



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Grado en Español: Lengua y Literatura

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**Memoria y compromiso en la novela española del siglo XXI:
Crematorio (2007), de Rafael Chirbes, y *Patria* (2016), de
Fernando Aramburu**

Autor: Guillermo González Pascual

Tutora: M^a Teresa Gómez Trueba

Curso académico 2016/2017

Índice

Introducción

1	Memoria y compromiso	
	1.1	El concepto de memoria en la literatura española..... 3
	1.2	La novela social española. Realismo y compromiso..... 7
2	El compromiso y la memoria en la novela española actual	
	2.1	Temas frecuentes en la novela social actual..... 22
	2.2	Rasgos formales de la novela social actual..... 25
	2.3	El debate sobre la exigencia de compromiso al escritor en la actualidad..... 27
3	Análisis de dos novelas actuales	
	3.1	<i>Crematorio</i> (2007) de Rafael Chirbes..... 37
	3.2	<i>Patria</i> (2016) de Fernando Aramburu..... 45
4	Conclusiones.....	53
5	Bibliografía.....	56

Anexos

Introducción

Ha pasado una década de aquel “Año de la Memoria Histórica” y aún más tiempo nos separa del inicio del denominado “boom de la memoria” en el discurso cultural español, una apuesta que buscó reivindicar mayor visibilidad y crear un debate social sobre los hechos y vivencias de la guerra civil, el franquismo y la transición. Sin embargo, la confianza en la cultura (de manera destacada en la literatura y en el cine) como instrumento de fijación de los hechos del pasado en el colectivo social sigue provocando la creación de nuevas obras orientadas a la reelaboración de sucesos o vivencias, siendo especialmente significativo en el caso español, como señalan diversos estudios (Blanes 2011; Colmeiro 2011).

Las dos obras que hemos elegido para nuestro estudio representan sendos testimonios de construcción de la memoria colectiva desde la ficción. Si bien el componente situacional que se recrea en uno de los casos (*Crematorio* de Rafael Chirbes) recae en el pasado más inmediato, pero de igual tensión social, de la crisis financiera y económica de 2008, foco de numerosas obras que han suscitado los consiguientes estudios al respecto (Valdivia 2016; Palomeque 2016). A partir del análisis de estas dos obras queremos demostrar la vigencia de ese compromiso cultural con los temas sociales, más o menos apoyado por un discurso político paralelo, y orientado hacia un pasado que se pretende reflejar desde una ficción cuya interpretación se encuentra cargada de contexto.

El tema mismo del compromiso será objeto de nuestro estudio a través de las opiniones de diferentes escritores y críticos sobre la necesidad ética o moral de su práctica literaria. Creemos que este debate, de especial relevancia en nuestros escritores de posguerra, sigue estando vigente en su componente ideológico y literario, siendo determinante tanto en la producción de algunos escritores como en la recepción de sus obras. Este punto de controversia ha acarreado a su vez numerosas reflexiones teóricas sobre el valor intrínseco de la literatura, así como del poder de la cultura y los medios para actuar en la realidad, continuando hasta hoy día, quizá más que nunca, con la destacada importancia de los *mass-media* y de la información en la era digital.

La primera parte de nuestro estudio se centrará en intentar aclarar las nociones de memoria y de compromiso en su relación con la literatura, para desarrollar posteriormente sus expresiones en la historia literaria española, prestando especial atención a la situación de posguerra y sus vinculaciones con la literatura actual. La fijación de esos conceptos y su reflejo a través de la historia nos permitirá desarrollar un estudio sobre los temas más frecuentes y las estrategias narrativas propias a esta vertiente literaria, que contrastaremos con el análisis de nuestras dos obras. Queremos prestar especial atención también a su recepción, con el ineludible componente extraliterario que representa el éxito comercial de este tipo de novelas, deteniendo nuestro interés en las diferentes discusiones sobre su uso y abuso: la mercantilización, privatización y despolitización de la memoria histórica en el ámbito literario (Huysen 2002; Nuckols 2016).

Se suma nuestra propuesta, por tanto, a la línea de investigación que busca analizar el papel destacado del compromiso social en la novela española actual (Liikanen 2015), en una situación de asentamiento histórico, democrático y económico en la que la memoria a través de la literatura se alza como un importante recurso para la construcción de una identidad cultural (Klein 2008: 15-31) y un reflejo de la vida y las costumbres de nuestra sociedad. El carácter eminentemente limitado de este trabajo hace que apostemos por dos novelas muy distintas pero también muy parecidas: *Patria* (2016), de Fernando Aramburu, y *Crematorio* (2006), de Rafael Chirbes, comparten diferentes visiones de una misma intención social y son muestra de la diferencia de temas y tratamientos a través de los cuales puede reflejarse. Es nuestro mayor deseo que el análisis de estas obras, así como el desarrollo del resto de nuestro trabajo, pueda servir para aportar algo relevante al estudio de la lengua y literatura españolas. Con ese deseo en mente y teniendo en cuenta que este trabajo jamás sería una realidad sin la incalculable ayuda de nuestra tutora de TFG, agradecemos de antemano la atención prestada y comenzamos.

En Valladolid, a 15 de junio de 2017

1 Memoria y compromiso

1.1 El concepto de memoria en la literatura española

En la adquisición gnoseológica por parte de la conciencia del hombre del sentido del tiempo, que es resultado del choque de su especificidad (Bergson) con la exterioridad de sus vivencias vitales, se forman las tres premisas esenciales de su entendimiento (Pilosof 2009): el tiempo que fue (pasado), el tiempo que es (presente) y el tiempo que aún no es (futuro). La idea, entendida como representación mental, que se forma a consecuencia de la impresión de la realidad (Hume) como cambiante e inestable, así como de la experiencia del pasado como realidad irrecuperable e inmodificable, lleva al ser humano a la necesidad de la creación mental de aquello que no es pero que ya ha adquirido en su interioridad (de nuevo, Bergson), es decir, la memoria¹.

El concepto de la memoria como representación de lo ausente y “metáfora de lo pasado” ya está en numerosos autores que han estudiado sus implicaciones en la literatura (Klein 2008: 15-24). Esa misma idea de ‘desplazamiento’ o ‘traslado’, que es uno de los valores originales de la palabra metáfora en griego (*μεταφορά*), es la fuente del pensamiento hermenéutico del filósofo francés Paul Ricoeur, la “hermenéutica de la distancia”² (1983; 1987; 1996), que resulta clave para entender la construcción narrativa de la memoria y el vínculo entre sujeto y objeto referido, así como la importancia de las relaciones entre emisor y receptor a través del texto literario.

Para Ricoeur, el objeto referido por la identidad narrativa es puramente ficcional y constituye una realidad autónoma en cuanto a que lo que se recupera en el relato no es el objeto sino una representación mental del mismo. De este modo identifica la memoria como un proceso creador (en el sentido de *poiesis* de *La Poética*) a través de un sistema

¹ Y, desde una visión empirista (no proyectiva), la imaginación.

² De la que extraen sus teorías tanto Irene Klein (*La ficción de la memoria*, 2008) como Susana Ynés González Sawczuk (*Literatura y memoria: espacios de subjetividad*, 2014) de forma explícita. También podemos encontrar estas ideas de Ricoeur en José María Izquierdo (*Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea*, 2001) de forma implícita, cuando habla del “Yo” (*Dasein*) de Heidegger y su interpretación por parte de Hans-Georg Gadamer como “ser-en-el-mundo”.

de referentes (Jitrik 1995) en un discurso (*diégesis*) que el receptor debe interpretar, *refigur* (González Sawczuk 2011), según sus capacidades. Tal y como la memoria es una reelaboración de la realidad por parte del sujeto, su expresión narrativa está ligada a la reelaboración del texto por parte del lector, creándose de este modo varios *espacios de indeterminación* (Iser 1960)³: desde el suceso pasado e irrecuperable a la *referencia* por la memoria (del latín *refero*, ‘volver a traer’; Jitrik 1995), desde la memoria a la estructuración de los hechos como *fábula* (Aristóteles) y desde ella a su interpretación posterior por parte del lector.

Este carácter de ficción propio de la memoria es a su vez característico de toda representación y por tanto común en general a la literatura y arte figurativos⁴. Sin embargo, este hecho no ha impedido que desde antiguo se depositase la confianza de los pueblos en la memoria (estrictamente oral primero) y después en la literatura escrita (que *recordaba* los hechos) como mecanismos de fijación fiable de los sucesos del pasado. Esta confianza en los textos como testimonio fiel de los hechos y el conocimiento de la realidad es el origen indirecto de la filología y el canon literario.

El canon (del griego *κανών* ‘vara que se utiliza para medir’) tenía y tiene una connotación de medida y de rectitud. Representa, en origen, la selección de los testimonios válidos sobre los que reposa la identidad de una comunidad. En las religiones, la existencia de un canon tiene una importancia capital por la identificación de los textos como palabra sagrada⁵ y su fijación tiene como objetivo evitar la pérdida del mensaje por los procesos relacionados con los límites naturales de la memoria humana, menos fiable para la conservación de información. También los griegos se preocuparon de los textos que constituían un reflejo de sus creencias y su cultura⁶.

³ Espacios de los que derivan toda una serie de “problemas” que estudiará la llamada Estética de la Recepción: la apropiación del texto por el lector, los *horizontes de expectativas* y de *experiencias*, la concreción del sentido por la evolución histórica, el supuesto *lector modelo*, etcétera.

⁴ Excluimos, obviamente, de esta afirmación los géneros considerados no ficcionales. Sobre la distinción entre géneros ficcionales y no ficcionales, y en general sobre las implicaciones de la ficción en la literatura, tiene un valioso libro Alfonso Martín Jiménez (*Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Peter Lang, 2015).

⁵ Los libros del judaísmo (*Torá, Nebiim, Ketuvim, Mishná...*), los del cristianismo (*Antiguo y Nuevo Testamento de la Biblia*) o el Islam (*Corán*) por ejemplo.

⁶ A pesar de hablar diferentes dialectos y ser Estados distintos, había una voluntad de recoger a los autores en los que todos los griegos se viesen reflejados, como Hesíodo u Homero. La épica de los *Nostoi* (*Νόστοι*) o *Regresos*; de la *Odisea* y la *Iliada*.

Estos textos, símbolo de la memoria histórica colectiva, sirven al mismo tiempo como marca para interpretar ('aprehender') el resto de la realidad, así como las obras artísticas y, por tanto, son modelo de vida y literario. A partir del siglo II a. C comienzan a fijarse filológicamente (crítica textual, traducción, hermenéutica) los textos que "importan", es decir, que "representan mejor el modelo". Se preocupan de que sus obras perduren y las limpian de "corrupciones"⁷. Así, la creencia en el poder de la palabra como vía de transmisión de conocimiento y cómo potencia capaz de actuar sobre la realidad continúa a través del tiempo hasta nuestros días.

La voluntad de fijar hechos pasados relevantes es, como decimos, intrínseca al hombre y se manifiesta desde los orígenes de historia de la literatura española. En época medieval tienen relevancia en la configuración de una identidad 'nacional' los libros históricos de Alfonso X (*General Estoria, Estoria de España*), que incluyen personajes y mitos clásicos, pero también y sobretodo los cantares de gesta (*El Cantar de Roldán, El Cid, los Siete Infantes de Lara*, etc.). De vital importancia son al mismo tiempo las situaciones y costumbres que narran los romances del *Romancero viejo* y de ese modo toda la literatura que busca usar la experiencia pasada para entender el presente, incluyendo la vertiente moral de los "exempla" hagiográficos. No hay que olvidar la primacía del componente dogmático de la filosofía escolástica y el consiguiente menosprecio de aquellas obras de exclusivo valor estético en todo el periodo medieval.

El cambio de la Edad Media a la modernidad traerá como consecuencia uno de los mayores exponentes del uso de la memoria como recurso para captar la realidad más inmediata y aportar pretensión de veracidad a los hechos narrados. Hablamos de la novela picaresca y de obras como *El Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599; 1604) de Mateo Alemán o *La vida del Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo. El carácter autobiográfico de estas obras aporta una voz subjetiva que permite a su vez una gran crítica social.

⁷ La *Epistula ad Pisones* se tradujo al castellano por primera vez en 1592 por Luis Zapata (Lisboa); más tarde lo harían Vicente Espinel en 1595, y después el jesuita catalán Josep Morell (Tarragona, 1684).

Situarnos temporalmente a partir del humanismo renacentista nos permite hablar de las dualidades horacianas⁸ y de lo que supuso la revalorización de los dos componentes que afectan al entendimiento de la función de la obra literaria. En esta época se toman en cuenta tanto el aspecto moral o ético de la transmisión de conocimiento a través de la literatura (*docere*), como el valor estético de la obra en sí misma (*delectare*). Esta búsqueda de un equilibrio de valores en las obras literarias devendrá finalmente en una reivindicación del valor intrínseco de la literatura únicamente por su aspecto artístico (estético). Aquello que representa tan bien la frase inicial del prólogo del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605): “Desocupado lector”; así como la consecuente degradación de la importancia y el carácter fiable de la memoria, tan claramente expuesta en el inicio del primer capítulo del mismo libro: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre *no quiero acordarme* [...]”⁹.

Esa declaración de intenciones, que representa el origen de la novela moderna en la literatura española, tiene una serie de antecedentes que derivan precisamente de los libros de caballerías: las obras que nuestro celeberrimo escritor a su vez escogió como modelo y crítica. La primera muestra en literatura romance de la aceptación declarada del carácter ficcional de la creación literaria narrativa la encontramos en el siglo XII, en los *roman* de Chrétien de Troyes¹⁰. Este autor declara “*faire un roman*” (“haré un *roman*”), en vez de “*mettre en roman*” (“adaptaré en forma de *roman*”)¹¹. Sus obras tenían un marcado objetivo de placer estético (en su lectura o recitación ante las damas) y al mismo tiempo representaban modelos de comportamiento; imitados después en los libros de caballerías y los “espejos de príncipes”. La vertiente ficcional inseparable de la construcción del relato se admite explícitamente en sus creaciones como la superación del hecho literario (*res ficta*) sobre el hecho histórico (*res gesta*) y representa también, de esta forma, un antecedente directo de la novela moderna.

⁹ El subrayado es nuestro.

¹⁰ Además de un *Tristán* perdido: *Erec et Enide* (compuesto entre 1150 y 1170), *Yvain o el Caballero del León* (hacia 1170), *Clígès* (hacia 1175), *Lancelot o el Caballero de la Carreta* (entre 1176 y 1181) y *Perceval o el Cuento del Grial* (entre 1181 y 1190). Primeras muestras del Ciclo Artúrico. Un autor que fue gran conocedor de la cultura y literatura clásicas, especialmente de Ovidio.

¹¹ En el prólogo de *Lancelot* (...). Se trata de una revelada intención de creación, y no de “historiografía”.

En época neoclásica, muchas otras obras en la literatura española retomarán el vínculo entre la historia y el relato ficcional, y de tal forma la relación entre la memoria y la veracidad de los hechos. Sobre todo a raíz del nacimiento del movimiento realista en el siglo XIX, sirvan como ejemplo los *Episodios Nacionales* (1872-1912) de Benito Pérez Galdós. El tratamiento de la memoria en la actualidad corresponde propiamente al siguiente apartado, en el que la estudiaremos como parte del compromiso social del escritor (relacionada con una visión histórica y social). Como recurso, también le dedicaremos un posterior apartado en el repertorio de estrategias narrativas de las novelas actuales.

1.2 La novela social española. Realismo y compromiso

Seguimos a Gil Casado (1975: 69-130) para situar los antecedentes de la literatura social en “un panorama que arrancaría de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII, en tanto que primera manifestación de tipo social que correspondería al deterioro de la sociedad española de los Austrias, hasta ésta, nuestra época, de mediados del siglo XX”. Y para la determinación del modo o manera de contar lo social a Francisco Álamo Felices, que ve el realismo como: “una constante de/en la literatura desde las epopeyas clásicas.” (Álamo Felices 1996: 127)

El origen de la novela social española se sitúa, sin embargo, a mitad del siglo XX¹² por imperativo moral en los escritores de posguerra, pues “el convencimiento de que esos momentos eran críticos y definitivos para la historia de España, les llevó a muchos autores a atribuir una función social al arte, a anular las visiones abstractas de la problemática nacional y a marginar el mero placer estético” (Álamo Felices 1996: 128). Para entender su origen debemos, por tanto, aclarar qué supuso la Guerra Civil y el régimen franquista para el panorama cultural español, quiénes fueron esos escritores, cuáles eran sus propuestas y en qué obras se materializó el proceso.

¹² Importante citar aquí la noción del *engagement* de Sartre en su ensayo: *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) como origen de la idea de necesidad ética y política de compromiso del escritor.

El desastre que supuso la Guerra Civil española (1936-1939) a todos los niveles -demográfico, político, económico, social...- tuvo unas consecuencias no menos devastadoras en el ámbito cultural. Los logros de los movimientos innovadores de principios de siglo (modernismo, vanguardias), que la ideología aperturista de la Restauración y los primeros años de la Segunda República había sabido mantener, fueron derruidos por una ideología del Régimen que pretendió hacer *tabula rasa* con las manifestaciones culturales del pasado que no sirviesen a engrandecer su causa unitaria-imperialista de cruzada católica y nacional.¹³

Las desgracias de la guerra fueron sombra sobre el consciente o inconsciente de todos los escritores de posguerra. En su consecuencia más inmediata, encontramos la corriente existencialista de los primeros años de posguerra: obras como *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela o *Nada* (1945) de Carmen Laforet (ganadora del Premio Nadal), que exploraban las consecuencias del desolado panorama general español en las desgracias y la miseria¹⁴, la frustración y el desengaño, desde las vivencias íntimas de las familias de posguerra. Se trataba de buscar una orientación moral (como harían las figuras de Sartre o Camus en la Francia de posguerra de la Segunda Guerra Mundial) a través de la visibilización de la situación social de la época.

El cambio de roles en la política mundial derivado de la victoria del bando aliado en la Segunda Guerra Mundial hizo que el Régimen español, por pura necesidad de supervivencia, se deshiciese de sus raíces fascistas y adoptase una ideología burguesa conservadora con centro en la figura de Franco. Nos dice Francisco Álamo Felices:

En fin, un Régimen que, desde 1947, deja de definirse como «nacional sindicalista, totalitario, autoritario, unitario, imperialista y ético-nacional» para metamorfosearse en «Estado católico social y representativo que, de acuerdo a la tradición, se erige en reino» (Sección I de la Ley de Sucesión del 7 de junio de 1947) no para obtener los resultados anteriores, sino, para, a pesar de ellos, y sobre ellos, mantener, mantenerse, en la figura del Generalísimo. (Álamo Felices 1996: 47)

¹³ La manipulación de los mitos y tradiciones hispánicas (sobretudo de la épica medieval), así como la visión maniqueísta de algunas de las ideas regeneracionistas modernas de escritores de la Generación del 98, y la adopción del discurso fascista italiano o alemán, como bases ideológicas del primer franquismo.

¹⁴ El llamado “tremendismo” sería un adjetivo tardío sobre la obra de Cela que él mismo se resistió a aceptar.

La realidad es que las fracasadas¹⁵ políticas económicas de la primera década del Régimen franquista, centradas en la autarquía, la represión selectiva, la explotación de la clase trabajadora y el pago de deudas a sus favorecedores durante la guerra, demostraron su inutilidad no sólo a la hora de mejorar a España, sino de sustentarse así mismas. Así encontramos que:

El primer tipo de economía que el franquismo quiso perpetuar era un organismo enfermo, agónico, cuyos humores amenazaban con extenderse no al extenuado bloque obrero y campesino que era [...] quien penaba las ineficacias políticas y económicas, sin otra posible salida que la paciente cola, la cartilla de racionamiento y el compartir vida con la miseria física y moral, sino a los otros órganos vitales que comenzaban a inquietarse ante la falta de tratamiento [...] Por consiguiente, cualquier lectura triste y sórdida de la sociedad española fue tratada como nociva y antipatriótica, en tanto que desestabilizadora en un país que se proponía joven, vigoroso, emprendedor, viril y alegre [...] las primeras manifestaciones en la España de la novela existencialista reflejan con su “héroe” pasivo, triste, abúlico y espectral -no podía ser de otra forma- la otra cara, la otra nación, decíamos al principio, del Régimen triunfante. (Álamo Felices 1996: 25)

Esta situación da pie a un giro ideológico que se produce durante los años cincuenta, que representa la sustitución de la burocracia falangista militar por una élite apolítica y que “permite la instrumentación de un mayor grado de consenso tanto en el seno del bloque dominante como entre parte de las clases dominadas, que [la sociedad] identificaron [con] el crecimiento económico” (Reverte 1977: 25). La entrada al poder de esta élite, que formaba parte del prelado eclesiástico del “Opus Dei” y a la que se vino a denominar como “tecnócratas”, llevaba consigo una moral de éxito basada en una ideología neocapitalista, cerrada en su núcleo de relaciones internas, pero abierta a Europa (Sueiro 1986: 216). Esta nueva política alternativa se expandió con éxito por las instituciones académicas y políticas ante la falta de rival falangista efectivo, y vino a significar el inicio de un *desarrollismo económico* acomodado a una dictadura conservadora en “fase de dependencia neocapitalista” (Giner de San Julián 1978: 303).

¹⁵ Podemos afirmar este fracaso aportando los datos que nos ofrece el artículo de Joan M. Esteban “La política económica del franquismo: una interpretación”. En él nos dice: “[...] a) la renta real por habitante en 1950 era todavía inferior a su correspondiente anterior a la guerra; b) la producción agrícola era inferior a los niveles existentes que prevalecían al inicio de la posguerra; c) la autarquía, el intervencionismo y el mercado negro provocaron una evidente dislocación de los recursos, reduciendo la productividad media en la mayoría de las actividades económicas; y d) a pesar del alto nivel de explotación de la clase trabajadora, la tasa de acumulación de capital era muy baja.” (Preston 1977: 166)

Las concesiones al liberalismo económico, pero no ideológico, por tanto, tuvieron un efecto inmediato pero muy desigual. Las medidas efectivas no abarcaron de pleno los distintos sectores y en algunos tuvieron tremendos efectos sociales. La imposición política de una industria dependiente y el refuerzo del latifundio dieron para el campo un empobrecimiento general de las condiciones de vida, que se saldó con un desmesurado éxodo rural¹⁶. El desequilibrio de clases, la precaria condición de vida de los emigrados a la ciudad y el desolado campo fueron inquietudes fundamentales del surgir de este nuevo pensamiento reaccionario de compromiso social ante la represión ideológica y la fuerte anemia cultural del país.

Los escritores que se propusieron llevar a cabo esta labor surgieron de una juventud que no formó parte del conflicto civil, mucho más optimista y con cierto carácter de oposición, que aborrecía la “moral de la guerra” de sus padres y abuelos. Provenientes en su mayoría de familias de clase media con humilde formación intelectual, a menudo de tendencias republicanas, hallaron un punto de encuentro y reunión en las aulas universitarias¹⁷, dentro de la formación y conquista de los sindicatos estudiantiles¹⁸. Partieron de la intención común de sobrepasar el *falseamiento* sistemático de la realidad del país por parte de los medios para contar las cosas *tal y como eran*, acarreando por tanto, la necesaria aceptación de la estética realista. Esta intención, que era para ellos una responsabilidad ética y moral, contaba con dos aspectos: el informativo (informar sobre la realidad), y el crítico (denunciar sus errores). Estas dos vertientes nos pueden servir para explicar los distintos “tipos de realismo” que se dan a lo largo de los años cincuenta, según sus proporciones en la ideología, intención o reflejo en la obra.

¹⁶ Sobre este éxodo rural nos ofrece datos Francisco Álamo Felices: “[...] de 1964 a 1970, 500.000 personas, un 11’5% de la población activa; en total, en los 50 dos millones y en los 60 un millón setecientas mil personas.” (Álamo Felices 1996: 43)

¹⁷ En parte gracias al apoyo del ministerio de Educación encabezado por la figura, fuertemente liberal, de Joaquín Ruiz-Giménez (desde 1951 hasta su destitución en 1956). Sería muy interesante un estudio sobre el alcance de su influencia en la formación y desarrollo de grupos liberales con posiciones cercanas a la oposición del Régimen en el ámbito universitario de la España de la época.

¹⁸ Destaca Álamo Felices (1996: 49-57) que “Los años que transcurren de 1956 a 1965 fueron los de mayor efervescencia en esta lucha, con la creación de sindicatos opositores clandestinos, evidentemente, como ASU, FLP, UED y FUDE [...]”

Podemos resumir diciendo que la confianza en el poder de la palabra como actante en la realidad del país llevó a los escritores a la búsqueda de una nueva forma de expresión que permitiese dar voz a esa realidad silenciada que no admitía la versión oficial. Todo ello a riesgo de la censura y de otros mecanismos de represión del Estado.

A principios de los años cincuenta, de un modo más documental y con una crítica menos directa (probablemente por el poder de la censura), nace el llamado Neorrealismo, con gran influencia en los escritores de la capital. Este movimiento está centrado en mostrar la realidad de las condiciones humanas: la sordidez e hipocresía de la vida urbana y la asfixiante monotonía de la vida rural. Surge a imitación del Neorrealismo cinematográfico italiano, de películas de autores tan célebres como Roberto Rossellini (*Roma, città aperta*, 1945), Vittorio De Sica (*Ladri di biciclette*, 1948), Luchino Visconti (*La terra trema*, 1947) o el mismo Federico Fellini (*I Vitelloni*, 1953; *La Strada*, 1954)¹⁹, que había emergido de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial y que se alejaba del estilo suntuoso fascista buscando dar importancia a los sentimientos de las personas en su desenvolverse en la pobre y triste realidad de posguerra²⁰. Con una técnica austera y objetiva, será influencia clave en toda la literatura social española.

Dentro de la novela de este género neorrealista encontramos obras tan importantes como *El camino* (1950) de Miguel Delibes, *Las últimas horas* (1950) de José Suárez Carreño, *La noria* (1951) de Luis Romero, *Los bravos* (1954) y *Cabeza rapada* (1958) de Jesús Fernández Santos, los *Cuentos completos* (1949-1969) de Ignacio Aldecoa o las importantísimas *Entre visillos* (1957) de Carmen Martín Gaité y *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio. Es significativa la recepción por parte de la censura franquista de estas obras, que las cataloga como “novelas costumbristas” o de “descripción cotidiana” y no suele ver en ellas el fuerte carácter crítico que conlleva la cruda descripción de la realidad. Sintomático es el caso de dos informes de censura sobre la novela anteriormente citada *Los bravos* (1954) de Fernández Santos²¹.

¹⁹ Con tan grandes continuadores como Giuseppe de Santis (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950), Carlo Lizzani (*Cronache di boveri amanti*, 1954) o Francesco Maselli (*Gli sbandati*, 1955), entre otros.

²⁰ La “Italia en blanco y negro”, como el propio cine.

²¹ Por su interés documental para entender la recepción de estas obras, hemos querido reflejar estos informes en nuestro Anexo (I).

Como último apunte a este compromiso documental antes de encaminarnos hacia otro más directamente crítico, debemos hacer obligada mención de una obra que se considera maestra y antecedente al modelo, de alguien que fue al mismo tiempo escritor y censor del Régimen. Hablamos de Camilo José Cela y de *La colmena* (1951) como una obra que continúa con las tradiciones anteriores a la Guerra Civil (la novela abierta de Baroja, la visión satírica de Valle-Inclán o Gómez de la Serna, la descripción de espacios de Pérez de Ayala, etcétera) y al mismo tiempo incorpora técnicas innovadoras que también adoptarán los escritores realistas posteriores (el objetivismo de la Generación Perdida, el *perspectivismo* de Faulkner o la complejidad temática y estructural de autores como Proust, Joyce, Huxley o Thomas Mann).

La vertiente más crítica de este compromiso se manifiesta de manera significativa tanto en la poesía (Celaya, Blas de Otero, Dámaso Alonso, Claudio Rodríguez, Caballero Bonald, Ángel González o José Ángel Valente) como en el teatro (Alfonso Sastre con su “Teatro de Agitación Social” o R. J. Sender desde el exilio). Sin embargo, situamos a la novela como el personaje protagonista de este objetivo de compromiso social:

[...] personaje en torno al cual va a girar no sólo una problemática literaria, sino toda una problemática teórica, política, sociológica e incluso económica, pues el Aparato Editorial en España, desde el 39 hasta hace muy poco, ha pasado directamente por la historia de la novela, por las evoluciones, fluctuaciones, alzas y bajas de los diversos movimientos novelistas [...] la novela es una especie de ring donde lucha el mito franquista contra el mito antifranquista. (Juan Carlos Rodríguez 1985: 7)

La mayoría de aquellos intelectuales comprometidos consideró su labor literaria como un acto antifranquista²², más a raíz de los acontecimientos del año 1956²³ y las sucesivas represiones en años sucesivos²⁴. Como nos explica muy bien Juan Benet en su

²² Estos intelectuales fueron cercanos al clandestino Partido Comunista (Como Alfonso Grosso, Jaun Marsé, Armando López Salinas, Antonio Ferrés o Luis Goytisolo), aunque “fue característica de aquellos años la adhesión al PC sin un conocimiento teórico del marxismo o sin creer demasiado en sus preceptos” (Mangini González 1987: 102).

²³ Nos referimos a los graves conflictos universitarios del 10 de febrero, promovidos por socialistas y comunistas, tras los que el Gobierno decreta el estado de excepción en todo el país.

²⁴ Podemos poner por ejemplo el paso por la cárcel de Bonald, Ridruejo, Sastre, Martín Patino, Moreno Galván, López Salinas, Raúl Morodo y un largo etcétera.

La inspiración y el estilo (1966), los mecanismos de represión del Régimen eran paradójicamente uno de los mayores mecanismos hacia la formación de una voluntad de compromiso en los escritores de la época:

Como consecuencia de la vieja prohibición y del mantenimiento de la censura se logra un efecto en todo opuesto al deseado porque el escritor se transforma, voluntaria o involuntariamente, en un escritor político, un hombre que no puede apartar de su mente la presencia de la barrera impuesta por la sociedad y que no es capaz de acercarse a una sola cosa sin pensar oblicuamente en sus repercusiones sociales y políticas. [...] reacciona ante el arte igual que un conjurado puede conducirse en un desfile de las fuerzas del orden público. Y lo primero que se le ocurre, ante el colega que no sangra por la misma herida y que se ha propuesto una meta algo diferente de la suya, es tildarle de escapista y esteticista, unos adjetivos que se emplean en tono despectivo [...] Yo creo que ante una situación así el hombre de letras no tiene otra salida que la creación de un estilo. (Benet 1966: 179-180)

Pero esta búsqueda de un estilo propio les llevará toda una década. La formación de estos jóvenes escritores, que tanto acusaron la falta de un guía, de un referente claro de continuidad²⁵, tuvo que partir desde la oscura clandestinidad para hallar referencias literarias e ideológicas (siempre por dispares, escasas y tardías) para “no sentir que se partía de cero” (Fernández Santos 1971: 8) en el baldío panorama cultural español de posguerra. Podemos resumir las principales referencias culturales y literarias que hallaron estos escritores comprometidos en una cita de Juan Goytisolo (1985: 195-196), que recoge también el libro de Álamo Felices:

En aquella primavera del cincuenta y tres, la mayor novedad intelectual para mí consistía en el doble descubrimiento de la política y el objetivismo narrativo defendido por Castellet. El impacto de las obras de Sartre y Claude Edmonde Magny tocante a la técnica novelesca de Dos Passos, Hemingway [Generación Perdida] y Dashiell Hammet [novela negra] -ostensible en los ensayos de Castellet recogidos en [1957 en] *La hora del lector*- y [...] los pinitos teóricos de mi acercamiento a Lukács y Sartre cuajarían en [...] unas reflexiones que, en vez de ser fruto de mi experiencia de lector y escritor, reflejarían más bien, como en la mayoría de mis colegas novadores [sic] de la época, una penosa indigestión de lecturas. [...] Aunque el resultado de tales elucubraciones fuera de escasa relevancia para un lector extranjero en la

²⁵ Aquellos de nuestros últimos literatos e intelectuales internacionales que se habían reincorporado a la vida en España se hallaban sepultados bajo un silencio literario (Baroja) o una desconexión del motivo crítico de protesta (como Menéndez Pidal, Pérez de Ayala, Gregorio Marañón o más significativamente Azorín).

medida en que tenía acceso directo [y con antelación] a las fuentes en donde bebíamos ansiosamente nuestras doctrinas e ideas, éstos cumplían con toda una función informativa y divulgadora, en una sociedad provinciana y cerrada como la nuestra, de cuanto ocurría al otro lado del muro protector [los mecanismos de censura] erigido por el franquismo. [...] Nuestra orfandad intelectual y el yermo cultural en el que vivíamos nos alentaban a incurrir en los errores y deslices de quienes, privados de todo asidero, se esfuerzan en dar los primeros pasos. Aterrados del vacío que súbitamente descubríamos alrededor de nosotros abrazábamos su cuerpo doctrinal nítido y coherente que nos permitía forjar deprisa una teoría explicativa de nuestro atraso: importada pieza por pieza de Francia o Alemania, la defensa del “behaviorismo” y luego del “realismo crítico” serían el tributo que pagaríamos a la miseria intelectual de la posguerra en nuestro afán bien intencionado de eliminarla. (Álamo Felices 1996: 120)

La adopción de las técnicas conductistas y más tarde del objetivismo propuesto por el realismo crítico que promulgaba Castellet, condicionaron las obras que nacieron en este periodo. Obras que al mismo tiempo se dividieron en dos vertientes según se focalizase más o menos su objetivo en la denuncia de la problemática de clases.

Así podemos hablar de un realismo social, de crítica más directa y mordaz, en novelas como *Juego de manos* (1954) o *El circo* (1957) de Juan Goytisolo, *Ayer, 27 de octubre* de Lauro Olmo, *Las afueras* (1958) de Luis Goytisolo, *Dos días de septiembre* (1961) de José Manuel Caballero Bonald o *Germinal y otros relatos* (1963) de Alfonso Grosso. Y, simultáneamente, de un realismo socialista²⁶ que había surgido como pilar artístico fundamental en la URSS²⁷ y que fue promovido, desde la óptica materialista de corte marxista, por pensadores como el filósofo húngaro Georg Lukács, nombrado por Goytisolo en la cita. Esta corriente nos dejó obras -con nombres paradigmáticos- como *La piqueta* (1959) de Antonio Ferrés, *La mina* (1959) de Armando Luis Salinas, *La zanja* (1961) del propio Alfonso Grosso o *Central eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco. A esta ideología estarán próximos los llamados “libros de viajes”²⁸.

²⁶ Este tipo de realismo está centrado, como decimos, en la lucha de clases y la crítica hacia las pésimas condiciones de vida del explotado sector obrero.

²⁷ Hablamos de la consagración del realismo socialista en la Unión Soviética en los años 30 del siglo XX como arte idóneo y único en su validez para mostrar la realidad sin alterar, para ser reflejo de la relación entre la base y el Estado. Pretendía reflejar los hechos más cotidianos del pueblo para ensalzar su compromiso con la causa comunista.

²⁸ Los libros de viajes fueron cultivados por autores como Juan Goytisolo (*Campos de Níjar*, 1959) o Ferrés y Salinas (*Caminando por Las Hurdes*, 1960 -a la manera de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932) de Luis Buñuel pero sin la fuerte carga surrealista-). Se trata de un realismo sociológico de las tierras más abandonadas de España.

En las batallas por encontrar un estilo propio, estos escritores acabaron por darse cuenta finalmente de la separación que existía entre su inconformismo universitario de crítica juvenil comprometida y la realidad de una España en la que el lector, el pueblo que debía ser objeto y receptor de la crítica, en su momento clave, en su “hora del lector” (Castellet 1957), se hallaba ausente. La desconexión por tanto entre sus obras y sus receptores, en una literatura que se apoyaba fundamentalmente en ellos, supuso el mazazo definitivo para la renovación temática y estilística del compromiso.

Así el Primer Coloquio Internacional sobre novela, en Formentor (Mallorca) en 1959²⁹, significó el debate sobre el porvenir de una novela necesitada de lectores y con un método que se veía desfasado. No se puede decir, sin embargo, que se abandonase el compromiso social³⁰ que había marcado la década anterior pues:

[en el coloquio] vino a decirse por parte española [...] que el experimentalismo [que propugnaban los escritores extranjeros y que se marca como característica en la literatura de los años sesenta] puede quedarse en sólo virtuosismo técnico, el cual posiblemente alejaría de la novela a alguno de sus presuntos lectores, si se despreocupa de los contenidos, amplio muestrario temático del que, en determinadas circunstancias, acaso resulte necesario destacar algunas facetas y manipularlas intencionadamente con lo cual pasaremos de lo estético a lo ético y, como sin notarlo a veces, a lo político y hasta politizado. El país está como está y la novela -la literatura, en general- ha de salirse de sus quicios habituales y propios para extraviarse en el cumplimiento de menesteres que le son ajenos pero que andan desatendidos [el compromiso social]; en Francia, país que está de otro modo, no es preciso tal extravío. He aquí la diferencia y en ella, tan importante, se asienta la incompatibilidad de pareceres entre unos y otros coloquiantes. (Martínez Cachero 1973: 167-168)

²⁹ El Coloquio Internacional sobre novela se celebró los días 26, 27 y 28 de mayo de 1959. A él asistieron escritores nacionales (Camilo José Cela, Delibes, Celaya, Castillo Puche, Carmen Martín Gaité, Castellet, Juan y Luis Goytisolo, Juan García Hortelano, entre otros) e internacionales (Robbe-Grillet, Butor, Italo Calvino, Henry Green o Agnus Wilson). Por el interés de la reseña de Joan Fuster para entender lo que significó, plasmamos un facsímil en nuestro Anexo (II). Se ha pretendido hacer una reivindicación del Coloquio original en el año 2009, el 28 y 29 de febrero, con la organización de otro congreso, es de suponer de menor trascendencia, bajo el título: *1959, de Collioure a Formentor*, centrado en la revisión del primero (contando con la presencia de Castellet) y en un homenaje a Antonio Machado.

³⁰ Sin duda había un fuerte objetivo editorial en este empuje a favor de la renovación estilística de la novela social: se pretendió abrir la novela española al público internacional y favorecer su flujo interno en el país. Pero se trataba, además, del hartazgo de las formas cultivadas anteriormente (muchas de ellas habían derivado finalmente en el *panfletismo* o la excesiva politización), en una apuesta por los métodos extranjeros de la nueva novela francesa o el experimentalismo americano. Robbe-Grillet (1973: 177-178) dice: “No se trata de mejorar, sino de progresar por vías aún desconocidas, en las que un nuevo modo de escribir se hace necesario”.

El compromiso social se trasladaba a una nueva estética³¹: realista, sí, pero con métodos renovados -extranjeros-. El nuevo experimentalismo sigue tratando temas sociales y existenciales (como el fracaso y la desesperación en la importantísima *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Marín Santos) pero también cambia en cierta manera su punto de vista para criticar precisamente la hipocresía de una clase burguesa³² que se pretendía comprometida socialmente, o aquella que vivía en la más absoluta falta de proyectos e intereses vitales (no digamos sociales), fuera del ocio diario, gracias al nivel de vida que el desarrollismo capitalista había traído para ella³³.

Así nos encontramos con obras que denuncian la vida estéril de los jóvenes imbuidos en el “nuevo” capitalismo consumista, como es *Nuevas amistades* (1961) de García Hortelano. O la denuncia hacia la clase burguesa desde varios niveles: la crítica al enriquecimiento desde la coyuntura de la Guerra Civil (el estraperlo, mercado negro, etcétera) como en *Tormenta de verano* (1962) -también de García Hortelano-; la vida igualmente desesperanzada y falta de objetivos, en *La isla* (1961) de Juan Goytisolo; o la sangrante hipocresía, en la irónica y magistral *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé.

Así cerramos el fin de este periodo humanista (por situar al ser humano en el centro de su problemática), como hacíamos para el capítulo de la memoria con el *Quijote*, con una obra que es al mismo tiempo burla y paradigma de la novela social, cuyo compromiso con lo social se irá disolviendo hacia un manierismo estético³⁴ que reventará en la pérdida de la confianza en el lenguaje tras las revoluciones estudiantiles de mayo de 1968³⁵.

³¹ *Problemas de la novela* (1959), de Juan Goytisolo; *Anatomía del realismo* (1965), de Alfonso Sastre.

³² Recordemos que muchos de los escritores salían de esa clase social de pequeña-burguesía que había accedido a la universidad y había desarrollado desde allí su forma de compromiso social.

³³ Recordemos la importancia económica y social de la llegada del turismo a la España de los años 60, así como todos los productos extranjeros (europeos y sobre todo americanos) que inundan el mercado español y se encuentran presentes en todos sus ámbitos sociales (ropa, bebida, tecnología...) y culturales (medios de comunicación de masas: el cine, la radio...).

³⁴ El experimentalismo. Tras la publicación de *La inspiración y el estilo* (1965), en otras obras de Benet como *Volverás a Región* (1967), o en *La saga fuga de J.B.* (1972) de Torrente Ballester. Encontramos todavía compromiso social en obras como *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970) o *Juan sin tierra* (1975) de Juan Goytisolo, o en *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé. Estas últimas obras estarán fuertemente condicionadas, sin embargo, por ese esteticismo experimentalista.

³⁵ Fenómeno mundial representado por una crisis del pensamiento y del lenguaje. Incluyó pensadores como Jacques Lacan, que denunciarán la vaguedad e inutilidad de nuestra forma de comunicación. De

Los siguientes años serán de protagonismo para unos autores que huyen de la dinámica franquismo / anti-franquismo, así como del compromiso social directo³⁶. La novela *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, supone la demostración efectiva de la entrada de los géneros marginales (literatura de kiosco: novela negra, policiaca, rosa, fantástica, etcétera) en la corriente literaria tradicional y su reconocimiento como capaces de albergar contenidos valiosos. En nuestro caso, destacamos su capacidad para mostrar una realidad³⁷ que no era la que se pretendía publicitar desde los medios oficiales. La narración de esta obra se intercala a su vez a través del recurso de la memoria del protagonista (el relato del testimonio de un juicio) y de los relatos (*mise en abyme*) de otros personajes secundarios, lo que permite la crítica social por apreciación subjetiva de la voz del personaje.

El paso de la dictadura a la democracia tras la muerte de Franco en 1975, que supuso la autodisolución de las instituciones franquistas y la instauración de un sistema constitucional democrático electivo bajo la figura monárquica de Juan Carlos I, fue un sistema largo y complejo. En este paso se produjeron decisiones trascendentales que tienen reflejo hoy en la novela social española (caso de una de nuestras novelas). Sin duda el punto fundamental en la literatura de la Transición fue la problematización de la historia inmediata. Junto a la versión oficial de un paso plácido de franquismo a democracia de pleno derecho, que ofertaban una serie de discursos oficiales (periodístico, histórico), se escondían una serie de tensiones y problemas. La literatura va a hacer lo que la historia, el periodismo o la política no quiere: reflejar esos problemas. Para ello busca apoyo en esos géneros “poco prestigiosos”. A través de ficciones en géneros considerados como menores, poco relevantes o marginales (policiaco, histórico, cómic, revistas gráficas, etcétera) desarrollará un discurso que pretende demostrar la equivocidad de los “grandes discursos oficiales”. Así lo harán

esta crisis surgirán movimientos contraculturales de protesta basados en la búsqueda de lenguajes alternativos (símbolos, slogans, vuelta a la comunicación de la prehistoria...), cuyo potencial revolucionario será progresivamente anulado y reabsorbido por el sistema capitalista de consumo. (Morán Rodríguez 2017: especialmente cap. 1)

³⁶ El objetivo principal de estos autores será dar voz a las influencias de su educación sentimental en la infancia y adolescencia (radio, cine, cómics, literatura *pulp*, música...). Estas influencias, mayoritariamente de la cultura norteamericana, habían entrado en los años anteriores. Los poetas novísimos, recogidos en la famosa antología (Castellet 1970), serán el mayor ejemplo.

³⁷ *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) mostrará los conflictos de la ciudad de Barcelona desde de la descripción de la ciudad a principios de siglo. Realizará, por tanto, una denuncia de la criminalidad, la pobreza y la miseria de su época, a través del filtro de la “lejanía histórica”.

autores como Manuel Vázquez Montalbán, con la serie de su detective Pepe Carvalho³⁸ (novela policiaca), pero también con la serie *Historias de política ficción* (1977) con títulos tan significativos como *La guerra civil no ha terminado* o *Aquel 23 de febrero*. Estas obras, de fuerte contenido social, mezclaban de nuevo los temas históricos con el relato ficcional. Del otro lado, el nostálgico del Régimen, pero también con la misma intención de denunciar que el discurso oficial no era reflejo de la realidad, estaban las obras del franquista Fernando Vizcaíno Casas, auténticos *best-sellers* de la época que mezclaban hechos de la historia con la ficción (siendo utilizado por él mismo, el término: “historia ficción”), ucronías como *...Y al tercer año, resucitó* (1978) o novelas que son críticas explícitas del nuevo modelo político, como: *¡Viva Franco! (con perdón)* (1980).

Esta recuperación de la confianza en la literatura, desde los géneros menores, como portadora de una verdad que no estaba en la “versión oficial”, es la clave para entender las novelas posteriores. La reflexión sobre “el relato (subjetividad) que implica la historia” es la causa del interés y éxito de un posterior revisionismo histórico³⁹ durante los años ochenta y noventa, que culminará con el llamado “boom de la memoria”⁴⁰ a finales de siglo. Podemos ver las pruebas de esta afirmación en el incremento exponencial que sufrieron las novelas sobre la Guerra Civil con el cambio de siglo al XXI⁴¹.

Este compromiso es más revisionista (en un sentido ‘testimonial’: crítico con la “versión oficial”) y menos revolucionario que su contraparte del siglo XX. Decimos menos revolucionario y no menos politizado porque ha perdido en gran medida su carácter de crítica al orden establecido (desde sus orígenes anti-franquistas) y porque, de hecho, viene en muchas ocasiones apoyado por un discurso político paralelo.

³⁸ Esta serie se inicia con su *Yo maté a Kennedy* (1972). A través de la actualización española del detective clásico (en cierta medida “cutre”), sirve para retratar y a menudo criticar la situación política y cultural del país.

³⁹ Pongamos, por ejemplo, la serie de Carlos Fisas: *Historias de la historia*, que empieza a finales de los años 80 y tiene un gran éxito de recepción.

⁴⁰ El incremento exponencial de obras sobre vivencias y sucesos históricos pasados.

⁴¹ Dejamos para ello una lista representativa de obras sobre el tema en nuestro Anexo (III).

Es significativo ver como el origen de estas novelas se puede situar a partir de lo que significó la Ley de Amnistía de 1977⁴² cuyo contenido fundamental⁴³, si bien buscó la reconciliación social de los españoles hacia el establecimiento de un periodo democrático, dejó sin juicio ni revisión a todos los crímenes (políticos y de lesa humanidad⁴⁴) que se habían cometido durante la Guerra Civil y los años del franquismo. La imposición de un silencio tan brutal originó que (especialmente durante los gobiernos de José María Aznar (1990-2004) y José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2011)) numerosas organizaciones en pro de los derechos humanos (como Human Rights Watch o Amnistía Internacional) solicitasen numerosas veces la derogación de la ley (que incumplía la norma internacional del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos), hecho que impide la propia Constitución Española⁴⁵.

Este mismo silencio es el origen en la novela que trata temas sociales del compromiso testimonial por reconstruir un pasado, un “ajuste de cuentas con el pasado” (que Elina Liikanen divide en dos modos según se haga: desde la forma “vivencial” o desde la forma “reconstructiva”, 2015: 64-267) que la Amnistía no había hecho.

La presión social y política desde esta línea acabará posibilitando la creación de la llamada Ley de Memoria Histórica⁴⁶ de 2007: “por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura”. Dicha ley supondrá el definitivo apoyo a la reapertura de los casos de la contienda. Y, para la novela, el incremento del interés por la recuperación de historias del pasado nacional⁴⁷.

⁴² Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía, en vigor desde el 17 de octubre.

⁴³ Reproducimos sus dos primeros artículos, el contenido central, en nuestro Anexo (IV)

⁴⁴ Desapariciones forzadas, asesinatos, torturas, violaciones, encarcelamientos, deportaciones, etcétera.

⁴⁵ Nos referimos al Art. 9.3 de la Carta Magna. A saber: “La Constitución garantiza el principio de legalidad, la jerarquía normativa, la publicidad de las normas, la irretroactividad de las disposiciones sancionadoras no favorables o restrictivas de derechos individuales, la seguridad jurídica, la responsabilidad y la interdicción de la arbitrariedad de los poderes públicos.”

⁴⁶ Ley 52/2007, de 26 de diciembre. Aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007, partiendo del proyecto de ley previamente aprobado por el Consejo de Ministros del día 28 de julio de 2006, durante el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero.

⁴⁷ Todavía perdura la polémica sobre esta ley en la actualidad. Especialmente en lo concerniente a la apertura de las fosas comunes de los represaliados durante la contienda, que la ley del 2007 no permite exhumar. Bajo el gobierno de Mariano Rajoy (2011-) esta ley quedó, desde el 2013, sin dotación presupuestaria para su aplicación.

El hecho de que el componente de la memoria tenga una importancia mucho más destacada en este tipo de novela social, que sigue siendo realista, también permite explicar sus diferentes métodos de narración y estilo (Colmeiro 2011: 28-33). Frente al objetivismo de los orígenes de la novela social, que permitía denunciar la realidad más inmediata, la subjetividad se vuelve inevitable a través de la memoria, pues es producto de un ser humano, y con ello su carácter de ficción⁴⁸.

El mejor ejemplo de este nuevo tipo de novela de testimonio es *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. En ella, esta necesaria subjetividad se potencia a través de diversos recursos narrativos, entre los que destacamos la autoficción⁴⁹. En relación con esta novela, nos dice Jaume Peris Blanes:

[En el argumento de *Soldados de Salamina* (2011)] un escritor venido a menos comienza a interesarse por la figura del escritor falangista Rafael Sánchez Mazas y uno de los enigmas de su biografía le lleva a una investigación detallada sobre su vida y, especialmente, sobre unos días oscuros de la guerra civil. Para ello, el protagonista y narrador (un trasunto del propio Cercas) analiza documentos y entrevista a testigos reales, en un trayecto que le lleva a encontrarse con Miralles, [...] quien dará su versión de lo ocurrido durante la guerra y del manto de silenciamiento y olvido en que los combatientes de la República cayeron tras la guerra y el exilio. De ese modo, el propio desarrollo del argumento narrativiza y metaforiza el proceso de la memoria no como presencia del pasado en el presente, sino como trabajo de búsqueda de las claves del pasado en un ambiente social que las ha olvidado o silenciado. (Peris Blanes 2011: 43-44)

De esta forma, el carácter subjetivo de la memoria sirve al mismo tiempo como motor de la denuncia porque, como nos dice el propio Cercas en sus *Diálogos de Salamina*:

La novela, básicamente, habla de los héroes, de la posibilidad del heroísmo; habla de los muertos, y del hecho de que los muertos no están muertos del todo mientras haya alguien que los recuerde [...]. (Cercas 2003: 19-22)

⁴⁸ Esta mezcla de historia y ficción es lo que en la literatura norteamericana se denomina “*Faction*”, mezcla de las palabras *fact* (‘hecho’) y *fiction* (‘ficción’). Este estilo se desarrolló en España, como hemos visto, desde los géneros menores.

⁴⁹ Recurso que había traído la posmodernidad literaria (Serge Doubrovsky: *Fils*, 1977) consiste en que el autor es también el narrador y el personaje principal. Recurso que ya cultivaban (en ocasiones como mero juego literario) grandes autores españoles como Roberto Bolaño o Enrique Vila-Matas.

Pero queremos poner punto final a este apartado hablando de otra forma de compromiso, quizá más cercana a la original, en los autores que escriben novelas con contenido social en nuestra actualidad. Hablamos de obras centradas en los problemas de la sociedad de su tiempo, nuestro tiempo, en temas (corrupción, desahucios, pobreza infantil, violencia machista, desigualdad de salarios) que definitivamente se han agudizado tras la crisis económica del año 2008 y que procuraremos reflejar más adelante en el primer apartado de nuestro segundo capítulo. Dejaremos a su vez que sean los propios autores los que nos hablen sobre los motivos y la importancia de ese compromiso, en diferentes artículos y reseñas que recogeremos en un apartado también del capítulo dos.

2 El compromiso y la memoria en la novela española actual

2.1 Temas frecuentes en la novela social actual

Los temas más frecuentes en esta novela que es testimonio pasado y presente de la realidad social del país girarán, obvia decirlo, en torno a la visión de los conflictos en la vida del hombre. Esta visión antropocéntrica, pues, estará condicionada por los acontecimientos que rodean el desarrollo de la vida de sus protagonistas⁵⁰, y, por tanto, describir esos condicionantes, ya sea frente a una versión oficial o no, será muchas veces la labor del eje temático de la obra.

En las novelas que están proyectadas hacia el pasado más lejano, los temas más frecuentes de la historia de España serán, como hemos visto, la Guerra Civil o la Transición⁵¹. Tanto si es por testimoniar una visión que no se había ofrecido antes (fuera de la “versión oficial”, por ejemplo) como por ser salida íntima de los recuerdos del escritor o del personaje ficcional (o simplemente por adscripción a la corriente de éxito), los temas suelen estar muy vinculados al recuerdo. El recuerdo de unas situaciones críticas, de un pasado que *no siempre fue mejor*, suele facilitar al escritor el poder para arrojar reflexiones morales que comparan el modo de vida pasado con el presente y que, si bien no tienen por que ser críticas, suelen desarrollar conclusiones aleccionadoras con un fuerte carácter emotivo⁵². El aspecto más importante de estas obras es el *conflicto*⁵³ que se da en (entre) la vida privada o (y) la vida pública del hombre y entre sus sentimientos y la situación exterior. Así se reproducen, en la mayoría de las novelas de este tipo, conflictos familiares (muertes, ausencias, crisis), internos (amores, celos, cobardías, miedos, compromisos) con la situación exterior (falta de empleo, míseras condiciones de vida, guerra, exilo). Generalmente, por lógica, el aspecto interno o emotivo lleva la mayor carga ficcional y se completa (en conflicto) con el aspecto externo, que lleva la mayor carga histórica (“real”).

⁵⁰ Un poco en forma del materialismo dialéctico de Engels y de la filosofía marxista en general.

⁵¹ Sirvan como ejemplo la lista de obras que hemos incluido en nuestro Anexo (III)

⁵² Estas conclusiones critican normalmente los problemas del modo de vida actual: individualismos, consumismos, etcétera.

⁵³ Heredado probablemente desde las premisas del drama -serio- (género intermedio entre la Comedia y la Tragedia) planteado por Diderot en el siglo XVIII (*Le fils naturel*, 1757); cuyo mayor exponente fue G.M. de Jovellanos con *El delincuente honrado*, y que es el origen de la *comedia sentimental* posterior.

En las novelas que están proyectadas hacia un pasado más inmediato, los temas más frecuentes serán, previsiblemente, los que preocupan en general a la sociedad desde donde se escribe o en donde se publican. Para hallar estos temas podemos atender al *Barómetro* del Centro de Investigaciones Sociológicas sobre las preocupaciones de los españoles. Encontraremos en él los distintos datos por años y podremos contrastarlos con los diferentes temas de las obras literarias publicadas, contando con un evidente desfase en su tiempo de creación.

Los datos de este indicador nos muestran que las mayores preocupaciones (puestos uno al tres) de los españoles en el periodo 2001-2004 eran el paro (absoluto número uno hasta el último registro), el terrorismo-ETA y la inseguridad ciudadana. Durante esa época las cuestiones sociales y los temas de sanidad, vivienda y educación rondan la mitad de la tabla. En el 2004 se produce una subida (del puesto doce al cinco) de la preocupación por la vivienda (anuncia la inflación provocada por la burbuja inmobiliaria), que escala hasta el cuarto puesto en 2007, con el terrorismo-ETA en primer puesto. Es precisamente en 2008 (año elegido como inicio de la crisis económica) cuando el terrorismo queda desbancado por los “problemas de índole económica”, que ascienden hasta el segundo puesto. En 2010 alcanza el tercer puesto (desde el octavo) la preocupación por los temas de la “política y partidos políticos” y en 2012 aparece (ni si quiera estaba en la tabla) la corrupción. Significativo es que en estos años (a partir de 2008) se ha ido produciendo un aumento del porcentaje de preocupación por los “problemas de índole social” y por el bloque “sanidad/educación/vivienda” hasta alcanzar la parte superior de la tabla, al mismo tiempo, el terrorismo-ETA se desbanca hasta la vigésima posición en el 2015.⁵⁴

⁵⁴ Sería interesante ver de que manera las cuestiones conflictivas de nuestra actualidad (inmigración, terrorismo islamista, etcétera) afectarán a la lista y a la creación literaria en los próximos años. Sostenemos que los datos sobre las preocupaciones de la sociedad española pueden ayudarnos a entender mejor los temas de las novelas sociales de la actualidad. Hay que constatar, sin embargo, que el estudio de la literatura debe basarse siempre en datos concretos y no en hipótesis. Las obras literarias, como creación artística, también pueden nacer desligadas de condicionamientos sociales.

Aplicado a la novela, podemos ver que cuando en los barómetros 2001-2007⁵⁵ se sitúa al terrorismo-ETA como segunda y primera preocupación, Fernando Aramburu publica una novela de denuncia titulada *Los peces de la amargura* (2006), y cuando en 2010-2015 el terrorismo parece decaer como preocupación progresivamente⁵⁶, no por arreglarse la situación (ni para víctimas, ni para encarcelados), ya que la postura del gobierno seguía siendo escéptica, sino por la incidencia de otros y (¿)mayores(?) problemas a los que atender (economía); publica una novela de testimonio: *Patria* (2016)⁵⁷.

No es extraño que durante una crisis económica se agudicen los problemas sociales (pobreza, desigualdades, desempleo...). En el origen de la mayor crisis de nuestro siglo, el estallido de la burbuja inmobiliaria destapa una serie de tramas de corrupción que se entremezclan con la política, así nace *Crematorio* (2006) de Rafael Chirbes (como libro y como posterior serie televisiva)⁵⁸, entre existencialista sobre las fracasadas bases de una generación “social” y la moral del superviviente (desde la miseria de la posguerra) y arribista, del “triunfador” capitalista, potenciada por el liberalismo económico (decían que “España se salvó a costa de sus paisajes”) y la especulación inmobiliaria. Y así vendría de nuevo Chirbes a denunciar la corrupción, cuando estaba en el puesto número dos del baremo, en su obra *En la orilla* (2013)⁵⁹, quizá más descarnada todavía en sus planteamientos que *Crematorio*.

⁵⁵ ETA inicia por comunicado oficial el 24 de marzo de 2006 un *alto el fuego* total y permanente. El 30 de diciembre de 2006 se produce el atentado del Aeropuerto de Barajas, con cuatro víctimas mortales, que supone el fin del *alto del fuego* en la práctica. El 5 de junio de 2007 ETA anuncia oficialmente mediante comunicado el fin del *alto el fuego*, que supondrá el inicio de otra nueva oleada de atentados.

⁵⁶ Se produce un nuevo *alto el fuego* oficial el 5 de septiembre de 2010. El 10 de enero de 2011 ETA declara lo declara como general, permanente y verificable por observadores internacionales. El 17 de octubre de 2011 se celebra la Conferencia Internacional de Paz de San Sebastián, tres días más tarde ETA reitera por comunicado su intención de “superar la confrontación armada”.

⁵⁷ Aramburu publica una novela sobre ETA precisamente cuando el tema estaba resurgiendo en los medios. En el año 2014, los miembros del grupo que seguía el desarme de ETA (la Comisión Internacional de Verificación) fueron citados por la Audiencia Nacional por un vídeo en el que certificaban que la organización armada entregaba parte de su arsenal. El gobierno recibió la noticia sin muchos ánimos. Uno de los miembros de la banda detenidos en Francia el 16 de diciembre de 2016 había declarado, además, que: “ETA estará totalmente desarmada el 8 de abril [del 2017]” a través del diario francés *Le Monde*. ¿Hizo el autor la novela -que comparte muchas páginas con la de 2006- sabiendo esto?

⁵⁸ Resulta anecdótica del extremo de alarma social al que se había llegado con las corruptelas inmobiliarias la publicación en 2005 de un cómic de Mortadelo y Filemón titulado *El señor de los ladrillos*.

⁵⁹ El año 2013 es el año en el que se destapa el *Caso de la cooperación*: desvío de seis millones de euros en subvenciones de la Consejería de Solidaridad y Ciudadanía de la Generalidad Valenciana (de donde procede Chirbes y escenario de *Crematorio*) y también el año del *Caso Bárcenas*.

2.2 Rasgos formales de la novela social actual

Hablar de los rasgos formales, compartidos o individuales, de la inmensa cantidad de novelas sociales de la actualidad sería un tema único y suficiente para un extenso trabajo independiente. Queremos ofrecer en este apartado, sin embargo, una serie de rasgos de estilo, técnicas narrativas o características formales, propias a las formas de tratamiento de los temas sociales en la novela actual. Partimos siempre de la base de nuestras dos novelas para hacer que este apartado sirva como comentario y pequeña introducción hacia su posterior análisis.

Los rasgos del realismo literario tienen como objetivo la reproducción fiel de la realidad, siempre desde la verosimilitud. El uso de la descripción detallada de ambientes y la exposición de diferentes niveles de lenguaje son uno de sus recursos más útiles para mostrar la relación entre las personas y su entorno económico y social. La importancia del diálogo es, así mismo, signo de su afán por la transmisión directa de las ideas.

Podemos ver, sin embargo, como las huellas de la posmodernidad literaria están presentes en la novela social actual. El juego con las diversas perspectivas y la ruptura con el encorsetamiento del género narrativo se manifiestan en muchas de las obras recientes. Uno de los rasgos más reconocibles de este nuevo estilo narrativo, al que podríamos atribuir el adjetivo de “líquido”⁶⁰, es la intertextualidad literaria, es decir, el uso de referencias a otros textos u obras ficcionales⁶¹. Encontramos este rasgo abundantemente en *Crematorio* (2007).

Al mismo tiempo, los juegos narrador-escritor-personaje se muestran en recursos como la autoficción (Escudero 2017 188-191), o en la inclusión de detalles biográficos

⁶⁰ Utilizamos conscientemente el término de Zygmunt Bauman, acotándolo sólo en su sentido de relación con los sentimientos del hombre en el aumento de la sensación de incertidumbre y de ambivalencia. No queremos referirnos en ningún caso al sentido completo de su teoría sociológica (que denuncia precisamente la falta del compromiso mutuo en la sociedad actual).

⁶¹ Podemos ver como “En los últimos años, la noción de intertextualidad ha ido remplazando progresivamente a la de fuente e influencia como método para describir el estatus de los textos dentro de la tradición literaria” (C. G. Álvarez 2013)

identificables en las obras⁶². Muy relacionada con este aspecto está la metaficción (Valls Boix 2017: 205-207). Encontrábamos ambos aspectos en la novela de Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001), de la que hablábamos con anterioridad como parte fundamental de la renovación hacia la novela social actual. La memoria, tan importante en la obra, funciona, vista como recurso, al mismo tiempo como elemento subjetivo y como punto favorecedor de la verosimilitud (confianza en el discurso del narrador por su valor de confesión íntima).

La manipulación de tiempo y espacio es también muy frecuente en la novela social reciente, desde su extendido uso en la novela ficcional moderna en general. Podemos observarlo en el caso de *Patria* (2016). *Analepsis* y *prolepsis* son muy comunes en la construcción del relato, así como repeticiones de un mismo hecho o un mismo tiempo. Además, el uso de la memoria, que también se da en esta obra, implica muchas veces que esas regresiones incorporen a su vez una selección en la descripción de los detalles y espacios más significativos. El espacio es tratado desde una visión muy subjetiva que, en ocasiones, sirve para conectar los sentimientos o los recuerdos de los personajes (memoria sensitiva), como ocurre en el caso de *Crematorio* (2007). Predomina el uso de los espacios urbanos (Alcívar Bellolio 2016: 9-15).

Tanto en la obra de Chirbes como en la de Aramburu, la tendencia está en la reducción al mínimo del narrador (el uso de verbos conectores como “dice”, “piensa” y sus variaciones: “murmura”, “reflexiona sobre”, etc.; y verbos locativos/temporales como “se mira”, “está de pié”, etc.) en favor del diálogo (o monólogo interior) de los personajes, que tiene una importancia clave en estas novelas.

En la pintura de los personajes es donde quizá más se diferencian nuestras dos novelas. *Patria* (2016) apuesta por una composición conductista, basada en la exterioridad, el diálogo y el comportamiento de los personajes, con ligeros y mínimos matices internos que nos llevan a un objetivismo en ocasiones poco verosímil. La novela de *Chirbes* ofrece una descripción de los personajes a partir de sus interioridades

⁶² En la obra de *Patria*, Aramburu aparece como personaje ficcional (dando una charla) en los capítulos finales. En *Crematorio* son identificables muchas de las reflexiones y descripciones con el modo de vida o el pensamiento de Rafael Chirbes.

(“confesiones interiores” podríamos decir) y del conflicto entre sus deseos internos, su conciencia y la realización externa de su comportamiento (forzada, en ocasiones, por una situación ajena a su control o preestablecida), lo que les otorga un carácter “máscara” que vemos por los dos lados: denuncia de que no hay una realidad única.

2.3 El debate sobre la exigencia de compromiso al escritor en la actualidad

Una de las premisas iniciales de nuestro trabajo consiste en verificar que existe efectivamente un compromiso para nuestros escritores actuales. Seguimos el libro *Literatura y compromiso social* (Benítez Reyes, Felipe, et al. 2003) para responder a esta pregunta. Esta obra recoge una serie de intervenciones de políticos, intelectuales y escritores en una serie de conferencias -*Ciclo Literatura y Compromiso Social*- organizadas por la UGT, en colaboración con la Escuela Julián Besteiro, celebradas entre el 13 de enero y el 29 de junio del año 2000⁶³. Fecharemos, de esta forma, los fragmentos que recogemos según los días en los que fueron pronunciados.

➤ ¿Hay una idea de compromiso?

Nos parecen especialmente significativas las intervenciones de Francisco Umbral y Felipe Benítez Reyes para observar cómo sigue existiendo la opinión de que toda obra literaria está de alguna forma comprometida con su contexto social:

El poeta siempre se ha nutrido de la Historia, y si la Historia está candente la obra saldrá más viva y quemante, fraguada en el hierro forjado y el hierro colado de una batalla entre ángeles caídos [...] es algo inevitable. El hecho de ponerse a escribir ya nos está comprometiendo. Como he dicho antes, escribir es confesarse.

(13 enero, Francisco Umbral)

⁶³ Estos encuentros literarios se vienen celebrando de forma anual desde 1998, promovidos por la Escuela Julián Besteiro, la Unión General de Trabajadores, el Instituto de Formación y Estudios Sociales y la Universidad Autónoma de Madrid. En esta ocasión, recoge las aportaciones del mundo de la política (Santiago Carrillo, Alfonso Guerra, Óscar Lafontaine, Joaquín Leguina), de la literatura (Felipe Benítez Reyes, José Manuel Caballero Bonald, Luis García Montero, Almudena Grandes, José Saramago, Francisco Umbral) y del compromiso con el mundo del trabajo (Cándido Méndez, Nicolás Redondo). Podemos encontrar las intervenciones completas tanto en el libro citado como en el portal de la UGT: <<http://portal.ugt.org/ejb/cultura/seminari/2000literycompro/2000literycompor.htm>> [Última consulta: 15/6/17]

La poesía no es sólo un método, o puede no ser sólo un método para ordenar la sensibilidad, sino también un método para desarrollar una ideología con la que afrontar dignamente la vida, un modo de reflejar una visión del mundo, ofrecer una interpretación de la realidad, ofrecer una revisión de la realidad. [Parece que fuese a decir “la poesía es un arma cargada de futuro” que diría Celaya]

(7 de junio, Felipe Benítez Reyes)

Sin embargo, podemos ver que los autores sienten que ese contexto social es distinto del que era para los autores de los primeros años de posguerra. Así un nuevo contexto social requerirá nuevas formas de compromiso:

Vivimos en un tiempo y en una sociedad que exhibe una característica dominante, que es la apatía. Es decir, estamos instalados en la sociedad apática, la sociedad egoísta, la sociedad indiferente, la sociedad preocupada por su propia vida, por su propia capacidad de sobrevivir de espaldas a lo negativo que ocurre alrededor. Es una sociedad que no se compromete.

(29 de junio, José Saramago)

Ante los chirridos de las rígidas estructuras políticas, el compromiso manifiesto de un intelectual, de un escritor, es más testimonial que efectivo [siguiendo nuestra idea, menos revolucionario]. En épocas de normalidad democrática, el escritor no está ineludiblemente obligado a practicar esa especie de sacrificio estético [que hicieron los escritores de la primera novela social], de inmolación artística, que sí parece moralmente inevitable cuando se produce una situación social anómala. Hoy donde el escritor hace manifestación más clara de su compromiso es sobretodo en prensa. Multitud de escritores tienen espacios fijos en diarios y revistas, en tertulias de radio y televisión. No se puede decir que sean analistas políticos rigurosos [...] sino personas que procuran reflexionar sobre cuestiones sociales candentes [...]

(7 de junio, Felipe Benítez Reyes)

También observa que ha cambiado el contexto José Manuel Caballero Bonald, pero sostiene que el vínculo del escritor debe mantenerse, tanto en la parte de denuncia de los abusos del poder como en la de ser transmisor de conocimientos:

[...] la función crítica de los intelectuales frente al poder siempre será tildada de prescindible por parte de quienes disponen del poder. [...] el pensamiento crítico está siendo sustituido por el pensamiento único en los grandes centros dominantes. La mundialización financiera, el capitalismo desalmado, el neoliberalismo, ignoran, desdeñan por principio la libre

tramitación de la cultura, el disfrute de los beneficios sociales del arte. Y el escritor tiene que intervenir en esa situación despótica, rechazándola con su palabra escrita, o, en cualquier caso, con su actitud. El artista es por definición un vigilante del poder, un corrector de sus presuntos desvíos y abusos. [...] en ese vínculo del escritor como generador de conocimientos y el lector como receptor de esos conocimientos, se genera la fértil intervención de la cultura en la transformación justiciera de la sociedad.

(11 de mayo, José Manuel Caballero Bonald)

En cierta forma, encontramos resumidas las ideas anteriores en la intervención de Almudena Grandes: existe un cambio, un nuevo contexto social, y debe existir para el nuevo contexto, un compromiso renovado (hay una apuesta por ello):

Lo que me gustaría defender [...] es no sólo la posibilidad, sino también la oportunidad, e incluso la necesidad de escribir una literatura comprometida en este momento concreto, precisamente cuando parece que ha triunfado definitivamente el concepto del fin de la historia, cuando se celebra el entierro de las ideologías, y cuando un porcentaje elevado de la población se deja cautivar por esa ideología, en apariencia nueva, pero muy vieja en realidad, que afirma que la izquierda y la derecha son la misma cosa, y que ambas se definen exclusivamente por la capacidad de gestión de la que son capaces sus respectivos dirigentes. [...] El mundo ha cambiado mucho desde que se acuñó el término “literatura comprometida” [...] Las condiciones sociales han cambiado, nuestra situación es diferente, ya no se puede hacer literatura de combate [...] Toda literatura es [sin embargo] una apuesta ideológica y toda obra literaria implica un compromiso con la realidad. Incluso esos libros de usar y tirar que engordan ahora mismo las cifras del mercado [...] refleja una realidad ideológica y nos está hablando de la sociedad en la que vivimos, de los valores que aceptamos, de la realidad que nos rodea. [...] quizás [por eso], ahora nos va a hacer [más] falta ese compromiso que en otros momentos de nuestra historia.

(11 de abril, Almudena Grandes)

➤ ¿Cómo ha de manifestarse entonces ese compromiso?

Los escritores se preguntan, tal y cómo lo hacían aquellos de mitad del siglo XX, cual debe ser el cauce adecuado para este nuevo compromiso. Así, recogemos un fragmento de la reflexión de Joaquín Leguina, en concreto sobre temas literarios:

[El título de esta intervención es “Los nuevos escenarios para el compromiso social y la literatura] la habilidad del escritor [está]: no en intentar aplicar la Historia, sino engarzar la Historia con asuntos, sentimientos y relaciones personales. Pondré un ejemplo: si uno quiere

enterarse bien de lo que pasó en España en el siglo XIX, no haría mal en leer los *Episodios nacionales*. [...] pero no es un tratado de historia. Nos enteramos con mucha más palpitación y emoción a través de los personajes que construye Galdós, que a través de una narración histórica académica. Ahí está la habilidad. [...] lo que hizo Galdós y esa es su obra, y es la obra que a uno le gustaría a hacer [...] es compromiso con la propia Literatura y con la propia Historia. Como diría Cernuda: “La vida con la historia tan dulces al recuerdo”. Es lo que creo que se debe hacer.

(11 de abril, Joaquín Leguina)

Y, de nuevo, la intervención de Almudena Grandes para relacionar el compromiso del autor con una apuesta de estilo sobre la obra literaria:

Un escritor, tiene que obedecer, ante todo, a la norma de la verdad literaria, un concepto que no tiene que ver con la verdad real, con lo que entendemos como verdadero en el lenguaje coloquial, y en el terreno objetivo de la realidad. Y como los códigos son muy distintos en la Literatura y en la vida, hay una posibilidad, un terreno claro y determinado para hacer una literatura comprometida en nuestros tiempos, una opción que tiene que ver [...] con el hecho de que la literatura es, más que nada, mirar al mundo. Así, un escritor puede decir, chillar, sugerir o desvelar a sus lectores el color, el volumen o el aspecto de las cosas, de muchas maneras diferentes. [...] el concepto de literatura comprometida antigua e histórica, es ponérsela delante de los ojos en forma de consigna, de eslogan, de lema, una verdad irresistible y contundente que posee la rotundidad de un grito [los orígenes del compromiso en la novela social] Pero hay otra manera de sugerir, de desvelar, de tratar la realidad, que está más relacionada con el terreno último de la literatura, que es la emoción. Un escritor, no solamente puede, sino que debe y está obligado a conmover a sus lectores, y en un buen libro, una anécdota determinada de un personaje determinado, la captura de un instante, de una imagen, de un sentimiento de ese personaje, puede ser muchísimo más efectiva, incluso desde un punto de vista ideológico, que una consiga.

(11 de abril Almudena Grandes)

Estas ideas nos servirán de manera especial para tratar las dos novelas que analizamos en nuestro trabajo y reflejar sus diferencias. Creemos que tanto la novela de Chirbes como la novela de Aramburu surgen de una misma o similar intención social, pero los caminos por los que intentan llegar a su reflejo son bien distintos.

➤ ¿Hay un debate sobre ser o no comprometido en la actualidad?

La idea de que estamos en una sociedad que considera que de la literatura debe poder extraerse algo provechoso (como un documental, un ensayo, un tratado teórico, un libro de historia...), que debe por tanto, tener una utilidad (informativa, declarativa, testimonial, etcétera) fuera de su aspecto estético como arte o mero pasatiempo, podemos comprobarla en las diversas listas de libros más vendidos. De las novelas consideradas dentro de la categoría de ficción, entre las que los géneros de novela negra y novela policiaca⁶⁴, no hace tanto considerados menores como hemos visto, tienen un abrumador éxito, encontramos muchos temas sociales y una abundancia del uso de la memoria. Así, para la lista de libros más vendidos de *El cultural* (21-4-2017) tenemos:

- 1 *Patria*, Fernando Aramburu, Tusquets, 2016.
(Sobre el conflicto vasco)
- 2 *Lo que te diré cuando te vuelva a ver*, Albert Espinosa, Grijalbo, 2017.
(Sobre enfrentarse al pasado a través de la reflexión)
- 3 *Tierra de Campos*, David Trueba, Anagrama, 2017.
(Sobre la diferencia entre ideales y realidad a través de los recuerdos)
- 4 *No soy un monstruo*, Carme Chaparro, España, 2017.
(Thriller psicológico)
- 5 *El monarca de las sombras*, Javier Cercas, Random House, 2017.
(Sobre la herencia vivencial de la Guerra Civil desde una visión intimista)
- 6 *Todo esto te daré*, Dolores Redondo, Planeta, 2016. Premio Planeta.
(Novela policiaca de asunto familiar)
- 7 *Derecho natural*, Ignacio Martínez Pisón, Seix Barral, 2017.
(Sobre los recuerdos de infancia durante la Transición)
- 8 *Restos Mortales*, Donna Leon, Seix Barral, 2017.
(Novela policiaca ambientada en Venecia, tema de la contaminación)
- 9 *Recursos inhumanos*, Pierre Lemaitre, Alfaguara, 2017.
(Sobre el lado inhumano del mundo empresarial)
- 10 *Como fuego en el hielo*, Luz Gabás, Planeta, 2017.
(Novela romántica con descripciones históricas del siglo XIX)

⁶⁴ Valga como ejemplo el éxito de *El guardián invisible* (2013) de Dolores Redondo, que no aparece en esta lista por estar en edición de bolsillo, pero que sigue siendo el número uno de ventas en esa lista aún hoy en 2017.

Tanto en el caso de *Patria* (2016), como en *El monarca de las sombras* (2017) o *Derecho natural* (2017), se muestra una intención social testimonial (“vivencial” o “reconstructiva”) del pasado, que se realiza en las obras de Cercas y de Martínez Pisón a través de la memoria (autoficción). Las novelas de *Lo que te diré cuando te vuelva a ver* (2017) y *Tierra de Campos* (2017) son de variante casi existencialista a través, de nuevo, de los recuerdos (subjetividad realidad-ficción). En el caso de la obra de Pierre Lemaitre, *Recursos inhumanos* (2017), hay una crítica social directa al abusivo sistema del neoliberalismo capitalista desde la actualidad.

De las restantes obras: *No soy un monstruo* (2017), de Carmen Chaparro, y *Restos mortales* (2017) de Donna Leon, son novelas negras (caso de la novela de Carmen Chaparro) o policíaca (caso de la novela de Donna Leon, que tiene un componente de crítica ecologista y de culturalismo a través del escenario veneciano). Para terminar, *Como fuego en el hielo* (2017) es una novela romántica con trasuntos familiares, a través de la descripción de los momentos de crisis (guerras y revoluciones) del siglo XIX (¿podríamos decir que vivencial también?).

Así, ante este aplastante éxito de novelas con temas históricos o sociales imbricados a través de la historia (emocional) de unos personajes ficticios⁶⁵, se podría decir que la literatura deriva hacia un (¿)obligado utilitarismo(?), (¿)cotilleo por vidas ajenas(?), (¿)necesidad de componente informativo(?). En un artículo de Mario Vargas Llosa para *Letras Libres* titulado “Un mundo sin novelas”, nos dice:

Muchas veces me ha ocurrido, en ferias del libro o librerías, que un señor se me acerque con un libro mío en las manos y me pida una firma, precisando: "Es para mi mujer, o mi hijita, o mi hermana, o mi madre; ella, o ellas, son grandes lectoras y les encanta la literatura". Yo le pregunto, de inmediato: "¿Y, usted, no lo es? ¿No le gusta leer?" La respuesta rara vez falla: "Bueno, sí, claro que me gusta, pero yo soy una persona muy ocupada, sabe usted". Sí, lo sé muy bien, porque he oído esa explicación decenas de veces: ese señor, esos miles de miles de señores iguales a él, tienen tantas cosas importantes, tantas obligaciones y responsabilidades en la vida, que no pueden desperdiciar su precioso tiempo pasando horas de horas enfrascados en una novela, un libro de poemas o un ensayo literario. Según esta extendida concepción, la literatura

⁶⁵ La introducción del componente emocional sirve para conmovir a los lectores. Recordamos las palabras de Almudena Grandes.

es una actividad prescindible, un entretenimiento, seguramente elevado y útil para el cultivo de la sensibilidad y las maneras, un adorno que pueden permitirse quienes disponen de mucho tiempo libre para la recreación, y que habría que filiar entre los deportes, el cine, el *bridge* o el ajedrez, pero que puede ser sacrificado sin escrúpulos a la hora de establecer una tabla de prioridades en los quehaceres y compromisos indispensables de la lucha por la vida.

[...] Como las de Cervantes y Flaubert, las invenciones de todos los grandes creadores literarios, a la vez que nos arrebatan a nuestra cárcel realista y nos llevan y traen por mundos de fantasía, nos abren los ojos sobre aspectos desconocidos y secretos de nuestra condición, y nos equipan para explorar y entender mejor los abismos de lo humano.

[...] De donde resulta que la irrealidad y las mentiras de la literatura son también un precioso vehículo para el conocimiento de verdades recónditas de la realidad humana. Estas verdades no son siempre halagüeñas, a veces el semblante que se delinea en el espejo que las novelas y poemas nos ofrecen de nosotros mismos es el de un monstruo. Ocurre cuando leemos las horripilantes carnicerías sexuales fantaseadas por el divino marqués, o las tétricas dilaceraciones y sacrificios que pueblan los libros malditos de un Sacher-Masoch o un Bataille. A veces, el espectáculo es tan ofensivo y feroz que resulta irresistible. Y, sin embargo, lo peor de esas páginas no es la sangre, la humillación y las abyectas torturas y retorcimientos que las afiebran; es descubrir que esa violencia y desmesura no nos son ajenas, que están lastradas de humanidad, que esos monstruos ávidos de transgresión y exceso se agazapan en lo más íntimo de nuestro ser y que, desde las sombras que habitan, aguardan una ocasión propicia para manifestarse, para imponer su ley de los deseos en libertad, que acabaría con la racionalidad, la convivencia y acaso la existencia. No la ciencia, sino la literatura, ha sido la primera en bucear las simas del fenómeno humano y descubrir el escalofriante potencial destructivo y autodestructor que también lo conforma. Así pues, un mundo sin novelas sería en parte ciego sobre esos fondos terribles donde a menudo yacen las motivaciones de las conductas y los comportamientos inusitados, y, por lo mismo, tan injusto contra el que es distinto, como aquel que, en un pasado no tan remoto [...] el perfeccionismo atroz [capaz] de ahogar en los ríos a los recién nacidos con defectos físicos.

[...] Incivil, bárbaro, huérfano de sensibilidad y torpe de habla, ignorante y ventral, negado para la pasión y el erotismo, el mundo sin novelas de esta pesadilla que trato de delinear tendría, como su rasgo principal, el conformismo, el sometimiento generalizado de los seres humanos a lo establecido. También en este sentido sería un mundo animal. Los instintos básicos decidirían las rutinas cotidianas de una vida lastrada por la lucha por la supervivencia, el miedo a lo desconocido, la satisfacción de las necesidades físicas, en la que no habría cabida para el espíritu y en la que, a la monotonía aplastadora del vivir, acompañaría como sombra siniestra el pesimismo, la sensación de que la vida humana es lo que tenía que ser y que así será siempre, y que nada ni nadie podrá cambiarlo. (Mario Vargas Llosa, *Letras libres*, 23 de febrero del 2000)

La defensa realizada por Vargas Llosa de una literatura que es útil en su *irrealidad*, como buscadora de los trasfondos humanos, coincide en cierta manera con el pensamiento de Almudena Grandes (figura que podríamos situar casi en las antípodas ideológicas del escritor peruano) en una de las intervenciones que ya hemos reflejado: “Un escritor, tiene que obedecer, ante todo, a la norma de la verdad literaria, un concepto que no tiene que ver con la verdad real [...] en el terreno objetivo de la realidad”.

Encontramos también en la actualidad la denuncia del aprovechamiento comercial de los temas sociales: “por que un escritor escriba sobre un tema social no tiene por qué tener una carga social”, que nos propone Alberto Olmos en el blog *Mala fama* del diario *El Confidencial*, con el significativo título de “Sin compromiso: por qué los escritores no escriben sobre lo que a ti te da la gana”:

Entre 2008 y 2014 fue habitual ver en las secciones de Cultura de los periódicos más importantes de España recuentos de novelas que trataban asuntos como el 15M, los desahucios o la precariedad laboral. Mi propia novela 'Ejército enemigo' (Random House) se citaba en relación a la primera efeméride; 'La trabajadora' (Random House), de Elvira Navarro, y 'Democracia' (Seix Barral), de Pablo Gutiérrez, eran también muy aireadas. [...] Dado que los escritores ya no vivimos para que nos lean sino para que nos saquen en los periódicos, numerosos autores empezaron a escribir sobre esos asuntos que aparecían en la prensa, con la esperanza de que los periodistas culturales se fijaran en ellos. Se volvió difícil de pronto distinguir al escritor oportunista de aquel que sólo había publicado una novela oportuna, en milagrosa correspondencia con la conversación del momento.

[...] Y se vivía esta paradoja: precisamente aquellos escritores que habían escrito la novela que les daba la gana eran los que parecían más comprometidos, es decir, los que uno diría que estaban dando a la sociedad la novela “necesaria”. En realidad [...] a ningún buen escritor le importa lo más mínimo la novela que tú crees que es necesaria. [...] preguntas tan habituales como ¿por qué no se escriben más novelas sobre la crisis?, ¿por qué no se escribe más sobre refugiados? o ¿por qué no hay más historias sobre el mundo laboral? falsean el debate literario sobre la calidad de un escritor y lo centran en la bondad ética de su obra.

[...] Los escritores somos tan hijos de puta que sólo queremos escribir buenos libros, y un buen libro, por definición, es aquel que trata de un tema que la gente no sabía que quería leer. Si repasan las novelas que más les han gustado en los últimos tiempos, se darán cuenta de que ninguna aborda un asunto que estuviera en sus conversaciones privadas. Todas lograron que ustedes, de pronto, empezaran a hablar de algo nuevo. ¿Acaso estábamos todos hablando de

ETA en el bar siete años después del último atentado antes de que Fernando Aramburu publicara 'Patria' (Tusquets)? Incluso: ¿era el BDSM una curiosidad generalizada antes de la aparición de '50 sombras de Grey'? (Alberto Olmos, *Mala Fama*, 12 de abril de 2017)

Unas afirmaciones que, de hecho, parecen estar en contra de las del propio Aramburu para el mismo diario tan sólo diez días después, que vio su novela como “necesaria” y en ningún momento dejó de pensar en el lector:

[...] Yo no soy de los que afirman que escriben para sí mismos, eso no es verdad. Y creo que quienes dicen eso no terminan de explicar bien lo que quieren decir. Desde el momento en el que uno respeta las normas gramaticales, acepta que ese texto pueda ser descifrado por otra persona. Ahora, quizá tampoco un escritor tiene que llegar al grado al que llego yo, porque yo tengo todo el rato presente al lector. Y pienso, vamos a ver cómo le introduzco esto, le voy a crear una expectativa, voy a darle unos párrafos de frases simples, luego una larga... Todos esos efectos están calculados, considerando que al otro lado del escritorio hay un lector, un lector naturalmente fantasmal que quizá se parezca demasiado a mí. (Fernando Aramburu, *El Confidencial*, 24 de abril de 2017)

Podemos concluir para este debate con dos opiniones de escritores actuales que han hablado sobre la función de la ficción en la realidad. Nos dice Isaac Rosa:

[Ante la pregunta de “¿qué posibilidades tiene la literatura en estos tiempos?”] -Bueno, siempre he sido bastante crédulo. La ficción literaria tiene un increíble potencial de transformación de la realidad; por eso la política y la economía utilizan técnicas narrativas para construir sus relatos; la literatura de ficción sigue siendo una herramienta privilegiada para interpretar y transformar el mundo, desenmascarando sus embustes: en este momento tan oscuro, tan falto de esperanza, no se si la literatura nos da certidumbre y esperanza, pero sí elementos imprescindibles para comprender y mejorar la realidad. (Entrevista a Isaac Rosa, Nuria Azancot, *El cultural*, 13 de septiembre de 2013)

Y, por último, en la esclarecedora y providencial intervención de Agustín Fernández Mallo:

Uno de los cometidos de las ficciones es producir en el lector o espectador evasiones sin perjuicios. En las novelas, las más variadas situaciones cursis, bochornosas o ridículas, nos proporcionan placer. También las que recrean agresiones y crueldad, que son disfrutadas sin que por ello seamos sometidos a juicio legal o moral (si acaso juicio estético si la ficción es mala). Es

la sustancial diferencia entre disfrutar viendo El coloso en llamas y disfrutar prendiendo fuego a un edificio lo que garantiza la separación de la ética y la estética cuando a las obras nos referimos. La ficción nos permite ser cualesquiera otros sin dejar de ser nosotros mismos.

Pero igualmente válida parece la teoría opuesta: es en la ficción donde se manifiesta cómo somos. Películas de corrupción moral, videojuegos de violencia física o libros de historias que en la “vida real” nos harían sonrojar, no son lugares a los que acudamos para ser otros sino para hacer emerger lo que realmente somos. En la así llamada vida cotidiana, y mediante las convenciones sociales, tenemos inhibidas apetencias motivo de vergüenza moral o estética [lo políticamente correcto], y es en el libre goce de las ficciones donde surge nuestro yo, lo que realmente deseáramos ser. Algo así como en el refrán, “el borracho, desinhibido, siempre dice la verdad”.

Ambas posturas, aunque irreconciliables, parecen convivir sin demasiados problemas. El conflicto aparece cuando alguien las mezcla y confunde. [...] Tal confusión resulta ser una extrañísima clase de ficción llamada posverdad, practicada tanto por respetados medios de comunicación como por extravagantes líderes mundiales. Catastróficos talleres literarios que en directo dan lugar a ficciones, con sus puestas en práctica y materializaciones reales que -y ésta es la novedad- no dejan de ser ficciones. (“Extraño taller literario” en *CONTROL+ALT+SUPR*, sección de Opinión de *El Cultural*, 12 de mayo de 2017)

De esta forma podemos apuntar hacia una serie de conclusiones para el compromiso en la novela de ficción. El compromiso actual es distinto del original en cuanto a menos revolucionario. En la opinión de muchos escritores, se ve totalmente necesario, puesto que su objetivo es ser “vigilante de los abusos del poder” (defensor de los derechos humanos) y testimonio de las situaciones sociales difíciles (tanto del pasado como del presente). Sigue habiendo, de esta forma, una confianza en la ficción literaria como agente transformador de la realidad a través de la denuncia y de la transmisión de conocimiento entre el autor y el lector (en la literatura como en otros “conductos culturales”). Sin embargo, también hemos podido observar autores partidarios de la reivindicación de la ficción (sin compromiso, sin temas sociales) con valor en sí misma para el ocio (evasión sin perjuicios) y la exploración del inconsciente humano.

3 Análisis de dos novelas actuales

3.1 *Crematorio* (2007) de Rafael Chirbes

Crematorio es, desde el título, la historia de un final. Es la historia del final de una vida y del final de la Vida de las personas como personajes en el *teatro mundo*.

El título alude al lugar donde van a incinerar a un hombre llamado Matías Bertomeu tras su fallecimiento; él será motor y enlace de muchos de los pensamientos de los personajes que transitan la novela a través del legado de su impronta. Alude *Crematorio* también al horno espiritual que asfixia la vida de unos personajes a los que no les resta más esperanza, puesto que han renunciado a sus ideales, que un porvenir de cenizas, así como al horno “meteorológico” que es el Misent actual (Chirbes 2007: 31), paisaje de la novela.

Es *Crematorio* una novela construida a partir de los monólogos interiores de todas las personas relacionadas en mayor o menor grado con el fallecido. Estos personajes reconstruirán mediante el recuerdo la vida de Matías y la suya propia, en numerosas evocaciones o flash-backs,. Porque, como reza la cita que abre la novela: “Nadie vive para sí mismo, nadie muere para sí mismo”⁶⁶.

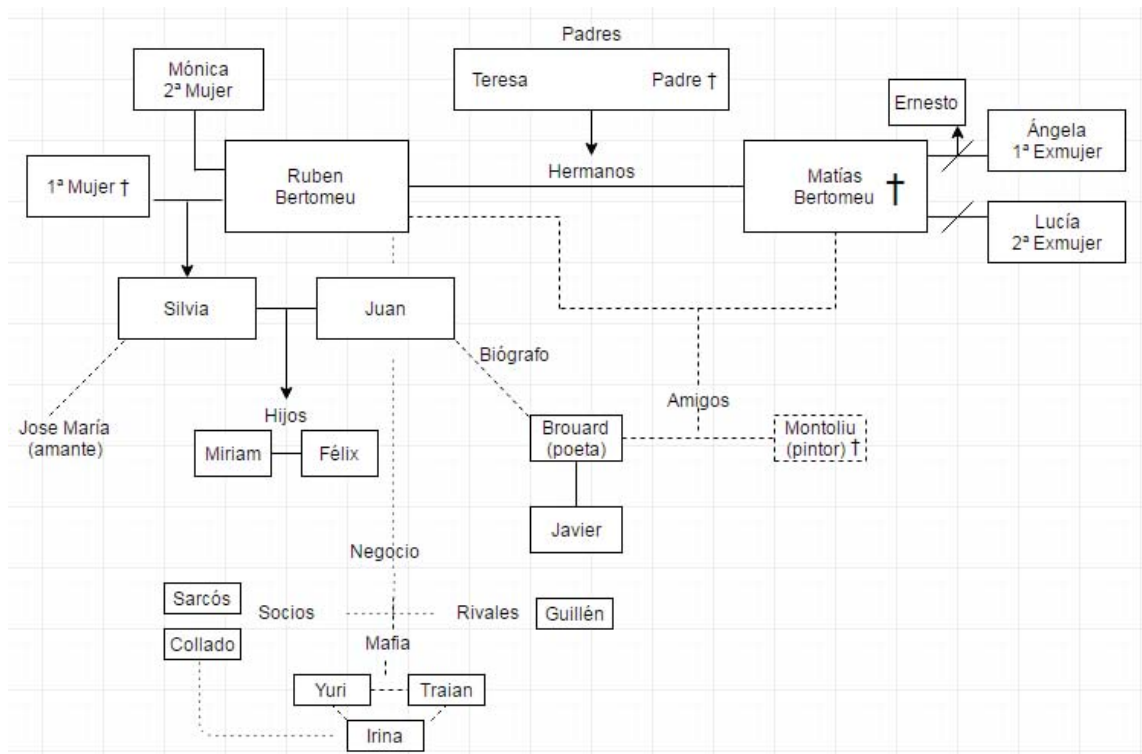
A cada uno de esos personajes Chirbes dedicará uno o varios capítulos. Estos capítulos variarán de extensión y compartirán un estilo narrativo denso y continuo, fruto de la representación del fluir del recuerdo y el pensamiento, aunque no pretende ser un reflejo fiel (Proust), sino un mecanismo para dar pie a la reflexión. La estructura permite dedicar un capítulo a cada uno de ellos y un segundo capítulo para muchos. El único personaje que tiene tres capítulos, y la mayor extensión, es Rubén Bertomeu, el hermano de Matías y uno de los personajes principales junto con Silvia y Brouard.

⁶⁶ San Pablo, *Epístola a los romanos*.

Así podemos clasificar los personajes según su espacio en la novela:

Personajes. Por orden de aparición	Páginas en la novela que se les dedican. Ordenadas por capítulos.	Páginas totales
Rubén Bertomeu	I (9-32), VII (165-229), XIII (366-413)	136
Mónica	II (33-46), XII (357-365)	23
Collado	III (47-76), VIII (230-256)	57
Silvia	IV (77-126), IX (257-304)	98
Federico Brouard	V (127-144), X (305-342)	59
Yuri	VI (145-164)	21
Juan	XI (343-356)	15
Estampa de Misent	Epílogo (414-415)	2
Número total de páginas		414

Podemos ver como los personajes principales no necesariamente aparecen en orden. Clasificamos las relaciones entre personajes principales en el siguiente esquema:



El hecho de que se den tantas páginas al personaje de Collado se debe a que es la voz que relaciona el mundo del negocio y la mafia con el entorno de Rubén Bertomeu.

Así, los recuerdos de Matías se completan principalmente desde la voz de Rubén y de Silvia. La vida de juventud de Rubén y de Matías (cuando Silvia aún no había nacido) se completa por la voz de Brouard y del propio Rubén. Brouard se construye a través de su testimonio y del de Juan, su biógrafo. De Juan habla Silvia y de Silvia su padre. El mundo de los negocios es visto, a veces en contraste, desde las voces de Rubén y de Collado, quien también introduce el mundo de la mafia (por su relación con Irina), que completará el testimonio de Yuri y, a retazos, el de Rubén. La voz de Mónica sirve para dar una visión interna de su relación con Rubén (sobre la que todos opinan sin conocerla), para aclarar detalles de la historia y ofrecer un contrapunto a los conflictos generales. No hay diálogos directos, pero es frecuente el uso del estilo indirecto libre.

Este juego de perspectivas, que a menudo se repiten, actualizan o contradicen, transmite al lector la falta de una verdad única y última para todos los temas de la novela, incluso para la imagen de Matías. Uno de los elementos que más contribuye a ello es el narrador. La historia es contada mayoritariamente a través de varios narradores homodieéticos (principalmente Rubén Bertomeu, Silvia y Brouard) que intercambian valores de protagonista (en primera persona -intradiegético-, cuando cuenta su propia historia) y testigo (en primera y tercera, cuando cuenta hechos del pasado que presenció). La focalización varía por tanto entre interna, mayoritariamente, y externa.

La reduplicación interna de los relatos (abundante en los recuerdos el *myse en abime*) desde la subjetividad del personaje permite también tener diferentes versiones, incluso contradicciones de un mismo hecho. Así el tiempo del discurso sigue también un *ordo artificialis* con *analepsis* y alguna *prolepsis* (correspondiente al inicio de la novela). Mientras la descripción del tiempo referencial es vago y se hace sobretodo a través del modo de vida de los personajes (actualidad compartida por contexto con el lector), el tiempo del discurso (como hemos dicho, muy alterado) parece empezar *in extrema res* (Matías ya está en el crematorio) y se va actualizando tanto hacia un pasado lejano (cuando Matías vivía), como hacia uno cercano (los últimos días de Matías en el hospital) a través del discurso de los personajes. El tiempo de la historia coincide con el ingreso, muerte y cremado de Matías, transcurre aproximadamente en dos semanas.

La complicada forma de estructurar la novela, formalmente en trece largos capítulos con párrafos extensos e ininterrumpidos (no hay puntos y aparte), dificulta en ocasiones la lectura. El propio carácter áspero y pesimista de la obra puede resultar también un obstáculo importante. Así lo encontramos en opiniones de varios lectores⁶⁷:

[...] es visible que hay un cierto exceso en esta obra: se acumulan páginas, se cargan las tintas en las desdichas y abusos (de tabaco, alcohol, drogas), no basta con que un especulador especule, ha de traficar drogas, etc. Hay en todo ello un recurso muy valenciano, seudobarroco [sic], que recuerda a las Fallas, eficaz, pero *grosso modo*. (Usuario “Pi”, 10 de enero de 2015)

Esta forma de contar me ha producido un agobio importante que me llevaba a leer con mayor velocidad [...] para acabar pronto y sentirme liberada. [...] En tres ocasiones estuve tentada de dejar de leer y guardar la novela para mejor ocasión pero, por un sentido del deber, seguí hasta el final. (Usuario “Blanca Doble”, 10 de enero de 2015)

Al mismo tiempo, la disposición cruzada de los personajes, que se desdibujan en sus relaciones comunes, también ha sido objeto de alguna crítica:

En cuanto a la estructura empleada, parece novedosa, pero no lo es: por ejemplo Cela la utilizó, y de forma mucho más complicada, en su novela *Cristo versus Arizona* [1988]. En cuanto al uso del puzzle, es decir las narraciones de vidas paralelas que convergen en un punto, tampoco es novedoso, por ejemplo el director Alejandro González Iñárritu emplea frecuentemente esta técnica en sus películas (*Babel*, *Amores perros* y *21 gramos*). (Usuario “Víctor”, 10 de enero de 2015)

Los mismos monólogos interiores de los personajes han originado controversia, valorándolos en ocasiones como descuidados o poco rigurosos:

[...] los monólogos no son tales, al menos no rigurosamente. No es siempre el personaje el que habla, sino que se introducen en los capítulos cosas que no dice (ni oye) él o que, explícitamente no sabe. Pongo un par de ejemplos, en el capítulo en que es Brouard el que narra (pp.305-42) se introducen cosas que Juan le dice a terceros (el editor, p.312, Silvia, p.329 o Javier, p.331). Y en el capítulo que narra Silvia (pp.77-126) se nos dice (entre paréntesis, p.104) lo que Silvia no sabe. (Usuario “Pi”, 10 de enero de 2015)

⁶⁷ Ha sido difícil encontrar para *Crematorio* (2007) -Premio de la Crítica de narrativa el mismo año- reseñas que destacasen aspectos contrarios a la buena aceptación de la obra. Nos han parecido convenientes para ello las distintas opiniones del blog anónimo de crítica literaria: *La Tertulia Literaria Punto Com* (“*Crematorio* - Rafael Chirbes”, 10 de enero de 2015), por estar bien fundamentadas en una lectura crítica y tener una terminología, en general, adecuada. Hemos seleccionado fragmentos de las intervenciones de algunos de los usuarios -lectores-, a saber: “Pi”, “Blanca Doble” y “Víctor”.

En línea con la dificultad de la obra está la sensación de que su densidad se ve aumentada por las abundantes digresiones artísticas y filosóficas que, si bien se adecuan a los puntos de vista de los personajes⁶⁸, resultan entorpecedoras de una lectura fluida. Este aspecto puede tener, evidentemente, un efecto negativo sobre la atención del lector:

[...] la historia que en ella cuenta no me ha enganchado y su narración me ha resultado tediosa, fatigosa (da la impresión que el autor la haya escrito de un tirón, sin darse un descanso) y, a la vez, pretenciosa, con continuos ejercicios de alarde de vasta cultura en campos muy diversos del arte (pintura, música -no solo la culta-, arquitectura, etc.), con numerosas alusiones: a monumentos, pintores, autores, compositores, cantantes de ópera e incluso restaurantes muy concretos, que el autor pone en boca de sus personajes con la finalidad, pienso, de epatar al lector y demostrarle lo muy culto y refinado que es. (Usuario "Víctor", 10 de enero de 2015)

A ello tenemos que añadir la obvia falta de acción o desarrollo en la trama de la obra. En este aspecto, la novela de Chirbes nos recuerda a otras novelas de las que ya hemos hablado, como *Nuevas amistades* (1959) de Juan García Hortelano; hay sin duda en ambas una fuerte descripción crítica de la sociedad. Esta falta de acción, entendida desde tal objetivo, se refleja también en el juicio de algunos lectores:

Esta [*Crematorio*] es una historia donde no pasa nada, la historia de una muerte y su cremación, es una simple y cotidiana muerte que estalla, estalla en el verbo narrativo, en la confederación que realiza el autor, en violencia, corrupción, drogas, tráfico de influencias, dinero negro, alcohol, desprecios, mafia rusa, pederastia, prostitución, en vida agotada, en vida gastada, lo de todos los días.... Historia triste, historia desgarradora, una sociedad voraz... La nuestra: "Quería contar cómo la modernidad ha dado como fruto algo que nos asfixia"⁶⁹ ("*Crematorio* de Rafael Chirbes: Reseña", sección *Crítica literaria* del blog de Ana E. Venegas, 18 de junio de 2013)

Pero antes de reflexionar sobre el objetivo final de la obra debemos examinar otros aspectos de su composición. El análisis de estos planos, sin embargo, nos servirá igualmente para entender su sentido unitario.

⁶⁸ Las consideraciones artísticas o filosóficas se adecuan a la visión de cada uno de los personajes. Por ejemplo: Rubén Bertomeu, arquitecto y empresario, recurre a menudo a símiles con materiales de la construcción y la arquitectura. Silvia, hija de Rubén y restauradora de arte, acude en sus reflexiones a ejemplos del arte y la pintura. Brouard recoge pasajes de la literatura, etcétera.

⁶⁹ Esta frase es una interpretación libre de una cita de Rafael Chirbes para una entrevista que reflejaremos en las líneas siguientes de nuestro trabajo ("Fuego real", *El país*, 7 de marzo de 2011).

Para hablar del espacio debemos hablar de las implicaciones simbólicas de la construcción del relato. Mientras que muchos sugieren que la denuncia de esta novela social está centrada en la corrupción urbanística y la destrucción del paisaje, opinamos que realmente eso es sólo un paso hacia una denuncia de cariz más existencialista. Hacia la denuncia del fin del “pacto del hombre consigo mismo” (Chirbes 2010: 71-72). Nos dice el propio autor para la intención de *Crematorio*:

"Crematorio no quiere ser una denuncia de la corrupción urbanística, eso de la corrupción es solo uno de los temas que circulan por detrás. Lo que se quiere contar aquí es cómo nuestra modernidad, lo que se suponía que íbamos a traer detrás del franquismo, ha dado como fruto esta especie de planta venenosa que nos asfixia. La novela trata también de si los ideales se han cumplido o no, y de la deriva de los individuos" (Entrevista a Rafael Chirbes, “Fuego real”, *El país*, 7 de marzo de 2011)

La derrota de los ideales del Rubén Bertomeu inicial se plasma en el paisaje. Aquél joven idealista que quería construir casas sociales para los pescadores de Misent se ha convertido en uno de los mayores empresarios urbanistas, destruyendo paisajes y construyendo edificios de hormigón en primera línea de playa. Vemos también su (¿)evolución(?) desde el intento de reafirmarse y convencerse a sí mismo que significa la apología al hormigón de las primeras páginas, que acaba con la frase tan esclarecedora de: “he hecho planos, pero los de este mundo no me los encargaron a mí” (Chirbes 2007: 28-29). Esta evolución tiene su desarrollo hasta las declaraciones de las últimas páginas:

[...] la construcción es 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 construir. [...] yo, que quería ser artista, he acabado siendo el autor de ese parque escultórico que combina los troncos de los naranjos arrancados con los huesos de los caballos: formas atormentadas [...] huesos marfileños, salpicados por las manchas de arcillas y óxidos de hierro de esta tierra densa como la sangre coagulada [...] la tierra rojiza levantándose como un velo turbio por encima de las máquinas [...] mi arquitectura secreta son esos huesos que salen a la luz, los jirones de piel curtida por el paso del tiempo. (Chirbes 2007: 409-410)

Y el (¿)arrepentimiento(?) o (¿)desazón(?) final:

[...] parado en el arcén, rodeado de esta luz blanquecina, la calima, los coches pasando a mi izquierda, el paisaje que ha sido la jaula por la que me he movido durante tantos años, frente a mí, en torno a mí, todo metido en este resplandeciente polvo blanco, cegador y pegajoso. Estoy llorando con una pena que me parece inconsolable. (Chirbes 2007: 411-412)

Esta afirmación tiene mucho que ver con las palabras que utiliza el propio Chirbes en su ensayo *Por cuenta propia. Leer y escribir* (2010) para describir el “fracaso de una cultura boomerang cuyos avances han convertido -en una forma de eclipse- las pesadillas prehumanas en protagonistas”, para describir el fracaso de la civilización occidental en la Primera Guerra Mundial:

Todo forma parte de la representación del carnaval siniestro, que se le contagia incluso a la naturaleza: si desde el neolítico había sido convertida por el hombre en paisaje, en fábrica de comestibles, en almacén de alimentos, ahora, gracias a esa involución perversa del genio destructivo del animal con gafas [el que sólo se centra en la técnica, en el desarrollo, sobretodo para la destrucción], la naturaleza vuelve a mostrar su despiadada autoridad [...] la tierra ya no es el espacio fértil del que el hombre se alimenta y goza como propietario, sino un mundo agresivo y ajeno. (Chirbes 2010: 70)

Y, desde una conclusión existencial (que creemos que coincide con la de nuestro libro):

En ese desmoronamiento de los códigos [el poderío del “animal con gafas”] se ha roto, sobretodo, el pacto del hombre consigo mismo: si las obras del hombre se han convertido en montones de ruinas, su cuerpo -el intocable templo cristiano del Espíritu Santo- [...] se ha convertido él mismo en alimaña, peor aún, en carroña. [...] el hombre no sólo es desnudado de su impedimenta cultural, sino que constata su devolución al estricto orden animal [...] el animal humano pasa a ser un repulsivo saco maloliente en la modernidad nihilista recién inaugurada. (Chirbes 2010: 71-73)

El paisaje nos revela el sentido de la obra. Es el fin de una época y el fracaso de una generación⁷⁰. De esta forma el compromiso no sólo tiene que ver aquí con la denuncia de la situación (la corrupción urbanística), sino que es un canto, una advertencia, a las generaciones futuras.

En un artículo titulado “Con los alumnos de un instituto en Zafra, el catorce de abril”, recogido en el libro *El novelista perplejo* (2002), escribe:

A mi me gusta hablaros hoy de proyectos en común [...] cuando los proyectos en común -que se recogen en la palabra política, hoy por desgracia tan desprestigiada- están de capa caída y se os recomienda a los jóvenes olvidaros de los asuntos públicos [...] y se os incita a competir los unos con los otros por una posición, y a labraros un porvenir, no con los compañeros, sino peleando sin piedad en contra de ellos, que os disputan la plaza en una oposición o el puesto en el trabajo. En un día como hoy y en un momento así, quisiera recordar lo que Antonio Machado les decía a los jóvenes republicanos: que hiciesen política, porque, si no, otros la harían por ellos. Al fin y al cabo, la literatura es una parcela más de eso que llamamos bien común y que está formado por cosas tan evanescentes como las palabras, la música o las ideas, y de otras sólidas, como la naturaleza o los cultivos; la arquitectura, las industrias, todo cuanto compone la riqueza pasada y actual de un pueblo y que debe defenderse parcela a parcela y en su conjunto. Zafra (Badajoz), 14 de abril de 1997 (Chirbes 2002: 167)

En *Crematorio* (2007), están infiltradas multitud de referencias a la música, la pintura, el cine, el teatro o la arquitectura. Para Chirbes, escribir es salvar del olvido una vida entera porque “el ser humano es un animal que construye el olvido [...] cuando uno quiere dejar constancia de algo, debe escribirlo y escribirlo bien, con cuidado, con precisión” (Chirbes 2002: 163).

⁷⁰ En una entrevista a Rafael Chirbes por Nuria Azancot podemos leer: “[Pregunta] -¿Es *Crematorio* una crónica sentimental de la generación que pudo cambiar la historia y que ahora coquetea con la jubilación? [Respuesta] -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 de 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 Shostakovich. Confieso que ha sido sin querer. Y, por lo que dices de la jubilación, pues sí. A la espera de los 65, y de esas telarañas que vienen luego y que se tejen en un mundo que no se parece nada al que soñó Peter Pan.” (*El cultural*, 27 de diciembre de 2007)

Sin embargo, en sus libros, la memoria no está usada desde la compasión ya que el buen novelista “no busca consolar, sino descifrar” (Chirbes 2010: 19). Esta precisión se hace necesaria porque, como dice el propio autor, hemos asistido a la aparición de un flujo de novelas supuestamente dedicadas a recuperar la memoria silenciada de las víctimas de la guerra civil que, sin embargo, ha acabado siendo más bien una narrativa sentimental al servicio de la versión oficial. Con esta crítica terminamos y enlazamos hacia el análisis de nuestra siguiente obra.

3.2 *Patria* (2016) de Fernando Aramburu

El título de *Patria* es, en esencia, el centro del conflicto del relato⁷¹. La *patria* es un filtro, entendido a la manera medieval⁷², que cambia de un día para otro la visión de la realidad en una sociedad, en la sociedad vasca. Un filtro que es el nacionalismo, el extremismo, la fascistización, el terrorismo: ETA. Y este filtro provocará un sufrimiento sobre todos aquellos seres a los que afecte: se trata de una novela del sufrimiento humano porque éste recorre todos sus personajes y ambientes, los condiciona hacia una actuación o hacia un conflicto.

El conflicto, causado por ese filtro, es realmente la trama del relato. Como ya aludíamos en nuestro trabajo⁷³, en este tipo de narrativa el conflicto es muy importante para desencadenar la construcción de los personajes, que se definen “en su oposición a sus circunstancias”⁷⁴. Pasamos de una situación anterior positiva o “mejor”: las familias protagonistas son en origen amigas, no hay sufrimiento en el pueblo; a una situación posterior negativa o “peor”: la enemistad entre las familias, los asesinatos y encarcelamiento, en definitiva: el sufrimiento.

⁷¹ Intentaremos ceñirnos a la realidad de la novela para no cometer el error naif de confundir lo que es un *entorno estrictamente ficcional* con la realidad del País Vasco fuera de la ficción.

⁷² Nos referimos, por ejemplo, a los filtros de amor. Se cree que de herencia celta, supuso una novedad en el siglo XII desde la materia de Bretaña, tomemos por ejemplo el filtro de amor que hace enamorarse a los protagonistas en *Tristán e Isolda*.

⁷³ Cuando hablábamos de la poética para el drama serio (comedia sentimental del XVIII) propuesta por Diderot.

⁷⁴ De nuevo, la idea de Diderot (*Le fils naturel*, 1757).

La historia se articula sobre dos familias que se dividen a raíz de ese conflicto. La resolución de ese conflicto será el motor de las acciones del tiempo presente del discurso de la obra. Los personajes se articulan en función de sus condiciones y relaciones (su vida privada y pública)⁷⁵. Quizá resulte simplista pero podemos dividir a los personajes, para su mejor comprensión, de la siguiente forma:

		Relaciones (vida privada)	Condiciones (vida pública)
Familia víctimas de ETA	Txato	Marido y padre	Empresario
	Bittori	Mujer	Ama de casa
	Xabier	Hijo	Médico
	Nerea	Hija	Joven / Estudiante
Familia relacionada con ETA	Joxian	Marido y padre	Obrero
	Miren	Mujer	Ama de casa
	Arantxa	Hija	Autónoma hasta el ictus
	Joxe Mari	Hijo	Terrorista
	Gorka	Hijo	Escritor y locutor

Habría que apuntar además las relaciones entre ellos:

Amistad (desde la infancia) Txato ↔ Joxian ; Bittori ↔ Miren ; Xavier ↔ Arantxa
 Relación paternal (externa a la familia) Txato → Arantxa ; Txato → Joxe Mari

De estas relaciones y condiciones surgen la mayoría de los conflictos:

- Txato debe decidir entre su empresa (trasladarla a otro lugar) o su seguridad familiar. En varias ocasiones cede al chantaje por su condición de padre (manda a Nerea a estudiar fuera) y las amistades del pueblo.
- Joxian no quiere ignorar a Txato, a lo que le obliga la presión social, porque son amigos de toda su vida y se sentirá siempre culpable de su muerte.
- Miren debe enfrentarse a su mejor amiga porque, sobre su amistad, prima su condición de madre de Joxe Mari.
- Bittori es forzada a una situación de víctima. Su conflicto es el de toda la novela, conceder o no el perdón.

⁷⁵ Seguimos partiendo de las ideas de Diderot.

- Arantxa no hace el vacío a la familia de las víctimas porque elige sobreponerse a la presión social, aunque esto la enfrenta con su madre y su hermano.
- Xabier no perdona, por su condición de hijo, el no haber hecho nada por su padre. Está condicionado como víctima desde su asesinato.
- Joxe Mari duda si matar a Txato por sus recuerdos de infancia (relación paternal de Txato con la familia de Joxian y Miren).
- Nerea no quiere someterse a condición pública de víctima por ser hija de Txato.
- Gorka debe ceder en muchas ocasiones ante la presión social y por ser hermano de Joxe Mari, aunque esto acaba beneficiándole con el respeto del pueblo.

En líneas generales, estos son los conflictos más destacados de la novela.

Estructuralmente, la novela se divide en ciento veinticinco capítulos de entre cuatro y seis páginas con una abundantísima presencia de diálogos en estilo directo.⁷⁶ Cada capítulo lleva a su frente un título que es referencia, más o menos vaga, a su contenido. El narrador varía entre un omnisciente en tercera persona, que se da al inicio o final de muchos capítulos (en las descripciones de antecedentes o consecuencias de determinadas situaciones) y un narrador protagonista -autodiegético- (muy frecuente en los capítulos que focalizan en Bittori) que narra en tercera -testigo- las acciones de otros personajes y que se mezcla sin cambio brusco con la tercera del omnisciente.

El tiempo del relato está muy fragmentado. Sin embargo, podemos clasificarlo en cuatro líneas temporales básicas según unos hitos temporales:

Inicio de amenazas  Muerte del Txato

La ruptura de las relaciones con el pueblo y con la familia amiga, la presión social. La radicalización de Joxe Mari, su adiestramiento y primeros atentados hasta el del Txato. Los prolegómenos de dicho atentado, los piquetes y las pintadas, la paranoia y el miedo en la figura del padre de familia. Las relaciones de Nerea en la universidad, las de Gorka con el diario y el premio de poesía. La casa en San Sebastián. El atentado.

⁷⁶ Es casi exactamente lo contrario a la obra de Chirbes, *Crematorio*, 2007.

Intención de Bittori de volver al pueblo → Perdón (Carta y abrazo)

Las visitas en bus de Bittori al pueblo. La reapertura de la casa. Las reuniones entre hermanos y con la madre. Las visitas al cementerio. El ambiente cambiado del pueblo. La recuperación de la relación de Bittori con Arantxa y de ésta con Xabier. Las conversaciones entre Bittori y Joxian. Los viajes de Nerea con Quique. La boda de Gorka. Las visitas a la cárcel de Miren (y Joxian) para ver a Joxe Mari. El cáncer de Bittori. El perdón de Joxian. El abrazo con Miren.

Desde la muerte del Txato (actualización) → Presente (Bittori en el pueblo)

La angustia por saber de Jose Mari, la disolución de su grupo terrorista y su captura. Las relaciones de Arantxa y Guillermo, sus hijos. Gorka se va a vivir con Ramontxu. El ictus de Arantxa. Las manifestaciones con Miren a la cabeza. Los cambios en el pueblo.

Recuerdos de infancia y tiempos felices → Inicio de amenazas

Los paseos con el club de ciclismo. El chocolate con churros y las tostadas de las citas de las dos madres. Las fiestas del pueblo. El mercadillo y la anécdota de la pulsera que regala Txato a Arantxa.

El objetivo de este fragmentarismo es conseguir un lector activo⁷⁷, “intrigado” a la manera de las novelas policiacas, en una especie de “crónica de una muerte anunciada” cuyo aspecto central, los detalles del asesinato y, sobre todo, el perdón, no se resuelve hasta los capítulos finales. Hay *analepsis* en los recuerdos de los personajes y *prolepsis* en algunas predicciones del narrador al final de ciertos capítulos (2016: 209, 278, etc.).

La descripción del espacio y de los personajes se hace de forma naturalista. La herencia genética y fisonomía como condicionante de la conducta, se muestra en el papel de Joxe Mari en el grupo y el de Gorka en su familia: el primero es visto como “alto y robusto”, y por tanto: “líder”; mientras que el segundo como “enclenque y pensativo”, y por tanto: “sumiso”. Las taras sociales también se manifiestan: el alcoholismo del padre, la pobreza económica y mental, y la violencia de grupo de los jóvenes, etcétera. La técnica descriptiva también roza lo feísta o tremendista en la

⁷⁷ Es un poco a modo de juego, como el libro *Rayuela* (1963) de Cortázar.

descripción de los terroristas y de la juventud vasca comprometida con la lucha: seres marginados, degradados mentalmente, con un lenguaje duro y una sátira (crítica pero no criticada) de lo desagradable, lo truculento (incluso lo sádico): “Sus amigos de la cuadrilla le pagaron una cena. Tenían estipulado ese premio al que pegara fuego a un policía.” (2016: 243).

El lenguaje cumple una gran función en estas descripciones. Mientras la descripción del espacio físico es, a menudo, impreciso: “se veía una amplia franja de mar por encima de los tejados, el faro de la isla de Santa Clara, nubes tenues a lo lejos. La mujer del tiempo había anunciado sol” (2016: 13)⁷⁸, la descripción de los personajes se hace a veces a través de detalles de su físico (técnica cinematográfica del zoom narrativo): “[...] ese hombre lo menos pesaba ciento cincuenta kilos. Y para mí que, antes de engordar, seguro que había sido muy guapo con sus ojos azules.” (2016: 91).

Otro aspecto importante del lenguaje en la novela es la inclusión intencionada de términos en euskera (con un glosario al final del libro) y errores gramaticales prototípicos del sociolecto medio-bajo vasco (fallos de conjugación en las formas verbales de los imperfectos y condicionales), que es uno de los puntos que reflejan la mayoría de las críticas⁷⁹. Esta técnica era usada por los primeros autores de la novela social española (especialmente por los autores del realismo socialista) para adecuarse al habla de los personajes⁸⁰. Este tipo de objetivismo lingüístico, que tiene mucho de costumbrismo, se ve excesivamente forzado como recurso técnico en la novela del siglo XXI. Decimos esto porque creemos que el abundante uso de ese tipo de cliché lingüístico en la historia literaria ha provocado el desgaste de su efectividad.

⁷⁸ Esa selección de detalles descriptivos, en forma de breves pinceladas, nos recuerda a la forma descriptiva, salvando las distancias, que son muchas, del teatro de Valle-Inclán, por ejemplo: “Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara. DONLATINO y MAXESTRELLA filosofan sentados en el quicio de una puerta lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas.” (*Luces de Bohemia*, 1924, Escena duodécima)

⁷⁹ Dejamos una selección de críticas a *Patria* (2016) en nuestro Anexo (VI). Cuando hablemos de alguna crítica en nuestro desarrollo, estará reflejada en este anexo. Evitamos citar las críticas para no aumentar la densidad del trabajo.

⁸⁰ Se ve muy bien en *La piqueta* (1959) de Antonio Ferrés.

Otra de las líneas críticas⁸¹ nos permite explicar finalmente la coherencia interna de la obra y debatir sobre la intención de su autor⁸². Decíamos al principio de nuestro análisis que la existencia del conflicto es la parte fundamental, el agente dinamizador, de la trama, y que este conflicto se produce por la aparición de ese “filtro” que es el patriotismo nacionalista. A partir de esta idea, sería lógico pensar que gran parte de los mecanismos de construcción de la novela (intensivos o extensivos) deberían estar orientados hacia su desarrollo. Sin embargo, este punto queda *simplificado* en la obra por varias razones:

1. El hecho de que la descripción de los personajes se haga a través de los diálogos y de su comportamiento (objetivismo conductista) impide una descripción de lo que supone el conflicto (el terrorismo desde sus familiares o desde sus víctimas) en el interior de los personajes: no hay un monólogo interior, un debate interno, una reflexión profunda sobre el conflicto.
2. El carácter testimonial de esta obra impone un apego a la realidad histórica (aunque este punto podría salvarse con determinados recursos). Los personajes se describen desde la objetividad historiográfica, no desde la verosimilitud literaria.
3. Simplificación para una trasmisión más clara de su mensaje. Es una novela de denuncia, no de reflexión. Tiene que ver con la selección de un determinado público lector.
4. El propio marco ideológico del autor. Aramburu está influenciado, declaradamente, por las víctimas del terrorismo.

La falta de consideración hacia la verosimilitud literaria en la construcción de la obra, por la búsqueda del objetivismo histórico, o por el compromiso con las víctimas, crea como consecuencia la simplificación del elemento central de la trama y de sus posibles puntos de vista (interno, externo; víctima, verdugo).

⁸¹ La que defiende que la obra tiene mucho de maniquea.

⁸² Consideramos inevitable el hecho de que debemos valorar la obra por si se adecua de la mejor forma (está construida de la forma más útil) para transmitir la intención de su autor.

El impacto mayor de esta simplificación es la ruptura de la identificación del lector/espectador con la posibilidad del drama; si no ideológica, al menos emocional. Uno de los objetivos centrales de toda obra artística⁸³, que debe ser la capacidad de conmover (ελεος) al espectador hacia las ideas centrales de la obra, se pierde por la forzada objetividad histórica. Si la trama de la obra se analiza desde el punto de vista práctico, se llega al simplista silogismo de: “si el hermano menor se salva de entrar en la banda terrorista de ETA por su formación lectora, su defensa cultural, yo no podía haber sido terrorista porque yo estoy leyendo y formándome”. Se pierde por tanto la necesidad del cuestionamiento interno del lector (“¿qué habría hecho yo en esa situación?”): no hay debate interno porque es imposible, como decimos, que nos pongamos desde nuestro estado actual en la piel de aquellos hermanos que representan el peligro del fascismo en una sociedad cerrada, cuando, dicho directamente: “el tonto sale terrorista y el listo escritor”⁸⁴.

Pero debemos preguntarnos entonces: ¿por qué Aramburu ha apostado por ese riguroso apoyo a la realidad, aun a riesgo de todos los inconvenientes anteriores? Seguir las líneas del objetivismo del discurso histórico tiene una serie de ventajas como es el reconocimiento oficial -institucional-, aspecto que conecta con la deuda de Aramburu hacia las víctimas⁸⁵, y que hace de su libro algo perdurable (“un estudio para saber lo que ha pasado en España” o “la novela de la década”, como dice alguna de sus críticas). A su vez, este reconocimiento del carácter oficial y de la viabilidad de la obra como testimonio dentro de la Historia (de testimonio como ‘monumento histórico’) conlleva

⁸³ Uno de los pasos para llegar a la purificación de las pasiones, la catarsis (καθαρός). (Aristóteles, *La Poética*)

⁸⁴ Sin identificación no hay autorreflexión: no se remueve nada en nuestro pensamiento. Este aspecto no se da -o es simplificado- en la obra. Mientras, salvando las distancias, podemos decir que este conflicto interno es uno de los puntos fundamentales de las consideradas “grandes obras” de la literatura universal. De esta forma podemos ver ese conflicto en “grandes obras” como *Antígona* (442 a.C.) de Sófocles o *Hamlet* (1609) de Shakespeare.

⁸⁵ Dice Aramburu en una entrevista tras publicar *Patria* (2016): “No quiero trivializar el concepto de la esperanza. Algo positivo hay al final de *Patria*, es cierto. Recuerdo que una víctima del terrorismo me acompañó en la presentación de *Los peces de la amargura* y al final me amonestó porque no dejé un hueco a la esperanza. Esta fue una lección muy importante para mí. Negar la esperanza es negar cierto triunfo que la víctima se reserva para sí. Yo he aprendido mucho hablando con las víctimas, me han dado grandes lecciones. Cené una vez con un grupo de víctimas y, vaya, si no me hubieran dicho lo que eran, habría pensado que era una despedida de soltera. No paraban de reír. En aquel ambiente en el que no tenían que explicar nada, porque todas habían compartido un mismo destino, había alegría, risas. Yo, que todavía era inmaduro, no lo comprendía, pensaba que debían vivir en un funeral constante. Hasta que aprendí que esa alegría era algo que no se habían dejado arrebatar por sus agresores.” (*El confidencial*, 14 de septiembre de 2016)

un aumento de lectores y ventas⁸⁶, lo que ayuda de nuevo a aumentar su carácter de discurso oficial y a hacerlo más perdurable a través de la suma de la cantidad de sus lectores.

Queremos hablar, por último, del componente de expectativas que supone el contexto en el que se enmarca la obra (años más recientes, conflicto terrorista vasco). Su *horizonte de expectativas* (Iser 1960) favorece su difusión (el proceso oral de transmisión, el ‘boca a boca’ popular) por el conocimiento previo de sus circunstancias: la mayor parte del público *español* sabe lo que pasó allí y tiene una serie de contextos de la historia *real* preconcebidos (“con buenos buenos y malos malos”) y, por tanto, a la hora de leer el libro⁸⁷ es frecuente la ‘decepción’ del lector, puesto que lo único nuevo que se cuenta en *Patria* es la historia ficcional⁸⁸.

De esta forma, podemos concluir diciendo que la apuesta de Aramburu para esta obra es la de visibilizar un testimonio del sufrimiento en el conflicto vasco (a través de un modo “vivencial”, Liikanen: 2015), buscando no lo estético sino lo ético: la objetividad historiográfica, de manera que sea lo más perdurable posible. Para lograr esto, rebaja la dificultad para el lector (capítulos breves, lenguaje sencillo, complicación argumental mínima, simplificación del conflicto), intentando siempre captar su atención a través de los recursos de más éxito en la novela actual (alteración del tiempo del relato, intriga de las novelas negras y policíacas, conflictos familiares, historias de amor y de amistad de las novelas románticas).

⁸⁶ Por el éxito, hoy en día, de la visión utilitarista de la literatura, del que hablábamos en capítulos anteriores.

⁸⁷ Como pasa con otras obras con un alto *horizonte de expectativas*, como *Romeo y Julieta* (1597) de Shakespeare, por ejemplo.

⁸⁸ Origen de algunas críticas, que lo tildan de “culebrón ambientado”.

4 Conclusiones

El presente trabajo nos ha permitido reflexionar sobre el papel del compromiso y la memoria en la novela actual de tema social. A través de un estudio detallado de los antecedentes históricos de la novela social española, de las referencias a las opiniones de los escritores actuales y del análisis de dos obras recientes, hemos podido llegar a una serie de conclusiones.

Hemos podido confirmar nuestra hipótesis inicial acerca de la existencia de un debate en nuestro tiempo entre escritores y pensadores, de muy distintos ámbitos e ideologías, sobre si debe existir o no un compromiso literario con lo social. Hemos visto también las razones de los escritores para este compromiso y los métodos que se apuntan para su desarrollo. En líneas generales, podemos decir que los escritores comprometidos se han dado cuenta de que el contexto de la sociedad ha cambiado con respecto al del siglo anterior, y de que este cambio exige una nueva forma de compromiso y un nuevo método para expresarlo.

El compromiso en esta nueva novela ha de ser necesariamente con el colectivo social: debe buscar testimoniar sus conflictos y denunciar los abusos del poder. En una sociedad democrática, el aspecto revolucionario (entendido como antigubernamental) característico de la novela social nacida bajo la dictadura, ha de ceder protagonismo en favor del aspecto cultural (entendido como transmisión de conocimientos e ideales), que tiene como objetivo contrarrestar la fuerte desideologización que sufren los individuos en las sociedades modernas.

El nuevo método para expresar los temas sociales en la novela española aboga por testimoniar la realidad de las personas prestando especial atención a la emoción como nuevo instrumento para conectar con los lectores. Esta realidad social estará situada en los grandes conflictos de la historia de España -Guerra Civil, terrorismo, crisis...-, ya sea como respuesta a una circunstancia (pasada o presente) silenciada por la versión oficial, ya sea en forma de denuncia de las preocupaciones de los españoles.

Hemos comprobado como el uso de la memoria es uno de los puntos clave de esta nueva forma de tratamiento de los temas sociales. El repaso de su importancia en la historia literaria nos ha permitido comprender mejor su papel en la novela actual. Su función como vehículo de transmisión de conocimientos, desde antiguo, así como su capacidad para ser “revelación íntima” de la historia e *intrahistoria* (Unamuno) del pueblo -al margen de los discursos oficiales-, resultan propiedades idóneas para el objetivo de testimonio de esta nueva novela social. En línea con este aspecto íntimo, está el carácter intrínsecamente subjetivo de la memoria, que funciona como vía de transmisión de las emociones y sentimientos humanos en su destino hacia el lector. Al mismo tiempo, su carácter ficcional sirve como escape artístico ante la presión estética del objetivismo requerido en el tratamiento de los temas históricos.

Para comprobar el reflejo de estas teorías en la práctica de la obra literaria, hemos acudido al análisis de dos novelas sociales recientes. Así, *Crematorio* (2007), de Rafael Chirbes, y *Patria* (2016), de Fernando Aramburu, nos han proporcionado el objeto de estudio necesario. Hemos podido ver cómo los recursos de la posmodernidad literaria (juegos con el tiempo, el espacio y la visión de los personajes) están presentes en la novela social actual. Y también hemos observado el eficaz uso de la memoria como construcción del relato, de los personajes y del testimonio en estas mismas obras.

Hemos llegado a la importante conclusión de que existe, para estas novelas, una adecuación del aspecto estético en su relación con el ético; no tanto por su contenido (ambas pueden tener distintos niveles de compromiso) como por su explicitación. Habrá, por tanto, obras cuyo carácter más testimonial las sitúe próximas al objetivismo de la historia (creemos que es el caso de *Patria*) y obras cuyo carácter más existencialista las sitúe en un marco moral o filosófico (creemos que es el caso de *Crematorio*). Ambas novelas nos han demostrado, sin embargo, la importancia del enfoque vivencial (mostrar la intimidad de las vidas de las personas en su contexto social) desde el punto de vista emocional (describir sus reacciones y sentimientos ante los conflictos) para la novela social actual.

Las características formales de la novela social son ahora mucho más diversas que en sus orígenes de posguerra. Hemos observado, para nuestras novelas, rastros de ese realismo crítico inicial en la minimización de la figura del narrador (que ahora tiene un enfoque múltiple) y en la intención, muy presente, de convertir al lector en principal partícipe y objetivo del relato. La manera de hacerlo, sin embargo, ha cambiado: hemos podido dar cuenta de que los recursos de otros géneros narrativos (como la novela policiaca o la novela negra) se aplican a la novela social con éxito, muchos de ellos con la función exclusiva de mantener la atención del lector.

Queremos proponer, para terminar, una continuación posible de este trabajo, que sería el estudio del papel de la *emoción* como vínculo definitivo entre esta novela social y su lector en la transmisión del compromiso: aquel enlace que difícilmente consiguieron los escritores comprometidos que dieron origen a la novela social en lengua española. Un estudio como este (que podría ampliarse a todos los cauces culturales y comerciales) podría explicar tanto el éxito de esta forma de abordar temas sociales en la novela como, en general, el extraño valor que se le otorgan a los sentimientos y emociones en una sociedad, la nuestra actual, pretendidamente científica, materialista y tremendamente individualista.

5 Bibliografía

Fuentes primarias:

Aramburu, Fernando (2016): *Patria*, Tusquets Editores, Barcelona.

Chirbes, Rafael (2007): *Crematorio*, Anagrama, Barcelona.

Fuentes secundarias:

Álamo Felices, Francisco (1996): *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, Almería.

Alcívar Bellolio, Daniela (2016): “Paisajes de la crisis, crisis de los afectos: *El aire de Sergio Chejfec*”, *Anclajes*, XX, 2, pp. 1-16. Disponible online en <<http://dx.doi.org/10.19137/anclajes-2016-2021>> [Última consulta: 15/6/17]

Anónimo (2015): “*Crematorio* - Rafael Chirbes”, en <<http://tertuliapuntocom.blogspot.com.es/2015/01/crematorio-rafael-chirbes.html>> [Última consulta: 15/6/17]

Arjona, Daniel (2016): “El escritor donostiarra publica ‘Patria’”, en <http://www.elconfidencial.com/cultura/2016-09-14/fernando-aramburu-patria-eta_1259318/> [Última consulta: 15/6/17]

Benítez Reyes, Felipe, et al. (2003): *Literatura y compromiso social*, Visor Libros, Madrid.

Cercas, Javier y David Trueba (2003): *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*, ed. Luis Alegre, Tusquets Editores, pp. 19-22.

Chirbes, Rafael (2002): “Con los alumnos de un instituto en Zafra, el catorce de abril”, *El novelista perplejo*, Anagrama, Barcelona, pp. 161-167.

— (2010): *Por cuenta propia: leer y escribir*, Anagrama, Barcelona.

Colmeiro, José (2011): “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”, *452°F*, 4, pp. 17-34. Disponible online en <www.raco.cat/index.php/452F/article/download/243538/326290> [Última consulta: 15/6/17]

Escudero, Vicente (2017): “Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española”, *452°F*, 16, pp. 188-191. Disponible online en <<http://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/318812>>
[Última consulta: 15/6/17]

Fernández Mallo, Agustín (2017): “Extraño taller literario”, en <<http://www.elcultural.com/revista/opinion/Extrano-taller-literario/39618>>
[Última consulta: 15/6/17]

Fernández Santos, Jesús (1971): *Los bravos*, prólogo de Carmen Martín Gaité, Biblioteca Básica Salvat, 96, Navarra, pp. 7-8.

Gil Casado, Pablo (1975): *La novela social española*, Seix Barral, Barcelona, pp. 69-130.

Giner de San Julián, Salvador (1978): “Libertad y poder político en la Universidad Española: el movimiento democrático bajo el franquismo”, *Sistema*, 24/25, pp. 303-355

González Álvarez, Cristóbal (2003): “La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura”, *Lenguaje y textos*, 21, pp. 115-128. Disponible online en <<http://hdl.handle.net/2183/8207>>
[Última consulta: 15/6/17]

González Sawczuk, Susana Ynés (2014): “Literatura y memoria: espacios de subjetividad”, *Literatura y lingüística*, 29, pp. 53-74. Disponible online en: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112014000100004>>
[Última consulta: 15/6/17]

Goytisolo, Juan (1985): *Coto vedado*, Seix Barral, Barcelona, pp. 195-196.

Hermoso, Borja (2011): “Fuego real en el 'crematorio' de Chirbes”, en <http://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402_850215.html>
[Última consulta: 15/6/17]

Hernández Guerrero, José Antonio (1996): *Teoría y práctica del comentario literario*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.

Huyssen, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, FCE-Instituto Goethe, México.

Isaac Rosa (2013): “La ficción literaria aún puede cambiar la realidad”, en <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Isaac-Rosa/33280>>
[Última consulta: 15/6/17]

Iser, Wolfgang (1960): *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen*, Editorial Mouton De Gruyter, Berlín.

- Izquierdo, José María (2001): “Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos”, *Anales*, 3/4, pp. 101-128. Disponible online en: <http://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3226/1/anales_3-4_izquierdo.pdf> [Última consulta: 15/6/17]
- Jitrik, Noe (1995): *Historia e imaginación literaria*, ed. Leonardo Gustavo Vulcano, Biblos, Buenos Aires.
- Klein, Irene (2008): *La ficción de la memoria: La narración de historias de vida*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- Liikanen, Elina (2015): *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural: Tres modos de representar la Guerra Civil española y el franquismo en la novela española actual*, Universidad de Helsinki, Helsinki.
- Maldonado Alemán, Manuel (2010): “Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica”, *Revista de filología alemana*, N° Extra 3 (*Anejo III. Sincronías en el pasado... diacronías en el presente. Estudios literarios*), pp. 171-179. Disponible online en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/36595>> [Última consulta: 15/6/17]
- Mangini González, Shirley (1987): *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*, Anthropos, Barcelona, p. 102.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015): *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Colección Perspectivas Hispánicas, Editorial Peter Lang, Berna.
- Martínez Cachero, José María (1973): *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*, Castalia, Madrid, pp. 167-168.
- Nuckols (2016): “El afecto como antídoto contra la privatización y despolitización de la memoria”, *452°F*, 14, pp. 84-104. Disponible online en: <<http://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/305149>> [Última consulta: 15/6/17]
- Olmos, Alberto (2017): “Sin compromiso: por qué los escritores no escriben sobre lo que a ti te da la gana”, en <http://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2017-04-12/sin-compromiso-escritores-cristina-cerrada-javier-saez-de-ibarra_1365377/> [Última consulta: 15/6/17]
- Palomeque Recio, Azahara (2016): “Víctimas de (la) excepción: intervenciones del entorno 15M en las dinámicas de poder de la temporalidad de crisis española (2008-2015)”, *452°F*, 15, pp. 37-53. Disponible online en: <<http://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/318807>> [Última consulta: 15/6/17]

- Peris Blanes, Jaume (2011): “Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España”, *452ºF*, 4, pp. 35-55. Disponible online en <www.452f.com/pdf/numero04/peris/04_452f_mono_peris_indiv.pdf>
[Última consulta: 15/6/17]
- Pilosof, Nelson (2009): “Conciencia y sentido del tiempo”, *Ariel*, 2, I, pp. 38-41. Disponible online en: <http://redfilosoficadeluruguay.files.wordpress.com/2011/08/ariel_setiembre_2009_volumen_uno-num-2.pdf>
[Última consulta: 15/6/17]
- Rodríguez, Juan Carlos (1985): “El descubrimiento de la realidad. Notas sobre la novela española a partir de 1939”, *Olvidos de Granada*, 10, pp. 7-10.
- Ricoeur, Paul (1983): *Texto, testimonio y narración*. Trad. Victoria Undurraga, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.
- (1987): *Tiempo y narración. II Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad. Agustín Neira, Editorial Siglo XXI, Madrid.
- (1996): *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira, Editorial Siglo XXI, Madrid.
- Reverte, Jorge M. (1977): “El régimen franquista: los límites de la autonomía estatal”, *El viejo topo*, Nº Extra 1 (*Sobre el franquismo*), p. 24.
- Sueiro, Daniel (1986): *Historia del franquismo (II)*, Sarpe, Madrid, p. 216.
- Valdivia, Pedro (2016): “Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones”, *452ºF*, 15, pp. 18-36. Disponible online en <<http://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/318808>>
[Última consulta: 15/6/17]
- Valls Boix, Juan Evaristo (2017): “Jugar, inventar y callar: Vila-Matas”, *452ºF*, 16, pp. 205-207. Disponible online en: <<http://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/318817/409035>>
[Última consulta: 15/6/17]
- Vargas Llosa, Mario (2000): “Un mundo sin novelas”, en <<http://www.letraslibres.com/mexico/un-mundo-sin-novelas>>
[Última consulta: 15/6/17]
- Venegas, Ana E. (2013): “*Crematorio* de Rafael Chirbes: Reseña”, en <<http://anaevne.gaseducadorasocial.blogspot.com.es/2013/06/crematorio.html>>
[Última consulta: 15/6/17]