yuxtaposición de discursos que muchas veces se contradicen unos a otros y reflejan posturas contrarias, despertar en el lector una actitud crítica, que el ejercicio de lectura no sea consolador, sino que zarandee al lector y le fuerce a llevar una reflexión sobre sus propias posiciones, sobre los valores en liza que el ejercicio narrativo desnuda:

[...] el libro es algo de cuya lectura no se sale indemne. [...] [Los diferentes discursos de *Crematorio*] funcionan —o quieren funcionar— como una trituradora, como un espejo poliédrico que te hace enfrentarte con tu imagen parcela a parcela y que te descubre que toda esa sucesión de figuritas que aparecen en el poliedro no se corresponden (sic) con lo que tú creías. Te obligan a mirarte, irónicamente te facilitan la tarea de demolición a ti, [...] que querías saber tu verdad. (Navarro 2008: 156)

Fiel a su «estrategia del boomerang», la novela se construye además a base de constantes viajes de ida y vuelta entre el pasado y el presente. Chirbes comprime así el tiempo narrativo de la novela en una mañana de verano de principios del siglo XXI: «La temporalización de la novela es breve: comienza y concluye en el reducido espacio (¿treinta minutos?) de la mañana del día de la cremación de Matías, que tendrá lugar a las ocho de la tarde de finales julio [...]» (López Bernassocchi; López de Abiada 2011b: 298-299). Desde esa comprensión temporal, los personajes rememoran en sus monólogos tanto su pasado personal como colectivo —familiar, de su círculo de amistades,

⁴⁴ «Silvia se meterá dentro de unos momentos en el coche (también el coche puede ser un ataúd) [...] tiene que recoger el coche del atestado parking provisional que la dirección del aeropuerto ha habilitado [...]» (Chirbes 2007: 89-90).

⁴⁵ «[...] cualquier movimiento que intenta le produce un dolor que soporta a duras penas. Tendrá que permanecer unos cuantos días en el hospital antes de que le dejen irse [...]» (Chirbes 2007: 47).

⁴⁶ «se vuelve para contemplarse en el espejo de cuerpo entero en vez de en el que hay sobre el lavabo, está desnuda, el agua de la ducha ha estimulado la circulación sanguínea y su carne ha adquirido delicadas tonalidades rosa [...] ejecuta ante el espejo su sesión facial de *body building* [...]» (Chirbes 2007: 36-37).

profesional, regional...— a través de constantes analepsis que regresan continuamente al presente narrativo de esa mañana de verano en un intento por comprender en esas miradas hacia atrás las circunstancias actuales.

No obstante, no en todos los capítulos observamos el mismo mecanismo narrativo para darnos el punto de vista de los sujetos. En la mayoría de las secciones de la novela los pensamientos y las razones de los personajes se nos presentan a través de la mediación de un narrador extradiegético⁴⁷ en tercera persona que se vale de la técnica del estilo indirecto libre para adentrarse en la interioridad de la figura central de cada uno de estos fragmentos narrativos. Concretamente, este es el mecanismo mayoritario en la novela, pues lo observamos en nueve de los trece capítulos que componen el libro. Asimismo, debemos apuntar que este narrador externo se introduce en ocasiones en el texto para aportar pequeños comentarios que añaden información o contradicen las líneas de argumentación de los personajes, y que suelen presentarse entre paréntesis. En este sentido, traemos a continuación ejemplos de este procedimiento extraídos de capítulos dedicados a Collado, Silvia Bertomeu y Federico Brouard respectivamente:

También nosotros hemos empezado a crecer desde el momento en que nos hemos metido a negociar con las basuras; lo más valioso es lo que el hombre consume, sino lo que excreta, lo que tira (por entonces, Bertomeu había formado sociedad con Guillén para quedarse con la contrata de recogida de basuras con el ayuntamiento). (Chirbes 2007: 55-56)

Aprendió a conducir con su padre y esa manera glotona de llevar un coche puede que sea casi lo único que ha heredado de él: llevar al límite todas las posibilidades del vehículo, disfrutar de todas sus prestaciones (es lo que piensa. Ha heredado otras muchas cosas, pero no lo sabe). (Chirbes 2007: 104)

[...] Federico había apoyado la cara contra el cristal y había notado el frescor, mientras le decía: Me equivoqué al volverme aquí (estaba arrepentido de haber vuelto a Misent). (Chirbes 2007: 131)

En los cuatro capítulos restantes, encontramos un narrador autodiegético en primera persona; es decir, el lector se enfrenta de manera directa a la voz y a los pensamientos de los personajes —pues en estos fragmentos aún tiene más peso la intención de Chirbes de acercar el tono narrativo al reflexivo, que ya observamos con el estilo indirecto libre—. Estas cuatro secciones de la novela narradas en primera persona a través del monólogo interior son los tres capítulos dedicados a Rubén Bertomeu —el

⁴⁷ A lo largo de todo este apartado sobre las estructuras de las dos novelas que conforman el díptico estudiado (3.1.), utilizaremos la terminología narratológica del crítico francés Gérard Genette. Véase, para obtener información detallada sobre estas cuestiones, Genette 1998.

primero, el séptimo y el decimotercero— y el capítulo undécimo, en el que Juan Mullor toma la voz narrativa⁴⁸. Esta distinción formal nos parece especialmente significativa en el caso de Rubén. En ese sentido, estas marcas formales nos ayudan a plantear nuestra idea de que, a diferencia de lo que ocurre en las anteriores novelas corales de Chirbes, en las que no se podía distinguir una figura central de manera nítida —pensamos, por ejemplo, en *La larga marcha*, *La caída de Madrid* o *Los viejos amigos*—, en *Crematorio* el protagonismo recae sobre el personaje de Rubén Bertomeu. Además del uso significativo de la primera persona, apoyan esta hipótesis otros factores, como la dilatada extensión de sus monólogos o su posición en la estructura externa de la novela, pues los tres capítulos dedicados al constructor se ubican de manera significativa al inicio, en la mitad y al final del texto. Asimismo, aunque el hecho catalizador de la acción narrativa sea la defunción de su hermano, Matías Bertomeu, Rubén ocupa la centralidad del entramado del texto, pues el conjunto de personajes gira en torno al constructor, que funciona como nexo común de los diferentes aspectos de esa realidad que se narran en la novela. También habría que tener en cuenta que los diferentes personajes, a través de las reiteradas analepsis, van recordando su propio pasado y, en muchas ocasiones, el pasado que tienen en común con Rubén Bertomeu, y van enfrentando así su visión de la realidad, sus valores, con los del constructor, que, en ese sentido, representa la cosmovisión dominante de esos primeros años del siglo XXI.

La centralidad del personaje de Rubén Bertomeu queda patente si reflejamos las relaciones que mantienen entre sí los personajes de la novela en un esquema, como el que hemos recogido como anexo a este trabajo⁴⁹. Por lo tanto, de la propia estructura narrativa podemos extraer la conclusión de que la perspectiva principal de la novela —dentro de ese discurso poliédrico que la construye— es la del constructor, que representa así la figura de un vencedor de la generación bífida del sesenta y ocho que protagoniza la narrativa de Chirbes.

2.1.2. Estructura de *En la orilla*

La estructura de *En la orilla* resulta en cierto modo más irregular y compleja que la sucesión de capítulos monologados que observábamos en *Crematorio*. No obstante, Chirbes se vale de las mismas herramientas narrativas para construir la última novela que

⁴⁸ Habría que reflexionar sobre la razón que llevó a Chirbes a otorgarle esta diferencia formal al monólogo de Juan Mullor en particular.

⁴⁹ Véase la página 105.

publicó en vida: el perspectivismo y la polifonía de voces narrativas. *En la orilla* consta así de tres capítulos muy descompensados: un capítulo central que se corresponde prácticamente con el grueso de la novela y dos capítulos mucho más breves —el inicial y el final— que podríamos incluso ver como el prólogo y el epílogo del núcleo textual, de esa sección central.

El primer capítulo, titulado “El hallazgo” (Chirbes 2013b: 11-26), está fechado el 26 de diciembre de 2010, día de San Esteban —uno de los primeros mártires del cristianismo que dará nombre, de manera simbólica, al protagonista—. El tiempo de la historia de esta sección se limita a la mañana de esa fecha, narrada en tercera persona a través de una voz extradiegética focalizada en estilo indirecto libre en el personaje de Ahmed Ouallahi. La trama narrativa comienza además *in extrema res* (Velloso Álvarez 2017: 91), pues en este breve capítulo se cuenta cómo el extrabajador de la carpintería encuentra los cuerpos, que unas páginas más tarde, sabremos que son los de Esteban, su padre y su perro en el marjal, a donde ha acudido obligado a sobrevivir, después de que Esteban cerrara «la carpintería hace más de un mes» (Chirbes 2013b: 11), a pescarse la cena: «En la cesta guarda dos lisas de mediano tamaño y una tenca más bien pequeña. No está mal la jornada. La cena de hoy, resuelta» (Chirbes 2013b: 20).

El descubrimiento de los restos sume al personaje en la zozobra, y finalmente opta por huir del escenario del crimen y callar ante el temor de que lo encuentran culpable. Los cuerpos quedan así sin identificar, lo que le sirve a Chirbes para dar un sentido alegórico a esa carroña que aparecía en el epílogo de *Crematorio* y jugar, al mismo tiempo, con los códigos de la narrativa negra, para deconstruirlos y alejarse después de ellos en su relato, como bien ha señalado Marta Sanz:

El hecho de que, después de encontrar un cadáver en un pantano, no importe quién es el asesino e incluso la existencia de un posible asesino carezca de importancia provoca que el cadáver adquiera la textura simbólica de la realidad. [...] [...] nos habla de la imposibilidad de separar lo individual de lo colectivo, y lo íntimo de lo público. Nos coloca sobre uno de los leitmotiv de la narrativa del escritor valenciano: la corrupción económica está en la base de la corrupción moral. (2015: 215-217)

Tras esta sección inicial, el capítulo siguiente —«Localización de exteriores» (Chirbes 2013b: 29-423)— supondrá una vuelta hacia atrás en el tiempo de la historia hasta la jornada del 14 de diciembre de 2010. Durante esa fecha, víspera de la celebración

litúrgica⁵⁰ que concluirá con el hallazgo de los cuerpos doce días después, asistiremos al monólogo interior del protagonista de la novela, Esteban, formado por cuadros de sentido separados por un punto y a parte que suelen discurrir sobre «núcleos de significación comunes» (Velloso Álvarez 2017: 83), en el que nos irá descubriendo a través de las continuas analepsis y de los ecos de las voces que resuenan en su memoria las razones de ese desolador final. Una vez más, las estrategias de ida y vuelta chirbesianas —ese viaje presente-pasado-presente— construyen el relato que, en el fragmentario monólogo interior de Esteban que ocupa la mayor parte del segundo capítulo, toma la forma explícita de la técnica de la corriente de conciencia. En tal sentido, en esas secciones el lector tiene la impresión de acceder a los vaivenes del pensamiento de Esteban, al que en sus horas finales le atormentan las constantes apariciones de recuerdos y los ecos de las voces del pasado que se entremezclan con su propio discurso:

Los viejos son los que peor memoria tienen, pero los que menos olvidan. La blandura del lodo, el olor de lo que se pudre. Por mi cabeza pasan recuerdos que me pertenecen porque los he amasado yo mismo, y hay otros que he heredado, pero que no por eso tienen menos viveza, forman parte del vórtice de una vida: pasan, se deslizan, giran protagonistas y personajes secundarios en un carrusel que no sólo los incluyen a ellos, porque, como esas compañías de teatro que van de gira con los baúles que contienen el vestuario y las cajas en las que guardan los decorados de las obras que van a representar, mi diaporama incluye el atrezo: están las caras, los gestos y las voces (sí: oigo hablar a toda esa gente, de nada sirve que me tape los oídos), pero también están las ropas que vistén, que vistieron; las habitaciones en que se movían, el mobiliario. (Chirbes 2013b: 359-360)

Unas páginas más tarde, Esteban reitera la tortura que le supone ese constante aflorar del pasado:

El pasado convertido en un *alien*⁵¹ que se hincha, aglomeración de caras y voces que me llena y presiona dentro hasta convertirse en algo insoportable. Voy a reventar de mi propia carga, al tiempo que fuera todo se vuelve átono, descolorido, se adelgaza, se difumina, está a punto de borrarse, desaparece: las caras que me miran y las voces que me hablan echándome en cara mi soledad de medio siglo aquí [...]. La soledad de la noche en la habitación: mejor no pensar en la noche. La noche se vuelve de ellos, es su tiempo, son ellos quienes mandan. Ocupan la habitación entera, desalojan con sus cuerpos el aire, y tengo que encender la luz e incorporarme para vencer la asfixia, y para que todos ellos vuelvan a los muros de los que se han escapado. Me incorporo en la cama con la respiración entrecortada. En la oscuridad los oigo moverse, me rozan con los jirones de su ropa, con sus dedos. (Chirbes 2013b: 385).

⁵⁰ «Las vísperas de las celebraciones litúrgicas exigen más bien recogimiento: dolor de los pecados, confesión y penitencia.» (Chirbes 2013: 39)

⁵¹ Sobre el pasado como un *alien* que nos tortura desde la interioridad, leemos un pasaje similar en *Crematorio* (2007: 93): «El pasado es un *alien* que llevamos todos dentro, que engorda, que está ahí siempre a punto de reventarnos el pecho y escapar.»

De entre la maraña de voces que escucha en su última soledad Esteban y que van apareciendo de manera fragmentaria en su monólogo, además de la de su padre y la de su amigo Francisco —personajes que analizaremos más adelante—, cobran una importancia destacada la de los dos amores frustrados del protagonista: Liliana y Leonor. Las apariciones de «la voz de Liliana»⁵² le recuerdan a Esteban su último desengaño, que enlaza a menudo con el primer desamor, el de Leonor, que cortó su relación con el protagonista para irse a Madrid con su amigo Francisco al darse cuenta de la diferencia que separaba a los dos: la posibilidad de ascenso social, la fractura generacional que está en la raíz de la narrativa de Chirbes⁵³. En cualquier caso, el surgimiento de los diferentes recuerdos, de las voces pasadas que torturan al personaje se manifiesta de manera abrupta, a menudo suponiendo un cambio de sentido en la narración de un fragmento, como lo muestra el siguiente ejemplo:

Mientras me calzo, vuelvo a ver la figura del pájaro que se encoge hasta perderse de vista, la cara de Liliana: ¿sabe usted?, he sentido la felicidad de pensar que me iba a llegar la felicidad, he notado los preparativos de algo, el ajeteo interior, como quien espera una visita importante y arregla la casa, pone los objetos en su sitio, limpia el polvo de muebles y cristales mientras desde la cocina llega el olor de la comida especial que se está preparando. *Ahora es Álvaro del otro lado de la mesa del despachito: podías haber avisado con antelación. ¿Tú crees que yo sabía que esto iba a acabar así? La mezcla confusa de sentimientos diluidos en sus ojos.* (Chirbes 2013b: 328; la cursiva es nuestra)

En otras ocasiones, además, Chirbes hará gala de la influencia proustiana que hay en su narrativa a través de una técnica similar a la de la famosa magdalena del escritor francés. Así, en nuestra novela, un olor, una imagen o incluso un roce pueden funcionar como el catalizador que detone la aparición del recuerdo, como ocurre en el siguiente fragmento, en el que un leve toque con la mano de Francisco le traerá a Esteban el recuerdo sensorial del contacto amoroso con Leonor Gelabert:

Dejo caer sobre la mesa un rey de espadas [...] y, al hacer ese gesto, roza mi mano la de Francisco. El imperceptible contacto me trae la imagen. En la oscuridad del cine, Leonor me mordisquea la oreja, me lame, introduce la punta de su lengua, cálido y tenso berbiquí, en el agujero del oído, suena ahí dentro amplificado, mezcla de rumor y chasquido. (Chirbes 2013b: 311)

⁵² «Se muele el maíz, se ponen los frisoles con una hoja de laurel, se calienta el hogo, se pilan los plátanos, se ralla la yuca. La voz de Liliana. Ya verá usted qué rico plato.» (Chirbes 2013: 35-36)

⁵³ Estos aspectos de la novela se desarrollarán en el siguiente apartado. Sin embargo, como muestra de la relación que Esteban establece entre los dos desengaños amorosos, valga este ejemplo: «Mientras tu voz, Liliana, se pierde en el barullo contemporáneo —un futuro que llega para ti y a mí ya no me incluye—, ellos vuelven a estar aquí, conmigo, ocupan el hueco que has dejado: regresan para representar su número, Ginger and Fred [Leonor y Francisco]. Los veo bailar cogidos de la mano, dar saltos, vueltas.» (Chirbes 2013: 371)

Junto a ese continuado fluir de la conciencia de Esteban en forma de monólogo interior que conforma el grueso de este capítulo central, en esta sección encontramos también otras voces, traídas precisamente para contrarrestar la visión del protagonista y aportar el punto de vista de otras realidades en ese perspectivismo poliédrico que Chirbes defendía. En ese sentido, destacan los cinco fragmentos que se marcan tipográficamente a través de la cursiva en los que, de acuerdo con Isabelle Mornant, se introduce una suerte de «fenomenología de la pobreza» (2017: 62) y se desacredita el discurso de Esteban, en el que se presenta como una víctima de las circunstancias cuando es culpable de su ruina, como veremos, por traicionar el principio paterno —«nosotros no explotamos a nadie, vivimos de nuestro trabajo» (Chirbes 2013b: 235)— y asociarse con un especulador en las vísperas del estallido de la burbuja.

En esa línea, estos cinco fragmentos enriquecen la novela presentando cuatro monólogos de voces autodiegéticas y un diálogo en estilo directo en los que al lector se le presenta directamente el testimonio de la clase social más baja: los personajes que se han visto afectados, directa o indirectamente, por el cierre de la carpintería de Esteban. Como comentamos anteriormente, la única marca textual que nos permite diferenciar estos fragmentos del extenso corriente de conciencia del protagonista es la cursiva, pues estas voces se yuxtaponen a ese discurso principal a lo largo de este capítulo. En ese sentido, la falta de divisiones internas y las abruptas transiciones entre la presencia de las diferentes voces narrativas «reflejan la ausencia, reivindicada por Benjamin, de una estructura interesada que imponga una coherencia engañosa a la realidad» (Geeroms 2017: 758) y contribuyen a crear los contrastes propios del cruce de perspectivas que tanto interesaban a Chirbes.

En estos bloques, además, el lector no puede reconocer las identidades de estas voces al inicio de sus intervenciones, lo que crea una sensación de desconcierto ante el anonimato del testimonio que profundiza la sensación de la derrota de las víctimas de ese paisaje de la crisis. Así, frente al papel de víctima adoptado en ocasiones por Esteban, la instancia narrativa superior, extradiegética, incluye estos cuadros en el relato con el fin de dejar constancia de ese mundo subalterno que sufre las consecuencias de su bancarrota. Chirbes decide introducir estas perspectivas para testimoniar esa realidad, como respuesta a una obligación moral: «La inclusión de esas otras voces parece responder a una exigencia ética: la de no obviar nunca la voz de los vencidos» (Velloso Álvarez 2017: 84). Estas experiencias vivenciales de la precariedad se distribuyen así a lo largo del segundo bloque de la novela:

- 1) Monólogo de Julio (87-94)
- 2) Monólogo de la mujer de Álvaro (123-128)
- 3) Monólogo de la mujer de Joaquín (223-230)
- 4) Monólogo de Joaquín (276-290)
- 5) Diálogo entre Liliana y su amiga Susana (391-407)

Por un lado, los cuatro diálogos se relacionan con familias que sufren las nefastas consecuencias del cierre de la carpintería. Todos nos presentan la angustia de la crisis, la derrota que supone y las fracturas que ha originado en sus relaciones familiares y amorosas, el peso de la quiebra inminente, y el asomo de culpabilidad por sus propios pecados, por subirse a la alegre ola consumista del discurso dominante de los años del pelotazo: Julio, que fue el último en incorporarse a la empresa de Esteban, le pidió que le «contratara en negro, porque estaba cobrando el desempleo» (92-93) y ahora pronuncia frases como «Solo cuando estás en la ruina descubres que hay que comer todos los días, fijate qué bobada» (89) o «Nunca pensé que iba a vivir algo así, nadie nos acostumbró, nadie nos preparó para esto» (91); la mujer de Álvaro, que expresa su dolor por la muerte de su perro, el único interlocutor posible desde que a su marido lo echaron de la empresa y se anega en el alcohol: «[...]Con mi marido apenas hablo. [...]desde que Álvaro no acude al trabajo y se pasa todo el día tumbado en el sofá, chupeteando botes de cerveza[...] Tiene que ser duro acostumbrarse a esta situación porque para él su vida ha sido la carpintería» (124-128); y el matrimonio entre Joaquín y su mujer, en el que también la amenaza de la pobreza ha causado estragos —«[...] la distancia que nos separa desde que estamos más horas juntos» (230)— y la culpabilidad de los gastos pasados queda patentem:

Estos días en que no tengo nada que hacer desde que me echaron de la carpintería me da por caminar [...], porque es una forma de tranquilizarme, o de escaparme, de no pasarme todo el santo día pensando qué cojones vamos a hacer con el sueldo de mi mujer y los meses que me quedan de paro. No teníamos que haber comprado la tele nueva [...]; no teníamos que habernos comprado el Peugeot nuevo [...]. Pero lo único que yo quería era ganar algo más para poder vivir como había vivido hasta entonces. Y fue cuando tuve la suerte de entrar en la carpintería. O eso creí, que era una suerte, que, por fin, iba a tener un trabajo tranquilo y estable. (279-290)

Por otro lado, en el diálogo entre Liliana y Susana que se introduce en la parte final del capítulo central funciona como contrapunto a la visión que de su extrabajadora doméstica nos da Esteban. Además, junto a las realidades introducidas en el primer

capítulo a través de los personajes musulmanes —desde la focalización de Ahmed se nos habla también de Rachid y de Abdeljaq—, sirve también para no dejar fuera de la visión panorámica que pretende ofrecer la novela la realidad de los inmigrantes.

En cuanto a la desarticulación del discurso de Esteban, en sus monólogos él intenta presentar su relación con Liliana no como una vinculación laboral, sino como una relación paternofilial en la que, sin embargo, el deseo⁵⁴ siempre aparece agazapado ante el lector detrás de los buenos sentimientos que expresa «el viejo», como lo llama Liliana en este apartado. En esa línea, la extrabajadora doméstica de Esteban recuerda el desengaño de este último cuando ella le reveló que su relación era solamente profesional, que, si él no podía pagarle, ella no podía seguir yendo a verlo:

Yo no puedo venir acá si no me pagan. Eso le dije y a él se le abrieron los ojos redondos y pareció que iba a darle algo. [...] y de repente no sé de dónde sacó aquella voz tan dura, tan ronca: ya tardas ni un euro más esta mañana conmigo. Vete donde te paguen. [...] vaya con el viejo cariñoso, qué se creía, que iba a estar limpiándole el culo al otro y dándole charla a él sin cobrar, eso se creía, pero aún tuve ánimos para decirle: y dé usted gracias que no le cuente a mi marido que me quería toquetear y besar. Abrázame, dame un besito aquí, un besito allá. (400-401)

En cuanto a la realidad social del personaje de Liliana, a través de esta conversación obtenemos una información sobre su vida que el lector no tenía con anterioridad. Las dos amigas comentan así la penosa situación actual del personaje, que tuvo que prostituirse y actuar de mula para conseguir el dinero que le permitiera traer a su familia de Colombia⁵⁵, y cuyo marido, actualmente en paro y agotando la ayuda por desempleo, anda siempre borracho, fuera de casa consumiendo en vicios el poco dinero que poseen y muestra conductas de maltratador cuando sí que se encuentra en el hogar⁵⁶.

⁵⁴ «No, no me beses (miento, bésame, aunque sea así, como a un padre, en la mejilla). [...] Liliana entre mis brazos, tus labios besándome justo al lado de la barbilla, un par de besos humedecidos con lágrimas, y el contacto con tu cuerpo que se ha pegado al mío buscando protección, mientras yo siento una ternura infinita, una piedad corpórea, porque empiezo a notar que la sangre se concentra, me turbo, no sé cómo moverme, cómo separarme de su cuerpo, porque temo que ella pueda darse cuenta de ese movimiento involuntario de la carne que volvería sucio lo que es verdadera piedad [...]» (302-303).

⁵⁵ «[...] les pagaste los pasajes con la fatiga de tu crica: te pagaste la miseria, boba de ti. Eso a tu marido no le interesaba saberlo, así que hizo como que no se enteraba, no te preguntó. Tu Wilson hizo como que no sabía porque le convino no saber, pero claro que supo, como supo que el hermano te utilizó a la venida como mula, ¿cuánto te metiste?, pero Wilson se calló, porque tú le mandabas plata [...]» (399)

⁵⁶ Por ejemplo, en el diálogo Liliana recuerda cómo Wilson golpea al hijo de ambos y después, delante de este último, asfixia a un cachorro: «Haberte casado con un ingeniero, tú que eres tan lista, dijo al tiempo que le soltó un codazo en la boca al niño que se había puesto de puntillas para tocar el perrito, y el niño se pegó con la cabeza contra la mesa y empezó a gritar y a dar patadas en el suelo. Para haberle roto la cabeza al muchacho, grité yo, y luego te quejas si digo que eres un animal. Ahora el que braceaba era él con el perrito arriba y abajo. Había dejado de ladrar el perro, ni siquiera ladraba el animalito, tenía los ojos abiertos de terror, ya había empezado a enterarse de cómo era la vida en su nuevo hogar, y cómo las gastaba ese que lo había cogido tan cariñoso, que le había hecho carantoñas. A mí me pasó igual, perrito, pensé, primero dulzura, y luego ya ves; y él: os vais a ir todos a tomar por el culo, el perro, los niños y tú,

Por si eso fuera poco, descubrimos también en este fragmento que Liliana se encuentra embarazada de tres meses del hermano de Wilson⁵⁷. Por lo tanto, además de revelar el oscuro pasado sufrido por Liliana, su figura se nos muestra abocada a un futuro de pobreza y marginación social absoluta, como los personajes anteriores.

En el extremo opuesto de la escala social de este fresco de testimonios de las figuras más vulnerables se encuentran los personajes con los que Esteban comparte partidas y conversaciones en el bar Castañer⁵⁸, en el que, como leemos en la novela, «se junta lo más granado de Olba, lo que quiere decir propietarios de inmobiliarias, de hectáreas frutales, empleados de banca, funcionarios de ayuntamiento; activos emprendedores de negocios claros u oscuros [...]» (203). El recuerdo de las partidas del día de la narración de Esteban y del día anterior⁵⁹ en el espacio del bar ocupa algunos fragmentos de su dilatado monólogo. Cinco son los personajes protagonistas de estos bloques: Francisco, Justino, Bernal, el propio Esteban y, por último, Pedrós —personaje ausente pero cuya huida por su inevitable quiebra supone el tema principal sobre el que departen los jugadores⁶⁰. Así lo muestra el inicio del primero de los cuadros dedicado a estas figuras:

Ayer, como cada tarde, bajé a echar mi partida en el bar. Primero, dominó, y luego, la revancha con unas manitas de cartas. Vamos de compañeros Justino —ocasional socio de Pedrós— y yo, un socio al que Pedrós le ha atado una piedra al cuello, como el padre de Bernal —que juega hoy de pareja con Francisco— hacía con los cadáveres que arrojaba en el canal de Ibiza. Tras la partida de dominó —la pareja perdedora paga los cafés—, nos apostamos la copa a unas cuantas manos al tute, y es entonces cuando Justino dice que a Pedrós le han intervenido las empresas, la ferretería, la tienda de electrodomésticos, las oficinas. (54)

y, de repente, apretó el cuello del animalito, se oyó un raleo, y se le quedó estirado el bicho en la mano, las patas colgando.» (394)

⁵⁷ «[...] a Wilson lo echaron del trabajo y nos van a despachar de la casa el día menos pensado. [...] a Wilson está a punto de acabársele la ayuda, y ya me dirás qué vais a hacer [...] y tú fregando escaleras con un feto de tres meses en la tripa, y el hermano, desaparecido en combate, te dejó el regalo y huyó para Colombia [...]» (397).

⁵⁸ «Los protagonistas se reparten entre los afectados por la crisis [...], y los amigos y conocidos del bar Castañer» (Mornant 2017: 61).

⁵⁹ El recuerdo de la partida del día anterior dejará posteriormente paso a la narración en presente de la última partida de Esteban, el día de la víspera de su suicidio: «Mientras me tomo el último trago de cerveza oyéndoles hablar de la caída de Tomás, pienso que podré dormir al menos un par de horas esta noche. El alcohol me está sentando bien.» (326).

⁶⁰ En ese sentido, Esteban reflexiona sobre la memoria del ausente Tomás Pedrós: «Nuestro Pedrós consigue que sigan hablando de él estos a quienes, que yo sepa, no les debe nada [...], conseguirá que hablen de él durante meses los proveedores a quienes no ha pagado, los que le han tenido manía y se alegran de verlo hundirse, los empleados a los que ha despedido y sus familias damnificadas; [...]. Es su parte perdurable de fama. Algo es algo. Yo procuro no hablar de él, pero pienso a todas horas en él, no contribuyo a mantener su fama, pero sí que alimento su memoria» (326).

En estas secciones, la voz de Esteban como narrador intradiegetico se intercala con los diálogos en estilo directo que él mismo introduce y comenta, desmontando a menudo el discurso de sus contertulios y relatando cómo ha sido realmente su trayectoria vital hasta llegar hasta esa privilegiada posición social. Esteban censura sus críticas hacia Pedrós y sus comentarios sociales y políticos rememorando un pasado que estos personajes prefieren olvidar, y en el que se encuentran los crímenes que, para Chirbes, se esconden detrás de toda riqueza. En ese sentido, si en los fragmentos en cursiva hablábamos de una «fenomenología de la pobreza», aquí podríamos hablar de la narración de los «tipos que tomaron la iniciativa o se sumaron por intereses espurios a la ola del progreso» (Velloso Álvarez 2017: 87), con personajes directamente herederos de los crímenes del franquismo, como Francisco o Bernal, miembros de esa «generación bífida» que escenificaron su rechazo al pasado y se adaptaron a las nuevas condiciones para mantener intacto el poder obtenido, en términos benjaminianos, a partir del pecado originario; y, por otra parte, con figuras que provienen de un estrato social inferior, Justino y Pedrós en este caso, que utilizaron todos los medios a su alcance para medrar socialmente, el primero durante la dictadura, el segundo durante los años de bonanza económica. Para ilustrar el funcionamiento narrativo de estas secciones veamos los siguientes fragmentos:

[...]—Aquí al lado pillaron a un narco que se había puesto la piel de las yemas de los pies en lugar de las de las manos para cambiarse las huellas en el pasaporte. No me lo invento. Salió en los periódicos. —*A Justino se le nota que domina el tema*⁶¹.

[...]Y Bernal:

—Tiene poca gracia hacerte rico para disfrutar de la fortuna en una celda [...].

—A ver por dónde sale la cosa —*se pregunta Francisco, que aprovecha para impartir una lección de geografía humana*— [...].

—No son búlgaros, son moldavos. Los moldavos dicen que son los peores, los más feroces —*confirma Justino su enciclopedismo en saberes oscuros*.

(62-63)

Sigue hablando el esclavista:

—Nadie quiere tener una vida como los demás, nadie quiere que en su escuela diga: nació, vivió, trabajó, se reprodujo y murió [...].

—Dar la campanada. Ser el perejil de todas las salsas —*dice blandamente Bernal, y me parece que me mira de reojo, ¿o es mi paranoia?*

Vuelve a la carga Justino:

—El hombre que se hace a sí mismo. Las películas de los años cincuenta y sesenta, e incluso las de hoy, han llevado y llevan ese venenoso mensaje encubierto. [...]

—Los tiempos se han prestado a eso —*concluye Bernal*.

Justino corrige:

⁶¹ En estos fragmentos la cursiva es nuestra. Señala las intervenciones de Esteban como narrador de estos diálogos en el Bar Castañer.

—No todo el mundo ha caído en la trampa.

Claro que no: a nuestro Lecter no le gusta exhibirse. No es mariposa diurna, sino falena: se mueve entre las sombras de la noche, donde chisporrotea el mal y tienen su catre los súcubos, peones que palean sucio carbón en nuestras pesadillas. Justino Lecter tapa, disimula, esconde. (66-67)

Por último, para cerrar la tipología de los fragmentos narrativos que se yuxtaponen en el dilatado segundo capítulo de la novela, debemos hablar de la introducción explícita en el texto del narrador extradiegético, que inserta las notas personales del padre de Esteban escritas en el reverso de un calendario⁶². De nuevo, la perspectiva de estas anotaciones contrarresta la visión de Esteban y nos revela también la exigencia ética de este narrador externo de no dejar fuera del entramado textual la perspectiva privada de un derrotado de la Guerra Civil, de salvar esa memoria que ninguno de los personajes parece tener en cuenta como resultado de la propugnación de la desmemoria que surgió con la transición.

Anteriormente, no obstante, el propio Esteban ya había hablado como narrador intradiegético de otras anotaciones similares de su padre, que encontró también en un calendario y que, en ese caso, le servían al derrotado para llevar la cuenta de las batallas internacionales de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Fría, revelando su fe en la esperanza de que el final de la dictadura española debía estar cerca. Sin embargo, en los testimonios que de su padre encuentra Esteban no se hace ninguna mención privada, lo que constituye el principal reproche del protagonista a su progenitor, del que dice no haber recibido nunca cariño y haber heredado exclusivamente el rencor del derrotado y una visión profundamente desengañada de la vida:

Y, en el revés de los calendarios que hay colgados en el almacén, desde que has salido de la cárcel anotas a lápiz las fechas que para ti son pasos decisivos en el restablecimiento de las circunstancias que van a permitirte completar la hombría demediada desde el momento en que decidiste entregarte. Guardaste entre tus papeles esas estampas de calendario con sus anotaciones, como imagino que has creído guardar para esa normalidad venidera, para el día en que concluyan los tiempos sombríos —los años que nos han convertido en nulidad—, el amor de esposo, los afectos, el trato paternal, la comprensión, la solidaridad que nunca practicaste, o cuyas expresiones yo no he sido capaz de entender [...]. Encontré algunas de esas láminas de calendario hace bastante tiempo. [...] En la hoja correspondiente a agosto de 1944, apenas unos meses después de conseguir la

⁶² La utilización del calendario como depositario de la memoria apunta de nuevo a la influencia de Walter Benjamin y su «afición materialista [...] a objetos culturales susceptibles de plasmar el momento histórico al que pertenecen.» (Geeroms 2017: 758). Debemos recordar, asimismo, que el calendario aparece en las tesis del filósofo alemán como símbolo de la revolución: «La conciencia de hacer saltar por los aires la continuidad histórica es propia de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran Revolución introdujo un calendario nuevo. El día con el que comienza un calendario cumple oficio de acelerador histórico del tiempo.» (Benjamin 2018c: 316)

provisional, habías anotado: *alzamiento en Varsovia; día 25: la división Leclerc mandada por nuestro paisano Amado Granell, un r. de Burriana* (r. sin duda quería decir republicano), *toma París, y la bandera t. (t, claro, es tricolor) española ondea en el Arco de Triunfo. [...] SE GANA FUERA LO QUE SE PIERDE DENTRO. [...] 13 de febrero, los rusos toman Budapest; en otra: 13 de abril, las tropas soviéticas ocupan Viena; en la siguiente: 2 de mayo, LOS NAZIS RINDEN BERLÍN A LOS SOVIÉTICOS. En 1949: 1 de octubre, Mao Tse Tung [...] instaura la república popular en China. 1959: 8 de enero, Fidel Castro entra en La Habana. ¿Con quién está?, ¿con nosotros o con ellos? [...]. Y habías añadido: el tiempo, el puñetero tiempo, qué deprisa pasa, veinte años de aquello, parece que fue ayer; y qué despacio pasa, cada día se me hace un siglo. De momento se va Batista* (no hay un insulto, no dices el cabrón de Batista, ni siquiera el dictador Batista, anotas sólo el nombre: tienes que tener cuidado con lo que escribes, esos papeles comportan un riesgo, pueden acabar cayendo en manos indeseadas, revelar que el virus no está muerto, sólo dormido [...]). *1968: Los tanques rusos toman Praga. ¿¿¿¿¿¿Qué está pasando????? No entiendo. Tengo ganas de llorar. [...] te alimentas a ti mismo con esas anotaciones: son nutrientes que te permiten resistir hasta que llegue tu día. [...] Ya lo he dicho: ninguna anotación sobre nosotros: tu mujer, tus hijos; ni siquiera tu madre y tus hermanos aparecen en las notas. En esas hojas de calendario no nacemos, ni cumplimos años, ni padecemos enfermedades, ni empezamos a acudir a la escuela; tu madre muere durante esos años, el cincuenta o el cincuenta y uno, y no aparece. No merecemos ni una mención, no formamos parte del avance del mundo, no conmovemos a ningún dios, estamos fuera de ese sistema universal del dolor y la injusticia y la rebeldía, no formamos parte de la legión de cuerpos transubstanciados, pálidos camaradas que se adivinan en el horizonte; ni accedemos a los grandes conceptos que los nutren. Somos lo privado, que es deplorable, que te ata y te pone a ras de tierra, en la frontera del animal [...].* (Chirbes 2013b: 162-164)

Para dar el contrapunto de este discurso, introduce el narrador externo, por tanto, el fragmento en cuestión. Ya hemos visto que Chirbes se vale de las marcas tipográficas para ayudar al lector a no perderse en la maraña de voces del complejo entramado estructural de *En la orilla*. Por ello, en este caso, para diferenciar la voz externa del narrador utiliza un distintivo tipográfico doble: la cursiva y la negrita. Además, como el resto de voces autodiegéticas que difieren de la de Esteban, las anotaciones personales del padre —como ocurre las políticas— se distinguen también por el uso de la cursiva. Con la visión que en este fragmento se introduce el narrador recupera la memoria del derrotado bajo la dictadura, de la represión, y de la nostalgia por los años y los valores de la república⁶³. Sin embargo, a pesar del esfuerzo por salvar de la quema la experiencia de ese pasado, este narrador omnisciente nos revela, a través de una prolepsis en el

⁶³ En estos recuerdos del padre encuentran su raíz los valores que intentará inculcar a sus hijos y que traicionará Esteban rompiendo su máxima de no explotar a nadie. Esos valores los heredó el padre de Esteban de su abuelo: «[...] *los generales que se han sublevado tienen en sus casas muebles de palo de rosa y de nogal, pero son unos mulos, desconocen el valor del trabajo, piensan que un trabajador es una mera herramienta a su servicio, sin capacidad para pensar ni libertad para decidir, no saben lo que vale lo que usan, sólo saben lo que cuesta, el dinero que han pagado. ¿Entiendes lo que quiero decir? Yo afirmo con la cabeza.*» (347)

postscriptum que se incluye tras las notas del padre, lo que sucederá con las anotaciones recogidas en ese calendario de 1960: la condena inexorable al olvido de esos recuerdos:

P.D. Cuando dentro de unos días vengán a vaciar la casa, y pase el mobiliario al almacén municipal o a alguna nave habilitada para guardar lo embargado durante los últimos dos años, nadie —como es lógico— se fijará en el calendario de 1960 perdido entre montañas de papel, facturas, albaranes, catálogos, periódicos y revistas. Antes de la subasta del mobiliario que tendrá lugar unos meses más tarde, los empleados vaciarán de objetos inútiles los cajones de mesas y armarios de la casa y arrojarán papeles y prendas de ropa al basurero comarcal, donde serán incinerados con otros restos. Pero para que eso ocurra han de pasar todavía unos meses.⁶⁴ (357)

En suma, este narrador externo que hace aquí su aparición explícita en el texto es la instancia que responde a las exigencias formales y éticas del narrador valenciano. Incluye así en el texto de manera fragmentaria y yuxtapuesta toda esta tipología de secciones, lo que nos «revela una ambición de integrar los acercamientos individuales [...] en una perspectiva caleidoscópica más amplia» (Geeroms 2017: 757) que extienda la visión a ese fresco social que se representa en la novela.

Por último, el capítulo final de la novela, “Éxodo” (427-437), nos ofrece la voz que faltaba en esta maraña de perspectivas que es *En la orilla*: la de Tomás Pedrós. Aunque, como hemos comentado, la presencia del constructor es constante en las conversaciones en el bar Castañer y también en el monólogo de Esteban, el personaje está ausente a lo largo de toda la novela hasta este punto. El tercer capítulo, al contrario que los otros dos, se presenta sin fechar, pero podemos deducir que es cronológicamente anterior a ambos y explica la razón de la ausencia que los demás personajes constatan⁶⁵.

Como las anteriores voces autodiegéticas externas a Esteban, este último capítulo aparece marcado tipográficamente a través de la cursiva, y nos presenta a Pedrós junto a su mujer, Amparo, esperando, en su huida, el avión que les llevará a un lugar indeterminado de Latinoamérica con el dinero y las posesiones que, antes de que se las embarguen, han conseguido reunir:

[...] ¿qué moneda utilizan allá?, eso me pregunta mi querida Amparo. [...] ¿El real? ¿el sol? ¿el bolívar? ¿el quetzal? ¿la rupia? Le sonrió como se le puede sonreír a un ángel: da lo mismo, amor: el dinero no tiene patria, tú procura que no te falten en el bolso euros convertibles, dólares convertibles, [...] procura, sobre todo, almacenar lingotes de oro, [...] (436)

⁶⁴ En negrita y en cursiva en el original.

⁶⁵ «Todos conocen la noticia, lo de Pedrós saltó hace más de quince días, aunque hoy es cuando llega a la mesa del bar la noticia de su desaparición, y hace ya casi dos meses que colgué el cartel a la puerta del taller.» (57-58)

Si la generación sesentayochista es la protagonista del díptico y la que edificó ese mundo que ahora se derrumba, el discurso de Pedrós representa «la presunción materialista de la generación siguiente» (Geeroms 2017: 761), que ya se educó en el ideario progresista y se ha valido de los valores del capitalismo imperante para medrar, sin la posibilidad de que haya en su perspectiva el lastre del peso de las traiciones ideológicas pasadas ni ningún asomo de culpabilidad, como lo muestran las últimas frases de la novela, en las que el constructor liga la codicia a la naturaleza humana, resignificando el mito del pecado original bíblico: «[...] *fíjate si hace siglos que van en danza los lingotes de oro, las joyas, brillantes, rubíes y zafiros, milenios de acá para allá, siguen conservando el valor que tenían el octavo día de la creación del mundo, cuando Eva vio una serpiente y le echó mano creyéndose que era un collar de esmeraldas.*» (436-437).

En conclusión, como en el caso de *Crematorio*, la estructura de *En la orilla*, desde una perplejidad mayor, revela el mismo objetivo de construir una narración plural en cuanto a voces y perspectivas narrativas. Asimismo, el tiempo se comprime y desde ese presente se recupera el pasado histórico a través de miradas individuales. Y, de nuevo, encontramos un texto que, a pesar de tener mucho de novela coral, tiene un protagonista destacado: «el peso recae sobre Esteban» (Valls 2015: 144). Como ocurría con Rubén Bertomeu, la figura del carpintero ocupa la centralidad narrativa y el resto de personajes rotan alrededor de su figura: «si la novela fuese un panal, diríamos que se interrelacionan solo con aquellas otras abejas con las que comparten celdilla; el nexo común sería Esteban» (Velloso Álvarez 2017 95). Para reflejar el tejido relacional de los personajes de la novela, proponemos, igual que lo hacíamos con la novela anterior, un esquema de personajes que refleje visualmente nuestras reflexiones y que añadimos como anexo⁶⁶.

Por lo tanto, si en *Crematorio* la perspectiva principal de la novela nos ofrecía el discurso de un vencedor de la generación del sesenta y ocho, en este caso, Chirbes propone una profundizar en el otro lado de la frontera que separa en dos a esa «generación bífida»: la del derrotado Esteban. En ese sentido, podemos concluir que las dos novelas del díptico ofrecen visiones complementarias de las dos realidades de esa trayectoria generacional en el ocaso de sus vidas.

⁶⁶ Véase la página 106.

2.2. *La «generación bífida» en Crematorio y En la orilla. Vencedores y vencidos. Traición y (des)memoria.*

Tras haber repasado en el anterior punto el aspecto estructural de ambas novelas, concluimos que el protagonismo de *Crematorio* y *En la orilla* recaía, respectivamente, en Rubén Bertomeu y Esteban, dos figuras antagónicas que, como estudiaremos a lo largo de este apartado, reflejan bien las dos caras de su generación, sobre la que Chirbes construye su obra narrativa: «Su extraordinaria obra está compuesta haciendo hablar a la voz oscura de una generación partida en dos» (Labrador 2017: 8). Pero estos dos personajes no son los únicos que, desde una posición central, aparecen en las dos últimas novelas del narrador valenciano como miembros de esa promoción bífida que hace balance de sus trayectorias vitales al encontrarse cada vez más cerca del final, y con él de la constatación del fracaso de la sociedad que ellos mismos edificaron durante los años de la transición y del vacío moral que dejan como legado. Nos proponemos, en ese sentido, abordar el cierre del *despeñadero* generacional que, en palabras de Alfons Cervera, constituye el núcleo de la narrativa chirbesiana:

Las novelas de Rafael Chirbes son eso: un despeñadero. El tiempo y sus protagonistas se asoman al vacío y lo que descubren es una compleja metáfora de la devastación: el paisaje seco de la ignominia, el sitio crepuscular donde antes -no mucho antes, porque apenas pasaron unos años desde la muerte de la bestia- soñamos la nobleza. Lo que otros cuentan como desencanto generacional envuelto en papel de celofán, lo transforma él en una crónica intransigente del vaciado ideológico, de las trampas políticas, de las traiciones individuales y colectivas [...], de esa sordidez que se esconde siempre en los entresijos del triunfo. (Cervera 2011: 104)

En la primera de las dos novelas analizadas, el conjunto de personajes que responden a esta caracterización está formado por los hermanos Bertomeu y por Federico Brouard. Si bien la muerte de Matías Bertomeu es el catalizador que inicia la acción de la novela, el fuego del simbólico crematorio alcanzará al conjunto generacional, pues Rubén y Brouard se enfrentan ante la realidad de la cercanía de su propia muerte a través de la de Matías y ante la confirmación de que «los valores podían haber representado estos tres personajes en sus años juveniles han quedado reducidos a cenizas» (Calvo Carilla 2013: 140).

Rubén Bertomeu, el arquitecto y constructor que aparece como una figura totémica de la costa mediterránea, ejemplifica a la perfección la trayectoria que se dibuja en la narrativa de Chirbes de los individuos de esta generación sesentayochista que accedieron a posiciones de poder. Primogénito de una familia de bien de Misent —de

cuyo origen no parece querer acordarse Rubén⁶⁷, aunque finalmente acabé aludiendo brevemente a las zonas oscuras que precedieron al posicionamiento de los Bertomeu⁶⁸—, el personaje se nos presenta como un septuagenario rodeado de riqueza y con una vida de lujo, pero de vacuidad relacional, ideológica y afectiva. La ligereza moral que desprende el Rubén actual, producto de su conversión ideológica, le causa todavía en el presente novelesco mala conciencia, una cierta culpabilidad que él pretende acallar con un discurso desengañado de la realidad, haciendo acopio de su desarrollada capacidad para olvidar sus dobleces, justificándolas, y recordándose el acuerdo que estableció con su yo transicional para acallar definitivamente: «[...] llegué a un pacto de tolerancia con mi otro yo: sólo el dinero nos hace destellar con un fugaz reflejo del brillo de los dioses» (Chirbes 2007: 404). Sin embargo, ese pacto en ocasiones parece quedar en entredicho en la interioridad de nuestro protagonista, pues como afirma Germán Labrador, «La paradoja de la novela plantea que al triunfador de la [...] transición todos los tesoros que le brindó la democracia —prestigio, dinero, sexo, lujo— no le bastan frente al embrujo de aquel único don que su antigua contraparte aún conserva: una cierta aspiración a la coherencia» (2017: 110-111).

Pero para llegar a esta letanía de su triunfo capitalista, Rubén ha tenido que olvidar y traicionar los sueños de juventud⁶⁹ y tomar una serie de *atajos*⁷⁰ que todavía le persiguen como el rastro del crimen que se esconde detrás de su fortuna. Sin embargo, en las constantes analepsis de la novela, las reminiscencias de la adolescencia y la juventud de Bertomeu nos muestran un personaje totalmente opuesto al actual. En ese sentido, el adolescente se nos muestra como una figura idealista que urdió, junto a sus amigos de la

⁶⁷ En cuanto al olvido de Rubén sobre el origen de las propiedades familiares, leemos lo siguiente en su monólogo central: «[...] en sus terrenos (*mejor no recordar el origen de aquella propiedad*), había mantenido los viejos almendros de marcona, esa variedad que, al parecer, los turroneiros buscan con avidez» (Chirbes 2007: 180; la cursiva es nuestra).

⁶⁸ «[...] la vieja familia de peones que, hace siglo y medio, empezó guardando las tierras del señor, los huertos, los viñedos de moscatel, las plantaciones de pomelos y naranjos, la casona del Pinar en el tosal, los pinos, palmeras y araucarias; y que, por complicados avatares, herederos fallecidos sin descendencia, compras, donaciones, sustracciones más o menos legitimadas, trapicheos, había acabado por apropiarse de todo aquello.» (Chirbes 2007: 202)

⁶⁹ El propio Rubén Bertomeu se refiere, al final de su monólogo, a esta capacidad para el olvido y la traición como «Derribos Bertomeu» e invoca su disposición desmemoriada para acallar los asomos de remordimiento que todavía le surgen: «El olvido. Olvidar la vida. Volver al olvido. Derribos Bertomeu» (Chirbes 2007: 400). En la misma dirección, unas páginas antes afirma que, para convertirse en el constructor sin escrúpulos que ha sido, «resultó imprescindible acallar primero el ruido de dentro, el aleteo de los sueños de juventud.» (Chirbes 2007: 376)

⁷⁰ «Hemos hecho algunas cosas para poder hacer otras, no porque estuviéramos locos. [...] El atajo no era un excitante juego de riesgo. [...] Para eso nos hemos salido de la pista, para volver a ella.» (Chirbes 2007: 383-384)

infancia —Federico Brouard y Montoliu⁷¹—, un proyecto artístico para unir la arquitectura, la escritura y la pintura y así acabar, a través de un arte comprometido, con la grisura franquista del Misent de posguerra:

[...] las discusiones que duraban hasta la madrugada, el taller artístico con Rubén y Montoliu, el pintor, que tuvo prisa por irse. Arquitectura, pintura y literatura unidas como un arma, una especie de catapulta con la que apedrear aquel Misent que no acababa de despegarse de la grisalla de la guerra. Romper la grisura. (Chirbes 2007: 129)

De jóvenes quisimos hacer tantas cosas juntos. Nosotros dos [Federico Brouard y Rubén], y Montoliu, el pintor, nuestro amigo. Leímos montones de libros acerca de la función del arte, ensayos sobre estética (Goldman, Malraux, Read, Lukács, Baudelaire, Hauser, Fischer, lo que se leía por entonces), llegamos a editar una carpeta de grabados [...] Resultó ser un pequeño escándalo local que el hijo de los Bertomeu se dedicara a exponer rayajos informes en compañía de dos desgraciados. (Chirbes 2007: 374)

Ese adolescente soñador partió entonces a la capital para estudiar arquitectura y, de paso, continuar con una politización que acabaría en una breve militancia —si hemos de creer al narrador poco fiable de Rubén— en el Partido Comunista que, desde el presente él desdeña y achaca al ambiente de la época. Así, el propio personaje, al hablar sobre la militancia de su hermano en la extrema izquierda, añade: «yo también aporté cierta colaboración, dinero, eran otros tiempos: las vueltas de la vida» (Chirbes 2007: 23). Rubén, no obstante, sigue considerándose a sí mismo como un antifranquista⁷², pero limita esa acepción al derrocamiento de la dictadura y no a los ideales políticos —sueños volátiles de juventud, palabras en el aire— que había detrás. En esa línea, responde así a las recriminaciones que le hacía su hija Silvia sobre su estilo de vida y las dobleces que escondía:

No sé exactamente qué es lo que me echas en cara. Nosotros, tu tío, Brouard, yo, tanta gente, lo que quisimos fue luchar, cada uno a nuestra manera, contra la dictadura, no tanto contra un sistema político; yo diría que la lucha fue, sobre todo, contra una sociedad cerrada, pacata, que te asfixiaba, te impedía respirar. Pero lo tuyo no sé exactamente lo que es. Me dices que odias la vida que llevamos, pero ¿puedes señalarme otra que pudiéramos llevar? [...] ¿No es mejor disfrutar de la cena, sin preguntarse demasiado por lo que pueda haber detrás de lo que comemos? (Chirbes 2007: 192-193).

⁷¹ Montoliu, el pintor, amigo juvenil de Rubén y Brouard, aparece brevemente en la novela. Sin embargo, podemos adscribirlo a uno de los derrotados de la generación, de procedencia social baja —como muestra la segunda cita— y que, después de volver a Misent desengañado del Madrid transicional, acaba suicidándose en el mar como consecuencia de la fractura generacional que aquí analizamos: «[...] como no lo soportaba Montoliu, que se metió en el mar por no ver lo que tenía alrededor» (Chirbes 2007: 317).

⁷² Así, leemos, «Pero ahora el ideal, la mentira que uno se forma en la cabeza, ya no tiene que ver con el arsenal de valores románticos de entrega, sacrificio, todo aquello [...], que cultivamos los antifranquistas de mi generación y los de la generación de Matías» (Chirbes 2007: 381).

Poco después de obtenido el título de arquitecto, Rubén recuerda el despertar de su verdadera vocación, «la de constructor»: «[...] yo quería hacer otra cosa, había nacido para otra cosa, quería controlar el proceso completo» (Chirbes 2007: 200). En el contexto del aperturismo de los años sesenta —fecha de inicio del modelo turístico que engendraría el «pelotazo» y que vería cómo su continuidad se establecía tras la llegada de la democracia, transformado al completo Misent—, Rubén observa el espejo sobre el que quiere iniciar su andadura profesional, un «nuevo vuelo económico» que le lleva a ir olvidando de a poco los ideales de su militancia:

Palabras de Silvia: Papá se comporta como si jamás hubiera leído un libro, como si nunca hubiera pisado la escuela de arquitectura ni hubiera asistido a las tertulias con intelectuales de izquierda, y hasta militado o casi militado (¿y quién no?, se burlaba él) en el pecé en los años sesenta, cuando apostaba por una arquitectura social, proyecto de viviendas para pescadores, para los trabajadores de la fábrica de juguetes (cuando Misent aún no tenía turistas) justo antes de emprender el nuevo vuelo económico. (Chirbes 2007: 269)

Una vez asumida su nueva vocación, Rubén intentó partir de los terrenos familiares para llevar a cabo sus primeras promociones urbanísticas. No obstante, su madre, de la que ahora se ocupa⁷³ y que siempre fue la que llevó las riendas de los negocios familiares, se negó a venderle parcelas de su propiedad para que edificara en ellas. Aunque el propio Rubén afirma que la posición familiar y el dinero de sus ascendentes le cubrían las espaldas en su escalada y le otorgaron una seguridad que otros no pudieron tener⁷⁴, en esa decisión de negarle la venta de los terrenos encontramos la raíz del rencor que el constructor guarda hacia su progenitora, además de la coartada perfecta, que se repite a lo largo de la novela con insistencia, que justifica su incursión en el submundo de la extorsión, el tráfico de drogas, las recalificaciones sospechosas y demás corruptelas pasadas que él prefiere olvidar desde una perspectiva sincrónica, pero que constituyen el embrión de su fortuna:

Yo no conseguí que me cediera un palmo de terreno para edificar cuando, poco tiempo después de acabada la carrera, monté mi propia empresa [...] le pedí a mi madre que me vendiera, que me cediera terrenos, que me firmara algún aval para solicitar créditos. [...] Pero ella no había aceptado venderme ni un palmo de terreno. Había preferido deshacerse por otros medios de sus propiedades, y eso que se trataba

⁷³ Rubén recuerda los reproches a Matías por, aun siendo el favorito de la madre a ojos del primogénito, no encargarse de ella en sus últimos tiempos: «Podría bajar a ver a su madre, eso al menos. La vieja no para de darme la lata. [...] A mi madre ni siquiera se le ha pasado nunca por la cabeza que fuera Matías quien tuviese obligación de hacerse cargo de ella.» (Chirbes 2007: 180-181).

⁷⁴ Las afirmaciones de Rubén desactivan en parte su retórica victimista en la que justifica sus corruptelas por la necesidad provocada por la negativa materna: «a pesar de las diferencias con mi madre, tenía una posición que me garantizaba la subsistencia» (Chirbes 2007: 376).

de terrenos privilegiados, de terrenos de los que otros habían acabado por obtener beneficios fabulosos, parcelas que eran peritas en dulce. [...] Me hubieran evitado muchos rodeos en el camino (Chirbes 2007: 200-201).

Si ante el olvido selectivo que constatamos en los monólogos de Rubén la perspectiva de su militancia política la obteníamos mayoritariamente desde la óptica de su hija, Silvia Bertomeu⁷⁵, para conocer las oscuras prácticas ilegales que cimentaron la riqueza del constructor debemos acudir a los capítulos dedicados a su antigua mano derecha: Ramón Collado. Postrado en la cama del hospital a la que le ha llevado el «escarmiento»⁷⁶ que Rubén le ha encargado por andar husmeando en los restos de ese pasado que el constructor se ha esforzado por borrar⁷⁷, Collado recuerda así la trayectoria delictiva en la que se forjó la escalada social de Rubén Bertomeu.

El ascenso del constructor se inició con la asociación con Guillén en una empresa encargada, alegóricamente, de recoger desechos: «[...] hemos empezado a crecer desde el momento en que nos hemos metido a negociar con las basuras [...] (por entonces, Bertomeu había formado sociedad con Guillén para quedarse con la contrata de recogida de basuras con el ayuntamiento)» (Chirbes 2007: 55-56). A partir de ahí, Rubén emprenderá junto a su socio una serie de turbias aventuras empresariales que se incrementan al empezar a colaborar con Traian, representante de la mafia rusa, después de que Máñez le amenazara con hacer públicas unas grabaciones comprometedoras: «le dijo que si no aceptaba las condiciones contaría algunas cosas, tengo cintas, le dijo) [...] No quiero volver a saber nada más de ese tío. Llama a los rusos.» (Chirbes 2007: 52-53). Junto a la extorsión, Collado recuerda también el tráfico de drogas, las recalificaciones dudosas o los incendios provocados como prácticas propias del Bertomeu de los años del pelotazo y del *dinero sucio*. Unas prácticas que contaban además con el apoyo político de Madrid en el contexto de los gobiernos socialistas:

⁷⁵ Silvia recuerda la militancia de su padre, pero se niega a reconocer los vínculos entre ese pasado y la riqueza de la que también ella, como heredera, disfruta: «Al parecer, de joven su padre había militado en el pecé durante algún tiempo, o al menos había colaborado con los comunistas; [...] Su padre no habla de aquel tiempo que, por otra parte, a ella nunca le ha interesado gran cosa. Demasiada sordidez. Aún planea algo de todo eso sobre el país.» (Chirbes 2007: 123-124)

⁷⁶ En la novela, Bertomeu le confirma así a Traian —interesado también en darle un susto al personaje después de que se hubiera enamorado de Irina, una de sus prostitutas— que lo de Collado es «asunto resuelto» (Chirbes 2007: 13). Posteriormente, leemos: «[...] signos deprimentes, como que me llame Traian [...] para exigirme que haga algo con Collado, y yo, obediente, tenga que hacerlo.» (Chirbes 2007: 382)

⁷⁷ Collado había estado merodeando por el viejo picadero en el que Bertomeu enterraba los caballos que utilizaba para traficar con cocaína, y teme que le vinculen con él ahora que están saliendo a la luz los esqueletos. De ahí el «escarmiento» a su antigua mano derecha: «[...] me sentía incómodo por la situación en la que me pone, o inquieto, no quiero que vuelva a abrir por una página que ya me he leído un libro que cerré hace tiempo» (Chirbes 2007: 384)

De eso hace años, dinero sucio, como si hubiera algún dinero limpio, [...] él quemando la carpeta de fotos que el ruso le devuelve, y, unos días más tarde, el fuego cubriendo la ladera, levantándose sobre los tejados de la casa en ruinas, prendiendo en la cercana pinada, extendiéndose por la cumbre del monte.[...] Hemos hecho la primera parte del trabajo, decía Rubén, frotándose las manos. [...] Rubén: Para que crezcan las plantas hace falta estiércol, nutrientes, mantillo, urea, ceniza: la ceniza es un excelente abono orgánico. (Chirbes 2007: 55)

Llegaban los cargamentos de caballos a Barajas y había que traerlos hasta el picadero. [...] *Hoy día ningún político podría protegerte en una operación así; entonces, te apoyaban los más altos, no los de aquí, los de Madrid.* (Chirbes 2007: 57; la cursiva es nuestra)

Rafael Chirbes, de manera irónica, hace que el viejo antifranquista que se convirtió en una suerte de mafioso inmobiliario, para definir esos tiempos de negocios turbios y suciedad moral, acuda a la terminología marxista de su juventud y recuerde así esa etapa como la de su acumulación primitiva de capital⁷⁸:

Jugamos sucio un tiempo, [...] hicimos lo que tocaba hacer, a eso los clásicos de la economía lo llamaban la acumulación primitiva de capital, este país necesitaba formar una clase, y no tenía con qué; ahora la clase cierra las fronteras, está el cupo cubierto, toca procurar que no haya toda esa movilidad social, ese meneo, esa permeabilidad entre clases. [...] Se acabó la época de lo sucio, ahora es la hora de lo limpio, lo saludable, que dicen por la tele. Lo *healthy*, lo *clean*, lo correcto, nada por aquí, nada por allá. (Chirbes 2007: 57-58)

En ese sentido, Collado recuerda en sus capítulos cómo, tras hacerse de manera ilegítima con un capital que ya es capaz de provocar plusvalías sin necesidad de tomar atajos, Rubén supo retirarse y limpiar su dinero y su reputación: «Una vez cerrada la etapa del trabajo sucio [...] y “concluida” la metamorfosis, se impone un cambio de rumbo [...] que no deja[n] espacio a los riesgos: como todo burgués que se precie, hay que cuidar las apariencias y mantener las manos limpias» (López Bernasocchi; López de Abiada 2011b: 314). Además, lo más significativo de ese proceso de limpieza que lleva a cabo Rubén Bertomeu es el contexto histórico en que sucede, pues se sitúa en los momentos previos al cambio de gobierno. Rubén, que generó su riqueza como hemos visto gracias al apoyo del felipismo, de los contactos que suponemos entabló en el ámbito del antifranquismo, temió entonces que con la previsible derrota electoral del año 1996 pudiera poner en peligro su reciente escalada. Por ello, rompió aparentemente con el submundo representado en la novela por Traian y su banda, y anuló su antigua asociación con el

⁷⁸ La ilegítima acumulación primitiva de capital que hay detrás de cualquier fortuna reciente constituye un *leitmotiv* central del díptico *Crematorio-En la orilla*, como constataremos al abordar la riqueza heredada por el personaje de Francisco en la segunda novela.

«animal anfibio» de Guillén, que ha seguido hasta el presente como el principal corruptor de la comarca⁷⁹ gracias a sus contactos con los dos partidos dominantes del sistema que engendró la Segunda Restauración:

¿Había sido en el noventa y cinco cuando había roto Bertomeu con el ruso? El año de las elecciones. El noventa y cinco, el noventa y seis, entran otros. Salgámonos nosotros, no vayamos a recibir una cornada de este toro que no conocemos, que no nos conoce. Rompió con el ruso. Dijo, hasta aquí. (Chirbes 2007: 58)

Le dijo a Traian: Trabaja con Guillén. Con Guillén puedes seguir trabajando, él tiene apoyo de los políticos, nadie le va a mirar nunca los calzoncillos. Ni pesoe ni pepé, apoyo de los socialistas que han mandado hasta ahora en Madrid, de los peperos que siguen mandando aquí. A unos los lleva de acá para allá, en el yate; con los otros pacta a escondidas, a ambos les financia campañas, vicios, o lo que haya que financiar. Él los conoce bien. Es animal anfibio. (Chirbes 2007: 60)

Recuerdo las discusiones con Guillén, cómo rompimos la relación: Se acabó, cada uno tiene su forma de ser, yo ya he hecho lo que tenía que hacer, tú no, tú pides hasta el infinito, te gusta ese camino; para mí ha sido una manera de empezar, he cambiado de marchas, ya voy en tercera [...] y ya no necesito ese impulso. [...] no necesito añadirle nada de fuera: quería decir, nada de lo que descargaban los aviones, los barcos, nada de lo que trajeron durante aquellos dos interminables años los caballos dentro, eso fue el origen, y los maletines que Traian dejaba en el bufete de abogados casi todos los meses: comprar silencios, poner a nombre de personajes a quienes nadie conocía apartamentos, edificios completos, urbanizaciones enteras: los ladrillos de la extinta URSS demolidos, desmantelados, arrancados piedra a piedra, triturados y convertidos en oro que se ha hundido en los fangales de esta costa. (Chirbes 2007: 390)

Rubén, que de alguna manera deja entrever su culpabilidad⁸⁰ por el impulso inicial de esas prácticas en la sombra —sobre todo ante la falta de un heredero que le dé sentido a las traiciones que llevó a cabo⁸¹—, no tiene ningún reparo en retomar esas antiguas prácticas y en volver a tomar contacto con ese submundo criminal si alguien se atreve a recordarle su pasado —ese «libro que cerró hace tiempo»⁸²—, como nos muestra el episodio que ha acabado con Collado en el hospital⁸³. Sin embargo, la paradoja que

⁷⁹ «Léelo como una apasionante aventura de juventud: poner a nuestro nombre cosas que no nos pertenecían, almacenar sustancias que otros producían y distribuían. Guillén ha seguido adjuntándole ese suplemento de riesgo a sus negocios, y ahí está, con su hotel de lujo, su campo de golf, sus bungalows: todo el mundo sabe cómo han sido sus negocios» (Chirbes 2007: 387).

⁸⁰ «Me queda, sobre todo, otra culpabilidad más tangible: pero esa culpa es inevitable, un padre tiene que ser así, pelear por sacar adelante su familia y que nadie se entere, tú no puedes manchar lo que viene detrás, poner los dedos llenos de grasa en la página del futuro, impolutas las páginas que aún están en blanco, en las que va a escribirse lo que sea.» (Chirbes 2007: 386).

⁸¹ «Jubilarme, claro que jubilarme. Tengo setenta y tres años. Es lo lógico. Pero a quién. A quién se lo doy todo, a quién se lo regalo. Silvia, la destinataria natural, rechazó el regalo. No lo quiso. No lo ha querido nunca.» (Chirbes 2007: 181).

⁸² Véase la nota 71.

⁸³ Rubén le encargó el «escarmiento» a Collado a su antiguo matón, Sarcós, con el que también rompió a mediados de los noventa porque apartaba cocaína —«Rompió el pacto: Nosotros no la conocemos [...] La

plantea el texto de Chirbes es que de la impunidad final de Rubén Bertomeu⁸⁴, que acabará prolongando la injusticia social, somos todos culpables como sociedad, y en especial los miembros de esa generación bífida que accedieron al poder y acabaron propugnando estos mecanismos. El propio narrador lo explicaba así en una entrevista, haciendo referencia a uno de los modelos de su personaje, el Torquemada de Galdós:

Rubén Bertomeu es el personaje que demuestra que hemos sido peores que ellos. Vuelve a ser Torquemada: qué malo es Rubén pero todos hemos vivido a su costa, todos hemos comido de él, hemos hecho arte de él, hemos escrito novelas de él, y sin embargo él nos avergüenza a todos. En España, desde el año 79, los que han hecho la textura física, ética y estética del país han sido los de mi generación de la izquierda. La manera de pensar, de hablar, la ha tejido mi generación [...] Y este es el país que ha quedado. (Ordovás 2014)

El hermano pequeño de Rubén, Matías Bertomeu, «recogió aquello de lo que Rubén se desprendió» (Chirbes 2007: 130) y viene a representar en la novela al personaje que intenta mantener una cierta coherencia —aunque suponga una pose en cierto sentido simplemente estética— con su pasado transicional de compromiso político. Aunque su muerte⁸⁵ nos limite al no permitirnos conocer su perspectiva, a través de las diferentes visiones que dan otras figuras de la novela —principalmente su hermano Rubén, su sobrina Silvia y su amigo Federico Brouard— podemos analizar la evolución del pequeño de los Bertomeu.

Como recuerda Federico Brouard, su amistad con Matías se cimentó en los años de adolescencia del grupo artístico que antes mencionábamos —Rubén, Brouard y Montoliu unidos—, cuando el hermano del primero iba detrás de ellos y se educaba a través del *taller intelectual* que proyectaban los jóvenes, de sus discusiones y sus lecturas⁸⁶. Posteriormente, Matías, al igual que su hermano, viajó a la capital para estudiar y allí se sumergió en el ambiente de la militancia antifranquista. Así, mientras Rubén

llevamos de un sitio a otro, pero no sabemos lo que hay dentro» (Chirbes 2007: 244)—, retomando ese ámbito criminal que ha estado siempre en el germen de su fortuna: «Le dijo: No vuelvas a poner los pies por aquí. Y Sarcós, que sabía lo más sucio de la empresa, [...] no dijo un mu. Se calló.» (Chirbes 2007: 243)

⁸⁴ En ese sentido, sobre los huesos que entonces aparecen en el picadero afirma Rubén: «La empresa que fue propietaria del picadero desapareció sin dejar huellas» (410)

⁸⁵ Recordemos que es precisamente el fallecimiento de Matías el acontecimiento que precipita el inicio de la novela. Además, la imagen del mantenimiento de cierta coherencia política con sus posturas pasadas se intenta mantener tras su muerte, aunque fragmentos como el siguiente se pueden leer en clave irónica desde las transformaciones acomodaticias del personaje: «[...] las esquelas en los periódicos, con una hoz y un martillo en lugar de la cruz, y una leyenda del tipo tu lucha no ha sido en vano.» (Chirbes 2007: 80).

⁸⁶ «El taller intelectual iba a ser el gran revulsivo que purificara la ciudad. Matías los seguía a sol y sombra a Rubén y a él [Federico], los freía a preguntas, leía a escondidas los libros que dejaban en cualquier parte de la casa.» (Chirbes 2007: 130)

comenzaba a cimentar su participación en el nuevo modelo urbanístico incentivado por la política franquista del aperturismo, Matías empezaba su dilatada trayectoria en la política⁸⁷, en la que reflejaría su «un oportunismo y un egoísmo rayanos en la irresponsabilidad, la misma voracidad de su hermano (y de su hijo) parapetada tras la máscara de la ideología, gracias a sus dotes de fabulador nato» (López Bernassocchi; López de Abiada 2011b: 318).

En ese sentido, Matías Bertomeu podría ser tildado, como Guillén —el ex socio de su hermano—, de *animal anfibio*, pero en este caso en lo relación con su trayectoria política. Así, las distintas *fases*, como las llama irónicamente Rubén, del pequeño de los Bertomeu reflejan el ventajismo del personaje a la hora de cambiar de signos políticos o modular sus ideales. Su evolución ideológica refleja muy bien la transformación de muchos miembros de la generación sesentayochista con el fin de acomodarse al signo de los tiempos.

Matías Bertomeu comienza su andadura en la política ligado al Partido Comunista, aunque rápidamente lo abandona por una célula de acción directa en la que nuestro personaje se contagia de la dialéctica de la violencia. En aquella época llega así incluso a apoyar la lucha armada y a guardar armas en la casa familiar⁸⁸, lo que le sigue reprochando Rubén desde el presente narrativo al hacer balance de las diferencias con su hermano que su muerte ha vuelto a traer a primera plana:

Habías dejado el pecé, estabas militando en un grupúsculo de acción directa, en el que todos los militantes tenían veinte años menos que tú, habías participado en unos cuantos atracos para financiar la organización, y habías llegado a guardar —eso me dijiste— un par de pistolas en la casa del Pinar (fines de los sesenta, principios de los setenta, esos años que volvieron a ser repentinamente violentos). (Chirbes 2007: 227)

Como muchos de sus camaradas generacionales, la siguiente *fase* de la trayectoria política de Matías Bertomeu pasa por acomodarse, durante la década de los ochenta, al

⁸⁷ En palabras de Rubén Bertomeu: «A fines de los sesenta, y en los primeros setenta, mamá aún seguía enviándote a Madrid todos los meses una asignación que luego supe que era bastante superior a lo que yo por entonces suponía. Años de excitación, los turbulentos sesenta. Seguramente intuías que la fiesta de las palabras encendidas iba a durar poco tiempo más. Recuerdo que cuando volvías de vacaciones, aún salíamos a pasear por la playa. Yo atravesaba un momento excelente, había conseguido la primera promoción grande que era solamente mía, [...] y tú me hablabas de cosas remotas pero que parecía que habían sido inventadas para hacerme daño» (Chirbes 2007: 226).

⁸⁸ Encontramos otro pasaje similar en la novela en boca de Rubén: «Él, que tanto había estudiado todas las guerras mundiales en los libros de historia, que tanto había hablado de lucha armada y de revolución, que, según me confesó pasado el tiempo, hasta había guardado un par de pistolas y material para fabricar explosivos en casa durante el franquismo, dispuesto a reemprender la lucha armada, ha muerto sin haber sufrido la guerra.» (Chirbes 2007: 171)

posibilismo representado por los socialistas cuando accedieron al poder. De nuevo su hermano Rubén recuerda esta segunda fase de su trayectoria:

[...] habías salido en las fotos de los periódicos pegando carteles durante la primera noche de campaña electoral junto al secretario del partido al que un par de años antes considerabas el gran traidor de la clase obrera, y ocupabas un despacho en no sé qué sede, haciendo un trabajo que llamaban de línea política, pero que yo creo que era más bien de captación hacia esa nueva alternativa de la gente que había militado contigo. (Chirbes 2007: 227)

Por último, en la evolución de Matías Bertomeu hacia una despolitización progresiva como signo de los discursos predominantes a lo largo de ese periodo histórico, la última etapa del personaje corresponde al ideario ecologista, lo que representa el abandono último de todos los ideales de juventud. Rubén Bertomeu y su hija Silvia, respectivamente, lo narran así:

Estamos ante Matías en su fase ecologista. Jugar a las cocinitas, a hacer panecillos de barro y ponerlos a cocer al sol, no haberse manchado con nada, no haber visto nada. [...] Ése es el *atrezzo* con que habría que amueblar el escenario de los últimos años de Matías, en los que, en vez de discutir acerca de la toma del poder y de cómo destruirse lo más velozmente posible con todas las porquerías que la farmacopea ha inventado (fase uno, ¿o ésa es la dos?), o de las posibilidades de actuar dentro del sistema (fase dos, ¿o fue ya la tres?), se discutía de los derechos de animales y plantas, y de los deberes del hombre para con unos y otras. (Chirbes 2007: 195)

Matías siguió haciéndolo [militando] en partidos de extrema izquierda hasta que, a mediados de los ochenta, decidió militar con los socialistas, lo que él llamaba la única izquierda posible (aunque cuando Silvia —apenas una adolescente— estuvo con él en Madrid, echaba pestes de ellos), hasta que se largó a la montaña y volvió a renegar de los socialistas. (Chirbes 2007: 123-124).

Al mismo tiempo que se opuso a la urbanización sin límite que ha llevado a cabo su hermano, Matías controlaba desde que todavía militaba en la extrema izquierda las cuentas de la familia, ese patrimonio acumulado de manera poco lícita⁸⁹, lo que Rubén critica en sus monólogos como la doble moral del revolucionario: «Decía que odiaba la economía, que no le interesaban para nada los asuntos familiares, que todo aquello le aburría, pero fue el que manejó las cuentas, las propiedades de la familia.» (Chirbes 2007: 99) Desde la gestión de la economía familiar, Matías se pudo permitir los constantes cambios de rumbo político en la dirección de los vientos dominantes de la época en pos de posiciones de poder. Así, a pesar de fracasar en su escalada hacia la primera línea

⁸⁹ Sobre los dudosos orígenes del patrimonio familiar de los Bertomeu, véanse las notas 63 y 64.

política, la posición familiar le permitió evitar caer del lado de los derrotados en esa frontera generacional que Chirbes estudia en su narrativa:

Tú siempre te has salido con la tuya. Incluso lo de perder te sale bien (fue una de nuestras primeras discusiones graves sobre lo que estaba haciendo con los negocios de mamá, yo estaba furioso). Se rió. Por entonces aún seguía militando con los radicales (estertores de la fase uno, ¿o era la dos?), pero le manejaba los papeles del banco a mamá, las escrituras de las fincas, de los pisos, el hermano pequeño, el ojito derecho. En todo estaba él metido. (Chirbes 2007: 223)

Matías era consciente, no obstante, de que, tras su muerte, su modelo acabaría derrotado ante la falta de escrúpulos de su hermano, y su resistencia a venderle sus terrenos duraría hasta el momento en que los herederos se hicieran cargo de las propiedades. Su hijo Ernesto, desaparecido durante toda la novela como símbolo de los estragos que ha causado el desarraigo relacional y el individualismo propugnado por esta generación, seguirá la senda económica de su tío y revelará así el fracaso de la doble moral de su padre⁹⁰.

La inexistente relación entre Matías y su hijo Ernesto, retratado en la novela como un adicto de las finanzas, nos revela desde la perspectiva de Rubén Bertomeu el verdadero motivo de los frecuentes cambios de discurso e ideales de su hermano. El constructor nos plantea así la militancia política de su hermano como una representación que era fruto del signo de los tiempos y la compara a la adicción económica de su hijo actualmente⁹¹. En ese sentido, la evolución política de Matías, sus constantes cambios de rumbo, refleja el verdadero fundamento de la *fiesta de las palabras encendidas*: una estrategia de conformación de una epopeya formativa personal:

[...] tú no has parado de moverte de un lugar a otro. [...] Todos esos saltos de una fase a otra en realidad tuvieron que resultarte bastante humillantes. A Brouard se lo dije en una ocasión: Matías nunca quiso arrojarse en una hoguera, ni arder; su fuego sólo encendía las palabras que pronunciaba en las barras de los bares, o en cerradas reuniones de fieles dispuestos a admirarlo; su sangre llevaba más alcohol que

⁹⁰ Brouard recuerda, en ese sentido, las palabras siguientes de Matías al respecto: «Mi hijo se deshará de ello al día siguiente de mi entierro, olivos jóvenes que pronto serán chalets, urbanizaciones, campos de golf, escombreras, depósitos de residuos; todo esto que he plantado y que ni siquiera sé por qué lo he plantado. Para mí. Por egoísmo mío. Para disfrutarlo yo dure el tiempo que dure, antes de que lo herede el *cracker*.» (Chirbes 2007: 332)

⁹¹ Rubén plantea que, si Matías hubiera vivido en el tiempo histórico de su hijo, habría sucumbido a al ideario neoliberal dominante: «[...] ni Ernesto ni Matías se han interesado demasiado el uno al otro. [...] El *cracker* Ernesto (Matías lo llama así) cumple en el zoológico de la familia el papel de tiburoncito de las finanzas. [...] Silvia siempre ha dicho que Matías y Ernesto son irreconciliables. Yo no lo tengo tan claro. Si Matías hubiera nacido treinta años después, en vez de un autoritario estalinista varado primero en el posibilismo y luego en la playa de la ecología y la nutrición saludable, [...] “seguramente habría sido — como su hijo— un esculo de la economía libre. Habría incubado el huevo del librecambio con igual constancia que incubó el de las colectivizaciones forzosas.» (Chirbes 2007: 177-178)

hemoglobina, más ginebra que cloratina. Las palabras ardían en el aire durante algunos segundos, y luego caían convertidas en ceniza. Eran sólo estrategias del yo. (Chirbes 2007: 228-229)

Desde el otro lado de la frontera que esa fractura generacional marcó en la «generación bífida» nos encontramos ahora con la figura del tercer personaje de esta quinta que aparece en *Crematorio*: Federico Brouard, el «narrador al que muchos llaman social como quitándole fuste a lo de narrador⁹²» (Chirbes 2007: 345). Si en el caso de los hermanos Bertomeu comentábamos su ascendencia burguesa, el ambiente familiar del escritor es totalmente opuesto. Nieto de un inmigrante belga del que el personaje heredó un apellido que «le disimulaba la pobreza»⁹³ e hijo de un derrotado de la Guerra Civil⁹⁴ que le maltrataba y acabó suicidándose⁹⁵, la atmósfera en la que se crio Federico Brouard contrasta con los recuerdos de infancia de los Bertomeu⁹⁶. El escritor recuerda así su niñez al contemplar una foto de su padre: «Va mal vestido, con el tipo de harapos que por entonces se ponía la gente para trabajar,[...] unos pantalones rotos y sucios, una camisa rasgada y grasienta, harapos. Me llama la atención lo pobre que fue, lo pobres que éramos [...]» (Chirbes 2007: 137). Rubén Bertomeu también rememora desde sus monólogos el «paupérrimo» ambiente de la infancia del escritor, que en aquellos años le parecía como sinónimo de una libertad externa a las restricciones burguesas de su familia⁹⁷.

Aunque para muchos Brouard ha sido «la insignia de la honestidad» —estuvo preso por su militancia antifranquista durante la dictadura, después vivió en el exilio y se

⁹² Algo similar a lo que le ocurre a Brouard en la novela le pasó a Rafael Chirbes en la realidad extraliteraria, pues la publicación de las dos novelas de este díptico provocó que muchos adjudicaran la etiqueta del «narrador de la crisis», que el desdeñaba y que a nosotros nos parece, sin duda, muy reduccionista, pues deja de lado el aspecto moral la crisis social que Chirbes retrató en estas novelas y obvia la calidad y el compromiso literario de sus textos.

⁹³ «[...]su abuelo, un pobre alfarero que vendía por las calles de Misent lo que fabricaba en casa, un alfarero ambulante que no había nacido aquí, sino en Bélgica; que nadie sabía cómo había llegado a la comarca, huyendo del hambre, de alguna guerra, y que le había regalado ese apellido extranjero que, de pequeño, parecía que le disimulaba la pobreza». (Chirbes 2007: 132)

⁹⁴ «[Su padre] Había hecho dos guerras, la de Marruecos, la guerra civil, había sufrido y perdido las dos.» (Chirbes 2007: 135-136)

⁹⁵ Durante su adolescencia, fue precisamente el padre de los Bertomeu el que, ante la muerte del progenitor de Federico, lo animó a escribir: «Escribes muy bien, no te abandones. El don no es nada; o lo es todo, si tienes cuidado de añadirle la disciplina. Se necesita voluntad, capacidad de resistencia. Lo decía sabiendo que Federico no tenía padre, él mismo había ido al entierro; incluso había intercedido ante el cura para que no lo enterraran en aquel corralón abandonado junto a la tapia, en el que enterraban a los suicidas, como intercedió luego para conseguirle la primera beca.» (Chirbes 2007: 221)

⁹⁶ Los recuerdos de infancia de Rubén tienen una ambientación burguesa que contrasta con la acentuada pobreza de los de Brouard: «La criada llama. Es la hora de comer. Lavaos las manos. Hay jabón de olor en el baño. Matías, quiero que te huelan las manos a Heno de Pravia. Si no, no hay postre, ni merienda. Y que sepas que hay helado de nata en la nevera, y chocolate en la jícara.» (Chirbes 2007: 17)

⁹⁷ «A mí me gustaba más su paupérrima casa que la mía, porque su madre nos ponía la merienda y nos dejaba correr mientras nos la comíamos, [...] su madre no nos decía nada. [...] De niño, de adolescente me parecía la pobreza el reino de la libertad» (Chirbes 2007: 221).

mantuvo al margen durante la transición⁹⁸—, en el presente narrativo aparece como un personaje totalmente desengañado, demacrado por culpa de un cáncer⁹⁹ que le consume, por sus adicciones al tabaco, la bebida y las drogas, y por el arrepentimiento de haber regresado a Misent, cuyo paisaje actual nada tiene que ver con la idealización infantil que anhelaba. En ese sentido, si en el caso de Matías el estatus familiar le permitía postergar su derrota ante su hermano hasta después de su muerte, Federico Brouard no pudo resistir y se vio obligado, por problemas económicos, a rendirse ante Rubén Bertomeu —y el modelo que el constructor representa— y venderle su terreno para poder subsistir:

Pregúntamelo, tú también, Juan, [...], pregúntame por qué me he visto obligado a venderle a tu suegro ese terreno del que nunca hubiera querido desprenderme. Haberlo dejado así, yermo, haber hecho una fundación, haberlo regalado al ayuntamiento para que les hiciera un parquecito a los niños. Eso hubiera querido. (Chirbes 2007: 321)

Me ocupo de Federico Brouard, el que quiso ser maestro de una generación y generoso mecenas, y a quien la vida acaba convirtiendo en indeseado especulador inmobiliario: vendió el terreno, no pudo resistir más, economía hundida. Se había convertido en un símbolo de la resistencia verde¹⁰⁰, ahora ni siquiera eso. (Chirbes 2007: 349)

El terrible desencanto final del narrador social le sirve además a Chirbes —junto con las reflexiones de Juan Mullor, crítico literario que estudia la obra y la biografía de Brouard— para introducir en la novela reflexiones sobre la literatura y su desgastada función social en el periodo anterior al estallido de la crisis del 2008. Federico Brouard, figura destacada de la narrativa comprometida, se siente agotado, hastiado del oficio de escribir en una sociedad a la deriva en la que la literatura ha perdido la posición que tenía, pues como escribe Juan en la novela, *«El novelista ya no es el que ayuda a construir la narración, a buscar el sentido de lo colectivo, no es el sacerdote laico, sino el que expresa*

⁹⁸ «Piensa en la falta de escrúpulos de ese hombre que para tanta gente más joven que él [...] ha sido la insignia de la honestidad, preso durante el franquismo, exiliado en París y Roma, alejado de todo durante la transición, el que no se ha casado con nadie, ni con el poder ni con la literatura —los ha tratado a los dos, al poder y a la literatura, como a dos putas—.» (Chirbes 2007: 337)

⁹⁹ «Hace tres años, cuando Brouard se enteró de lo del cáncer se lo ocultó a Javier [...]» (Chirbes 2007: 314).

¹⁰⁰ Como constata el propio Rubén Bertomeu en sus monólogos, su hermano Matías y Federico Brouard habían formado la principal resistencia a últimos planes de expansión inmobiliaria del constructor al negarse a venderle sus terrenos: «Matías y mi viejo amigo Brouard estuvieron volviéndome loco, paralizándome el PAI, un plan de ordenación que ya podía haber concluido y vendido, en cuyas obras de urbanización llevo invertidos un montón de millones y que el juez ha mantenido bloqueado durante meses.» (Chirbes 2007: 372) Sin embargo, los dos personajes de esa resistencia verde acaban derrotados ante Rubén —uno, viéndose obligado a vender en vida; el otro, sabiendo antes de morir que sus herederos venderán—, reflejando así el modelo generacional que acaba triunfando.

los miedos previos, los dolores de un estadio anterior al pacto»¹⁰¹ (Chirbes 2007: 316-317). En el contexto de la pérdida de importancia social de la novela en los tiempos acrílicos de la posmodernidad, Brouard se niega a seguir escribiendo por la decepción y el hastío de buscarle un sentido al mundo que le rodea: «Yo ya he inventado lo suficiente. Me he cansado de inventarle sentidos a lo que no lo tiene. Me he cansado de engañar» (Chirbes 2007: 142). El dolor ante la renuncia final a la pluma de Brouard se relaciona, como apunta el propio Chirbes, con la falta de continuidad frente a la perspectiva cercana de la muerte que ha levantado la degeneración moral de la sociedad de principios de siglo: «Se cansa Brouard del esfuerzo que hay que hacer para encontrarle sentido a todo esto que no lo tiene y va a la deriva. Comparte también conmigo ese confuso sentimiento de saber que nunca habíamos tenido tanto de todo y que, sin embargo, nunca habíamos pensado que la muerte iba a pillarnos tan solos» (Azancot 2007).

Federico Brouard aparece por tanto como el verdadero derrotado de esa «generación de vampiros» del *crematorio* chirbesiano que con su sangre sigue alimentando el horizonte insaciable de Rubén Bertomeu¹⁰². El propio escritor constata ante el espejo en su absoluto declive, con la sombra de la muerte cerniéndose sobre su figura, la venta obligada del terreno en pos de la subsistencia y el previsible olvido de una obra narrativa lejana a los relatos dominantes de la época:

El ángel pasoliniano lo había puesto ante el espejo: había contemplado su inexistencia como escritor, cuya obra, según él, se ha desvanecido sin dejar huellas; su ajustada economía, que ni siquiera soportaba todo aquel ajetreo de drogas y putas baratas, y que había entrado en picado, los apuros económicos que al final le han llevado a venderle el terreno a Rubén; había visto, sobre todo, su edad, una edad que aumentó velozmente tras el paso por el quirófano. Se reía de sí mismo: Tras la rendición sin condiciones, el desarme. (Chirbes 2007: 335)

La misma dialéctica que se establece en *Crematorio* entre los hermanos Bertomeu y Federico Brouard la encontramos también entre Esteban y Francisco Marsal en la segunda novela de este díptico. El contraste entre las dos figuras principales de la

¹⁰¹ Obsérvese la relación intratextual que se establece entre este fragmento de *Crematorio* y la siguiente reflexión de Rafael Chirbes a colación de la pérdida de importancia de la novela en la vida pública, que se recoge en su artículo «La novela en la mesilla de noche», publicado originalmente en *Livres Hebdo* y fechado en septiembre de 2007: «El novelista no es ya el que ayuda a construir la narración, a buscar el sentido de lo colectivo, ni el sacerdote laico que escenifica los ritos de la tribu, sino el que expresa los dolores de un estadio anterior al pacto. Captura las palabras de la tribu y las lleva a su húmeda guarida. Es el retorno del sombrío animal humano y su fisiología.» (Chirbes 2010: 209)

¹⁰² «Es un agonizante. Tiene la misma edad que su suegro [Rubén] [...], pero está completamente deteriorado, su suegro casado con una mujer casi medio siglo menor que él, llevando todo el peso de la empresa, y Federico agonizando poco o menos [...] (piensa Juan: una generación de vampiros).» (Chirbes 2007: 338-339)

generación sesentayochista parte, en el caso de *En la orilla*, desde la onomástica de los personajes. Así, de manera sarcástica, los nombres de Esteban y Francisco no parecen casuales y recogen significaciones bíblicas que se tornan fundamentales en su caracterización. Por un lado, el nombre de la figura central de la novela alude al protomártir del cristianismo, San Esteban, para resignificar las connotaciones religiosas y adaptarlas al nuevo credo de los tiempos modernos: el capitalismo. En ese sentido, podemos encontrar el embrión del personaje en la siguiente reflexión de Rubén Bertomeu en la novela anterior de Rafael Chirbes:

[...] también el capitalismo exige su ración de héroes, de mártires, a los que, además, condena al silencio. Al contrario de lo que ocurre en el ritual cristiano, los mártires del capitalismo son el ejemplo que no hay que imitar. Los fracasados, los que quiebran, dejan acreedores, impagados, deudas. El capitalismo convierte a sus mártires en proscritos. [...] Los mártires del capital caen en un oscuro pozo de silencio. (Chirbes 2007: 30)

En esta novela, por lo tanto, Chirbes le otorga el protagonismo al protomártir del capitalismo para darle voz y sentido a la historia personal de un «héroe de nuestro tiempo»¹⁰³ y sacarla de ese *pozo de silencio* y olvido. Esteban se torna en figura simbólica que puede tener un alcance de representación mayor: su historia concreta representa el arquetipo del fracaso en la sociedad capitalista y, en un sentido generacional, pone el foco en la historia de un derrotado de la «generación bífida». Por ello, como ya comentamos en el apartado dedicado a las estructuras de las novelas, no es casual que el primer capítulo de *En la orilla*, en el que Ahmed encuentra el cuerpo sin vida del laico mártir del capital en el pantano, esté fechado el 26 de diciembre, día de San Esteban.

Por otro lado, tenemos a Francisco Marsal, cuyo nombre alude sarcásticamente a la «máscara de [...] austeridad y prudencia de San Francisco» de Asís (Velloso Álvarez 2017: 94) que porta nuestro discreto personaje. La figura del heredero de los Marsal funciona en la novela como contrapunto de Esteban que, desde una amistad que encuentra sus raíces en la inocencia de la infancia, desnuda rencorosamente la dialéctica franciscana de su amigo y le arranca la careta ante la mirada del lector para dejar al descubierto los oscuros cimientos de su bonanza. Por lo tanto, Chirbes, como ocurría con los Bertomeu

¹⁰³ Sobre el nombre de su personaje, Chirbes declaró en una entrevista lo siguiente: «Y si le puse Esteban es porque es el protomártir del cristianismo y, además, es el patrono de los picapedreros (lo mataron a pedradas, lo apedrearon). [...] Este es un santo del capitalismo, es un mártir, que será olvidado, despreciado, porque las empresas pequeñas que han fracasado [...] has de procurar que nadie se entere porque transmites la infección del fracaso. Es un héroe de nuestro tiempo.» (Barjau; Parellada Casas, 2013: 17).

y Federico Brouard, vuelve a situar en una posición central la fractura generacional en el seno del grupo del sesenta y ocho.

Esteban, en primer lugar, viene al mundo en el seno de una familia de derrotados de la Guerra Civil en la que las heridas que el conflicto fratricida abrió jamás llegarán a cicatrizar. Los anhelos republicanos familiares se derrumbaron con la derrota y la posterior represión franquista, en la que el abuelo del protagonista murió fusilado y el padre acabó preso y tendrá que convivir con el estigma del enemigo y la carga de rencor hacia esa sociedad ilegítima:

Las aspiraciones a una armónica vida en común y a la justicia se las cortó la guerra. Al abuelo, unos cuantos disparos ante una tapia a las afueras de Olba (fue un solo tiro, Esteban, en la nuca, por qué iban a gastar inútilmente munición, apareció tirado a la mañana siguiente con otros cinco junto a la tapia del cementerio, [...]). A mi padre se le quedaron congeladas en su año y pico de guerra y en los tres de cárcel y en la marginación que lo acosó desde entonces. [...] Como el pescado, como los cuerpos, las ilusiones mueren y apestan después de muertas y emponzoñan el entorno. (Chirbes 2013b: 53)

El padre de Esteban aparece así en la novela como una suerte de paradigma del personaje derrotado en la Guerra Civil¹⁰⁴ que, pese a su voluntad de unirse a la resistencia del maquis, acaba entregándose a las autoridades golpistas pensando en el futuro de sus familiares y se condena a una vida de exilio interior en la España franquista. Volviendo a los nombres de los personajes, es sintomático que el progenitor del protagonista aparezca simbólicamente como una figura anónima y sin voz¹⁰⁵, como representación de la sentencia al olvido de los años de la dictadura que perpetuará la sociedad nacida de la transición. Su testimonio personal, no obstante, sí que se incluye en la novela a través de las anotaciones de los calendarios que ya comentamos, pero, como apuntamos entonces, se trata de una perspectiva —la del derrotado en la guerra civil— condenada al silencio, a la desaparición, por la negativa a heredar ese pasado y la desmemoria propugnada por la generación de su hijo. Esteban se convierte en una suerte de proyección del olvido de una generación, pues «encarna la desmemoria histórico-política [...] como corolario de

¹⁰⁴ Para un estudio sobre los personajes de la guerra y la posguerra en la narrativa de Chirbes, véase Llamas Martínez 2018. Como afirma el autor en el artículo, «La desazón y la degradación moral que supone la Guerra y la posguerra consume a los personajes de las novelas de Chirbes y repercute en su entorno» (729), lo que se ajusta efectivamente a este personaje de *En la orilla*.

¹⁰⁵ Al padre de Esteban se le extirpa, a causa de una traqueotomía, la capacidad de hablar en la novela. Pero tampoco parece un personaje con afán de comunicarse, acostumbrado como está a que desdeñen su testimonio vital. Como resultado, aparece como una figura terminal que sólo se expresa a través del gesto rencoroso que permanece impasible en su rostro: «Ha dejado de hablar desde que le hicieron la operación y le extirparon el tumor en la tráquea. No habla, pero podría escribir, pedir las cosas por escrito, expresarse por gestos, y tampoco lo hace. No muestra el menor interés en comunicarse.» (Chirbes 2013b: 30)

un proceso largo y socialmente determinado, primero, por los aparatos ideológicos y represivos del franquismo [...] luego, por la política de la Transición o los “poderes fácticos” activos» (Serber 2016: 68).

La relación que se establece entre Esteban y su padre es, por lo tanto, fundamental a la hora de analizar las trayectorias de los personajes. El rencor que la derrota engendró en la figura paterna se fue extendiendo, según Esteban, a lo largo de la posguerra y llegó a calar en el protagonista como la única herencia válida. El lector constatará, además, cómo ese resentimiento paterno se acentuará al ver cómo sus hijos «[...] ceden al mundo capitalista que menosprecia su oficio y su ideario, [lo que] constituye[n] una decepción ideológica que se añade a la derrota de la Guerra Civil y a la represión social» (Geeroms 2017: 754). Así, aunque Esteban, en perfecta concordancia con los tiempos, se niegue a aceptar la derrota de su padre y el credo laico del carpintero como suyo, acabará asimilando la bilis paterna¹⁰⁶ que aumenta a medida que lo hace su insilio¹⁰⁷: «A pesar de que nunca me han interesado tus obsesiones políticas, reconozco que unos cuantos centilitros de ese veneno los he heredado yo» (Chirbes 2013b: 160).

En el lado opuesto de la balanza social, la ascendencia de Francisco Marsal aparece como el contrapeso de la visión que nos ofrece el derrotado padre de Esteban. Gregorio Marsal, padre del empresario, ascendió socialmente en los primeros años de la posguerra gracias a las cacerías represivas que tuvieron lugar en el paisaje simbólico de la derrotada carroña histórica: el marjal de Olba. Chirbes vuelve, como en *Crematorio*, a recuperar el concepto marxista de la acumulación primitiva de capital¹⁰⁸ para referirse al proceso delictivo que cimentó la riqueza de los Marsal y que ha permitido al amigo de Esteban continuar su escalada con el apoyo de la fortuna familiar y las manos limpias de sangre. Así, si, en términos de Benjamin, el pecado original de Bertomeu encontraba su centro en los años ochenta, el de la familia Marsal se retrotrae hasta la década de los cuarenta, subrayando la continuidad de la ilegitimidad histórica entre la dictadura y la

¹⁰⁶ Según Esteban, su padre inoculó su odio en las entrañas de toda su familia: «no vivía fuera del mundo, sino contra él, incluidos su mujer y sus hijos, a los que supongo que nos hizo desgraciados, si es que alguien puede regalar a los demás felicidad o desgracia.» (Chirbes 2013b: 54)

¹⁰⁷ El padre de Esteban aparece como una figura aprisionada y estigmatizada en su exilio interior en la sociedad franquista de posguerra. En ese sentido, se negó a traicionar sus principios y adaptarse a la moralidad de la dictadura; así, leemos en la novela afirmaciones como las siguientes: «Te mantuviste en tu madriguera. Otros también lo hicieron. Vivieron como sin haber vivido. No contaron, no fueron parte de su tiempo. [...] Formas parte de esa legión de sombras, tan cargadas de dignidad como carentes de importancia.» (Chirbes 2013b: 158); «[...] estás aquí, en el taller y en la casa, prolongaciones de la cárcel: lo eran» (Chirbes 2013b: 159)

¹⁰⁸ «Coche de carniceros, husmeo de carroña. Pero eso es la fase turbia, de un modo u otro inevitable en toda acumulación primitiva. Para que crezca la planta primero hay que estercolar.» (Chirbes 2013b: 80)

recién nacida democracia. En cualquier caso, Esteban recupera en diferentes fragmentos de su monólogo interior la memoria del crimen que se esconde detrás de la bonanza de su amigo, que, a estas alturas, ya se ha «difuminado en la desmemoria»:

Gracias a él, al dinero, se habían difuminado en la desmemoria de los Marsal las batidas de maquis en la montaña, en el pantano: los meses en que su padre ponía el reluciente Hispania al servicio del grupo (eso sí que era una muta, pervivencia de la jauría originaria). El empleado del ultramarinos, vestido con su guardapolvos gris, le sacaba brillo a la carrocería antes de que don Gregorio Marsal, el propietario, se subiera para hacer de chófer de las patrullas de falangistas que se movían por todas partes. Aparecían de improviso, cortaban los caminos, registraban la carga de los carros, cacheaban a los carreteros, perseguían a los ciclistas que hacían estraperlo cargados con un par de sacos de arroz o de azúcar y una garrafa de aceite. Requisaban mercancías, pedían documentos, propinaban palizas a estraperlistas, a borrachos, a desgraciados que no eran capaces de justificar su presencia a aquellas horas en la carretera; a sospechosos de haber militado en alguno de los partidos del Frente Popular que tenían la mala suerte de pasar por allí. [...] Esas correrías [...] eran calculado peaje para seguir creciendo, ritos de paso, etapas en el proceso de formación de las nuevas generaciones empresariales. (Chirbes 2013b: 79-80)

Sin embargo, la mirada al pasado que, tras su fracaso, recupera Esteban poco tiene que ver con el silencio y la ignorancia que de todos aquellos sucesos tenían Francisco y él en su infancia, cuando su amistad se asentó:

Nadie me había contado aun lo de las batidas de su padre, su peculiar concepto de la caza mayor; ni siquiera sabía por entonces cómo había muerto mi abuelo, ni que mi padre había estado en la cárcel tres años y yo había nacido durante su ausencia. (Chirbes 2013b: 82)¹⁰⁹

Años después, cuando la pareja de amigos comenzó a enterarse en su juventud y en el inicio de su madurez de los oscuros sucesos que explicaban las diferencias familiares entre la familia de Esteban y los Marsal, los jóvenes sesentayochistas ya estaban contagiados por el discurso dominante de la época y pensaban que era mejor olvidar aquel turbio pasado del que ambos *querían escapar* y obviar *los cuartos mal ventilados* de la historia nacional¹¹⁰:

¹⁰⁹ Similar es el testimonio personal que el propio Chirbes aporta al respecto en sus ensayos. Así, sobre el silencio heredado por los descendientes de los derrotados, el narrador recuerda: «Esas imágenes no formaron parte de mi infancia. Ni siquiera su recuerdo reflejado en las miradas de mis mayores, que sí que habían presenciado instantes como aquellos, me fue transmitido, sino precisamente lo contrario. [...] en las casas de los vencidos el silencio se había apoderado de todo y, en las de los vencedores, el ruido impedía oír casi nada.»(Chirbes 2002: 106-107)

¹¹⁰ No le ocurría lo mismo al padre de Esteban, al que le dolía ver cómo su hijo se convertía en inseparable del primogénito de Gregorio Marsal, como leemos en su olvidado testimonio personal del calendario del año 1960: «[...] me irrita verlo todo el día con el hijo de los Marsal, no me fio un pelo de éstos, ni siquiera me atrevo a contarle cosas de la guerra al muchacho, no sea que se le escapen delante de su amiguito. Dice que escuchan música en las placas que tiene en su casa. Le he advertido que no quiero que vuelva a pisar

Tampoco creo que conociera él las aficiones cinegéticas que mostró su padre allá por los cuarenta. Ya estábamos en los primeros ochenta. Nos ocupábamos de otros temas. No era momento de cárceles, ni de cadáveres flotando en ríos de aguas turbias y frías más que como capítulos de aventuras. (Chirbes 2013b: 80)

Más adelante mi padre intentó hablarme, pero a mí ya no me interesaban demasiado sus historias, el frágil hilo que nos unía se había roto. [...] ninguno de esos datos entraba en mis discusiones con Francisco. Los desconocía, discutíamos en el plano de la metafísica más que en el de la historia [...] que nos parecía algo demasiado cercano y carente de poesía: cuartos mal ventilados, malolientes; [...] Lo que habíamos visto y olido en casa, lo que éramos y de lo que queríamos escapar. (Chirbes 2013b: 83)

A lo largo de la mayoría de los fragmentos que recogen el flujo de conciencia de Esteban, el protagonista se esfuerza en reiterar su falta de interés durante su juventud hacia el ambiente politizado de la militancia antifranquista como rechazo hacia la obstinación de las ideas —y el rencor— de su padre: «una narración épica que nunca sentí como mía» (Chirbes 2013b: 186). En ese sentido, Esteban defiende que fue su relación con Leonor la que le retuvo en Olba en un primer momento en la época en la que Francisco comenzaba su andadura en los ambientes antifranquistas, lo que a nuestro protagonista le parecía entonces una dedicación inane en comparación con el ejercicio amoroso: «Mientras Francisco hablaba de Platón, de Marx o de Antonioni, un bla, bla, bla infantiloides, yo tenía una mujer que me obedecía, que me suplicaba.»¹¹¹ (Chirbes 2013b: 78)

Sin embargo, como buen narrador no fiable chirbesiano, el propio Esteban va desnudando las contradicciones de su discurso y acaba afirmando en numerosas ocasiones su participación en el ambiente politizado de la época antes de que su romance con Leonor comenzara. Siempre de la mano de la influencia de Francisco, Esteban realizó las lecturas de rigor —Rosa Luxemburgo, Marx, Gramsci...¹¹²—, colgó en las paredes de su

allí [...] Algún día tendré que hablar con él y contarle cómo han sido las cosas. Quién es ese Marsal, el padre, tan pulido, tan educadito, que parece que no ha roto un plato.» (Chirbes 2013b: 350)

¹¹¹ En la misma dirección apunta la siguiente cita: «Yo había dejado Madrid, la Escuela de Bellas Artes, y había decidido empezar a trabajar en lo que nunca había querido trabajar: carpintero en el taller, con mi padre, y ni siquiera a mí mismo quería contarme que era ella la que me retenía, la que sorbía mis aspiraciones. [...] Me sentía superior. Me parecía estúpido aprender los códigos estéticos que pretendían imbuirnos en la escuela, para qué servía eso; intrascendentes los estudios de Francisco en la facultad de Filosofía y Letras, sus discusiones políticas, artísticas o teológicas, la búsqueda del mensaje que contenían películas y libros, menudencias de adolescentes, porque yo estaba metido en algo que era un asunto de verdad, un tema adulto por el que valía la pena trabajar de lo que fuese, e incluso soportar a mi padre: el empeño de un hombre que busca estrategias para tener a una mujer a su disposición, una mujer que dice: más, follame más.» (Chirbes 2013b: 77-78)

¹¹² «Por la noche, registraba en los magros estantes de mi habitación buscando algún libro de la Luxemburgo, de Gramsci, de Marx, y, sin saber cómo, descubría que a mí también me habían desaparecido. No quedaba ni uno. Ni recordaba qué había podido hacer con ellos. Lo más seguro es que los leyerá porque

habitación carteles políticos que su padre le obligó a retirar por frívolos —«Quita esa basura de las paredes: algunos pósters políticos —él, llamando basura a lo que continuaba sus aspiraciones, le parecía en mí inconsciencia, frivolidad: lo era.» (Chirbes 2013b: 194)— y realizó los viajes iniciáticos que por entonces parecían indispensables para la formación de la nueva juventud —París, Londres, Ibiza...¹¹³—. Cuando finalizó esa gran escapada, Esteban volvió a Olba en un regreso que él creía provisional como paso previo a su «gran salto», pero acabó quedándose para siempre y resignándose a heredar un negocio que nunca había deseado: «Cuando volví, estaba convencido de que mi regreso iba a ser sólo provisional. Pensé que volvía para tomar fuerzas antes del gran salto y [...] me apoltroné en un blando colchón de carne, y lo provisional acabó siendo duradero.» (Chirbes 2013b: 59)

Poco después de su vuelta a Olba, Leonor acabó abandonando a Esteban —con un aborto de por medio¹¹⁴— y marchándose a Madrid, donde iniciaría una relación con Francisco con la mira puesta en el ascenso social que de la mano del primero parecía improbable¹¹⁵ y que efectivamente se consumó con su matrimonio con el heredero de don Gregorio: «No fui capaz de entenderlo. Aún no sabía que las mujeres poseen olfato para invertir en lo que podríamos llamar *mercado de futuros* de los humanos. [...] Ella se hospedaba —la hija del pescador— en la casa de los Marjal.» (Chirbes 2013b: 372)

En el sentido de la propia escalada hacia el poder del amigo de infancia de Esteban, Francisco, apoyado por el dinero de su familia, había iniciado también desde su juventud su largo proceso formativo: «Él se fabricaba [...] un currículum [...] que pasó [...] por cumplir los ritos que su novela de aprendizaje exigía [...] [hasta dar] por tejidos los hilos de la telaraña que iba a permitirle capturar después sus presas.» (Chirbes 2013b: 196). El primogénito de los Marsal iba añadiendo así sucesivos «capítulos al relato formativo de su vida» (Chirbes 2013b: 177), de manera similar a la «estrategia del yo»

me los prestó Francisco. O ni siquiera los leí. Hablé de ellos sin haberlos abierto en la vida. Estaban en el ambiente.» (Chirbes 2013b: 186)

¹¹³ «En todas esas ocasiones estuvimos juntos, o mejor, a todas ellas me arrastró Francisco: unos meses en París [...] para vivir a lo grande, o para apostar por una vida grande, se supone que siempre ha habido que ir a París; una estancia en Londres, porque [...] la vanguardia estuvo en Londres, el op y el pop, lo más in se cocía allí; unos meses en Ibiza [...]» (Chirbes 2013b: 189)

¹¹⁴ «Tuve un hijo que no pasó de coágulo.» (Chirbes 2013b: 136).

¹¹⁵ Durante buena parte de la novela, Esteban evoca el dolor que le provocó aquel desengaño amoroso por parte de Leonor, de la que afirma que «ha sido [su] única mujer» (Chirbes 2013b: 188). Así recuerda el protagonista el momento de la ruptura: «Yo, sollozando: pero yo te quiero y tú me has dicho que me quieres. Leonor: follando se dice cualquier cosa. [...] Yo me voy y también tú deberías ir pensando en la forma de largarte de aquí, no quemar tu vida en la mierda de la carpintería, con un padre que, cuarenta años después de concluida, cree que aún estamos a mitad de la guerra y nos queda por librar la batalla más interesante.» (Chirbes 2013b: 265-266)

de Matías Bertomeu que comentábamos unas páginas atrás. La andadura de Francisco comienza con su militancia antifranquista en la clandestinidad de grupos católicos obreros¹¹⁶. Posteriormente, continuará con su trasvase hacia la socialdemocracia para dedicarse unos años de manera oficial a la política, dándose a conocer y quitándose al fin la careta de la clandestinidad¹¹⁷:

Aunque él, después de muchos tanteos, tampoco había apostado por la historia ni por la lucha del proletariado. Eligió otros espacios más acogedores para su aventura, mientras yo renunciaba incluso a enterarme de esas cosas por los libros (mejor, el libro de la propia vida). Al fin y al cabo, la opción positiva, no destruir, sino elegir lo mejor de lo que hay —una disyuntiva que le ocupaba y resolvió por entonces—, parecía más acorde con la procedencia social, o con su estatus familiar, o, por decirlo mejor aún, con las aspiraciones y fingimientos de su estatus familiar, porque el estatus de su familia se consideraba elevado en el pueblo, pero de un modo más bien confuso; del origen de esa posición (papá-falange: pistola, requisas, mercado negro, saltos por los peñascales detrás de famélicos espantapájaros cubiertos de harapos) resultaba conveniente no hablar. (Chirbes 2013b: 182-183)

En esa época, al fin Francisco se quiso dar por enterado de la nebulosa procedencia de la opulencia familiar y rechazó secretamente el ideario paterno desde la posición ingrátida que los desmemoriados tiempos históricos le permitieron adoptar. Desde el inexorable final que le espera, Esteban denuncia así la hipocresía de su postura, pues Francisco repudia las creencias paternas, pero se vale del dinero que procede de aquel crimen original. En ese sentido, el protagonista denuncia cómo incluso el acto de escupir a los objetos falangistas de su padre formaba parte de esa epopeya formativa de Francisco que le permitirá mantenerse en su escalafón social:

Cuando empezó a enterarse de los asuntos de familia, escupía en las fotos de juventud que su padre tenía colgadas en el despacho, camisa azul y correa, la araña bordada en la pechera —tenía buen cuidado de borrar las huellas del escupitajo antes de que entrara el viejo—, y el busto de José Antonio en bronce que usaba como pisapapeles no le hacía ninguna gracia. Ocultaba a los amigos el santuario que guardaba las pruebas del pecado original. Yo creo que fui el único autorizado a pisar

¹¹⁶ «Había empezado a militar en la JEC o en la HOAC, alguno de los grupos cristianos juveniles que estuvieron de moda en aquellos años.» (Chirbes 2013b: 79) Francisco llegó incluso a plantearse la carrera eclesiástica, pero, de acuerdo con Esteban, finalmente desechó la idea de meterse en el clero por la dificultad de ascender de rango hacia posiciones de poder dentro de la jerarquía religiosa: «yo creo que lo que a él le cerró el camino fue comprobar que el poder dentro de la Iglesia se le ofrecía como un fruto exigente, cultivo de códigos y retóricas demasiado retorcidos, arduos reglamentos, y a la vez movimientos extremadamente sutiles, insinuaciones, medias palabras, ligeros arqueamientos de cejas, imperceptibles presiones de los labios. [...] demasiados susurros y pocos gritos, y precisamente gritos fue lo que le ofreció la política cuando la tomó por los cuernos a fines de los setenta.» (Chirbes 2013b: 208-209)

¹¹⁷ «[...] tras la implantación de la democracia, [...] desnudo del nombre de guerra, apareció el nombre verdadero, y con esa verdad, lo político como valor supremo y casi único, muy por encima del que pudiera tener cualquier otra actividad social: te subías a un tablado y desde allí gritabas y tus gritos se amplificaban gracias a un soberbio sistema de megafonía (la factura corría a cuenta de suecos, alemanes y franceses, camaradas social-demócratas solidarios con los luchadores antifranquistas).» (Chirbes 2013b: 209)

ese cuarto que él consideraba innoble porque revelaba los sombríos orígenes de don Gregorio Marsal padre. Su hijo reniega del despacho, porque se ha escapado a otro mundo en el que, como los astronautas, puede disfrutar de la falta de gravedad, nada que lo amarre al suelo de la historia reciente, que es pura vulgaridad [...] disfruta de no tener que pisar el sucio polvo originario, vive en la ingravidez desde la que uno puede reconstruirse de la forma que le parezca más conveniente. (Chirbes 2013b: 185).

En cualquier caso, tras cansarse rápidamente de la política, Francisco dio por cerrado ese capítulo de su relato formativo y abrió otros —los viajes, su corto empleo como profesor, etc.— para acabar fundando una revista gastronómica y, posteriormente, abrir un lujoso restaurante regentado por Leonor, para entonces ya su mujer, que funcionaba como un centro neurálgico de negocios durante los años felipistas¹¹⁸. Desde sus dos empresas, el primogénito de los Marsal consiguió ya instalarse definitivamente en aquella posición social elevada a través de todo tipo de trapicheos, controlando fraudulentamente desde la revista el precio de muchos vinos¹¹⁹ o cobrando subvenciones de los sucesivos gobiernos socialdemócratas¹²⁰.

Una vez rentabilizadas las distintas etapas de su proyecto formativo y después del fallecimiento de Leonor, Francisco se retiró a su paisaje natal acompañado, en esta nueva representación, de su nueva pose de austeridad: «Ahora, *beatus ille*, menosprecio de corte y alabanza de aldea, se ha instalado en la serenidad de la madurez. Aquí [...] no detectas su adscripción a esa élite que [...] fue despiadada y voraz, no divinas ese pasado, el meollo de su vida.» (Chirbes 2013b: 204) En esta etapa final, ante la cercanía de la muerte, el rechazo de sus hijos a seguir su camino hace que las turbias prácticas de Francisco pierdan su única legitimidad posible¹²¹. No obstante, como argumenta Esteban desde la constatación final de su fracaso y la conciencia de la diferencia que ha existido entre las vidas de los dos miembros de esta «generación bífida», el vacío de la muerte —y ese

¹¹⁸ El restaurante de los Marsal-Gelabert aparece en la novela como un centro de negocios fundamental de los años del gobierno socialista, gracias, en buena medida, a los contactos hechos por Francisco en la militancia antifranquista: «Cualquier que quisiera hacer negocios a ante bajo cabe con el gobierno, y siempre a costa del gobierno, tenía que dejarse ver por el Cristal de Maldón [...]» (Chirbes 2013b: 268)

¹¹⁹ «Extorsionó a enólogos [...] asegurándoles que iba a darles todo su apoyo [...]. Vas a tener un 93 en la mesa de cata. [...] Tú verás si te conviene la oferta.» (Chirbes 2013b: 212)

¹²⁰ «Y luego estaba aquella sociedad creada con dinero del ICEX para la promoción y exportación de productos españoles por todo el mundo, una tapadera para cobrar subvenciones que se repartió durante ocho o diez años con un secretario de Estado que había colocado a su mujer en la dirección de la sociedad, y los trapicheos que se traía con el vino, y los hotelitos, y su autoridad en el poderoso grupo editorial.» (Chirbes 2013b: 268-269)

¹²¹ «[...] no tenía pena por su hijo, tenía pena por él mismo, porque a sus trapicheos les faltaba continuidad, y eso duele mucho, haber hecho tantas cosas dudosas, digámoslo así —el fin justifica los medios—, para poder hacer algunas de las que enorgullecerse, y que eso se quede en agua de borrajas, caiga en manos de otros, se malbarate [...]» (Chirbes 2013b: 265)

fracaso generacional que revela—sabr  diferenciar entre la clase de la materia que se lleva por delante, las diferencias en las trayectorias vitales de los dos amigos de infancia, la dolorosa fractura generacional que persistirá:

Cuando el viaje acabe, claro que moriremos los dos, cada uno en su día y en su hora, pero tú te irás sin vivir y yo después de haber vivido lo mío: eso es lo que nos diferencia; polvo seremos, pero yo ser  polvo —como el del poeta— enamorado: polvo comido, bebido y bien follado, un polvo rico en nutrientes, opulenta concentración de restos de lo mejor que el ser humano ha producido; y quién nos dice que el polvo no tenga memoria, una memoria que flote tozuda por encima del tiempo, eterna, y nos proporcione el consuelo de saber que a la vida la exprimimos hasta sacarle todo el zumo que contenía o fuimos tan desgraciados y siga doli ndonos durante toda la eternidad la constatación de que se nos escap o sin darnos ni una oportunidad para gozarla. Así debes hablarme, Francisco, enseñarme que lo que tengo es tanta mierda que cuanto antes sople el viento y se la lleve, mejor para todos [...]. (Chirbes 2013b: 364)

Así, el rencor final de nuestro protagonista descubre la diferencia que se encuentra detrás del éxito social de Francisco y de la derrota del segundo: una fractura generacional que tiene su origen en su ascendencia. El personaje central de *En la orilla* desarticula el discurso de la cultura del esfuerzo revelando que la trayectoria de Francisco, esa acumulación primitiva de capital cultural¹²² (Bourdieu 2001) que llev o a cabo a través de las diferentes etapas de su proyecto formativo, se basa en la riqueza obtenida de forma ilegítima por su padre en la primera posguerra. De ahí, la desigualdad de resultado entre esa epopeya formativa de Francisco y los tímidos viajes iniciáticos de Esteban:

[...] él tenía un proyecto. Viajar, follar, tomar drogas, ver cine, oír música, discutir de esto y aquello con unos y con otros, formaba parte de eso que Marx llama la acumulación primitiva de capital. Para su padre fueron las batidas nocturnas, los paseos por los acantilados de Misent y por las barras de los clubs con las autoridades. Habían cambiado los métodos, pero el mecanismo seguía funcionando. Hasta el escupitajo en la foto del padre falangista formaba parte de su ciclo de formación. Se trataba de poner los cimientos sobre los que levantar esa empresa de empresas que ha sido Francisco Marsal. Seguramente, más fácil cuando tu acumulación no es precisamente acumulación primitiva, sino un incremento de segunda generación, porque tu padre, en su tarea de acumulación y en su propio proceso formativo, hizo cosas bastante menos instructivas que las que tú haces, te evit  tener que trabajar con el estiércol que se necesita para poner en marcha la plantación: tener un capitalito previo en la recámara te da esa perspectiva de continuidad, sinergias multiplicadoras, el capital que no te puedes permitir obtener cuando saltas de un trabajo a otro, de

¹²² Tras heredar el capital económico de su familia, Francisco necesitaba investirse de la legitimidad necesaria par triunfar en esa sociedad a través de las prácticas culturales y las ideas dominantes de esa época. En ese sentido, Pierre Bourdieu define ese «capital cultural» del que se empapa Marsal en los años de discusiones políticas y militancia así: «El capital cultural puede existir en tres formas o estados: en estado interiorizado o *incorporado*, esto es, en forma de disposiciones duraderas del organismo; en estado *objetivado*, en forma de bienes culturales [...] que son resultado y muestra de disputas intelectuales, de teorías y de sus críticas; y, finalmente, en estado *institucionalizado* [...]» (Bourdieu 2001: 136).

una chapuza a otra, que es lo que yo hice en Londres y en París, limpiar aquí y allá, reunirme con unos y con otros [...] eso te mete en un túnel sin luz al fondo, te asfixia, te quema, te desgasta. (Chirbes 2013b: 195-6)

Esteban desenmascara así la retórica de su propia generación y de los antifranquistas que después apostaron por la levedad del discurso posibilista del pelotazo como una oportunidad de continuar su ascenso: «De la gran ilusión a la gran ocasión» (Chirbes 2013b: 196). En ese sentido, el carpintero deja claro su resentimiento hacia su amigo por el resultado de sus tan distantes trayectorias vitales: «Reconozco que él se atrevió a apostar [...] Pero eso es olvidar que su turbo se movía alimentado por la gasolina de primera calidad que le inyectaban los padres, el dinero que tanto fingía despreciar o que fingíamos despreciar los dos, ciertas discretas recomendaciones» (Chirbes 2013b: 195). El hijo del derrotado que se mantuvo en su estatus social por la falta de ese «capital previo» y porque «conocía de sobra lo que no estaba dispuesto a ser.» (Chirbes 2013b: 207) se puede ajustar perfectamente a las siguientes palabras de Rubén Bertomeu: «Son sucios los que llaman a la puerta, los que no supieron aprovechar el primer impulso y se quedaron abajo» (Chirbes 2007: 58).

Sin embargo, hastiado de su fracaso social y con el afán de querer sentarse con pleno derecho a la mesa de los vencedores del Bar Castañer, Esteban decide efectivamente «llamar a la puerta». Traiciona de esa manera la máxima marxista de su padre que se repite como un mantra a lo largo de la novela —«nosotros no explotamos a nadie, vivimos de nuestro trabajo»¹²³— y, como el crecimiento de la carpintería con los nuevos trabajadores no le basta, acaba asociándose con Tomás Pedrós en su última promoción inmobiliaria y malgastando «el capital patrimonializado por tres generaciones trabajadoras [...]. [Como resultado,] Este islote autónomo [es] absorbido de pronto por los sueños especulativos del ladrillo» (Labrador 2015: 232). Así, una vez consumada su bancarrota, en su discurso podemos encontrar ecos de la culpabilidad que el personaje intenta tímidamente justificar: «Intercambié dinero por fuerza de trabajo» (Chirbes 2013b: 292). No obstante, ni así consigue acallar su conciencia frente a su infructuoso crimen¹²⁴ a destiempo:

¹²³ Sobre la consigna del padre afirma Jéssica Cáliz Montes (2017: 389): «El taller se convierte en el símbolo de su resistencia, el único lugar donde puede mantener su lema marxista».

¹²⁴ Para conseguir hacerse con el capital familiar, Esteban tuvo que falsificar la firma de su padre y sobornar al empleado de la banca: «[...] para las hipotecas necesarias para emprender la obra de Pedrós, imité yo mismo la firma de mi padre en connivencia con el director de la sucursal de la caja [...], en cuyo despacho, tal como habíamos tramado, me presenté arrastrando al viejo en un estado que evidenciaba su incapacidad. Me costó una buena propina y comilona con gamba roja y blanco francés y tinto de ribera.» (Chirbes 2013b: 299-300)

Cuando hace dos años saqué del banco la cantidad que necesitaba para hacerme socio de Pedrós, y poco tiempo después el resto para ampliar la participación en la sociedad, estaba aterrorizado pensando que el viejo iba a recuperar a la vez razón y habla para llamarme ladrón. [...] Necesitaba ver engordar ese capital escuálido que había guardado después de tantos años, ver despegarse del suelo nuestro particular aerostato, que volara junto a otros que yo veía flotando orgullosos en el cielo, un dinero que era tan mío como suyo, el fruto de nuestro trabajo en la carpintería; que se hinchase más deprisa para asegurarme un final digno. (Chirbes 2013b: 114-115)

La bancarrota que con la llegada de la crisis frustrará las especulaciones de Esteban acabará con ese simbólico lugar intermedio que el personaje ocupaba entre sus trabajadores y sus contertulios del bar. Esteban, que durante años rechazó las ideas políticas de su padre, redescubre así la distancia social que la dialéctica que trajo consigo la transición pareció olvidar: «Y yo no sé quién soy, dónde estoy, no tengo claro si me paro a saludar o si registro en el contenedor, porque si alguien ha sido explotado en este puto taller ése soy yo» (Chirbes 2013b: 246). Se presentará así ante el lector como un derrotado de la fractura generacional que se ha hecho responsable de su ruina por querer unirse a la mesa de los vencedores, en la que, además de Francisco, se sientan Bernal — que, como el hijo de los Marsal, hereda una riqueza que encuentra su origen en la represión franquista¹²⁵—, Justino —el «traficante de carne humana»¹²⁶ que ha conseguido ascender socialmente gracias a sus delitos—, y, por supuesto, el representante ausente de la codicia continuada de la siguiente generación, Tomás Pedrós. Esteban representa, por lo tanto, a esa clase media de los años de bonanza que con el estallido de la burbuja

¹²⁵ Esteban nos presenta así a la pareja formada por Gregorio Marsal y Bernal padre como a la representante de las nuevas buenas familias comarcales que ascendieron gracias a sus crímenes en la posguerra: «Mi amigo Francisco: él tiene que saberlo bien. En su casa tenían viñedo y hasta participaciones en la mistelera. Podría haberle preguntado a su padre, además de por los capachos, por cómo se hizo la familia con esos viñedos, con esas participaciones en la mistelera. Averiguar qué fue de los propietarios de antes de la guerra. Para reconstruir ese episodio de nuestra vida local podría haber reunido a su padre con el padre de Bernal, aquí presente, y haberlos puesto a charlar. Ahí hay un recetario de mar y montaña, [...]. Su padre, el ingrediente montaña. El de Bernal, el del mar. Una pena no haberlo hecho. No haberlos reunido en una sesión larga.» (Chirbes 2013b: 58-59)

¹²⁶ Justino, al que Esteban llama en diversas ocasiones «nuestro Hannibal Lecter local», logró hacer fortuna con el tráfico de trabajadores. Primero, haciendo negocio con los emigrantes españoles y, posteriormente, con la llegada de inmigrantes a la España ya democrática. Así, leemos en la novela: «[su dinero] tuvo sus bisabuelos en Suiza y en Alemania allá por los sesenta (aquellos marcos y francos suizos trajeron pesetas que se convirtieron en euros, tres generaciones monetarias). Los amasó cobrando comisiones por los contratos de trabajo y permisos de residencia que les conseguía a los emigrantes de la comarca gracias a contactos que se buscó vete a saber con qué mafias. Se llevaba a los del pueblo a trabajar como barrenderos, como camareros, como albañiles, como peones camineros, él sabrá cómo y con qué connivencias. Los metía en barracones forrados de hielos alpinos, donde se pelaban de frío si no le pagaban aparte el carbón o el fuel para la estufa, y, además de lo que le habían adelantado por el viaje y la carta de trabajo, les cobraba un veinte o un treinta por ciento del sueldo en conceptos de protección y alojamiento. [...] Aquí en Olba, ha seguido haciendo poco más o menos lo mismo, variantes del tráfico de esclavos: llevar obreros en furgonetas a puestos de trabajo que les consigue a cambio de quedarse con un veinte o veinticinco por ciento de lo que ganan» (Chirbes 2013b: 63-64).

inmobiliaria se enfrenta ante su verdadera situación¹²⁷. En ese sentido, el protagonista de la novela comprende demasiado tarde que «cuando te invitan los caníbales a su cena, nunca sabrás hasta que sea tarde si tú formas partes de los comensales o del menú.» (Labrador 2015: 232)

Después de haber repasado las trayectorias vitales de los representantes de esa generación sesentayochista que protagoniza el díptico *Crematorio-En la orilla*, podemos cerrar este punto exponiendo las conclusiones que de este análisis de personajes podemos extraer. La primera idea que plantean estas dos obras de Chirbes es que detrás de la fractura generacional entre vencedores y vencidos de su promoción existe una diferencia de categoría social. En esa línea, la frontera que separa a los hermanos Bertomeu de Federico Brouard y a Francisco Marsal de Esteban, «a los que ganan y a quienes pierden en su quinta», no es solamente una «línea moral. [Es], además, una línea de clase» (Labrador 2017: 111). Este factor explica la recurrencia a lo largo del díptico de las referencias a la herencia genética de los personajes¹²⁸, de lo que extraemos una cierta concepción determinista: «[...] puede constatarse un patrón hereditario de tipo genético en el devenir vital de los personajes: en efecto, el fracaso o el éxito de los padres se repite en la generación de los hijos como si se tratara de un legado biológico» (Velloso Álvarez 2017: 81). Esto explica el resentimiento que Esteban muestra hacia su amigo Francisco a lo largo de *En la orilla*, que bien puede relacionarse con la traición generacional que Chirbes siempre denunció, pues, como afirma Germán Labrador, «Chirbes estaba convencido de que se la habían jugado dos veces los mismos tipos: una vez sus padres en la guerra y después, durante la transición, los hijos» (2017: 112).

Partiendo de esa diferencia de clase que Chirbes analiza en el seno de su generación, la segunda idea fundamental que deducimos de este apartado se centra en la concepción de la experiencia de la militancia antifranquista como un fenómeno de iniciación burguesa con el que legitimarse como élite y justificar sus posiciones sociales posteriores. Chirbes vuelve así a uno de los *leitmotiv* de su narrativa, que en sus ensayos resumía así al tratar la época transicional: «Los hijos de la burguesía [...] se pusieron al

¹²⁷ Isabelle Mornant (2017: 63) añade al respecto: «La crisis afecta sobre todo a la «nueva clase media» que Rafael Chirbes desenmascara como «clase baja contemporánea» [...] o «clase obrera sin conciencia» [...].»

¹²⁸ Sobre la herencia de clase que Chirbes defendía, el autor declaró lo siguiente en una entrevista sobre su experiencia personal en aquellos ambientes universitarios en los que se forjó su generación: «yo seré un desclasado porque estudié y ascendí socialmente, pero en la facultad yo veía que mis compañeros eran de otra clase distinta a la mía. Hijos de obreros había muy pocos. Y eso te crea una mirada que no te la quitas en toda la vida. Las cosas de las que se desconfía cuando eres de arriba o de abajo no tienen nada que ver. Por mucha pasta que ganes, por mucho champán que bebas, hay algo en la clase que es genético, que se transmite con la grasa del tornillo de mecánico.» (Ordovás 2014)

frente de los movimientos estudiantiles, de partidos comunistas y de extrema izquierda, e incluso de movimientos obreros, para investirse de la legitimidad que estaba naciendo.» (Chirbes 2010: 239) En ese sentido, en palabras del crítico Germán Labrador, la obra de nuestro autor desvela cómo los jóvenes burgueses «en las células marxistas se preparaban para reproducir el mundo del que provenían, aún sin saberlo» (2017: 115).

Este proceso de adaptación a los nuevos tiempos democráticos aparece en las novelas como una breve etapa juvenil de los personajes que pronto dejaron atrás en favor del posterior discurso dominante posmoderno del fin de la conflictividad social. Como analiza nuestro autor en uno de sus ensayos, el «fenómeno» de la militancia antifranquista para esas «nuevas» élites

[...] tuvo carácter formativo y duró lo suficiente para que esas capas burguesas pudieran constituirse el soporte de su narración, de su epopeya, y no se prolongó más allá de lo imprescindible. La memoria llevada a sus últimas consecuencias amenazaba los fundamentos del nuevo régimen. [...] El nuevo régimen [...] sólo podía nacer de la desmemoria, del olvido. (Chirbes 2010: 239)

Efectivamente, el olvido era una condición *sine qua non* para mantener una estructura de poder y de propiedades que no resistiría la evaluación histórica en esa nueva sociedad que nacía. Se produjo entonces en el seno de esa generación «de vampiros» — como llegamos a leer en *Crematorio*— la fractura que dejó heridas que todavía quedan patentes en este díptico¹²⁹. La traición que denuncia Esteban es así la misma que analizaba Chirbes, que vivió una situación similar personalmente¹³⁰. En esa línea, estos miembros de la generación bífida encontrarían, como observa Germán Labrador, la «coartada ideológica» perfecta para su necesaria apuesta por la desmemoria en un «incompleto vocabulario posmoderno o en el discurso del fin de la historia [...] enmascarando sus renuncias morales como adaptación al signo de los tiempos» (2017: 123). De esta manera se consumó la transformación y, en muchos casos, «los viejos revolucionarios» se convirtieron en «jugadores de bolsa» (Chirbes 2010: 30) cuyo nuevo credo era el mantra felipista de «gato negro, gato blanco, lo importante es que cace ratones»¹³¹.

¹²⁹ Chirbes escribe al respecto: «la Segunda Restauración [...] abría dolorosas brechas, heridas entre viejos amigos, familiares y ex camaradas, en aquel ajeteo de gente que ascendía como humo y gente que se quedaba en la cuneta. Las credenciales de antifranquismo —auténticas o falsificadas— se habían convertido en calderilla: servían para comprar con más derecho ciertos despachos o para pujar con ventajas sobre ciertas contratas.» (Chirbes 2010: 30).

¹³⁰ Como recuerda Gregorio Morán (2015) en el obituario que le dedicó a nuestro novelista, Chirbes militó a comienzos de los setenta en un grupo maoísta en el que se encontraban, entre otros, un posterior ministro de Felipe González y una académica de la lengua, lo que «le sumía en una depresión profunda».

¹³¹ Proverbio que el por entonces presidente del Gobierno del líder chino, Deng Xiaoping, y que resume a la perfección la nueva moral dominante a partir de la década de los ochenta.

En los años que siguieron, las antiguas credenciales antifranquistas se convirtieron «en una patente de corso para casi todo», como leemos en *Los viejos amigos* (2003: 58-59). Se reveló así la intuición que deja entrever el padre de Esteban de que los nuevos jóvenes antifranquistas son fruto del propio régimen¹³². Esta idea también constituye un motivo recurrente en la narrativa chirbesiana, pues la encontramos ya en otras novelas anteriores como *La caída de Madrid* (2000: 186): «Hay una juventud que han formado ellos [...]. Son los anticuerpos que ellos mismos han creado para salvarse cuando enfermen de verdad, la vacuna para que el país siga siendo suyo.»¹³³ El mundo construido por esa generación tras el periodo transicional es así el que se evalúa moralmente en nuestro díptico con las nefastas conclusiones que estamos analizando, con este «fondo de doblez» sobre el que se sustenta una sociedad «que treinta años más tarde ha estallado en una gran burbuja de cemento y codicia, oscura propiedad y responsabilidad de nadie.» (Chirbes 2010: 33)

La última conclusión que podemos extraer de este apartado es la comprobación del autor a través del rastreo a las trayectorias vitales y familiares de los personajes de una de las máximas de Chirbes: «no hay riqueza inocente» (Armada 2013). Siguiendo la sentencia de Balzac que Rubén Bertomeu cita en *Crematorio* —«Detrás de la fortuna, el crimen» (Chirbes 2007: 386)— Chirbes disecciona las turbias acumulaciones primitivas de capital de los triunfadores de la generación bífida en el díptico y revela las conexiones que se establecen entre las fortunas de las buenas familias de la comarca con la represión franquista y las corruptelas en las que se forjó el pelletazo urbanístico. En ese sentido, el autor subraya, en ese diálogo que establecen entre sí las dos novelas, la relación de continuidad que se establecen entre el *modus operandi* de las riquezas que se levantaron a la sombra de la dictadura y las que se fraguaron en el fuego de la burbuja democrática.

¹³² En esa línea, el padre de Esteban subraya las terribles consecuencias de tantos años de educación y moral franquista: «A todos estos les han cambiado la cabeza con la que nacieron y les han hecho otra a medida. Se la están haciendo. Vivo en mi casa, con mi mujer y mis hijos, y me siento como un extraño. Me da vergüenza escribirlo, pero es como si, en mi propia casa, viviera rodeado de enemigos.» (Chirbes 2013b. 351).

¹³³ Encontramos la misma idea en los ensayos del autor (Chirbes 2010: 239): «Franquistas y antifranquistas del interior son, en definitiva, frutos del régimen. Los muertos [...] han quedado a expensas de los vivos, que los hacen hablar a su antojo. La generación recién llegada ha echado la última palada de tierra sobre sus voces».

2.3. *Los espacios narrativos del díptico. Misent y Olba como dos cronotopos complementarios*

Rafael Chirbes, natural de Tavernes de la Valldigna, regresa a la Comunidad valenciana en 1999, trasladando su residencia a Beniarbeig y dejando atrás Valverde de Burguillos, donde había vivido desde 1988 (Val 2015). Tras la publicación en 2003 de *Los viejos amigos*, este cambio de domicilio supondrá también para nuestro narrador una variación en el espacio narrativo de sus novelas.

En ese sentido, en estas dos novelas el espacio mediterráneo —ficcionalizado o no— de la comarca de la Marina Alta pasará a ser un espacio central y dejará su anterior rol de lugar subalterno ante la centralidad de Madrid en ficciones como *Los disparos del cazador*, *La larga marcha*, *La caída de Madrid* y *Los viejos amigos*, como señala acertadamente Janneth Español Casallas: «[...] en *Crematorio* y *En la orilla*, el centro es reemplazado por la periferia.» (2019: 243)¹³⁴

Crematorio tiene como lugar central de la narración a Misent, una población costera ficcional que bien podría representar a numerosas ciudades turísticas de los años del ladrillo. Este espacio, no obstante, aparece reiteradamente en las novelas de Chirbes con anterioridad. En concreto, Misent se menciona con asiduidad en el díptico de *nouvelles* formado por *La buena letra* y *Los disparos del cazador*: en la primera, es el lugar del que procede el marido de la protagonista, Ana¹³⁵, mientras que, en la segunda, Misent es la ciudad natal del narrador, Carlos Císcar¹³⁶. Por el contrario, *En la orilla* introduce un nuevo espacio en la narrativa de Chirbes que es, a su vez, un lugar periférico del Misent de *Crematorio*: el pueblo de Olba.

No obstante, para analizar la relación que se establece entre estos dos espacios chirbesianos no podemos dejar de lado el vínculo indisoluble de Misent y Olba con el tiempo histórico en el que se sitúa la diégesis de ambos textos. Así, retomamos el concepto de Bajtín sobre la indisolubilidad del tiempo y el espacio narrativos, el «cronotopo»¹³⁷, para hacer referencia a esa conjunción que se produce en estos textos

¹³⁴ La ficción de *La buena letra*, no obstante, sí que sitúa el desarrollo de su trama principalmente en un pequeño pueblo costero ficticio llamado Bovra.

¹³⁵ «Sí, la tía gloria estropeó el día en que tu padre me llevó a Misent para presentarme a la familia.» (Chirbes 2013a: 43)

¹³⁶ Sin embargo, la trama discurre en Madrid, a donde Císcar se trasladó junto a su mujer: «[...] aunque pensaba todavía que mi estancia en Madrid iba a ser una etapa provisional antes del regreso definitivo a Misent.» (Chirbes 2013a: 166)

¹³⁷ Como explica Antonio Garrido Domínguez (1996: 209), Mijaíl Batjín toma el término de la teoría de la relatividad de Albert Einstein y lo aplica a la teoría literaria para referirse a «un tiempo histórico que se plasma en un espacio también concreto».

entre los dos lugares centrales y el tiempo histórico en el que se sitúan las ficciones. En esa línea, en el Misent de *Crematorio* se profundiza en un espacio turístico de los primeros años del siglo XXI, mientras que en Olba se retrata la devastación de ese espacio subalterno tras el derrumbe del espejismo del aquel progreso. En tal sentido, «ambas novelas operan como un mecanismo de bisagra al ser el antes y el después de la crisis económica» (Cáliz Montes 2017: 387).

Por un lado, en *Crematorio* encontramos la primera línea de mar con un Misent en el que todo es agitación y construcción: un paisaje en el que se entremezclan las excavadoras, las grúas, los solares y los esqueletos desnudos de los futuros edificios con el ir y venir de los turistas que multiplican la población durante el verano. Sin embargo, para convertirse en ese lugar turístico, Misent debe transformarse hacia la intrascendencia, pues, como apunta Guy Debord, «la circulación humana considerada como consumo [...] remite fundamentalmente al ocio que consiste en visitar aquello que se ha vuelto banal» (1999: 144)¹³⁸.

En la mirada hacia el pasado que la rememoración de los personajes pone en primer plano, muchos constatan su desencanto con un Misent que nada tiene que ver con el que conocieron antes de que el auge inmobiliario y las dinámicas capitalistas — personalizadas en Rubén Bertomeu— lo transformaran en un lugar en el que no es posible reconocerse¹³⁹, en el que no existe la experiencia. Esto es, en una suerte de infierno posmoderno, como atestigua la hija del constructor:

Misent está lejos de todo lo que una persona tiene que hacer de verdad en la vida. Una especie de inocuo parque temático, un estúpido lugar de vacación [...] y agobia la propia ciudad en crecimiento incontrolado, por todas partes cosas a medio terminar y ya en funcionamiento, todo en obras, todo construido a un tamaño propio de una población que albergara a la mitad de los habitantes que viven en ella durante la estación baja y a la cuarta parte de los que la llenan en verano. [...] Esta ciudad, en vez de analizarla los urbanistas, tendrán que analizarla los teólogos. Exige una lectura posmoderna del Apocalipsis, de la *Divina Comedia*. (Chirbes 2007: 90-91)

¹³⁸ En la misma línea, Silvia Bertomeu reflexiona sobre la homogeneización de los espacios turísticos: «[...] hoy por hoy, la industria turística sigue moviéndose gracias a la fascinación que los nombres de los lugares ejercen sobre nosotros. Pero ya no hay mundos distintos, todos están empañados por la misma rebaba.» (Chirbes 2007: 272)

¹³⁹ Federico Brouard, por ejemplo, no se reconoce en ese horizonte de hormigón tan lejano al lugar de su memoria: «Él, que parecía confortado en sus primeros años de vuelta en Misent, ahora se ponía junto a la ventana, miraba el paisaje, cercado cada vez por un mayor número de grúas y palas excavadoras, los montes llenos de calveros y en cuyas laderas cada vez se levantan más ladrillos. [...] No sé para qué vine, no recuerdo lo que buscaba, pero desde luego no era esto.» (Chirbes 2007: 315)

De acuerdo con la definición que del término da Marc Augé —«un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico» (2000: 83)—, Misent se presenta en *Crematorio* como un ejemplo paradigmático de un no lugar¹⁴⁰, un lugar despojado de su memoria en el que triunfa la amnesia colectiva hacia el pasado como fruto de las mecánicas consumistas que allí se reproducen. En esa línea, simbólicamente esa costa del olvido representa la actitud propia de la socialdemocracia según Walter Benjamin, la cegadora mirada hacia el futuro que impide atisbar el pasado¹⁴¹. Un pasado, el del espacio relacional e histórico que Misent fue antes de su radical transformación, que se encuentra ya inexorablemente perdido y solo se conserva como pérdida en la memoria de los personajes que lo recuerdan. En esa dirección, observemos la siguiente reflexión de Silvia Bertomeu:

La historia reciente de Misent funciona como un viaje paródico, invertido: empieza en el paraíso y va bajando hasta tocar fondo. [...] *Lo que sabemos con certeza es lo que hemos perdido, una forma de vida que teníamos.* [...] *El Misent de su infancia, el de las playas casi desiertas en las que el mar dejaba conchas, estrellas de mar, hipocampos, esponjas secas, y que olía a hierbas marinas que se pudrían, [...] ese Misent ya no existe;* lo han sustituido todas esas casas en construcción, las plumas de las grúas cruzando el aire, las calles a medio asfaltar. [...] *Vivimos en un lugar que no es nada:* derribo de lo que fue y andamio de lo que será. (91-92; la cursiva es nuestra)

Como todo no lugar, Misent actúa en la novela como un agente homogeneizador que, en última instancia, provoca esas mecánicas de individualidad aislada que observamos en las relaciones entre los personajes a lo largo de toda la novela: «[...] los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: [...] los no lugares crean la contractualidad solitaria» (Augé 2000: 98). O, dicho de otro modo más explícito, «El espacio del lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud» (Augé 2000: 107). En el texto de Chirbes, el culpable de crear ese espacio de anonimato y desarraigo es Rubén Bertomeu, que con sus clónicas y asépticas construcciones contribuye a la falta de identidad que denuncia su hija Silvia: «hoy, del estudio de Rubén salen planos clónicos,

¹⁴⁰ Concepto del antropólogo francés Marc Augé con el que define el que según él es el espacio prototípico de la “sobremodernidad” (Véase Augé 2000). Augé acuña esta “sobremodernidad” para superar el término de “posmodernidad”, pues frente a esta, la primera nace de la superabundancia de acontecimientos y no del final de los grandes relatos (Augé 2000: 36-37). En ese sentido, el antropólogo argumenta que la “sobremodernidad” se caracteriza por tres figuras de exceso: «la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias». (Augé 2000: 46)

¹⁴¹ «Había que mirar adelante, desde esa actitud que Walter Benjamin considera propia de la socialdemocracia y que supone la aceptación de la derrota, porque implica la renuncia a remover la injusticia original de la que nace la legitimidad.» (Chirbes 2010: 242)

planos fotocopiados, modelos clónicos de casas, de bungalows, chalets y apartamentos, fotocopias que apenas se enriquecen con alguna variante» (Chirbes 2007: 281). Debido a la estandarización que produce ese paisaje del no lugar —que se puede relacionar con la ola despilitadora posmoderna de los años ochenta y noventa—, en la novela se llega a comparar la mecánica del espacio costero turístico español con la finalidad que había detrás de las macroconstrucciones nazis de Albert Speer que, en última instancia, buscaban la desindividualización en favor de la masa:

Cuando visitó el anfiteatro de Verona, Speer se dio cuenta de que, si en ese lugar se aglomerasen personas con opiniones diferentes, quedarían unificadas en una sola opinión, y que precisamente ése era el propósito del estadio, conseguir que desapareciera el individuo. Convertirlo en masa. Hacer que no tuviera ninguna importancia lo que un pobre hombre pudiera pensar personalmente, porque lo que valía era una opinión distinta, que salía unánime de la multitud. Lo mismo puede decirse de toda esa arquitectura de casas iguales de la costa. [...] un ser fantasmal, único y vacío, intrascendente, que no aspira a nada, ni espera nada que no sea retrasar la muerte lo más posible. Un ser invernal y peligroso al que le preocupa un rábano el futuro de nada. Sólo, apurar los últimos rayos del sol. (Chirbes 2007: 181)

Ese horizonte en constante agitación aparece además como un «paisaje enfermo»¹⁴² incapaz de detener su insostenible afán de reproducción. Como un cáncer que se extiende irremediablemente a lo largo de la comarca —y que llegará así a su periferia, como veremos con Olba—, Misent despliega sus ramificaciones en sus espacios circundantes haciendo así de esa comarca mediterránea una «constelación de tumores»:

[...] se contempla toda la llanura que se extiende entre las montañas, de perfil violento, y el mar; al ver los huertos abandonados, los naranjos con las ramas secas y retorcidas como las cabelleras de esos cadáveres desenterrados que aparecen en los libros de historia contemporánea, momias de monja que los anarquistas exhumaron en los asaltos a los conventos durante la revolución española, sólo algunas hojas amarillentas pegadas a las ramas; los huertos baldíos, los troncos de los frutales cortados y amontonados para quemar, las acequias secas, en las que en vez de correr el agua corren plásticos y papeles llevados de acá para allá por el viento de poniente, escombreras, sacos de cemento seco, somieres agujereados, colchones sucios, tazas de retrete rotas, lavabos hendidos; vertidos que, en las noticias de los periódicos, se definen como incontrolados en los alrededores de una ciudad que crece como una constelación de tumores, metástasis que se multiplican, que engordan hasta juntarse unas con otras y formar ramificaciones que ocupan decenas de kilómetros; mitomas, arborescencias nerviosas, espesándose, compactándose cada vez más. (Chirbes 2007: 94)

¹⁴² «Si pega su cara al metacrilato de la ventanilla, podrá ver este *paisaje enfermo*, todas las edificaciones apilándose unas sobre otras, los solares, las grúas, y el mar quieto como una mortaja bajo la luz dolorosa del mediodía, una luz blanca, lívida, luz también de cadáver, de morgue, filtrándose a través del polvo en suspensión que envía el desierto; [...]» (Chirbes 2007: 96; la cursiva es nuestra)

Rubén Bertomeu, principal constructor de este «paisaje enfermo», se justifica y legitima su legado arquitectónico como una seña del progreso de los tiempos. Para él, toda construcción supone la destrucción de los estratos previos, por lo que él sería solo una agente más en esa larga sucesión de derribos¹⁴³, discurso que le resta culpabilidad. No obstante, ni siquiera nuestro protagonista puede obviar que el constante afán por la construcción distingue la destrucción actual de las pasadas, y en su monólogo subraya esa enfermedad como la metáfora que mejor define la acelerada temporalidad que marca la lógica capitalista, que encuentra otro nexo común en la droga por excelencia de la época:

La economía es una actividad eminentemente nerviosa, y aún más la construcción, quizás la mejor metáfora del capitalismo. Crecer supone destruir, y de eso no tengo yo la culpa: crecer es no parar de crecer y construir es no parar de destruir. Se destruye algo para construir algo. [...] capitalismo y cocaína tienen algo en común. Construcción y cocaína tienen mucho en común, además de algunas cuentas corrientes engordadas de prisa. La hiperactividad, el empeño por luchar contra el tiempo. Capitalismo y cocaína, este frenético no parar. (Chirbes 2007: 408-409)

Siguiendo esta línea, podríamos plantearnos la unión que en la novela se establece entre el espacio de Misent y el personaje de Rubén Bertomeu: «el espacio será elaborado como una suerte de proyección metonímica de Rubén» (Vidal Pérez 2018: 5). Este vínculo, además, no solo reside en el presente narrativo; es decir, en el espacio costero como resultado y proyección de la deriva ideológica y las renunciaciones del constructor. Sino que, en adición, podemos observar un paralelismo entre el recorrido biográfico de Bertomeu y las transformaciones sucesivas que se han producido en el espacio hasta convertirlo en el actual infierno que constatan los personajes. Asimismo, en los mecanismos que encontramos detrás de la construcción de Misent, podemos constatar una relación de continuidad con las prácticas heredadas del régimen franquista en lugar de la ruptura que, para nuestro autor, debió producirse. En ese sentido, Aina Vidal subraya la persistencia del mecanismo del «pelotazo urbanístico»¹⁴⁴ nacido bajo el amparo del

¹⁴³ «Hace milenios que se destruye esta tierra. No queda ni un rincón que no haya sido violado. [...] Durante una obra, destruyen una villa romana, destruyen un hamán almohade, una muralla califal, han destruido media docena de fonduks (al parecer, dicen los periódicos, ésta fue una ciudad comercial en el siglo XII: contactos con Alejandría, con Túnez, con Sicilia). Eso dicen los periódicos que hacemos los constructores. Como si el hamán o la muralla califal no hubieran destruido la muralla o el templo que los precedió. ¿Cuál es el estrato en el que reside la verdad?, ¿en cuál debería la humanidad haberse detenido para ser auténtica?» (Chirbes 2007: 409).

¹⁴⁴ La autora estudia cómo el «pelotazo urbanístico», acuñado durante el aperturismo de la década de los sesenta bajo el franquismo, encuentra su continuidad en el pelotazo socialista de los gobiernos de Felipe González: «Resulta significativo que las recalificaciones y reclasificaciones de terrenos que transgredían el planeamiento en beneficio de los poderosos adquirieran denominación propia ya durante el franquismo: *pelotazos urbanísticos*. Pero llegó la democracia de 1978 y no se llevaron a cabo rupturas con la dinámica de los años anteriores.» (Vidal Pérez 2019: 81)

régimen y el papel de Misent como una suerte de símbolo de la costa valenciana que, añadimos nosotros, podría extrapolarse al conjunto de la realidad nacional:

Misent, que funciona como prototipo de ciudad turística valenciana. [...] comenzará a ser explotado con la entrada de turistas en los años sesenta y que crecerá aceleradamente en las décadas siguientes, especialmente en los ochenta, fruto de un urbanismo salvaje promocionado por los gobiernos socialistas cuyo objetivo será la acelerada acumulación de capital [...] demoliendo la memoria de su pasado (Vidal Pérez 2018: 4)

Ese paisaje, por lo tanto, contribuye a extender la ideología dominante tras el periodo transicional y realiza un recorrido paralelo al de muchos de los miembros de la generación del autor. En última instancia, esta interrelación entre personaje principal y espacio narrativo permite a Misent convertirse en una suerte de símbolo de los mecanismos de esa época y hace de la ciudad turística un «paradigma de [ese] fracaso, [...] [del] triunfo éticamente discutible» (López Bernassocchi; López de Abiada 2011b: 308).

Por otro lado, si en *Crematorio* la perspectiva desde la que se narraba era la de la agitación cercana al mar de los años de la burbuja, *En la orilla* nos presentará el envés de esa realidad a través del pueblo de Olba y del pantano cercano, a través de los cuales obtendremos una focalización en el paisaje subalterno como núcleo narrativo que desplazará a Misent en esta novela a un lugar secundario. Desde las primeras páginas se nos presenta así el invierno de Olba como un paisaje de la crisis, detenido, anestesiado frente a la agitación capitalista de la comarca unos años atrás¹⁴⁵:

La radio habla cada mañana del estallido de la burbuja inmobiliaria, la desbocada deuda pública, la prima de riesgo, la quiebra de las cajas de ahorros y la necesidad de establecer recortes sociales y llevar a cabo una reforma laboral. Es la crisis. [...] Hace cinco o seis años, todo el mundo trabajaba. La comarca entera en obras. Parecía que no iba a quedarse ni un centímetro de terreno sin hormigonar; en la actualidad, el paisaje tiene algo de campo de batalla abandonado, o de territorio sujeto a un armisticio: tierras cubiertas de hierba, naranjales convertidos en solares; frutales descuidados, muchos de ellos secos; tapias que encierran pedazos de nada. (Chirbes 2013b: 14-15)

El propio Chirbes, en diversas entrevistas, ha afirmado que el embrión de *En la orilla* se encuentra en el marjal como contrapunto al mundo narrado en su novela

¹⁴⁵ En relación con ese paisaje detenido, inconcluso tras el estallido de la burbuja, leemos en la novela lo siguiente: «Desde que se inició la crisis, ha parado el frenesí de grúas, hormigoneras y plumas, el paisaje se ha lavado. Quedan edificios a medio acabar, cuya obra ha sido abandonada, y no los hay en construcción. No, ya no los hay.» (Chirbes 2013b: 365)

anterior¹⁴⁶, pero, al mismo tiempo, como lugar en el que también se puede encontrar esa falta de ruptura entre la dictadura franquista y la sociedad actual:

Crematorio es la primera línea de playa, y ésta es el pantano. *Crematorio* es el esplendor, y ésta es la caída. *Crematorio* es el fuego que arde deprisa, y en ésta es el rescoldo, porque detrás de esta falsa modernidad que hemos vivido, hay un pozo y hay un pantano que siguen estando ahí, cada vez están más podridos. Porque todos somos ahora muy modernos pero aquí siguen funcionando los mismos esquemas, los viejos tópicos franquistas. No tengo la impresión de que haya cambiado tanto el nervio de la sociedad. Enseguida ves cómo, por debajo, los comportamientos tienen una continuidad con la España que conocí a los diez años. (Berasátegui 2013)

Olba y su pantano son, por consiguiente, la cara oculta del pasado esplendor del ladrillo de Misent, el *patio trasero* de la localidad costera que ha ido absorbiendo los desechos y los escombros del descontrolado y cancerígeno crecimiento que ha acabado con el colapso, con un tiempo detenido en la derrota: «el pantano ha sido una especie de “patio trasero” desamparado de las poblaciones cercanas en el que se ha permitido todo y donde se han acumulado basuras y suciedades durante decenios.» (Chirbes 2013b: 41) Desde esta perspectiva sincrónica, alrededor de las orillas del pantano se reúnen los personajes víctimas de la crisis, cuya derrota enlaza de manera diacrónica con los vencidos de la guerra y la posguerra, pues «[...] fue en el interior del pantano donde tuvo lugar la gran victoria de una oligarquía que, desde entonces, ha resultado *permanente* pues, para Chirbes, como para Walter Benjamin, *el enemigo no ha dejado de ganar* (Labrador 2015: 230).

Pero antes de analizar la vertiente histórica del pantano, debemos dejar clara su relación antitética con el mar en la novela. Si, como hemos visto, en *Crematorio* la primera línea de costa aparece como un no lugar que desencadena la homogeneización y la soledad individual, para el protagonista de *En la orilla*, Esteban, el pantano se presenta, en términos de Marc Augé, como un lugar antropológico¹⁴⁷, definido como «principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa. [...] Estos lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran [...] identificatorios, relacionales e históricos» (Augé 2000: 57-58). En su monólogo interior, Esteban reitera así su sentido de pertenencia con las húmedas orillas del marjal: «Me he

¹⁴⁶ En esa misma línea, el narrador valenciano afirmaba lo siguiente: «Cuando empecé a escribir lo único que tenía claro era el pantano. En *Crematorio* retraté la costa y el engaño del ladrillo y en *En la orilla* eso es algo que permanece y sigue pudriéndose, un lugar donde se va acumulando ignominia tras ignominia y se traga las vidas de los que no se atreven a subir en la escala social. España es un pantano que todo se lo va tragando y todo lo va pudriendo.» (Hevia 2013)

¹⁴⁷ Si anteriormente veíamos que los no lugares creaban la «contractualidad solitaria», por el contrario, los lugares antropológicos «crean lo social orgánico» (Augé 2000: 98).

movido en las rutas del pantano desde que soy capaz de establecer recuerdos» (Chirbes 2013b: 47). Como lugar relacional, en el paisaje del marjal reside para Esteban la memoria afectiva de su tío Ramón¹⁴⁸, de los primeros encuentros eróticos con Leonor¹⁴⁹ o de las sucesivas escapadas a pescar con los trabajadores de la carpintería¹⁵⁰. En ese sentido, Esteban deconstruirá desde su mirada personal y sentimental la mala prensa que ha tenido siempre el pantano, como lugar estático e insalubre frente a la constante renovación del mar, el movimiento y la agitación de la primera línea de playa:

El mar lo lava todo, lo expulsa, o lo fagocita, lo purifica con sus yodos y salitres, lo aprovecha y recicla: se supone que es saludable, no como el pantano, siempre visto de reojo por los vecinos como lugar insalubre, infeccioso, agua estancada de la que hay que desconfiar, líquido que se calienta y corrompe al calor de la primavera y ya no se lava hasta que llega la gota fría de otoño. El mar limpia, oxigena, el pantano pudre. Como la guerra, la comisaría y la cárcel. Pudren, ¿verdad, padre? Apestan. (42)

Ese mar que *todo lo lava* constituía el símbolo de los tiempos del olvido y de la promesa de un futuro luminoso que ha dejado a tantos nuevos derrotados *en la orilla* del pantano. Sin embargo, desde la constatación final de su derrota, Esteban desnuda esta lógica y reflexiona sobre ese *paisaje violado* que fue para él la costa mediterránea desde la llegada masiva del turismo. Revela así nuestro protagonista dónde se encuentra la verdadera podredumbre:

Desde que el turismo empezó a invadir la costa, nunca me he sentido a gusto junto al mar, todos esos restaurantes, las terrazas, los chiringuitos, los muros de los apartamentos a los que, en invierno, llega la marea y ante los que, cada primavera, descargan toneladas de arena los camiones: un sitio violado, sucio, en el que esa gente que viene no se sabe de dónde, turistas de paso, mea defeca o eyacula, donde limpian sus sentinas, retretes y fondos de depósito los petroleros que uno ve a cualquier hora en el horizonte rumbo al puerto de Valencia, los paquebotes que efectúan cruceros mediterráneos cargados de jubilados que disfrutan de un lujo falso, más bien espejismo, las escalas las anuncian los periódicos [...] pero yo no dejo de tener la sensación de que lo impregna esa porquería pegajosa que queda en los cuerpos tras una violación, el cemento de las construcciones que bordean la playa, la basura que se acumula en las escolleras que han construido para evitar que las tormentas se lleven la arena, todo tiene en la costa un aspecto de resto de banquete que me molesta. (Chirbes 2013b: 366-367)

¹⁴⁸ «No he dejado de frecuentarlo desde que, siendo un niño, mi tío Ramón me traía una o dos veces por semana a cazar [...]» (Chirbes 2013b: 47)

¹⁴⁹ «[...] follábamos entre las dunas de la playa, alquilábamos habitaciones en las fondas [...]. La traje al marjal, su cuerpo fue el único que no me dio la impresión de que le arrebatara la pureza». (Chirbes 2013b: 341)

¹⁵⁰ «He venido solo, me han acompañado Francisco, Álvaro, Julio y, últimamente, Ahmed» (Chirbes 2013b: 47).

Los restos de ese antiguo banquete, con la parálisis de la agitación capitalista que ha supuesto la llegada de la crisis, suponen los vestigios del falso esplendor pasado que cegó a la mayoría de personajes. Frente a la violación que se constata en el paisaje marítimo, el marjal, siempre visto como un lugar insalubre, se le revela en sus últimos momentos como un lugar auténtico frente a la artificialidad de la costa, y lo devuelve, como ese lugar antropológico que es a una intimidad personal, a una suerte de refugio:

El marjal, en su descuidado abandono, me devuelve a la intimidad, me lleva a pensar en las cabañas que nos hacíamos de niños para resguardarnos de las miradas de los mayores, sitios fuera de cualquier vigilancia en los que establecíamos nuestro propio sistema de leyes, juegos más o menos prohibidos bajo la mesa camilla cubierta con el faldón, debajo de la cama, en el interior de un armario grande. Puedes construirte en el marjal tu propio mundo fuera del mundo. (Chirbes 2013b: 367)

Ahora sí, desde una perspectiva diacrónica, podemos observar cómo en la novela, además de resignificarse sincrónicamente los sentidos del mar y del marjal, estos dos espacios retoman sus antiguos vínculos y el pantano queda así al descubierto como el lugar de permanencia de la derrota histórica: «el pantano me parece el núcleo de pervivencia de un mundo sin tiempo, que se sostiene a la vez frágil y energético, en el centro del tapiz menguante» (Chirbes 2013b: 101).

Con la llegada de la crisis, la dialéctica del progreso sin fin se ha derrumbado y el no lugar amnésico de la costa y el marjal, «hasta entonces distantes por culpa del cemento» (Labrador 2015: 228), recuperan los «contactos primitivos, pero esta vez para simbolizar el origen, transcurso y culminación de una sociedad vencida que [...] despierta cuando la precariedad de lo real desvanece el espejismo del falso esplendor» (Vidal Pérez 2019: 87). El vínculo entre los tiempos dorados de la construcción y la sangre derramada a orillas del marjal vuelve a quedar al descubierto tras la constatación del fracaso de la dialéctica progresista del «todos ricos». Por ello, una de las ideas más recurrentes en Chirbes toma forma en la novela a través del pantano, que «[...] ejemplifica [...] que nada puede escapar de la historia» (Cáliz Montes 2017: 390).

Ese paisaje se le revela a Esteban con el lugar del crimen fundacional de muchas de las grandes riquezas de la comarca —como repasamos con los casos de los Marsal o los Bernal— que hicieron fortuna a la sombra de las mecánicas dictatoriales. Desde esta perspectiva, el pantano aparece como el lugar histórico de la memoria de la derrota original sobre la que se cimientan las estructuras sociales presentes y, aunque durante los años del pelotazo parecía haber sido eclipsado por el esplendor costero, el pantano ha seguido absorbiendo y mimetizando bajo sus aguas los restos de ese naufragio. Así, los

diferentes estratos de sus aguas han ido recogiendo la carroña de una derrota histórica que se va diseccionando a lo largo de la novela a medida que se ahonda en el pasado de ese paisaje: «Al rascar el lodo estático que cubre *la laguna*, se manifiesta su *verdadera* naturaleza visceral, putrefacta y, entre sus aguas inestables, se avistan sus cadáveres fundantes» (Labrador 2015: 231).

En esa dirección, Esteban repasa la historia personal de su progenitor, cuyo rencor heredó y le impidió en parte sentirse también legatario de su derrota¹⁵¹. El padre de nuestro protagonista, republicano derrotado, deseó tras la victoria franquista unirse a la guerrilla de resistencia de los maquis que se refugió entonces en los terrenos del marjal. Sin embargo, por mantenerse junto a su familia, acabó abandonando el que en su cabeza siempre fue un ejército que conservó la dignidad y entregándose a las autoridades de la dictadura¹⁵², lo que nunca se perdonó:

Se entregó y pasó casi tres años en la cárcel pendiente de una condena a muerte que le fue conmutada. Salvó la piel, pero se sintió desertor de un ejército que sólo existía en su cabeza, la fantasmal armada de los que hicieron lo que él querría haber hecho, luchadores que no se rindieron, que consiguieron cruzar la frontera, se echaron al monte para unirse al maquis, o se quedaron en el pantano, y vivieron de la caza y la pesca durante unos años. (Chirbes 2013b: 96-97)

No obstante, Esteban desmitifica en su monólogo la visión heroica que su padre tenía de aquellos resistentes antifranquistas y nos habla de la realidad histórica que sufrieron: padecieron hambre y enfermedades y fueron presa de caza para los autores de la represión franquista. Para su padre, sin embargo, la constante humillación del insilio y el dolor por la pervivencia de la derrota provocaron una herida que ya nunca se cerró y que se manifestó a través de su amargura, mientras que en el pantano las proteínas de la derrota original se diluían en un humus permanente del que se alimentaban los vencedores:

[...] al fin y al cabo, los ocho o diez desesperados que se habían refugiado allí no suponían ninguna amenaza, no se trataba —como en otros lugares— de guerrilleros, sino de un puñado de fugitivos acorralados: desesperados robinsones más muertos para el mundo que los propios muertos de muchos años atrás [...]. Los compañeros

¹⁵¹ Sobre las secuelas que la derrota, la represión franquista y el insilio dejan en el padre de Esteban, y la relación con la herencia de esa bilis histórica que recibe Esteban encontramos numerosas citas al respecto: «Lo que con él hicieron los ganadores de la guerra él lo ha dejado caer sobre mí, el único hijo que ha tenido a mano» (Chirbes 2013b: 134) O, unas páginas más tarde: «No sé si lo siento. No haber aspirado. Quizá, de haberlo hecho, se hubiese acentuado mi amargura, se hubiera impregnado con esa bilis que ha dominado a mi padre durante toda su vida, y con la que ha contaminado cuanto lo rodea.» (Chirbes 2013b: 169-170).

¹⁵² «Fue al volver de la guerra cuando mi padre pensó quedarse en el pantano hasta que pasaran los malos tiempos, pero mi madre lo convenció para que se presentara en el ayuntamiento y se entregara.» (Chirbes 2013b: 95)

los enterraban en algún lugar, o sus cadáveres se quedaban abandonados a la intemperie, descarnados por las alimañas, y el tiempo iba cubriendo sus huesos de barro y maleza. Pero ésa no era exactamente la historia que guardaba mi padre en su cabeza; para él la vida de los refugiados del pantano estaba envuelta en un aura más noble. Descubría complacencia en sus palabras cuando me habló de los fugitivos que se pegaron un tiro en la sien, o se dispararon en la boca: no eran pobres bestias vencidas por la desesperación, sino los únicos habitantes de la comarca que guardaron la estatura de hombres. (Chirbes 2013b: 357-358)

Tras la victoria franquista, con la represión se abrió la veda de la caza del hombre en el marjal, y con la excusa de aniquilar al enemigo se fueron forjando en esos crímenes algunas de las fortunas más destacadas de la comarca. Detrás de ese crimen original, Chirbes nos revela el origen de un «proceso de *acumulación original por desposesión*» que permite a la generación heredera de esa riqueza—« la de los grandes constructores de la burbuja del ladrillo»— y a una política de olvido y desmemoria comenzar su andadura vital «con las manos y las conciencias bien limpias» (Labrador 2015: 231). En ese sentido, el narrador valenciano nos revela a través de su novela cómo los cimientos del pelotazo de *Crematorio* tienen en muchas ocasiones su origen en la sangre derramada en el marjal, en las cacerías de aquellos

[...] inocuos robinsones [...] [que] sufrieron las exhaustivas batidas de guardiaciviles que los perseguían como si fueran alimañas, e incluían las quemas de vegetación. [...] Arrojan gasolina para que el fuego se propagara por los cañaverales y quemara las matas, muchas de las cuales eran islotes de vegetación flotante. No todo fue represión. Hubo su parte de negocio. Con la excusa de cazar a aquellos desgraciados aceleraron la desecación de las lagunas, promovieron los aterramientos, y les regalaron tierras pantanosas a algunos camaradas y excombatientes concediéndoles autorización para drenarlas y cultivarlas. La codicia fue un acicate para movilizar a los voluntarios que participaban en las batidas. Fincas como Dalmau o La Cítricola nacieron de aquellos repartos. [...] [hasta que] se hicieron cargo de la finca los herederos, que, signo de los tiempos, se han comportado con bastante más discreción aunque con idéntica codicia en negocios ya limpios de las viejas telarañas ideológicas: dinero en estado puro, sin el envoltorio de arengas patrióticas, proclamas ni rumor de armas. Las agresiones programadas al pantano fueron mezcla de estrategia militar, venganza política y rapiña económica. [...] Cuando capturaban a uno de los evadidos, los guardiaciviles exhibían su cadáver paseándolo en carro o en alguna camioneta por las calles del pueblo. (Chirbes 2013b: 97-98)

Esta continuidad histórica que ahora Esteban nos revela en los tiempos de la crisis, no era igual de patente antes del estallido de la burbuja. Contagiado por la ola de desmemoria y progreso que dejó tras de sí la transición, el protagonista se negó a hacer suya la derrota histórica, la que ahora —ya demasiado tarde— la crisis ha vuelto a poner en primer plano, desnuda de toda retórica.

Esteban constatará así su fracaso tras haber traicionado los principios familiares entregando su cuerpo al humus del marjal, junto al de su perro y al cuerpo de su padre, en una suerte de restitución histórica hacia ese espacio a un tiempo de derrota y de dignidad: «Ese es el pacto tácito que he sellado con él, devolverlo al lugar del que lo hicimos salir.» (Chirbes 2013b: 384). El cuerpo de Esteban pasa de ese modo a ser uno más en esa constelación de cadáveres del pantano, en una simbiosis que nos permite dar esta lectura simbólica del espacio narrativo central de la novela y que alimenta a esa carroña histórica que se acumula *en sus orillas*.

2.4. *Otros motivos comunes en el díptico*

2.4.1. *La persistencia de la lucha de clases*

Los conflictos sociales y la lucha de clases ocupan un lugar fundamental en la obra narrativa de Rafael Chirbes. En este díptico observamos que esta perspectiva de clase es a menudo la que separa a las dos caras de la generación sesentayochista. Sin embargo, la problematización causada por las categorías sociales no se limita ni mucho menos a ese aspecto en las dos novelas.

En *Crematorio*, en primer lugar, muchos personajes, contagiados por el relato dominante anterior a la crisis, aportan una visión acrítica de esa sociedad en la que la conflictividad social aparentemente había concluido —o había sido disimulada— con la transición hacia la democracia: «En el altar democrático se sacrificó la lucha de clases. Se la comieron.» (Labrador 2015: 226). Sin embargo, en la novela los personajes que proceden de los estratos bajos de esa sociedad tienen muy presente el conflicto social que otros pretenden obviar.

En esa línea, es paradigmático el personaje de Mónica, la segunda esposa de Rubén Bertomeu, que aparece como una mujer desclasada, obsesionada por su ascenso social y capaz de hacer cualquier cosa para conseguirlo, para huir de la «condena genética» familiar (Chirbes 2007: 46). Para lograr ese ascenso que se ha iniciado con su matrimonio con el constructor, Mónica aparece como un personaje autoconstruido: trabaja su cuerpo, su apariencia —disimula, esconde su ascendencia social¹⁵³— e incluso se cambia el nombre para adecuarse a la máscara que se construye en su huida¹⁵⁴. Su sacrificio por asegurarse esa nueva posición llega en la novela hasta la concepción de la autodestrucción del cuerpo en pos de un heredero que selle el pacto y le garantice una seguridad económica cuando Rubén ya no esté:

[...] no cabe duda de que es una forma de sacrificio, se quiera o no. Mónica las teme, teme las consecuencias de ese sacrificio, pero sabe que también hay algo que la conforta, que la ayuda a subir por el empinado y espinoso monte calvario, imagina lo que puede ser, hace un esfuerzo para atreverse a decir lo que puede ser, [...] lo que ayuda a sobrellevar toda esa serie de inconvenientes es el hecho de sentirte protegida, cuidada, atendida; [...] el hecho de que estás resguardada por lo único que en los tiempos que corren resguarda, protege de todo, [...] un cariño que es materialización positiva del dinero, encarnadura del dinero. (Chirbes, 2007: 364)

¹⁵³ «[...] ella misma esconde a su madre» (Chirbes, 2007: 43).

¹⁵⁴ «Juan, ¿sabes que ni siquiera se llama así?, se llama Gregoria, su madre la llama Grego, lo de Mónica es ficción» (Chirbes, 2007: 303)

No obstante, a pesar de los esfuerzos del personaje, a Mónica hay algo que siempre se le escapa: esa herencia genética que podría asimilarse al «habitus»¹⁵⁵ de Pierre Bourdieu (1988) y que hace que permanezca esa distancia social, esa *distinción*, más allá del dinero. En esa dirección, leemos en la novela: «Mónica sabe que ha alcanzado las cosas materiales [...], pero que carece de esos repliegues del alma, de esa llamarada, ese calor del espíritu que da la genética de la clase, la cultura transmitida al menos a lo largo de tres o cuatro generaciones» (Chirbes 2007: 43).

Esta diferencia social entre los personajes aparece también desde la perspectiva de Ramón Collado, que recuerda cómo Rubén Bertomeu utiliza la cultura como parte de ese *habitus* para distanciarse y marcar esa disparidad de clase: «Te mantenía a distancia con las palabras [...] Las palabras ponían una red entre ellos y tú [...]» (Chirbes 2007: 72); «[Collado] odia la palabra cultura, se acuerda de Rubén» (Chirbes 2007: 236). Desde esta perspectiva social podemos entender lo que ya hemos apuntado anteriormente en este trabajo como *leitmotiv* de la narrativa chirbesiana: la desconfianza hacia la cultura como forma de dominio social.

El universo ficcional de la crisis de *En la orilla* nos descubre «la persistencia de [...] la lucha de clases» (Chirbes 2013b: 246). En palabras del propio Chirbes en una entrevista, en esa novela «queda a la vista que alguien se lleva la presa y nos deja con la barriga vacía» (Berasátegui 2013). Con este texto se constata, en esa dirección, el fracaso de la retórica vacía de la novela anterior y el derrumbe de la hasta entonces conocida como clase media, como vimos con la trayectoria del personaje protagonista. Así, como afirma Marta Sanz, a través de este díptico « con una propuesta estética que refleja la confusión de un mundo que, en el fondo, es muy simple —explotadores y explotados, vencedores y vencidos—, el escritor nos invita a volver a marcar los límites» (2015: 219-220).

¹⁵⁵ El sociólogo francés habla así de una clase obtenida a partir de prácticas o propiedades *incorporadas* que contribuyen a crear la imagen de una *clase objetiva* y que marcan la distancia social entre categorías sociales: «la clase dominante constituye un espacio relativamente autónomo cuya estructura se define por la distribución entre sus miembros de las diferentes especies de capital, caracterizándose propiamente cada fracción por una cierta configuración de esa distribución a la que corresponde, por mediación del *habitus*, un cierto estilo de vida» (Bourdieu 1988).

2.4.2. La calidad detergente del dinero o la falsa inocencia de la segunda generación

Otro de los motivos recurrentes de la narrativa de Chirbes que tiene un papel importante en el díptico es la denuncia de la levedad con la que los herederos de los patrimonios conseguidos de manera ilegítima durante la posguerra y los años del pelotazo urbanístico disfrutaron de la fortuna familiar sin preocuparse de su oscura procedencia. En este aspecto aparecen unidos los personajes de Silvia Bertomeu y de Francisco Marsal, que comparten la inocencia frente a los pecados originales de sus progenitores.

Por un lado, en *Crematorio* la perspectiva de Silvia Bertomeu aparece frecuentemente como una visión crítica hacia las prácticas de su padre. Sin embargo, la primogénita de Rubén parece desconocer —o querer mantenerse en la ignorancia— el submundo de ilegalidades del que se valió el constructor en su proceso de acumulación de capital. Rubén Bertomeu en sus monólogos rebate a menudo las críticas que su hija le hace constantemente y desnuda su hipocresía, pues dice rechazar su modo de vida pero acepta los sobornos con los que el protagonista de la novela *compra el olvido* de su hija:

Se queja: Misent cada vez se parece más a México deefe. Cemento y escombros por todas partes. Nunca he sabido muy bien si cuando alude a mis promociones lo hace para quejarse de los daños medioambientales que provocan, o para recriminarme lo rico que soy (apunto en la libreta: pasarle otro talón, comprarle el equipo de música a Miriam, recordarle a la secretaria que reserve hoteles y billetes para que se marche con Juan a San Petersburgo en primavera a celebrar su cumpleaños) (Chirbes 2007: 21)

Le recuerda periódicamente esas conversaciones haciéndole ingresos en la cuenta de los niños, enviándole talones por Navidad, en verano, con cualquier excusa. Comprar el olvido, comprar incluso la distancia. (Chirbes 2007: 121)

En ese sentido, como apunta el narrador extradiegético de la novela en una de sus intervenciones, Silvia Bertomeu, a pesar de que se esfuerce en mirar para otro lado «Ha heredado otras muchas cosas [de su padre], pero no lo sabe» (Chirbes 2007: 104). Así, el propio Rubén en su monólogo final se dirige a su yerno, Juan Mullor, para desnudar la inocente pose de Silvia y de su marido, que repudian las prácticas del empresario al mismo tiempo que se alimentan de sus plusvalías:

[...] también en el origen de la fortuna de tu casa hay una sombra oscura. Eso es el realismo literario. No apartes la vista. ¿O crees que lo que dicen las novelas es mentira? ¿Le has dedicado tu vida a estudiar una mentira? Detrás de la fortuna, el crimen, ¿no es eso lo que dice tu querido Balzac? [...] y tú te casas con la heredera de la fortuna y no quieres cargar con tu dote de culpa. (Chirbes 2007: 386)

Por otro lado, la denuncia que Esteban hace en la segunda novela del díptico hacia la pose austera e inocente de Francisco Marsal va en el mismo sentido. En esa dirección, el protagonista de *En la orilla* acusa a su amigo de alimentarse de las proteínas que su padre cazó en el marjal para alzar su vuelo hacia posiciones de poder, de valerse de la energía de esa carroña histórica: «Vivimos de lo que matamos. [...] Los herederos consumen los despojos del predecesor y eso los nutre, los fortalece a la hora de levantar el vuelo. A mayor cantidad de carroña consumida, el vuelo es más alto y majestuoso. Desde luego, más elegante.» (Chirbes 2013b: 147) No obstante, gracias a la corriente dominante de la desmemoria y a la «calidad detergente del dinero» Francisco ha podido disfrutar de esa herencia adoptando además una pose de austeridad e inocencia que hace que se desentienda de ese pasado:

Si para algo sirve el dinero es para comprarles inocencia a tus descendientes. No está mal. No es poca cosa. Te saca del reino animal y te mete en el reino moral. Te humaniza. Gracias a él, al dinero, se habían difuminado en la desmemoria de los Marsal las batidas de maquis en la montaña, en el pantano [...] El dinero tiene, entre otras virtudes, una calidad detergente (Chirbes 2013b: 79-80)

En definitiva, Chirbes denuncia en ambas novelas la postura hipócrita de los herederos. Tanto Silvia Bertomeu como Francisco Marsal se niegan a aceptar el peso del crimen originario de su fortuna y se limitan a heredar el dinero y a lavarse las manos, a mirar para otro lado. Sin embargo, para nuestro autor ellos son si cabe más culpables que sus progenitores por este posicionamiento hipócrita. En palabras del propio Chirbes, «A mí me gusta más el que caza que el se come la caza y dice estar limpio de sangre y de pelo y pluma» (Ordovás 2014).

2.4.3. Personajes cruzados

A lo largo de toda la novelística de Rafael Chirbes son comunes los guiños a textos previos del autor y la reaparición de personajes de novelas anteriores que, como explica José Luis Calvo Carilla, «van asentando los cimientos de un mundo familiar al lector y lo dotan de la necesaria veracidad, hasta el punto de que bastará la aparición del nombre de un personaje o un topónimo para que quede reactivado todo el universo chirbesiano» (2013: 125). Las dos novelas que aquí estudiamos no son ajenas a estos procedimientos chirbesianos que pretenden de alguna manera crear esa ambientación ficcional común propia a los textos del autor.

En *Crematorio*, en este sentido, reaparecen brevemente dos personajes que proceden, respectivamente, de las ficciones de *La larga marcha* y *Los viejos amigos*. En primer lugar, Collado rememora en el tercer capítulo de la novela los tiempos de los negocios sucios de Rubén Bertomeu y en esas analepsis menciona como uno de los antiguos matones del constructor a «un ex boxeador sonado que apareció algún tiempo por la oficina y que se llamaba Del Moral, un perro babeante y rencoroso» (Chirbes 2007: 52). Para el lector acostumbrado a estos guiños chirbesianos no es difícil relacionar a este «ex boxeador» con Ángel del Moral, el hermano mayor de Pedro del Moral, uno de los personajes centrales de *La larga marcha*¹⁵⁶. En segundo lugar, en la primera novela de este díptico aparece mencionada también una de las antiguas camaradas que acude a la cena conmemorativa que ocupa el núcleo narrativo de *Los viejos amigos*: Elisa Redol. El personaje de la novela anterior a la primera parte de este díptico reaparece así como una antigua amiga de los hermanos Bertomeu¹⁵⁷ que responde a la misma evolución que hemos estudiado en los protagonistas de *Crematorio*: «Elisa, la profesora de arte que tuvo Silvia [...], la amiga de sus padres que murió tan joven, y que [...] trataba con muchos arquitectos [...] en los primeros momentos del pelotazo socialista [...]» (Chirbes 2007: 301).

En la orilla, por otra parte, continúa con estos guiños hacia otras obras de la narrativa chirbesiana, pero se limita, no obstante, a hacer menciones de personajes de la anterior novela. Así, en una de las conversaciones en el Bar Castañer, se menciona a

¹⁵⁶ «Se imaginaba su nombre en un cartel: “El Ángel de Tejares”, o simplemente: “Ángel del Moral. Campeón de los pesos medios de Castilla”.» (Chirbes 1996: 33)

¹⁵⁷ «[...] el tema en el que Silvia tanto ha trabajado cuando estudió con Elisa, la profesora de arte amiga de Matías [...]» (Chirbes 2007: 122)

Guillén, el primer socio de Rubén Bertomeu en *Crematorio*, como el empleador con el que se inició en las prácticas ilegales Tomás Pedrós: «Dijeron que le había tocado la lotería, o que había dado un golpe, traído algo en alguno de sus viajes; que había trabajado como correo para Guillén, que todos sabemos de dónde ha sacado el dinero.»¹⁵⁸ (Chirbes 2013b: 170) Asimismo, en el capítulo final de la novela, el propio Tomás Pedrós recuerda desde la espera de su huida una conversación pasada con un «promotor charlatán»¹⁵⁹ que ascendió socialmente y pudo unirse a la ola de especulación inmobiliaria después de haber trabajado para Rubén Bertomeu: «[...] desde que trabajo por mi cuenta y no con el cabrón de Bertomeu, puedo hacer lo que me rote. Soy mi propio empresario» (Chirbes 2013b: 429).

En suma, en *Crematorio* y *En la orilla* observamos cómo se mantiene esta constante de la narrativa chirbesiana. No obstante, si en la primera novela las alusiones a personajes de otros textos son más variadas y buscan relacionar la ficción al conjunto de su narrativa anterior, en la segunda novela de este díptico se alude solamente a personajes centrales de *Crematorio*, lo que, bajo nuestro punto de vista, se debe a la voluntad del autor de vincular la trama de *En la orilla* con la del texto anterior y añadir así otro factor más que permita el diálogo entre las dos novelas que forman este díptico final de Chirbes.

¹⁵⁸ En ese sentido, el lector sólo puede completar ese vacío de sentido —para incluirse así en esa aseveración del «todos sabemos»— acudiendo a las páginas de la novela anterior de Chirbes, *Crematorio*.

¹⁵⁹ Este personaje anónimo testimonia cómo se fue extendiendo por la comarca la utilización de todo tipo de prácticas ilegales en la burbuja inmobiliaria y, cómo, de nuevo, para Chirbes no hay ninguna riqueza que se genere de manera inocente: «[...] a más de la mitad de trabajadores no los tengo dados de alta y con los restantes he apalabrado que, del sueldo que les queda limpio, tienen que pagarme la cuota de la seguridad social» (Chirbes 2013b: 429).

2.4.4. Dos versiones del *ubi sunt*: la visión nostálgica del paraíso perdido y la elegía a un tiempo histórico

En las páginas finales de las dos novelas —en *Crematorio*, el último monólogo de Rubén que precede al breve epílogo que cierra el texto; en *En la orilla*, el monólogo de Tomás Pedrós que ocupa el tercer y último capítulo de la obra— encontramos un mismo tópico clásico que se resignifica en dos direcciones diferentes: el de un *ubi sunt* que recoge claras reminiscencias manriqueñas.

Por un lado, el cierre del último monólogo de Rubén Bertomeu recoge el dolor del personaje por la muerte de su hermano pequeña y la inexorable cercanía de la muerte que le revela. El constructor, que como figura paradigmática de la traición generacional apostó por las riquezas y el individualismo en lugar de por los proyectos colectivos, se encuentra ahora ante la soledad última que el fracaso relacional que ese modelo de sociedad ha generalizado. Así, el protagonista de *Crematorio* rompe a llorar preguntándose *qué se hizo* de las ilusiones juveniles, de las amistades perdidas y de los vínculos familiares que han permanecido durante tanto tiempo rotos. Ni siquiera el colchón de su fortuna y la retórica que el personaje ha defendido durante buena parte de la novela —aquel «pacto de tolerancia» con su «otro yo» transicional¹⁶⁰— consiguen acallar en estas páginas finales a su conciencia y al único factor al que el todopoderoso personaje no puede corromper: a su propia muerte:

Brouard, qué fue de nuestros veinte años. Qué se hicieron. Me vienen en masa recuerdos y tengo ganas de llorar, ni siquiera de rabia, sólo ganas de llorar, aquí, rodeado de esta luz blanca que lo mancha todo y lo ilumina con desvergüenza, sol que no parece fuente de vida, sino desazonante castigo. Pero es tarde, ya es tarde. [...] ¿es verdad eso, Matías? El pacto de los justos. Me sentía como si, en vez de ser el hermano mayor, hubiera sido el pequeño. ¿Es verdad eso, mamá? Lloraba por las noches. A cualquier hora del día cerraba la puerta del despacho y me echaba a llorar. Me volvía una y otra vez la dolorosa frase a la cabeza: he estado durante meses dentro de un útero, pero no he tenido una madre que me llevara de la mano, nunca una madre que me llevara de la mano. [...] Estoy llorando con una pena que me parece inconsolable. [...] lloro por ese hueco que llevo dentro [...] *Hier encore, j'avais vingt ans*¹⁶¹. Todo vuelve a sesenta años atrás [...] Y las dos palabras (Matías, mamá), juntas, unidas, enredadas; y, con ellas, otras palabras de entonces, cálida ola doméstica que se levanta y cae y se vuelve a levantar. [...] “Y también tú, Matías, eres ahora una instalación de museo contemporáneo, tendido sobre una sábana, sobre una lámina de metal o sobre un mármol. (Chirbes 2007: 411-413)

¹⁶⁰ «[...] Llegué a un pacto de tolerancia con mi otro yo: sólo el dinero nos hace destellar con un fugaz reflejo del brillo de los dioses» (Chirbes 2007: 404)

¹⁶¹ Referencia al estribillo de la canción de Charles Aznavour «Hier encore». Unos versos de la misma letra aparecen en boca de Esteban en *En la orilla*: «[...] como diría la canción de Aznavour, *rien de vraiment précis*» (Chirbes 2013b: 196).

En las páginas que cierran *En la orilla*, por otro lado, Tomás Pedrós, en los momentos previos a su huida, resignifica de nuevo este *ubi sunt* para darnos una visión elegíaca del tiempo histórico que llega a su fin con la llegada de la crisis. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en el caso de Rubén Bertomeu, en las palabras de Pedrós no encontramos ningún asomo de culpabilidad, sino más bien una apología de la deriva moral de aquellos años del pelotazo que han dejado tras de sí la dolorosa resaca que narra la novela y de la que él se escapa con el botín. Así, la nostalgia del arribista se dirige hacia el lujo de los días pasados:

[...] miro con melancolía aquellos tiempos de inocencia. [...] La edad de oro estaba a punto de llegar, la tocábamos con la punta de los dedos, faltaba el canto de un duro, pero ha faltado, y al saltar para tocarla, nos hemos caído de culo: ahora todo se ha hundido, así fue la cosa, el dinero caído del cielo (al bueno del promotor le caía desde los andamios, yo tenía varios manantiales por los que brotaba), las comidas multitudinarias, la coca y la puta que sopla el trombón; y el pádel y el squash y los pilates y el brunch. Duró lo que duró, no estuvo mal, las mil generaciones que nos preceden no tuvieron un día de su vida así, la verdad que no, y ahora nos queda el dolor de cabeza que deja la resaca, ese clavo en la sien (gajes del oficio, no hay placer sin riesgo y felicidad que cien años dure), porque las cigarras no se preocuparon de guardar para cuando llegasen los malos tiempos [...] es hora de llanto y crujir de dientes, de arrepentimientos: ¿adónde fueron los euros de antaño?, ¿qué se hizo de aquellos hermosos billetes morados? Cayeron deprisa como hojas muertas de otoño en día de ventolera, y se pudrieron en el barro [...] los hermosos billetes morados de quinientos, ubi?, ¿dónde han ido a parar? [...]

Así pasó el tiempo que te fue concedido en la tierra, amigo promotor. Así lo pasé también yo. Ahora nos toca vivir la vida que llega después de la vida. (Chirbes 2013b: 433-435)

En cualquier caso, las dos voces que cierran las novelas contribuyen a darnos el sentido final del díptico de Chirbes: el fracaso de una época que se concreta en la impunidad de los dos personajes corruptores. En ese sentido, tanto el lavado de cara que ha efectuado Rubén Bertomeu como el *éxodo* de Tomás Pedrós perpetúan la injusticia social más allá de los límites de las dos novelas y contribuyen a la devastadora sensación que nos deja la lectura de las dos últimas novelas de Rafael Chirbes.

3. CONCLUSIONES

El análisis que hemos realizado a lo largo de estas páginas nos permite finalmente afirmar que las dos últimas novelas que Rafael Chirbes publicó en vida conforman un díptico unitario con el que el autor cierra de una manera absolutamente coherente su proyecto literario y el recorrido histórico que en él se aborda. En esta última etapa de su narrativa, el novelista valenciano deja así constancia del fracaso que supone la sociedad que lega su generación.

A partir de la estructura de *Crematorio* y *En la orilla*, las ficciones se plantean como narraciones complementarias en las que las perspectivas de los protagonistas son antagónicas. Lo mismo ocurre con la temporalidad y los espacios narrativos de las obras: el pantano del espacio subalterno de Olba en el periodo más duro de la crisis supone así el negativo de la ligereza moral y el movimiento constante de la primera línea del Misent anterior a la debacle. Bajo nuestro punto de vista, la intención autoral de establecer un vínculo explícito entre las novelas queda patente en las propias obras y se subraya más en el segundo texto, donde los guiños al lector hacia el mundo diegético de *Crematorio* son reiterados. Entre las dos novelas de este díptico final de Rafael Chirbes observamos un diálogo constante de motivos comunes, personajes cruzados y una misma cosmovisión desoladora. Por lo tanto, encontramos entre los dos textos una unidad histórica, una unidad espacial y, por último, una unidad de sentido. Dos perspectivas complementarias, en suma, con las que el autor aborda ese ocaso social que culmina la trayectoria de una generación que se presenta como directamente responsable de la deriva que el lector testimonia en estas dos ficciones.

En esa dirección, bien podríamos valernos de la faceta crítica de Rafael Chirbes para retomar las palabras que el autor le dedica a *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, con las que se resume a nuestro juicio la interpretación de este díptico que «cuenta cómo de las ruinas de una generación derrotada surge otra corrompida y enferma» (Chirbes 2002: 99): «[...] la memoria no es jamás un refugio, ni una guarida en la que agazaparse, ni complacencia con una legitimidad, sino una forma de intemperie. Tras la devastación, no hay forma de inocencia: todo es malsano residuo, viene a decirnos el libro: nosotros mismos, culpable residuo» (Chirbes 2002: 102).

Por ello, podemos afirmar que Rafael Chirbes no salva a nadie de la hoguera, del desolador desencanto que recorre las dos novelas. Tal vez porque nuestro autor creía en el poder purificador del fuego de la literatura y de ese paisaje de cenizas que queda tras

cerrar el díptico. Como apunta Marta Sanz, no podemos confundir el radical pesimismo chirbesiano presente en sus últimas obras con el escepticismo: «el escritor no toma la palabra [...] para librarse *masturbatoriamente* de sus propias angustias. El escritor aspira a comunicarse con el otro, a *desensimismarse*, a sacar su desolación a la plaza pública para que su desolación sea un acto y su escritura un antídoto» (2015: 218).

La literatura se erige así como el último elemento de fe y compromiso en los años finales de nuestro autor en los que, como sus personajes, la sombra de la muerte cada vez se muestra más inexorable. De ahí parte la escritura chirbesiana, para el que la novela todavía supone una manera de comprometerse y una forma de continuidad histórica. Esa misma continuidad que sus personajes constatan como una pérdida ante la ausencia del más mínimo proyecto colectivo y ante la asfixiante presencia de un credo individualista que ha dejado a sus fieles más solos que nunca: «La disipación de la colectividad y el encogimiento en sí mismos producen aislamiento, soledad, pesadumbre, incluso autoconmiseración, depresión: la sensación de estar atrapados [...] y un cansancio que no es solo físico, sino existencial» (López Bernassocchi; López de Abiada 2011: 341).

El destierro de la idea de colectividad y la pérdida de cualquier valor que no sea el monetario les revela a los personajes en sus días finales el precio de su traición, de aquel trueque en el que abandonaron el falso resplandor de los ideales juveniles. Como afirmaba el propio Chirbes: «La muerte –que es el máximo sinsentido– solo puede aceptarse cuando tomas la vida como una continuidad de la que tú formas una infinitésima parte [...]. El afán por ser más que los demás, te ha hecho descender en la escala, has cubierto el ciclo sin cumplir la función» (*apud* Navarro 2008: 156).

El díptico final de Rafael Chirbes constata así el ocaso de una generación que olvidó, como proclama la *Epístola a los romanos* de San Pablo que se recoge como paratexto en *Crematorio*, que «Nadie vive para sí mismo, nadie muere para sí mismo».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES PRIMARIAS

OBRAS NARRATIVAS

CHIRBES, Rafael, *Mimoun*, Barcelona, Anagrama, 1988.

—, *En la lucha final*, Barcelona, Anagrama, 1991.

—, *La larga marcha*, Barcelona, Anagrama, 1996.

—, *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama, 2000.

—, *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama, 2003.

—, *Crematorio*, Barcelona, Anagrama, 2007.

—, *Pecados originales*, Barcelona, Anagrama, 2013a.

—, *En la orilla*, Barcelona, Anagrama, 2013b.

—, *París-Austerlitz*, Barcelona, Anagrama, 2016.

ENSAYOS

CHIRBES, Rafael, *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, colección Argumentos, 2002.

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

OTROS TEXTOS DEL AUTOR

CHIRBES, Rafael, «Textos ventaneros. Del 3 al 14 de julio de 2009», *Eñe. Revista para leer*, 2009, n.º. 19: 14-26.

—, «Diez reglas para escribir», en LÓPEZ BERNASSOCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, 2011: 489-491.

—, «Carlos Aguinaga, el sabio que me enseñó a leer», *El País*, 12 de septiembre de 2013 (2013c). Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2013/09/12/actualidad/1379022609_840589.html (Consultado el 25/5/2020)

—, «A ratos perdidos», *Turia: Revista Cultural*, 2015, nº. 112: 268-279.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

FUENTES TEÓRICAS

AUGÉ, Marc, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.

BENJAMIN, Walter, «Conversaciones con Brecht (1934, 1938)» *Illuminaciones*, col. Clásicos radicales, Madrid, Taurus, 2018a.

—, «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov (1936)», *Illuminaciones*, col. Clásicos radicales, Madrid, Taurus, 2018b.

—, «Tesis sobre el concepto de la historia (1940)», *Illuminaciones*, col. Clásicos radicales, Madrid, Taurus, 2018c.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, *De Restauración a Restauración. Ensayos sobre Literatura, Historia e Ideología*, Sevilla, Renacimiento, 2007.

BECERRA MAYOR, David, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015.

BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.

—, *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée de Brouwer, col. Palimpsesto, 2001.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.

GENETTE, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.

HARO TECGLÉN, Eduardo, «La generación bífida», *El País*, 27 de noviembre de 1988.

Disponible en línea: <
https://elpais.com/diario/1988/11/27/opinion/596588409_850215.html>
(Consultado el 20/5/2020).

LABRADOR, Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultural en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017.

LÓPEZ BERNASSOCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, 2011.

PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.

—, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.

ESTUDIOS MONOGRÁFICOS Y ARTÍCULOS SOBRE LA OBRA DE RAFAEL CHIRBES

ALTMANN, Michael, «Entre la amnesia y el ajuste de cuentas», en LÓPEZ BERNASSOCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, 2011: 21-37.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Recordando algunas cosas (Para contextualizar la narrativa de Rafael Chirbes)», en LÓPEZ BERNASSOCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, 2011: 38-62.

CÁLIZ MONTES, Jessica, «En la orilla de Rafael Chirbes: una alegoría de la crisis económica», en CRESPO VILA, Raquel; PASTOR, Sheila (coord.), *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017: 385-394.

CALVO CARILLA, José Luis, «Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes», en CALVO CARILLA, José Luis; PEÑA ARDID, Carmen; NAVAL LÓPEZ, María Ángeles; ARA TORRALBA, Juan Carlos; y ANSÓN ANADÓN, Antonio (coord.), *El relato de la Transición: La Transición como relato*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2013: 119-146.

CERVERA, Alfons, «Balada de la devastación», *Quimera*, n.º 290, enero de 2008.

—, «Un olor a exhumación fuera de plazo», en LÓPEZ BERNASSOCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, 2011: 103-105.

ESPAÑOL CASALLAS, Janneth, *Literatura y Derecho: Usos de la memoria en Rafael Chirbes y Laura Restrepo*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2019. Disponible en línea: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/56208> (Consultado el 2/6/2020)

- GEEROMS, Maarten, «La escritura-constelación de Walter Benjamin como alternativa de la historia: *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes», *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool 2002)*, 2017, vol. 94, n.º 7: 747-764.
- HERRALDE, Jorge, *Por orden alfabético. Escritores, editores, amigos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- , «Informe sobre una apoteosis a cámara lenta: Rafael Chirbes», *Turia: Revista Cultural*, 2015, n.º 112: 176-190.
- , «*Paris-Austerlitz*. Génesis y gestación de una novela», *Ínsula*, 2016, n.º 834: 2-3.
- LABRADOR, Germán, «En la orilla de Rafael Chirbes: proteínas y memoria», *Turia: Revista Cultural*, 2015, n.º 112: 225-234.
- , «Lo que en España no ha habido: la lógica normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis», *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 69, n.º 2, 2016: 165-192. Disponible en línea: <https://muse.jhu.edu/article/643478> (Consultado el 28/5/2020)
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «Los personajes de Chirbes y la guerra y posguerra españolas», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2018, N.º. 27: 719-744.
- , «Una aproximación al ritmo lingüístico, el tono y la puntuación en las novelas de Rafael Chirbes», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 2017, N.º. 32, s. p.
- LLUCH PRATS, Javier, «“Voz que pregunta y se interroga, que celebra y se indigna”: Rafael Chirbes (In memoriam)», *Universo Chirbes*, 2016, n.º. 0: 79-90.
- LÓPEZ BERNASSOCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, «Hacia “Crematorio”, de Rafael Chirbes. Guía de lectura», en LÓPEZ BERNASSOCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, 2011: 279-369.
- MARTÍNEZ RUBIO, José, «Deseo y lucha de clases. Observaciones sobre la homosexualidad y sus conflictos en la narrativa de Rafael Chirbes», *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, 2017, Vol. 9, N.º. 2: 126-150.
- MORÁN, Gregorio, «El lento suicidio de Rafael Chirbes», *La Vanguardia*, 5 de septiembre de 2015. Disponible en línea:

<https://www.lavanguardia.com/opinion/articulos/20150905/54436268670/lento-suicidio-rafael-chirbes-gregorio-moran.html> (Consultado el 4/6/2020)

MORNAT, Isabelle, «De Marx a Poe: notas para una poética de la crisis. En la orilla, Rafael Chirbes», *Revista HispanismeS*, 2017, n.º. 9: 58-75.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, «Estrategias del yo», *Revista de Libros*, 1 de enero de 2008. Disponible en línea: <https://www.revistadelibros.com/articulos/estrategias-del-yo> (Consultado el 22/5/2020)

ROMERO MARCO, Álvaro, «La perplejidad necesaria de Rafael Chirbes (Reflexiones para el debate entre novela y novela)», en LÓPEZ BERNASSOCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, 2011: 465-477.

RUIZ CASADO, Juan Manuel, «El fracaso de la cultura en las novelas de Rafael Chirbes», *Turia: Revista Cultural*, 2015, n.º. 112: 201-207.

SANZ, Marta, «En la orilla: notas de lectura», *Turia: Revista Cultural*, 2015, n.º. 112: 215-224.

SERBER, Daniela Cecilia, «En la orilla, de Rafael Chirbes: la (re)lectura de la Guerra Civil Española desde la pos/desmemoria», *Caracol*, 2016, n.º. 11: 52-85.

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

TERUEL, José, «Semblanza de Editorial Nostromo (1973-1976)». En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*, 2015. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-nostromo-1973-1976-semblanza/> (Consultado el 25/6/2020).

—, «Carmen Martín Gaité como mediadora editorial: el compromiso artístico», *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 2019, n.º 25: 187-197.

TRAVER VERA, Ángel Jacinto, «Lucrecio en la novela Crematorio de Rafael Chirbes», *Littera Aperta: International Journal of Literary and Cultural Studies*, 2016, n.º. 4: 5-36.

- VAL, Fernando del, «Biocronología de Rafael Chirbes», *Turia: Revista Cultural*, 2015, n.º. 112: 280-305. Disponible en: <https://rafaelchirbes.es/wp-content/uploads/2018/01/biografia.pdf> (Consultado el 4/6/2020).
- VALLS, Fernando, «¡Sombras..., nada más! Primera lectura de *Los buenos amigos y Crematorio*, de Rafael Chirbes», en LÓPEZ BERNASSOCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, 2011: 478-488.
- , «La narrativa de Rafael Chirbes: entre las sombras de la Historia», *Turia: Revista Cultural*, 2015, n.º. 112: 127-145.
- VELLOSO ÁLVAREZ, Javier Luis, «“En la orilla”, de Rafael Chirbes: pecios de un naufragio anunciado», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 2017, vol. 43, n.º. 1: 79-97.
- VIDAL PÉREZ, Aina, «Falso esplendor en la ciudad turística: imaginario y panóptico en el skyline de *Crematorio*, de Rafael Chirbes», *Imagonautas: revista interdisciplinar sobre imaginarios sociales*, 2018, n.º. 11: 1-16.
- «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: 73-91.
- VILLAMÍA VIDAL, Luis, «La cólera de la memoria y la gravedad de los cuerpos: Arqueología de las novelas de la crisis de Chirbes», *MLN Baltimore*, 2017, vol. 132, n.º. 2: 407-425.

ENTREVISTAS

- ARMADA, Alfonso, «Rafael Chirbes: “No hay riqueza inocente”», *ABC*, 28 de mayo de 2013. Disponible en línea: <<https://www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html>> (Consultado el 27/5/2020)
- AZANCOT, Nuria, «*Crematorio* me ha llenado de dudas y me ha tenido en un pozo oscuro durante muchos meses», *El Cultural*, 27 de diciembre de 2007.
- BARJAU, Teresa y PARELLADA CASAS, Joaquim, «Rafael Chirbes, en Beniarbeig», *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 2013, n.º 803: 13-21.

- BERASÁTEGUI, Blanca, «Rafael Chirbes», *El Cultural*, 1 de marzo de 2013. Disponible en línea: < <https://elcultural.com/Rafael-Chirbes>> (Consultado el 30/5/2020)
- CHIRBES, Rafael, «Todas las literaturas son luchas políticas», *Sin Permiso*, 20 de agosto de 2012. Disponible en línea: < <https://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos//RChirbes.pdf>> (Consultado el 2/6/2020)
- FERNÁNDEZ, Santiago, «Rafael Chirbes: “Los libros siempre saben más que su autor», *Babab*, n.º 11, enero de 2001. Disponible en línea: < https://www.babab.com/no11/rafael_chirbes.htm> (Consultado el 30/5/2020)
- GRINÁN, Francisco, «Chirbes: “No he hecho una crónica del ladrillo, sino un retrato de mi generación”», *Diario Sur*, 23 de junio de 2014. Disponible en línea: < <https://www.diariosur.es/culturas/201406/23/chirbes-hecho-cronica-ladrillo-20140623100454.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>> (Consultado el 26/5/2020)
- HEVIA, Elena, «España es un pantano que todo lo va pudriendo», *El Periódico*, 20 de marzo de 2013. Disponible en línea: < <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20130320/espana-es-un-pantano-que-todo-lo-va-pudriendo-2345162>> (Consultado el 2/6/2020)
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, «Entrevista a Rafael Chirbes», en LÓPEZ BERNASSOCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, 2011: 12-20.
- NAVARRO, José María, «“Nada queda a salvo de los efectos demoledores de la historia”. Entrevista con Rafael Chirbes», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 2008, vol. 8, n.º. 32: 155-158.
- ORDOVÁS, Julio José, «Rafael Chirbes: “Sin historia no hay novela”», *Turia: Revista cultural*, 2014, n.º. 109-110: 324-340. Disponible en: http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/rafael-chirbes-sin-historia-no-hay-novela/ (Consultado el 3/6/2020)

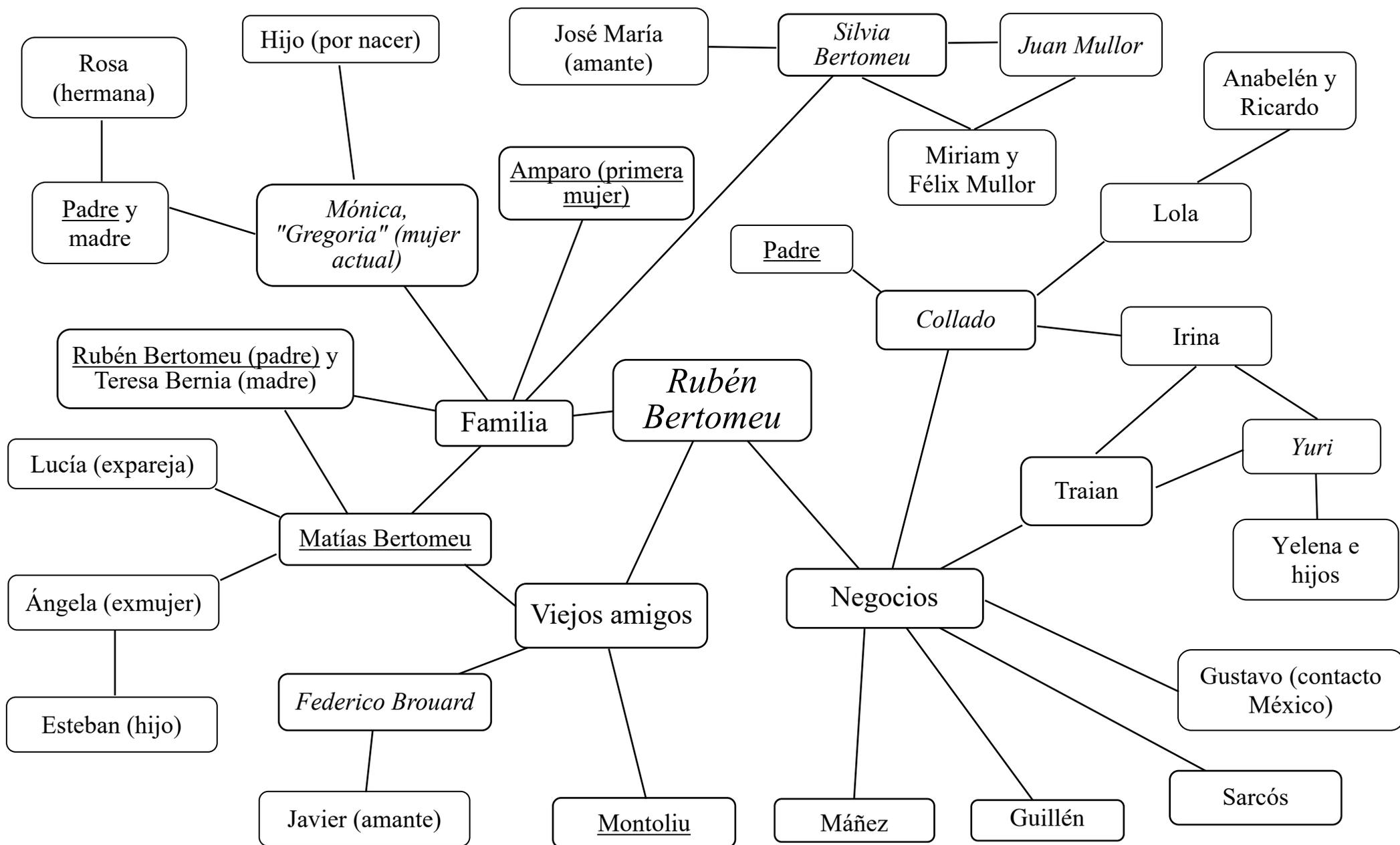
RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, «Las novelas se escriben contra la literatura», *El País*, 21 de junio de 2003. Disponible en línea: <
https://elpais.com/diario/2003/06/21/babelia/1056153015_850215.html>

ANEXOS

Añadimos a continuación como anexos al trabajo los esquemas de personajes de las dos novelas analizadas en nuestro trabajo. La finalidad de estos gráficos es apoyar la idea, planteada en el apartado 3.1. que estudia las estructuras de los textos de este díptico, de que el entramado relacional de los personajes de las dos obras tiene como figuras centrales a un vencedor y a un perdedor de la generación que protagoniza la narrativa de Rafael Chirbes: Rubén Bertomeu, en *Crematorio*, y Esteban, en *En la orilla*.

Esquema de personajes de Crematorio (2007)

Leyenda: *personajes protagonista de algún capítulo/
personajes muertos/*



Esquema de personajes de En la orilla (2013)

Leyenda: *personajes cuya voz aparece en un fragmento en cursiva/ personajes muertos/ nueva carroña en el marjal/ **personajes de Crematorio***

