



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, ISSN-0377-628X

Volumen 43 - Número 1

Enero - Junio 2017

***EN LA ORILLA, DE RAFAEL CHIRBES: PECIOS DE UN
NAUFRAGIO ANUNCIADO***

Javier Luis Velloso Álvarez



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada

EN LA ORILLA, DE RAFAEL CHIRBES: PECIOS DE UN NAUFRAGIO ANUNCIADO

RAFAEL CHIRBES' EN LA ORILLA: FLOTSAM FROM A FORETOLD WRECK

Javier Luis Velloso Álvarez

RESUMEN

La publicación en el año 2013 de la novela *En la orilla*, de Rafael Chirbes supuso un antes y un después tanto en el panorama de la literatura española como en la propia trayectoria creativa de su autor. Galardonada con importantes premios y calificada por la crítica como “la gran novela de la crisis en España”, la obra constituye un ejemplo paradigmático de una nueva narrativa social que aborda desde una perspectiva crítica y realista la realidad económica y social del siglo XXI en España sin renunciar a la complejidad técnica y la depuración estética. El objetivo de este artículo es analizar los principales rasgos contextuales, temáticos y narratológicos que explican la trascendencia del libro, para lo cual se recurrirá no solo al estudio del texto narrativo, sino también a las entrevistas, reseñas y comunicaciones académicas que nos permitan indagar en la intencionalidad del escritor y encontrar las razones que subyacen a las correspondencias estructurales entre forma y contenido.

Palabras clave: narrativa española actual, novela social, crisis económica, Chirbes-Rafael, análisis narratológico.

ABSTRACT

The publication of Rafael Chirbes' *En la orilla* in 2013 meant a turning point both in Spanish literature and in the writing career of its author. Awarded with influential literary prizes and described by critics as “The great novel about crisis in Spain”, the book is a paradigmatic example of a new narrative trend which deals with XXI century's economic and social state in Spain in a critical and realistic way, minding stylistic excellence and technical complexity too. The purpose of this article is to analyze main aspects related with context, topics and narrative that justify the significance of the novel, considering not only the study of the book, but also interviews, reviews and academic reports which allow us to follow the writer's intentions and to find the reasons behind structural links between form and substance.

Key words: Spanish contemporary fiction, social novel, economic crisis, Chirbes-Rafael, narrative analysis.

M.L. Javier Luis Velloso Álvarez. Universidad Carlos III de Madrid. Ayudante. Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación (Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura). Correo electrónico: jvelloso@hum.uc3m.es

Recepción: 27- 01- 2017

Aceptación: 23- 02- 2017

1. El renacer de la narrativa social: *En la orilla*, la gran novela de la crisis

En la orilla (Anagrama, 2013), la última novela que Rafael Chirbes (1949-2015) publicó en vida, supuso la consagración definitiva del autor en el panorama editorial y crítico de la narrativa actual española: por ella obtuvo numerosos galardones, entre los cuales destacan el Premio Nacional de Narrativa y el Premio de la Crítica de Narrativa Castellana, que supusieron la culminación de un proceso lento y tardío si se compara con el enorme reconocimiento que ya suscitó con sus primeras novelas en países como Alemania.¹ Asimismo, se trata de la novela que llevará al escritor nacido en Tavernes de la Valldigna a convertirse en modelo y paradigma de una nueva narrativa social que recupera las coordenadas del Realismo y que, sin renunciar a la complejidad técnica y la depuración estética, se convierte también arma del cambio social. Una corriente que, hecha la excepción de Chirbes, se nutre sobre todo de la obra de autores jóvenes (Belén Gopegui, Isaac Rosa o Marta Sanz son algunos ejemplos destacados);² y cuyos límites temporales y criterios de agrupamiento son todavía punto de encuentro de encendidos debates entre creadores y críticos, sobre todo a partir de la crisis económica que comienza en España en el año 2008. En efecto, en buena parte de la narrativa publicada en el último lustro, la crisis en sí misma se convierte en un verdadero leitmotiv novelesco, más que en un contexto en el que situar la acción de los personajes; hasta tal punto que la controversia crítica actual se centra en la existencia y virtualidad de un subgénero novelístico que merezca el nombre de “novela de crisis”;³ un subgénero que cumpla en el nuevo siglo la función de la novela social de los cincuenta y trate de narrar desde un punto de vista crítico los hechos a los que nos enfrentamos desde el final de la pasada década. Al respecto afirma Gonzalo Torné:

Aunque son numerosos los escritores que defendían hasta hace poco la autonomía de la región literaria, se comprende que un desastre como el que ha sacudido la realidad cotidiana altere e influya sobre el imaginario en el que empiezan a formarse las novelas. Se entiende que novelistas que hasta 2008 se contentaban con elaborar juegos de referencias intertextuales estiren ahora el cuello para atisbar el mundo que concierne a la mayoría, aunque también es una lástima que no se haya debatido públicamente el cambio de orientación. (Torné, 2014)

La referencia a esta tendencia narrativa novedosa y al debate que la misma ha generado en los principales foros literarios del ámbito hispánico resulta pertinente en nuestro análisis porque si con *Crematorio* (Anagrama, 2007) Chirbes pasa a encabezar la corriente narrativa de raigambre realista y perspectiva crítica que renace con el nuevo siglo, con *En la orilla* compone un hito fundamental en este sentido, hasta el punto de haber sido calificada reiteradamente como “la gran novela de la crisis en España”. La etiqueta, lejos de ser grandilocuente y vacía, parece bastante acertada, pues resulta difícil encontrar otra novela (al menos de momento) que afronte de manera tan ambiciosa y desde tantos puntos de vista las causas, efectos y dilemas generados por la nueva situación económica en España.

Pero la importancia de la novela no se debe exclusivamente a motivos contextuales o relacionados con su recepción crítica: también es una obra clave por el lugar que ocupa dentro de la trayectoria creativa de Chirbes, en la medida en que constituye una muestra muy representativa de sus principales vectores temáticos, narratológicos e ideológicos. *En la orilla* se revela, así pues, como el colofón al programa narrativo que subyace bajo toda la producción del escritor, un programa que, como afirma García-Pascual (2011, pp. 109-110), ante todo trata de denunciar el relato oficial de la Transición y el proceso de amnesia colectiva aparejado al triunfalismo y las ínfulas del progreso de los años noventa y primeros dos mil.⁴

Por otro lado, por su localización, intencionalidad y perspectiva marcadamente contemporánea, la novela guarda una estrechísima relación con la precedente, la mencionada *Crematorio*, junto a la cual compone una suerte de díptico sobre los que para el autor eran los grandes males de la España contemporánea: la corrupción moral derivada de la codicia y el ansia de poder y la autoinmolación de la sociedad en los altares del dinero. Dos novelas que pese a su ambientación y punto de vista actual, no pierden de vista la perspectiva de largo recorrido, y de ahí la enorme importancia que tiene el trazado genealógico o familiar en la caracterización de los personajes: Chirbes se destaca como alumno aventajado de la narrativa decimonónica, con una concepción determinista de la existencia que entronca con el Naturalismo de Zola. Así, puede constatar 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 que se manifiesta con un fenotipo diverso en función de factores ambientales asimismo disímiles. En este mismo sentido, podría hablarse de una “alegoría darwiniana”, similar a la que Juan Miguel López Merino (2005) ve en *La caída de Madrid* (Anagrama, 2000): en efecto, en las novelas de Chirbes se producen constantes alusiones al mundo animal, que vienen a establecer una analogía entre la sociedad del franquismo y la resultante de la Transición y una gran fauna en la que hay vencedores/depredadores y vencidos/depredados, y en la que las problemáticas relaciones entre ambos conducen inexorablemente a la perpetuación de una pirámide social injusta y abusiva. En las dos “novelas contemporáneas” está presente, pues, tal como lo está en sus novelas “de la memoria” (*La buena letra* [Anagrama, 1992], *Los disparos del cazador* [Anagrama, 1994], *La larga marcha* [Anagrama, 1996]...), un interés casi obsesivo por indagar en el origen del *statu quo* de la España actual, en los porqués menos inmediatos de esa descomposición moral que denuncia; pues, como declaraba en una entrevista, “nada queda a salvo de los efectos demoledores de la historia, nada nace que no sea fruto de ella” (Navarro, 2008, p. 155).

En esta mirada profunda de la realidad se percibe la formación académica de Chirbes como historiador, así como un evidente influjo de las *Tesis de la Filosofía de la Historia* (1944) de Walter Benjamin: como el filósofo alemán, el novelista trató de construir con su literatura un relato “a contrapelo” del discurso triunfalista que hizo borrón y cuenta nueva del ayer para no entorpecer la ola del progreso. Así afirmaba el escritor que “Benjamin sabía que la legitimidad está en la permanencia del rencor por una injusticia que se cometió en el pasado” (Chirbes, 2002, p. 14).

En este caso, lo que construye es un relato sobre presente inmediato, una denuncia urgente (el escritor abogaba por la “literatura con fecha. La novela no puede ser un instrumento viejo” [Jacobs, 1999, p. 182]) de la deriva del país en el que permaneció, después de haber sido un incansable viajero, refugiado en la pequeña localidad valenciana de Beniarbeig los últimos años de su vida. De hecho, dejando de lado el debate sobre cuál es la localización real de los lugares de los que Olba y Mísent serían trasunto,⁵ creemos que las últimas circunstancias biográficas del autor son francamente relevantes en el caso de esta novela, porque explican en buena medida la actitud crítica y amarga, la localización elegida y el punto de vista que adoptan sus personajes protagonistas. En este vector de lectura biográfica se sitúa Marta Sanz, cuando en sus *Notas de lectura* sobre la novela, afirma con rotundidad:

Tendríamos que preguntarnos hasta qué punto el discurso de Esteban, proyectado en nuestro campo cultural y político [...] es un mensaje desesperanzado. Tendríamos que separar el resentimiento, el estupor, la lucidez que hace daño y el sentido crítico de la desesperanza. Y también tendríamos que cuestionarnos hasta qué punto Esteban es el álgot ego de su autor. O sí. O no. O a ratos. (Sanz, 2015, p. 215)

2. ¿Una novela sin trama?

Novela extensa, muy ambiciosa y conceptualmente densa, *En la orilla* es un viaje lleno de recovecos por los parajes de la crisis económica en España: en palabras de Chirbes, se trata de un libro “totalmente centrífugo, como un pulpo que quiere tocar todas las cosas. No un libro de personajes sino de un tiempo” (Armada, 2013, párr. 4). Se comprende así que cualquier intento por compendiar el argumento resulte reduccionista, en la medida en que, como afirma Marta Sanz, “*En la orilla* es un perfecto ejercicio de vivisección y espeleología [...] no es una serie de forenses. Ni un documental de aventuras al filo de lo imposible. No hay espectáculo” (2015, p. 218).

Utilizando la terminología del análisis estructuralista clásico de Barthes (1966), diríamos que en la novela hay muchas más *catálisis* que *núcleos* propiamente dichos, así como un gran número de *indicios* (en las detalladas descripciones de la naturaleza, en los largos pasajes digresivos que acercan la novela al ensayo...) con un peso equiparable al de los primeros. Una idea que vino a confirmar expresamente el propio autor:

Es un libro que no tiene trama, porque cada vez me interesa menos la trama. La trama es una dictadura, lo decía Benet... En esta novela hay voces, luego un río central, que es el personaje, y yo quise desde el principio que fuera como un concertante, donde las distintas voces tuvieran el mismo tono y formaran un coro que contara lo único que me interesa contar, que es lo que está pasando. (Berasátegui, 2013, párr. 5)

La primera afirmación es quizá demasiado categórica, pues lo cierto es que ese “río central”, el elemento dominante del cual nacen, al cual vuelven y en torno al que giran todas las tramas y voces secundarias es la historia del septuagenario Esteban, contada por el propio personaje a través de un largo monólogo interior que recorre de modo minucioso y obsesivo los motivos, antecedentes y preparativos de su suicidio, una suerte de “representación final” que le libere de una existencia condenada a la decepción personal y a la ruina económica. Un suicidio (cuya ejecución se elide en el relato, pero cuyo resultado conocemos desde el principio) en el que se acompañará de su padre, un anciano dependiente y senil que en el pasado ha sido ejemplo de inamovibles convicciones marxistas, más preocupado por mantener a flote una moral de resistencia que por demostrar cualquier tipo de afecto a sus hijos, y que en el presente representa una pesadísima carga, asumida con sacrificio y abnegación por Esteban.

La fatal solución tiene causas concretas y tangibles: timado por su socio Tomás Pedrós, cuya sombra transita por todas las páginas como una maldición, Esteban ve echado a perder el taller de carpintería familiar que regenta, el único patrimonio que hereda de su padre y el medio de subsistencia de cinco empleados más a su cargo. Su derrota supone la caída de la venda ante una realidad aparente y nada halagüeña, que actúa de modo especular y obliga al protagonista a realizar un profundo ejercicio de introspección y autoconocimiento que atraviesa distintas fases, desde la negación hipócrita y autoexculpatoria, hasta la aceptación de la propia corrupción moral y la subsiguiente confesión de los bajos instintos, rencores y envidias. La obra nos sitúa así en un marco histórico bien definido, diciembre de 2010, y nos mete de lleno en la conciencia de un personaje que ve derrumbarse ante sus ojos todos los sueños y ambiciones adquiridos en la época dorada de los noventa y primeros dos mil.

Y en este camino desde las ilusorias esperanzas de medro hasta los infiernos de los que siempre fueron carne de cañón, van apareciendo diversos personajes que se revelan como tipos sociales vinculados a realidades perfectamente reconocibles para el lector actual: los empleados recién despedidos de la carpintería; los amigos y conocidos del bar, que componen un jardín de las delicias de la España corrupta; los familiares (el mencionado padre; los

hermanos, quienes solo regresan al hogar familiar cuando existe algún incentivo económico); Liliana, la joven cuidadora colombiana por la que Esteban siente una atracción irrefrenable que trata, sin éxito, de ocultar tras un velo de paternalismo bienintencionado; y, finalmente, Leonor, la antigua y única novia de Esteban, posteriormente casada con su amigo Francisco, que representa el ideal de vida inalcanzable, y sobre cuya memoria (en el presente del relato, ya ha fallecido) vuelca vehemente el protagonista contradictorios sentimientos.

El “Éxodo” con el que concluye la novela es, por último, más bien una adenda o remate final que una secuencia de cierre propiamente dicha, pues lo que narra no es tan relevante desde el punto de vista de su conexión lógica o cronológica con los hechos de la trama central, como lo es por la información que añade sobre el contexto de esos hechos: en efecto, la reflexión de Tomás Pedrós en el momento de su huida hacia un país desconocido se convierte en un epílogo cruel, un testimonio del triunfo y la perpetuación de la injusticia social, conclusiones que caen como un aldabonazo sobre el lector y enlazan, de alguna manera, con la novela de tesis decimonónica (sin que eso suponga hacer explícita una moraleja, y lejos, por lo tanto, de pretensiones didácticas).

Ese afán por tocar todos los asuntos relativos a la crisis, por dar forma a esa ambiciosa novela-río en la que estén presentes los dilemas, causas y consecuencias de los factores que definen un contexto histórico expresamente delimitado, encuentra en la narrativa de corte psicológico, fragmentaria, llena de repeticiones, y oscilaciones temáticas el instrumento idóneo; una prosa en la que la digresión y la pausa narrativa no son la excepción, sino la norma, y que tiene en el monólogo interior y en el estilo indirecto libre su más natural expresión. Un planteamiento enormemente ambicioso que no afecta, sin embargo, a la coherencia del conjunto. Es, de hecho, la cuidadísima arquitectura de la novela, la perfecta trabazón estructural de todos sus elementos el primer rasgo que da cuenta de la talla narrativa de su autor: la densidad conceptual de la novela encuentra así en la compleja y muy pensada forma una perfecta correspondencia.

La estructura externa es aparentemente simple, pues la novela aparece dividida en apenas tres partes de extensión muy diferente: la primera y la última, tituladas, respectivamente, “El hallazgo” y “Éxodo”, actuarían a modo de preámbulo y epílogo de la historia central, que aparece desarrollada de modo exhaustivo a lo largo de las 398 páginas (de un total de 438) que ocupan la segunda parte, titulada “Localización de exteriores”. Cada una de ellas está contada por un narrador distinto y aparece (excepto la última) encabezada por la fecha en que estos dan comienzo a sus respectivos relatos: la primera, contada por un narrador en tercera persona está fechada el 26 de diciembre de 2010; la segunda, narrada por Esteban a través de un monólogo interior, el 14 de diciembre del mismo año; y la última, por Tomás Pedrós, también a través de la misma técnica narrativa, no tiene fecha, aunque podemos deducir que es simultánea en el tiempo de la historia.

La cuestión se complica, no obstante, mucho más cuando descendemos a la configuración interna de cada una de las partes, pues aunque podría parecer que el esquema de instancias narrativas guarda una correspondencia perfecta con la estructura externa descrita, tal impresión solo resulta válida para la primera y la última parte, pero no para el monólogo de Esteban, cuyo discurso aparece, por un lado, entreverado e interrumpido por otras voces; y por otro, tiene una división interna en cuadros fragmentarios, separados entre sí por puntos y aparte que, sin llegar a constituir capítulos independientes, suelen girar en torno núcleos de significación comunes.

Respecto al primer rasgo, hemos de decir que las otras voces intervinientes se introducen, desde el punto de vista de Esteban, a través de los diversos procedimientos de reproducción discursiva propios de la narración (estilo directo, indirecto, indirecto libre, directo libre, etc.), o bien, desde un punto de vista externo, a través del artificio narrativo del contrapunto: el discurso monologal del protagonista es así interrumpido frecuentemente por otras voces (hasta seis) de la novela que se arrojan temporalmente la condición de narradores, por medio también del monólogo interior (en el caso de sus ex-empleados y algunos de sus familiares) o a través de la técnica cervantina del manuscrito encontrado (en el caso de las anotaciones del padre de Esteban en el reverso del calendario de 1960, anotaciones enmarcadas por los comentarios de una instancia narrativa anónima de orden superior); o que simplemente, se hacen oír a través de sus diálogos, transcritos por una entidad narrativa que recuerda al modelo de “novela-magnetofón” de Sánchez Ferlosio. La introducción de estos discursos ajenos, la mayoría de extensión muy breve, se realiza con una gran libertad: las nuevas voces aparecen y desaparecen de manera repentina, sin explicaciones previas o paratextos que justifiquen su razón de ser. Por ello, para paliar la posible confusión a que puede inducir el artificio, estas otras voces aparecen marcadas tipográficamente con letra cursiva.

La referida libertad no es, en cualquier caso, sinónimo de arbitrariedad, y más allá del gusto de Chirbes por la experimentación técnica, hay una razón de fondo que justifica la polifonía narrativa: por una parte, los monólogos interiores y el diálogo dan voz a cinco personajes que pertenecen al mundo subalterno de los olvidados por la crisis. Así, de un lado tenemos a las víctimas directas de la ruina de Esteban, antiguos empleados de la carpintería, Julio y Joaquín, y de otro, a miembros de las familias de esas víctimas: la mujer de Álvaro y la mujer de Joaquín. Finalmente, se nos ofrece el diálogo entre Liliana y una amiga a la que le confiesa los malos tratos a que la somete su marido. Todos ellos completan y matizan el relato parcial de Esteban y desde la experiencia subjetiva posterior al despido, hacen visible una realidad que de otro modo quedaría enterrada. La inclusión de esas otras voces parece responder a una exigencia ética: la de no obviar nunca la voz de los vencidos.

Por su parte, la voz del padre, conservada en la suerte de diario íntimo del calendario, tiene una doble función: por un lado, nos informa de su educación y experiencias de juventud, lo que permite al lector obtener una imagen mucho más completa de este hombre que permanece mudo en el presente del relato; por otro, tiene una lectura de carácter político e histórico, en tanto que supone la reivindicación de la memoria perdida similar a la de sus primeras novelas: el descubrimiento del manuscrito por parte ese narrador anónimo (no por Esteban, que nunca lo llega a conocer) pone en contacto presente y pasado, y lo hace de nuevo desde la perspectiva de los derrotados.

Respecto al segundo rasgo señalado, la subdivisión del monólogo interior en largos párrafos separados por puntos y aparte también tiene un sentido concreto en la novela: por un lado, suponemos que con ello el autor trataba de evitar que la lectura se volviera demasiado farragosa y la información difícilmente recuperable para el lector, un peligro al que se intenta responder a través de pausas (una función similar, además de las ya señaladas, tendrían los monólogos en cursiva de los personajes subalternos); por otro, cada una de estas piezas monologales se construye en torno a un elemento dominante fundamental: así, encontramos largos parlamentos dedicados a las conflictivas relaciones familiares entre Esteban, su padre y sus hermanos; al amor (o a la imposibilidad de este) a través de la dolorosa historia de Leonor; a la peripecia vital y el desencanto de la generación de los vencidos en la posguerra,

vista a través de la historia de su padre y de su abuelo, etc.. Finalmente, a estas deberíamos sumar piezas monologales de carácter descriptivo en las que Esteban dibuja con todo detalle la fisonomía, flora, fauna y actividades del marjal de Olba, donde tiene intención de acabar con su vida: son estos pasajes, lógicamente, los que presentan un estilo más depurado y una mayor carga adjetival.

3. Los temas de la novela: la crisis como eje vertebrador

Si decimos que la complejidad de la novela no va en detrimento de la ligazón interna de su esqueleto, también en el plano temático la coherencia se presenta como un rasgo definitorio fundamental: incluso los temas más secundarios o los más alejados a priori del ámbito de influencia de lo económico tienen un valor propio en *función de y desde la perspectiva* del leitmotiv central de la crisis. Resulta razonable, pues, comenzar por explicar su tratamiento en la novela, para pasar a continuación a esos otros temas que, en principio, quedan fuera del ámbito de influencia de lo económico, pero que adquieren una significación particular desde ese punto de vista.

3.1 La crisis económica en España

La intención de Chirbes es clara desde el primer párrafo de la novela: “El primero en ver la carroña es Ahmed Ouahalli. Desde que Esteban cerró la carpintería hace más de un mes, Ahmed pasea todas las mañanas por La Marina” (Chirbes, 2013, p. 11). Tenemos, pues, que ya desde el principio se apunta la causa tanto de la muerte de Esteban (que al principio el lector desconoce) como la que permite que el marroquí encuentre su cadáver: la ruina de la carpintería, cuyo cierre supone para los dos personajes un total cambio de paradigma existencial y económico. Una mención tan temprana al contexto de precariedad y de paro no parece en absoluto casual, pues, como señala Marta Sanz (2015, p. 220), en la novela “la pobreza se presenta como mal fundamental [...] lo fundamental son las circunstancias, la periferia, el contexto [...] Es el fondo el que da sentido a la silueta”.

La mención es ya totalmente explícita en la segunda página, pues en ella aparece citada por primera vez la palabra maldita, como un fantasma que todo lo inunda y a cuyos dictados nadie puede sustraerse: “La crisis impone su mandato por todas partes. No solo en los de abajo. También las empresas están quebradas o a medio quebrar” (Chirbes, 2013, p. 12). Una presencia espectral que tiene su lado tangible, por un lado, en un escenario devastado, abandonado y en proceso de descomposición, el mismo que pocos años antes había sido la Meca del crecimiento ilusorio y la burbuja inmobiliaria, y que en el año 2010 “tiene algo de campo de batalla abandonado, o de territorio sometido a un armisticio [...] de tapias que encierran pedazos de nada” (Chirbes, 2013, p. 15); y por otro, en la masa humana que, despertada bruscamente de la calma de los años prósperos (“Hace cinco o seis años, todo el mundo trabajaba” [Chirbes, 2013, p. 14]), se enfrenta a la pesadilla del desempleo y la falta de expectativas, una pesadilla aguzada por los desalentadores datos macroeconómicos que ofrecen expertos, políticos y tertulianos en medios de comunicación, plagados de nociones teóricas y conceptos técnicos que pasan a formar parte del imaginario cotidiano:

¿Trabajo? Como no sea de conductor de suicidas [...] Ahora, en los balcones cuelgan carteles disuasorios. Alguien que solicita trabajo se ha convertido en un animal molesto[...] 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. Las cifras del paro en España superan el veinte por ciento y el año que viene pueden subir hasta el veintitrés o veinticuatro. (Chirbes, 2013, p. 14)

Quizá sea la carroña que alimenta los perros la que mejor simboliza este proceso de descomposición social: los restos de Esteban son los pecios de un naufragio colectivo, el ejemplo palmario de una derrota que se perpetúa en la Historia. Nos parece muy perspicaz, en este sentido la observación de Labrador-Méndez (2015, p. 227) sobre esta escena inicial: el perro que porta una mano humana en su hocico es, amén de otras connotaciones que se verán más adelante, el mismo perro que aparecía en la mitad de la *Larga marcha*, un perro que representa al 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.

La escabrosa imagen del perro devorando al cadáver putrefacto deja entrever otro intertexto evidente, el de la filosofía hobbesiana del *Homo Homini Lupus*: la crisis es el escenario perfecto para que los depredadores devoren por fin a sus víctimas, las mismas que asistieron embelesadas a su propio proceso de engorde y de las que solo quedarán restos de carroña informe tras el banquete. Y del descubrimiento (ya inevitable, una vez terminado el festín) de esta pulsión voraz nace la mala conciencia, una mala conciencia adánica, asociada al pecado original en que consiste la quiebra ante el poder omnímodo del dinero: “Lingotes de oro, joyas, brillantes, rubíes y zafiros [...] 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 coral de esmeraldas.” (Chirbes, 2013, p. 437).

Todas las imágenes y referencias que aparecen en la novela y ponen cara a la crisis (mendicidad, desahucios, cierres de empresas, deudas, despidos...) se ponen al servicio de una tesis central: la acentuación de las desigualdades sociales. En efecto, el nuevo panorama supone, ante todo, la profundización de una brecha social preexistente, una brecha que seguía latiendo pese a la renuncia de la izquierda socialdemócrata a la dialéctica marxista de la lucha de clases y al abrazo entusiasta de la mesocracia, esto es, el sueño de la clase media, como promesa y signo de los nuevos tiempos. Algunas reflexiones al respecto son transparentes:

La lucha de clases se difuminó, se disolvió, la democracia ha sido un disolvente social: todo el mundo vive, compra y acude al hipermercado y a la barra de bar y a los conciertos [...] no se percibe arriba y abajo, todo está embarullado, confuso, y, sin embargo, reina un misterioso orden; eso es la democracia. *Pero, de repente, desde hace un par de años, parece que se palpa la construcción de un orden más explícito menos insidioso. Es visible el nuevo orden, arriba y abajo, bien claros.* (Chirbes, 2013, p. 246, la cursiva es mía)

La crisis obliga, pues, a los actores del gran teatro del mundo contemporáneo a resituarse en el tablero y a asumir su condición de vencedores o vencidos, o, según la metáfora empleada por Labrador-Méndez (2015), de *devoradores* o *alimentos*, la situación es especialmente trágica y desfavorable para los empleados de Esteban en la carpintería: lo sabemos por la explicitud con que describen de viva voz sus dificultades para sobrevivir en un ambiente cada vez más hostil, una voz cargada del rencor y la desesperación de quien no ha sido preparado para enfrentarse al desprecio y a la indiferencia de los que en otro tiempo no tuvieron problema en servirse de su fuerza de trabajo de su vida. La precariedad supone para ellos un menoscabo de su dignidad, un signo indisimulable de su vergüenza:

A qué aspira esta gente, qué creen ellos que puede hacer un hombre cuando tiene la nevera vacía [...] Los que te salvaron te pierden. Te pierdes tú por culpa de ellos [...] Nunca pensé que iba a vivir algo así, nadie nos acostumbró, nadie nos preparó para esto [...] me pregunto cómo puede ser así de cruel la gente,

tan maleducada. Hay que tener pocos escrúpulos para decirle esas cosas a un hombre casado y padre de tres hijos, sin conocerlo de nada. Cómo quieren que así reconstruya un hombre, un trabajador, su orgullo. (Chirbes, 2013, pp. 91-93)

La marca de la pobreza que los recién despedidos portan en su frente, la toma de conciencia repentina de su verdadera condición afecta de modo directo al ámbito familiar: los testimonios de las mujeres de Álvaro y Joaquín son un claro ejemplo de la sordidez y vacío que ocupa el lugar de su otrora matrimonio feliz. De este estado de incomunicación y la falta de apoyo surge el encuentro, la atracción mutua entre la segunda y el empleado de la gasolinera: las confesiones de ambos alumbran una forma de solidaridad y empatía, la que nace del reconocimiento de la vulnerabilidad mutua.

Frente a estos, se sitúan los que han conseguido mantener su situación de privilegio, que en la novela aparecen representados principalmente por los contertulios de Esteban en el bar de Olba: la feroz crítica de Chirbes hacia los que detentan el poder económico es marcadamente generacional, pues se construye sobre el retrato descarnado y obscuro de una serie de personajes ya retirados o al borde de la jubilación que celebran su triunfo con descaro y autoafirmándose en su inmoralidad. Así, en las escenas que transcurren en el bar se pone de manifiesto sin ambages la traición intergeneracional que el escritor vino denunciando desde *La buena letra*, y lo hace a través del personaje desde cuya visión se nos ofrece esta imagen deformante, Esteban. En él fructifica la mala conciencia de quien se sabe testigo y partícipe de un proceso colectivo de corrupción moral, que es en realidad un proceso de olvido.

El propio escenario y la actividad que desarrollan en él estos personajes tiene un evidente valor simbólico: retirados de la primera línea de fuego y habiéndose consolidado en su estatus, los hombres distraen su vejez con las partidas de tute y dominó, cuyas fichas y naipes sustituyen a todos aquellos a los que manejaron a su antojo para alcanzar un éxito francamente ignominioso. En su línea balzaciana, Chirbes pinta en estas partidas un cuadro completo en el que aparecen perfilados todos los tipos sociales que tomaron la iniciativa o se sumaron por intereses espurios a la ola del progreso: tenemos así a los hijos de los próceres del régimen franquista (Francisco, Bernal), que solo tuvieron que seguir la corriente de los tiempos para comprar su inocencia y mantener su condición hegemónica, adoptando de cara a la galería nuevos modos socialmente aceptables en tiempos de democracia (el caso de Francisco es el más interesante, porque por un lado reniega públicamente del legado de sus padres a la vez que toma ventaja del mismo, y por otro es capaz de construirse una imagen pública que sigue los patrones del nuevo modelo de la socialdemocracia: la del hombre distinguido abanderado de un nuevo elitismo cultural socialmente redentor); pasando por gente como Bernal o el ausente Pedrós, que representan a esa España de pequeños empresarios que, desde una situación de medianía y regodeándose en todo momento en su ignorancia, vieron su oportunidad en el *boom* inmobiliario para ocupar su parcelita de poder y acabaron convirtiéndose en los principales corruptores del entorno y de la política municipal; por los que, como Carlos, el trabajador de la sucursal bancaria, contribuyen con su silencio e indolencia a este proceso de degradación; hasta llegar a Esteban, un personaje redondo y contradictorio cuyo retrato es mucho más detallado y quizá por eso mismo, más benevolente.

Así, aunque tome parte activa en las tertulias y actúe en ellas según los principios de esa peculiar urbanidad marcada por el clasismo, el machismo, el racismo, el cinismo y toda la serie completa de “ismos” negativos, nuestro personaje se sabe acreedor, heredero y propietario de una inmensa nada, lo que lo separa necesariamente de estos personajes que copan la

pirámide social. Una vez más, se hace presente la culpa, del que colabora en la prolongación de un sistema abyecto, del que no se atreve a pasar al otro lado de la mesa para dar la mano a sus empleados cuando les comunica su despido, de aquel que prefiere quedarse entre dos mundos, entre dos *orillas*:

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 ese soy yo. ¿Y mi fragilidad? ¿Nadie se ocupa de mi fragilidad? Demostrarles que la línea del orden no pasa entre nosotros. Pero eso no puedo decirlo, porque pasa la línea entre nosotros. La marca el borde de la mesa. (Chirbes, 2015, p. 147)

3.2 La inmigración

El enfoque de este tema en la novela lo convierte, en cierto modo, en una manifestación particular de la dialéctica de lucha de clases a la que nos hemos referido anteriormente, pues, entre los nacionales y los extranjeros se reproduce un esquema de relaciones de poder muy similar al que veíamos entre la clase obrera resituada y las clases pudientes depredadoras. De hecho, el gregarismo existente entre los inmigrantes del mismo país (colombianos en el caso de Liliana, marroquíes en el de Ahmed) se fundamenta, sí, en sentimientos identitarios, pero también en una conciencia de clase derivada de circunstancias socioeconómicas similares: a diferencia de los españoles, la inmensa mayoría de los “moros, rumanos o conguitos” (Chirbes, 2013, p. 428) de los que habla Pedrós nunca tuvieron posibilidad de medrar en los años de crecimiento, y siempre mantuvieron una condición humilde, la de mano de obra barata al servicio de los nuevos albañiles-empresarios y promotores sin formación; una condición de la que solo se salvan los jubilados ingleses o alemanes “que hacen footing o caminan al borde del agua” (Chirbes, 2013, p. 365), aquellos que, ajenos a la realidad del país, aún habitan los apartamentos que componen el paisaje de piedra de Levante.

De la lucha entre ambos sentimientos de pertenencia a un colectivo, basados en la identidad étnico-cultural o en la clase social, nacen las contradicciones de Ahmed: crítico con el integrismo panislamista que representan algunos de sus compatriotas emigrados (sobre la xenofobia contra los musulmanes tras los atentados del 11 de marzo de 2004, se nos dice que “Ahmed piensa que los propios marroquíes colaboran en aguzar esa desconfianza y en dificultar las cosas” [Chirbes, 2013, p. 15]), el marroquí aboga por una ética laica, basada en un principio agregador de tipo económico (“Servimos a los perros cristianos porque nuestros perros están aún más rabiosos, nos clavan los dientes más hondo [...] Hijos de puta son los hombres, el género humano, no importa el Dios en el que digan creer” [Chirbes, 2013, p. 18]).

El caso de Liliana nos ofrece una perspectiva un poco diferente, pues esta sí que parece reivindicar de modo reiterado a lo largo de la novela sus raíces y manifiesta su desarraigo, por lo que el componente identitario parece mucho más fuerte; sin embargo, el diálogo final con su amiga Susana pone de manifiesto que en realidad lo que se añora no es la tierra de la que se partió, sino una imagen idealizada y congelada en la memoria de la misma que se sabe irrecuperable, el paraíso perdido hoy devastado por la penuria económica y la inseguridad. La añoranza y el recuerdo de lo propio son, como ella misma admite, una forma de fe, pero lo que le une a sus compatriotas en España es su condición de emigrada económica.

En todo caso, los estereotipos, prejuicios y clichés sobre las distintas nacionalidades y culturas se dan en todas las direcciones, aunque aquí también el estatus socioeconómico del sujeto que enuncia el juicio y el objeto sobre el que este se proyecta juega un papel fundamental; lo que se hace especialmente evidente en el discurso de Abdeljaq, compañero de piso y colega de Ahmed:

Los nazarenos ya no nos necesitan, así que de los primeros que prescindan es de nosotros, que somos los que les ponemos las cosas más difíciles. Prefieren quedarse con los colombianos, con los ecuatorianos [...] les limpiamos la mierda de los retretes, les servimos sus asquerosos vinos en los bares, les construimos las casas [...] (Chirbes, 2013, p. 17)

En último lugar, la imagen que de unos y otros tienen los españoles aparece expresada sin tapujos por los de la partida del bar Castañer y en el discurso de Pedrós. Así, sus opiniones dejan entrever una rancia superioridad clasista: vistos poco tiempo antes como mano de obra barata y sumisa, la crisis hace aflorar en sus tertulias una renacida xenofobia, visible en los prejuicios hacia musulmanes y la minusvaloración y actitudes machistas respecto a la colombiana, a la que tratan como mero objeto (un trato similar al que dan a las prostitutas procedentes del este de Europa en los clubs que frecuentan, cuyo relato, muy detallado en *Crematorio*, queda fuera de este libro).

3.3 El amor y la muerte

Aunque Chirbes se declaraba “bastante poco freudiano” (Ruiz-Ortega, 2009), lo cierto es que efectúa un tratamiento del tema amoroso que encaja a la perfección con la tradición del psicoanálisis: amor y muerte, la permanente tensión entre las pulsiones eróticas y tanáticas, forman aquí un todo indisoluble. Todas estas pulsiones se dirigen hacia Leonor, símbolo de un amor breve e idealizado, petrificado en la memoria de Esteban como una evocación dolorosa de la oportunidad perdida, como una derrota a las puertas de su propio Edén. El fin del amor está rubricado por un acto tanático, el aborto, y de él nace un hondo resentimiento que acaba por anegar la imagen platónica de los días felices. Y, finalmente, la muerte de la magnate de la restauración tras una larga enfermedad encarna el fin de la utopía, del regreso soñado. El tema erótico-tanático se imbrica, pues, con total coherencia en la novela, dado que la relación entre Leonor y Esteban es en sí misma una alegoría del triunfo de la realidad material en toda su crudeza, de la derrota de la utopía.

Decir que Leonor representa el amor idealizado no implica, de ningún modo, que se trate de un amor al que se le haya despojado de su vertiente carnal y sexual; al contrario, lo que se idealiza es ese amor fugaz que desaparece como desaparecen los fluidos tras el coito, y al que sucede precisamente una *petite morte* que da paso a la tristeza y a la vergüenza, a la traición y a la infidelidad (lo símiles faunísticos con los bóvidos, por un lado; y los bíblicos con el también “engañado” José de Nazaret, por otro, son una constante en la caracterización de Esteban). Se trata, pues, del amor pulsional e instintivo, frente a esas otras formas de amor más perdurables en el tiempo pero menos honestas, que adornan con las liturgias religiosas o civiles del compromiso lo que en realidad es una forma de supervivencia económica y una defensa contra la soledad.

3.4 Las relaciones familiares

La familia es el núcleo donde más claramente se cruzan la dimensión intimista y la dimensión social: no es un refugio que sirva para la redención a través del amor fraternal o paternal; al contrario, es el ecosistema donde se hace más visible la voracidad antropófaga, los más bajos instintos que en el medio social se ocultan a través de la cultura y las convenciones. Un entorno en el que todos son incapaces de ocultar sus defectos frente a los demás, donde el egoísmo, el impulso cainita y el rencor afloran sin disfraces en las relaciones (aquí reducidas

a luchas de poder) entre los hermanos, hasta conformar una estampa cruel que niega toda posibilidad de esperanza en la consanguinidad. El pronóstico de Esteban a propósito de una hipotética guerra futura por la herencia del padre no puede ser más descriptivo en este sentido:

Estallará la gran batalla, el Waterloo familiar. Regreso al estado natural de la humanidad, todos contra todos por todos los medios, sin piedad ni distingos, hermanos contra hermanos, cuñados contra cuñados, tíos contra sobrinos [...] intentando comerse unos a otros a bocado limpio, porque las perspectivas de obtener algo son muy dudosas. (Chirbes, 2013, pp. 108-109)

Más complejo (y central desde el punto de vista argumental y temático) es el tratamiento de las relaciones paterno-filiales: la animadversión latente de Esteban hacia su padre atraviesa distintas etapas que van desde el recelo infantil hacia su carácter huraño, la rebeldía silenciosa hacia el principio de autoridad que encarna en su juventud, el desprecio de su ortodoxia política y ética durante su madurez, hasta llegar al presente de la novela, en el que el anciano terminal, cuerpo mudo y omnipresente, encarna una forma de condena por el pecado original del protagonista. Por todas las etapas, sin embargo, transita la misma idea, a saber: el rechazo al legado de la derrota y el vacío existencial que su padre le transfiere: una derrota que, como en el caso de las segundas generaciones en *La larga marcha* o *La caída de Madrid* tiene un fundamento político y moral, pero también genético. En este sentido, el tono amargo y carente de esperanza de esta y otras novelas de Chirbes se explica, aparte de por la profunda desconfianza en la condición humana, por una concepción determinista de la existencia que acerca aún más al autor al Naturalismo decimonónico: creemos que esta es la razón verdadera por la que fracasa el protagonista en su intento de abordar la orilla del arribismo, porque no puede despojarse de la herencia de su padre, la de la rectitud moral a costa del fracaso y el aislamiento social.

El padre forma parte, en palabras de Carcelén (2013, p. 12) de esa “legión de sombras”, de aquellos vencidos que “vivieron sin haber vivido [...] que no contaron, que no fueron parte de su tiempo”. Generaciones humildes que prefirieron conservar la dignidad para redimirse ante sí mismos antes que comprar la limpieza de sangre que les salvara públicamente. Es esta renuncia la que motiva el rencor de Esteban, pero también (por paradójico que pueda parecer) su lealtad devastadora a quien sabe que es un referente moral, un modelo de coherencia e integridad.

3.5 La relación del hombre con la naturaleza

Parece razonable que, en la medida en que Chirbes describe las relaciones humanas en los términos de un darwinismo *sui generis*, en el que los mejor dotados (por herencia, por inteligencia o por su nivel cultural, que en el caso de Francisco vienen a ser diferentes caras de lo mismo) consiguen sobrevivir e imponer su condición hegemónica en la cadena trófica sobre aquellos que están destinados a ser *alimento*, la misma lógica se aplique a las relaciones entre el hombre y el entorno natural: son, en efecto, el medioambiente y la naturaleza las primeras víctimas de la corrupción económica y moral de hombres, y las que muestran, en fin, un rastro más perdurable de su falta de escrúpulos.

Así, el impulso destructor del hombre transforma el entorno idílico de esta localidad próxima a la costa en un mar de bloques de cemento semivacíos, urbanizaciones de lujo que apenas reciben visitas y obras a medio construir: son los últimos restos del saqueo, la viva imagen de la ruina y las políticas de urbanismo pirata. Un entorno en estado de pudrición en el que lo único que ha permanecido del tiempo anterior a la burbuja es la naturaleza también pútrida y decadente del marjal, descrita con gran detalle en los que sin duda son los pasajes

más líricos (de un lirismo, eso sí, absolutamente materialista) de la novela. Un espacio precario en el que el olor del aire recuerda a la muerte, pues la única utilidad de sus aguas estancadas es deglutir cadáveres de animales y humanos: a esta suerte de Laguna Estigia lóbrega y post-apocalíptica, escenario de juegos infantiles pero también del enfrentamiento cruel y desesperado de la última resistencia durante la guerra civil, vuelve Esteban con su padre y su perro, actuando al mismo tiempo como Caronte y pasajero.

Y la misma dialéctica destructora se da entre el hombre y los animales: Chirbes muestra una enorme compasión por los perros abandonados, que representan la inocencia y la indefensión frente a la brutalidad del hombre. Por ello, parece que en la escabrosa escena de los canes que se disputan la carroña humana a la que aludíamos arriba, late también una forma de ironía del destino, de venganza final contra ese hombre que abandona o paga sus frustraciones con violencia sobre sus mascotas:

Ahmed se estremece con un sentimiento que mezcla la pena con la desconfianza hacia algo turbio que la cojera y las llagas [del perro abandonado del marjal] revelan. Es asco ante lo sucio, pero también ante lo cruel, la crueldad de un perro vengativo y la crueldad del hombre o los hombres que lo han golpeado. (Chirbes, 2013, p. 21)

4. El tiempo y espacio de la conciencia

Como señalamos al hablar de la estructura, las dos primeras partes que componen la novela aparecen fechadas, respectivamente, el 26 de diciembre de 2010 y el 14 de diciembre del mismo año (la importancia del *tiempo referencial histórico*, es, como ya hemos visto, fundamental). El “Éxodo”, por su parte, carece de data, pero parece coincidir aproximadamente con el lapso que media entre ambas fechas. El tiempo *de la historia* de cada una de estas partes es muy breve: la primera, el hallazgo de Ahmed, sucede en unas horas de la mañana del día de San Esteban, la segunda, la preparación de Esteban de su desenlace fatal, a lo largo de un día (día y medio a lo sumo) y la tercera en un tiempo indeterminado de apenas unos minutos. Este tiempo lineal de los hechos y acciones, el de la fábula, no tiene, en realidad, mayor relevancia, habida cuenta de la declarada intención del autor por huir de la “dictadura de la trama” y del carácter profundamente reflexivo de la novela.

Mucho más relevante es el tratamiento del *tiempo del relato*, esto es, la disposición estética del acontecer de los hechos del tiempo de la historia: aquí es donde Chirbes se revela como un auténtico maestro y a la vez, como un fiel seguidor de los grandes renovadores de la narrativa del XX (Joyce, Faulkner, Woolf...). Así, desde el punto de vista de la construcción general de la trama, resulta muy interesante en primer lugar ese inicio *in extrema res*, que contribuye a generar un halo de misterio cercano al de una novela negra; o la apertura en el “Éxodo” de un eje temporal simultáneo que nos informa del destino de Pedrós.

Pero más allá de esta estructura alterada, lo que da buena cuenta de la talla narrativa de su autor es su capacidad para representar los constantes saltos temporales de la mente humana por medio de analepsis y prolepsis, que amplifican enormemente los ecos temporales de la novela y la dotan de una temporalidad fragmentaria y quebradiza, perfectamente coherente con el flujo de conciencia que transcriben los monólogos interiores o el discurso indirecto libre. Es pues, constante, la mirada retrospectiva de los personajes a un pasado más inmediato (los años del *boom*, la Transición) o más remoto (la Guerra Civil, la posguerra, el tardofranquismo) en el que se sitúa el origen del mal: esta es la mirada que sirve de base a la comparativa entre tres generaciones, una clave de lectura ineludible. Menos habituales son las prolepsis que, planteadas a modo de hipótesis, sirven para cimentar la visión que se ofrece del presente (destaca, en este

sentido, la ya referida figuración de la guerra abierta por la herencia del padre para completar el oscuro retrato de la familia), o para informarnos de algún hecho futuro (así, la aportación de ese narrador-editor que presenta el manuscrito del padre y nos habla de la subasta pública de la carpintería). Y en esta temporalidad fragmentaria, en la que las escenas son interrumpidas por amplias pausas narrativas, aparecen, por último, vastas elipsis temporales que resultan muy elocuentes: el silencio mismo sobre la “representación final” de Esteban ahorra al lector el dramatismo morboso al que una escena de este tipo podría conducir, pero, por otro lado, activa un horizonte múltiple de posibilidades que resulta terriblemente sugestivo.

La segunda dimensión del cronotopo novelístico, el espacio, está, por motivos similares, tratada con enorme libertad: los espacios se suceden en el texto sin que los narradores tengan la necesidad de dar cuenta de sus desplazamientos físicos, al hilo de los recuerdos y experiencias interiorizadas en ellos. Es por esto que, aunque la *localización geográfica* tenga importancia (efectivamente, la recreación de esta localidad ficcional como escenario de la crisis no parece baladí) y que determinados *espacios físicos* jueguen un papel decisivo como punto de encuentro de las distintas tramas que atraviesan el libro (así los más recurrentes: el marjal, el bar Castañer, la carpintería, el hogar familiar), importa mucho más el *espacio psicológico*, en el que tales escenarios se convierten en símbolos con significación y entidad propia desde el punto de vista de los temas y del tono que informa la novela. De hecho, solo el primero de los espacios referidos es descrito externamente de modo minucioso, según los modelos del Realismo más tradicional; en los demás, la composición de lugar se realiza en función de los personajes que los habitan y de las realidades (amistosa, laboral, familiar, respectivamente) que albergan. Más aún: en el monólogo interior de Esteban a menudo es difícil deslindar cuando este se encuentra físicamente en el presente del relato en un espacio o en otro: salvo en los pasajes más narrativos, como los de la preparación del suicidio en el marjal o la visita a la carpintería cerrada, en el resto de su discurso el único espacio parece ser el mutable e infinito de la conciencia.

5. Voces, niveles y focalización narrativa

Como en el caso del cronotopo, la norma que guía la construcción de las voces narrativas de *En la orilla* es la de la libertad, visible en la multiplicación *ad infinitum* de las voces, niveles narrativos y la mutabilidad de los tipos de discurso. Así, si tomamos la teoría de los niveles narrativos de Genette como marco de análisis de referencia, encontramos una complejísima maraña de voces que aparecen desde el nivel *extradiegético* (así el de la primera parte, la suerte de narrador-editor que nos habla del manuscrito del padre de Esteban, o aquel que transcribe el diálogo de Liliana y su amiga Susana), pasando por *el intradiegético* (Esteban, su padre, Julio, Joaquín, su esposa, la esposa de Álvaro, Tomás Pedrós) hasta el nivel *metadiegético*, en el que se suceden las diégesis breves y fragmentarias de tercer grado, a través de la voz de personajes que relatan sus experiencias en primera persona pero no asumen formalmente la condición de narradores del relato principal (Liliana, Francisco, los del bar Castañer...). Lo que nos parece más importante destacar es, en cualquier caso, que esta multiplicación recursiva de los niveles narrativos no afecta a la coherencia o la trabazón interna de la narración principal que les sirve de marco; al contrario, la polifonía resulta si cabe más coherente con el planteamiento plural de la novela, y la técnica contrapuntística se ejecuta con gran naturalidad y armonía (el uso de la tipografía cursiva es fundamental en este sentido para evitar la confusión).

Esencial en la novela es también el aspecto de la *focalización* o punto de vista narrativo: según Genette, “una restricción de campo que es en realidad una selección de información narrativa” (1988, p. 51). Por lo dicho en el apartado relativo a la estructura, se comprende que en *En la orilla* predomine la focalización interna, esto es, aquella en la que los narradores-personajes tienen un conocimiento parcial o limitado de la realidad mediatizado por su propia experiencia, y que esta sea siempre variable (los narradores-personajes dan distintas perspectivas sobre acontecimientos diferentes: no hay puntos de encuentro en el relato de los acontecimientos).

Es este punto de vista interno el que determina la opción preferente por el monólogo interior, más estructurado o más cercano a la técnica del *fluir* de la conciencia, lo que sucede especialmente en los puntos más emotivos del relato, en los que el inconsciente aflora en la voz los personajes alterando la lógica y la coherencia de sus recuerdos, que se agolpan en el discurso creando un efecto de simultaneidad:

Fue. Fueron. Tuvieron. Han sido. Todo pasado. Mi madre plancha, mi tío me hace un carro alado por un caballito de madera, me deja pegar los sellos y me pasea por la feria [...] Bonet de San Pedro, Machín, Concha Piquer. El estruendo de los coches de choque y el chasquido de las chispas en la alambrada que cubre el techo de la pista. Mi madre canta. Capullito florecido. (Chirbes, 2013, p. 420)

Incluso en “El hallazgo”, en el que la voz narrativa en tercera persona reproduce las acciones y recuerdos de Ahmed, y que por lo tanto, podría parecer un típico narrador omnisciente y un caso de *focalización cero*, nos inclinamos a pensar que lo que tenemos realmente es una *focalización interna fija* limitada a la perspectiva del personaje, pues el narrador se pliega totalmente a la conciencia de un solo personaje y describe el mundo ficcional desde las limitaciones que este presenta. Una opción que, utilizando términos menos técnicos, Chirbes definió como “tercera persona compasiva” (Armada, 2013, párr. 16), y que explica un claro predominio del estilo indirecto libre, un discurso entreverado con el relato de las acciones de Ahmed y con largos pasajes descriptivos.

Solo en dos momentos de la novela puede hablarse de un cambio radical en la focalización: por un lado, cuando aparece esa suerte de narrador demiúrgico (¿el propio autor? ¿Un editor anónimo?) y autónomo que detiene el relato principal para informarnos de la existencia y fortuna del manuscrito del padre de Esteban, una instancia enunciativa que parece conocer pasado, presente y futuro y no está sometida a las limitaciones cognitivas de ningún personaje concreto, y, por tanto, un caso claro de *focalización cero*; por otro, en el diálogo transcrito de Liliana y su amiga, donde el foco se ubica en un punto externo a los personajes y no puede acceder a su interioridad, lo que se correspondería con una *focalización externa*, típica de la narrativa objetivista.

6. La caracterización de los personajes: una coralidad asimétrica

Afirmaba Chirbes que su novela “no quiere ser un libro de personajes, sino de tiempo” (Armada, 2013, párr. 4): no tenemos intención de desmentir al autor, y ya hemos venido reiterando que en la novela todos los elementos (también los personajes) se ponen al servicio del tema central, que es precisamente el retrato y la denuncia de un mundo en estado de descomposición; aquel que, afectado por una profunda infección adquirida en el pasado, ha acabado por gangrenarse. En ese sentido, cuando Chirbes traza el mapa de los males que aquejan al país, sitúa en él a los actores que por acción u omisión han contribuido (la mayoría) o se han opuesto a su perpetuación: la caracterización de los personajes se torna esencial para

que la novela funcione como tal y no se quede perdida en el terreno del ensayo histórico o de la narrativa panfletaria, pues son los caracteres humanos los que dotan de un perfil complejo, contradictorio y privado a lacras que son, por lo demás, motivo constante de debate político y periodístico, y de las que el lector podría intentar mantenerse distante. En este empeño hay, claro, mucho de Balzac o Galdós, como también lo hay de los grandes representantes de la nueva narrativa americana, como Roth o Ford: a través de sus personajes, Chirbes consigue crear un vínculo empático con el origen de la enfermedad que nos corroe socialmente y nos espeja como lectores. Dice Marta Sanz muy acertadamente en este sentido que:

El hecho de que el asesino de la carroña del pantano no sea una sustancia materializada aristotélica, psicológica, nominal y burocráticamente en una sustancia concreta, tal vez quiere decir que todos somos responsables [...] nos habla de la imposibilidad de separar lo individual de lo colectivo, y lo íntimo de lo público. (Sanz, 2015, p. 216)

Pero sobre todo, hay mucho de Marx y de Zola, en tanto que todos los personajes aparecen situados a uno u otro lado del retablo social por razones económicas y políticas, pero también genealógicas: las relaciones dialécticas entre opresores y oprimidos no solo se repiten a lo largo de la Historia, sino que se heredan.

Quizá son estos principios e influencias los que marquen una pauta bastante común en la producción literaria del escritor, cual es la presencia de un gran número de personajes y el carácter coral de muchas de sus novelas: a diferencia de lo que sucedía en *La larga marcha*, *La caída de Madrid* o *Crematorio*, aquí la coralidad es francamente asimétrica, pero como en aquellas, *En la orilla* entrevera claramente la posición ideológica de su autor a través de la toma de partido en la caracterización de personajes. En efecto, algunos detectan en la obra de Chirbes un cierto esquematismo maniqueo desde este punto de vista, y es claro que en la obra que comentamos sí se aprecia un claro contraste entre, por un lado, los depredadores, caracteres bastante planos (todos los del bar Castañer: arribistas, explotadores y buscavidas); y por otro, los depredados: Esteban, el depredador convertido en presa, pero también su padre, sus antiguos empleados o Liliana, cuyo perfil, que parece plano y unidimensional en un inicio, acaba de dibujarse del todo al final de la novela a través de su diálogo con Susana.

En el caso de Esteban, además, la caracterización onomástica se torna fundamental: no parece casual, en efecto, que el descubrimiento del cadáver por parte de Ahmed al inicio de la novela tenga lugar precisamente el día de San Esteban, el protomártir del cristianismo. Las connotaciones bíblicas parecen claras: Esteban (a secas, sin apellido) es un primer mártir laico de los nuevos tiempos, un hombre que sufre graves padecimientos y acaba por sacrificarse para cumplir con un imperativo ético. Y algo similar puede decirse de su amigo Francisco: el farsante, el hipócrita, el arribista, después de aprovecharse de su posición para beber las mieles del éxito, trata de ocultar el poder y la riqueza más obscenos tras la máscara de la austeridad y la prudencia de San Francisco.

De la suma y contraste entre la *heterocaracterización* que efectúa Esteban y la *autocaracterización*, casi siempre indirecta, obtenemos una imagen completa del resto de personajes “redondos”: el padre de Esteban deja de ser ese cuerpo inerte, ese peso muerto que simboliza la herencia familiar y se transforma a través de su manuscrito en un personaje de una interioridad vívida, cargada de rebeldía contra el régimen dictatorial y de hondas preocupaciones por la educación y el futuro de su prole; Liliana y Ahmed dejan de ser una mera excusa tangencial para cubrir el cupo temático de la inmigración y se convierten en personajes con pasado y presente, con relaciones familiares y de amistad complejas, y

profundamente contradictorios respecto de su identidad (esencial es, desde este punto de vista, la caracterización de Liliana por medio del lenguaje, a través de la mimesis del léxico y particularismos gramaticales del dialecto colombiano); los empleados de Esteban, por último, ya sea a través de sus propios monólogos o a través de los de sus mujeres, manifiestan actitudes bastante diferentes ante el hecho incontestable de la falta de empleo y la precariedad.

La caracterización de los personajes aparece asimismo sostenida en los distintos referentes culturales de un espacio y un tiempo determinado, los cuales, señala Ruiz Casado, tienen una intención ideológica explícita:

Si uno se fija bien, casi no hay personaje que se salve de ser construido a partir de los libros que leía su padre, de las canciones que escuchó cantar a su abuelo [...] o a alguien a quien envidia porque ha visto ciudades que él no verá nunca, y ha contemplado cuadros, esculturas y puede hablar de ellos. (Ruiz-Casado, 2015, pp. 202-203)

Para finalizar con esta cuestión, hemos de señalar que todos los personajes secundarios se distribuyen en la novela en espacios estancos y compartimentados, según un esquema acorde a la propia división interna del discurso monologal del protagonista: 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. Así, en el hogar familiar tienen lugar las relaciones con su padre y con Liliana; en la carpintería con sus empleados; en el bar con sus contertulios, etc.

7. A modo de conclusión

Desglosar una novela tan poliédrica como *En la orilla* en apenas unas pocas páginas no es una tarea simple: a lo largo del artículo hemos visto cómo el libro ofrece perspectivas muy interesantes a nivel narratológico, temático y estilístico. Es por ello que hemos considerado preferible acometer una aproximación global que no dejara de lado ninguno de estos aspectos, antes que optar por un análisis particular de alguno de sus planos. En esa medida, el estudio de la novela podría ampliarse con capítulos sobre cuestiones diversas que sin duda merecen un estudio académico y que aquí solamente se han podido apuntar: sobre la recepción crítica y editorial de la obra; acerca de los imaginarios relativos al género, a la inmigración o a las distintas caras de la corrupción que en ella aparecen (puestos en relación con los acontecimientos y transformaciones sociológicas que se vienen produciendo desde el año 2008); sobre los intertextos implícitos y explícitos presentes en la novela; o sobre las semejanzas, diferencias y vínculos de esta con otras coetáneas o inmediatamente posteriores, tanto de otros autores como del propio Chirbes.

En todo caso, de nuestra lectura sí sacamos en claro que, en la medida en que *En la orilla* es una obra narrativa de denuncia urgente, un ejemplo palmario de esa “literatura con fecha” por la que abogaba el autor, requería un análisis que utilizara parámetros similares desde un punto de vista espacio-temporal: la que ha sido calificada casi unánimemente por la crítica literaria como “la gran novela sobre la crisis económica” exigía un examen analítico formulado desde la propia realidad de la crisis. Por ello, creemos que una óptica estrictamente inmanentista resulta muy limitada para el estudio del libro, pues si bien es indudable que este presenta méritos técnicos y estilísticos que dan buena cuenta de la talla narrativa de su autor, creemos que son sobre todo los planos temático y contextual, la perspicacia para representar el sentir general de una época, los que justifican su trascendencia en el panorama de la narrativa actual. Una perspicacia para *contarnos* que quizá sea también la razón que mejor explica el sobrevenido entusiasmo por un autor que, tristemente, nos dejó en un punto culmen de su carrera.

Notas

1. Acerca de este extremo, conviene leer a Anierte-López (2012) y a López de Abiada (2015). En lo que respecta a su tardía recepción crítica y comercial en España, resulta muy interesante la semblanza *post mortem* acometida por el que fuera el editor de Chirbes durante toda su vida, Jorge Herralde (2015).
2. Respecto de esta cuestión, se aconseja la lectura de “La semilla de Chirbes” (18/08/2015), artículo publicado por Peio H. Riaño en *El Confidencial* tres días después de la muerte del escritor en el que rastrea su influencia en la narrativa de estos y otros escritores de generaciones posteriores.
3. La definición de los rasgos, criterios de agrupamiento y de la nómina de autores de esta nueva novela neosocial merece sin duda un estudio e investigación académica exhaustiva, un estudio que hoy solo está planteado de modo parcial e indiciario por algunos especialistas: al respecto, pueden citarse los artículos de Luis Moreno Caballud (2012) o Dieter Ingenschay (2014), o los de Santos Sanz Villanueva (2016), Mauro Jiménez (2016) y Carmen Pujante Segura (2016), contenidos en el dossier monográfico que sobre el tema se acomete en el número 394 de la revista *Quimera*.
4. Para profundizar en esta cuestión y definir mejor la posición de Chirbes respecto a otros autores que se han ocupado del periodo, se recomienda la lectura del volumen de estudios sobre las representaciones literarias, artísticas y cinematográficas de la Transición coordinado por José Luis Calvo Carilla, *El relato de la transición. La transición como relato* (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013).
5. Un debate un tanto estéril, en la medida en que, como afirma Martí Domínguez: “El lago de *En la orilla* podría ser el marjal de Pego-Oliva, aunque por momentos recuerda la Albufera de Valencia. A Chirbes no le interesa afinar en el detalle y crea muy libremente la atmósfera que necesita para su desarrollo novelístico, sin caer en una descripción paisajística precisa.” (Domínguez, 2015).

Bibliografía

- Anierte-López, J. (2012). Rafael Chirbes, traducción y reconocimiento en Alemania: los paisajes del alma. Por J. A. Albaladejo-Martínez y M. A. Vega-Martínez (Eds.). *Las letras valencianas en la literatura universal. Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*. (149-156). Sevilla: Bierza.
- Armada, A. (2013, 28 de mayo). No hay riqueza inocente. *ABC* (Cultura). <http://www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html> [Consulta 18 de septiembre de 2016].
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*. 8 (1), 1-27.
- Berasátegui, B. (2013, 01 de marzo). *Crematorio* era esplendor y *En la orilla* es la caída. *El mundo. El cultural*. <http://www.elcultural.com/revista/letras/Rafael-Chirbes/32403> [Consulta 17 de septiembre de 2016].
- Carcelén, J. F. (2013). *En la orilla*, de Rafael Chirbes: paisajes después de la canalla. *Ínsula*. 803, 11-13.
- Calvo-Carilla, J. L. (Coord.). (2013). *El relato de la Transición: la Transición como relato*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Chirbes, R. (2002). *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama.
- Chirbes, R. (2007). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- Chirbes, R. (2013). *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- Domínguez, M. (2015). Rafael Chirbes: Responsabilidad del escritor. *Valenciaplaza*. 21/01. <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/150124/-rafael-chirbes--responsabilidad-del-escritor.html>. [Consulta 17 de septiembre de 2016].

- García-Pascual, R. (2011). Lectura psicocrítica de *La larga marcha*. Por A. López Bernasocchi y J. M. López de Abiada (Eds.). *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*. (109-125). Madrid: Verbum.
- Genette, G. (1988). *Nuevo discurso del relato* (M. Rodríguez Tapia, tr.). Madrid: Cátedra.
- Herralde, J. (2015). Informe sobre una apoteosis a cámara lenta. *Turia: Revista Cultural*. 176-190.
- Ingenschay, D. (2014). Crisis e (in)dignidad en la novela actual (de lengua castellana). Hispanismo y culturas hispánicas frente a nuevos desafíos. *Eutopías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*. 8, 29-38.
- Jacobs, H. C. (1999). Entrevista con Rafael Chirbes. *Iberoamericana* 34. 29 (75-76), 182-187.
- Jiménez, M. (2016). Rafael Chirbes o cómo pinchar la burbuja. *Quimera*. 396, 20-23.
- Labrador-Méndez, G. (2015). *En la orilla*, de Rafael Chirbes: proteínas y memoria. *Turia: Revista Cultural*. 112, 225-234.
- López-Merino, J. M. (2005). Calas en *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes. *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. 10. <http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/M-Lopez.htm> [Consulta 26 de febrero de 2017].
- López de Abiada, J. M. (2015). Un sabueso a la caza de la verdad. Calas en la recepción crítica de Rafael Chirbes en Alemania. *Turia: Revista Cultural*. 191-200.
- López de Abiada, J. M. y López Bernasocchi, A. (Eds.). (2011). *La constancia de un testigo: Ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Verbum.
- Moreno-Caballud, L. (2012). La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en La España actual. *Hispanic Review*. 8 (4), 535- 555.
- Navarro, J. M. (2008). Nada queda a salvo de los efectos demoleedores de la historia. Entrevista con Rafael Chirbes. *Iberoamericana*. 8 (32), 155-158.
- Pujante-Segura, C. (2016). Otras cicatrices (literarias) de la crisis. *Quimera*. 394, 32-25
- Ruiz-Ortega, G. (2009, 29 de octubre). La escritura es una forma de purificación, de convertir los fantasmas íntimos en algo de uso público. *Siglo XXI*. <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/48550/la-escritura-es-una-forma-de-purificacion-de-convertir-los-fantasmas-intimos-en-algo-de-uso-publico> [Consulta 18 de septiembre de 2016].
- Riaño, P. H. (2015, 18 de agosto). La semilla de Chirbes. *El confidencial*. http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-08-18/rafael-chirbes-herederos-novela-semilla_974457 [Consulta 18 de septiembre de 2016].
- Ruiz-Casado, J. M. (2015). El fracaso de la cultura en las novelas de Rafael Chirbes. *Turia: Revista Cultural*. 112, 201-207.
- Sanz-Villanueva, S. (2016). La literatura de la crisis: algunas conjeturas. *Quimera*. 394, 16-19.
- Sanz, M. (2015). *En la orilla*: notas de lectura. *Turia: Revista Cultural*. 112, 215-224.
- Torné, G. (2014). El revival de la novela social. *El estado mental*. <https://elestado mental.com/revistas/num2/paywall/el-revival-de-lanovela-social> . [Consulta 22 de septiembre de 2016].

