

# La novela española del siglo XXI y el fin de un ciclo histórico

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS  
(Universidad de Murcia)

Résumé. Cette étude aborde le portrait que dresse le roman espagnol du début du XXI<sup>e</sup> siècle du lieu commun appelé fin de cycle historique. Ce portrait est relié d'une part à l'état des choses et à la pensée que traduisent certains essais de la sociologie culturelle européenne immédiatement antérieurs et, explore par ailleurs des exemples concrets se référant au cas du contexte sociopolitique et culturel espagnol, dont le cycle historique – qui se fonde sur ce que l'on appelle la Transition – est évalué et revisité de manière critique par le biais de la création narrative. En adoptant des tons qui vont de la réflexion et de la nostalgie jusqu'à la critique en herbe, un ensemble de romans publiés au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle, et au début de l'actuel millénaire, la plupart d'entre elles enclines à dresser un bilan de l'époque, peut également être considéré comme un bilan générationnel établi par des romanciers qui ont vécu leur jeunesse durant les dernières années de la dictature de Franco et qui, vingt-cinq ans plus tard, sont en mesure de formuler des résultats réels d'espoirs réels. Les romans ici analysés sont ceux de David Castillo, *El cielo del infierno* (1999), d'Alejandro Gándara, *Últimas noticias de nuestro mundo* (2001), de Rafael Chirbes, *Los viejos amigos* (2003), de José Angel González Sainz, *Volver al mundo* (2003), et celui de Bernardo Atxaga, *El hijo del acordeonista* (2004).

Mots-clés. Fin de cycle historique. Roman espagnol. David Castillo. Alejandro Gándara. Rafael Chirbes. José Angel González Sainz. Bernardo Atxaga.

Abstract. The study addresses how the Spanish novel of the early twenty-first century portrays the so-called historical end-of-cycle topic. This portrait connects with the state of things and thought that certain immediately previous essays from European cultural sociology translate. On the other hand, it defines very particular specifications referred to the Spanish socio-political and cultural context, whose historical cycle, which has its main basis in the so-called Transition, is evaluated and critically examined by the narrative creation. In a spectrum ranging from reflection and nostalgia to bitter review, a set of novels –most of them likely to provide a balance of the time– published at the beginning of the twenty-first century, and in the early years of the current millennium, can also be considered a generational balance of novelists whose youth coincides with the last years of the Franco dictatorship. Also, twenty-five years later, they are able to take actual results of actual hopes as their theme. The novels analyzed are *Hell's Heaven* (1999) by David Castillo, *The Latest News from Our World* (2001) by Alejandro Gándara, *Old Friends* (2003) by Rafael Chirbes, *Return to the World* (2003) by J.A. González Sainz, and *The Accordionist's Son* (2004) by Bernardo Atxaga.

Keywords. End-of-cycle topic. Spanish novel. David Castillo. Alejandro Gándara. Rafael Chirbes. José Angel González Sainz. Bernardo Atxaga.

Lo que me propongo abordar en este estudio es el dibujo que del *fin de ciclo histórico* hace la novela actual española, dibujo que por un lado conecta con el *estado de cosas y pensamiento* que traducen ciertos ensayos inmediatamente anteriores de la sociología cultural europea, y por otro lado adopta muy particulares concreciones referidas al caso del contexto sociopolítico y cultural español, cuyo ciclo histórico, que tiene su anclaje fundamental en la denominada *Transición*, es evaluado y visitado críticamente desde la creación narrativa. En tonos que van desde la reflexión y la nostalgia a la crítica agraz, un conjunto de novelas publicadas en el quicio del siglo XXI, y en los primeros años del actual milenio, la mayor parte de ellas proclives a hacer un balance de época, pueden también considerarse balance generacional de novelistas cuya juventud coincide con los últimos años de la dictadura de Franco, y que veinticinco años después, están en condiciones de tematizar resultados reales de esperanzas reales.

Me sitúo por tanto ante un tipo especial del subgénero de la novela histórica, aquélla en la que la historia no es recorrida siempre en sus hitos secuenciales, ni en el orden de su *cursus* cronológico, sino como mito de una época reconstruido desde el presente, y enfrentado a él. Mi interés radica no tanto en cómo se ha novelado la Transición política española en novelas directamente históricas, sino en cómo es evaluada en la construcción del mito revolucionario que anidaba en las esperanzas generacionales de quienes eran jóvenes cuando Franco murió, y en el balance que hacen, en el quicio de inicio del siglo XXI, de tales esperanzas. Considero que no puede ser casual que en tan sólo los primeros cinco años del siglo XXI se hayan publicado en España una serie de novelas directamente comprometidas con esta temática, que por otra parte no es nueva. Este estudio conecta directamente con uno anterior de Fernando Valls, titulado «El bulvar de los sueños rotos. El desencanto en la novela española actual»<sup>1</sup>, que analiza la cuestión del desencanto de los sueños que la izquierda albergó durante la lucha franquista y los primeros años de la Transición. El profesor Valls analiza un conjunto de novelas y cuentos de Merino, Lourdes Ortiz, Vázquez Montalbán, Juan J. Millás, Belén Gopegui, J. J. Armas Marcelo, José María Guelbenzu, Rafael Chirbes, V. Molina Foix, Mercedes Soriano, Mariano Antolín Rato y Manuel Vicent. Como se ve en la nómina de autores analizados por Valls, al menos dos generaciones de escritores coincidieron en realizar ese balance negativo, alguna vez irónico, otras veces directamente crítico. Me propongo continuar ese diagnóstico, con un único matiz diferenciador. El desencanto albergado en las cinco novelas que analizo en este estudio tiene un alcance ideológico que parece querer

---

<sup>1</sup> Capítulo III de su libro *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 44-55.

trascender las decepciones concretas de la Transición política concreta desde el franquismo a la democracia. Pero aun así confirma en líneas generales esa mirada crítica respecto de la evolución ideológica de los que fueron protagonistas.

Las cinco novelas seleccionadas en este estudio no son las únicas en las que puede quedar reflejado el punto de vista enunciado, aunque espero que sí sean suficientemente representativas para el balance que me propongo hacer. Enumero aquéllas en las que me detendré: la del catalán David Castillo, *El cielo del infierno* (Barcelona, Anagrama, 1999), la de Alejandro Gándara, *Últimas noticias de nuestro mundo* (Anagrama, Premio Herralde de 2001), la de Rafael Chirbes titulada *Los viejos amigos* (Barcelona, Anagrama, 2003), la de J.A. González Sainz, *Volver al mundo* (Barcelona, Anagrama, 2003), y la de Bernardo Atxaga, *El hijo del acordeonista* (Madrid, Alfaguara, 2004).

El ensayo de Jean-François Lyotard, titulado *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*<sup>2</sup> fue, como su subtítulo advierte, un informe encargado por el *Conseil des Universités* del gobierno de Quebec y con unas perspectivas y tono muy distintos a lo que el liberal neoconservador Francis Fukuyama, había denominado Fin de la Historia, sintagma que hizo famoso. Acertó Lyotard a revelar una condición de época, dando un sentido epistemológico fuerte al muy ambiguo y evanescente adjetivo de *posmoderno*, adjetivo que entonces tan sólo se aplicaba a ciertas formas de la arquitectura contemporánea, las teorizadas y llevadas a la práctica por Robert Venturi.

Lyotard enfrentó dos formas de saber, entendiendo como saber el que se ha legitimado por una práctica de conocimiento y por una administración del poder: la pre-moderna, que reproducen los relatos populares, y que se instala en un universo donde el tiempo es reversible o en cierta medida eliminado como historia al definirse desde el rol que asumen los participantes del acto lingüístico de la narración (el narrador y el oyente actualizan los roles históricos y los llevan a un presente continuo, recurrente y en cierta medida a un tiempo mítico), y el saber moderno que es un saber no circular sino proyectivo, ligado a la ciencia y al Estado y que se elabora en relación con una praxis (léase reificación) externa al propio saber.

Los *grandes relatos* y sus *metanarraciones* legitimadoras como el de la emancipación hegeliana del Espíritu o el marxista de la emancipación histórica del proletariado, que suponían en todo caso un universalismo que totalizaba un proyecto compartido, común, han

---

<sup>2</sup> Madrid, Cátedra, 1984, por donde citaré en el texto la página correspondiente. La edición francesa original en Éditions de Minuit es de 1979.

finalizado. Lyotard explícitamente cita el comienzo de las deslegitimaciones en el seno de la literatura y el arte. A Musil se unen Krauss, Hofmannsthal, Broch, pero enseguida Wittgenstein, Marx (p.78). Al final de su ensayo llega incluso a lanzar, revestido del parapeto de las nuevas autoridades sin disimulo una andanada a Habermas y su teoría del consenso comunicativo.

Estamos en 1979 y en vísperas de que Habermas pronunciara su famosa conferencia contra la posmodernidad, precisamente, que tituló: «El dios Moderno: un proyecto inacabado»<sup>3</sup>, y en la que el último representante de la Escuela de Frankfurt pusiera en el mismo saco a todos los que denominó “neoconservadores» desde Foucault y Derrida hasta los discípulos de Nietzsche y Heidegger. No podemos entrar en el debate que siguió entre Lyotard y Habermas<sup>4</sup>, pero a los efectos que aquí nos interesan sí destacar que Habermas en su radical andanada contra los «jóvenes conservadores» sí se da cuenta de que él mismo está siendo el último representante de la Filosofía de la Ilustración, en un contexto en el que ese Gran Relato (Habermas no lo llama así, obviamente) se ha desmembrado. Lyotard acierta en la denominación de «pequeños relatos» para las formas que toman hoy tanto la invención imaginativa como la ciencia desde el principio de indeterminación de Heisenberg (p.109) y se acerca todavía más Ihab Hassan, tratando del concepto literario de posmodernidad como *The dismemberment of Orpheus*.

No soy proclive a establecer directas conexiones entre conceptos culturales y novelas concretas, salvo que la contundencia de una estructura, bien temática o bien formal en un período de tiempo muy breve, y su reiteración en escritores que no parecen tener comunicación entre sí, suscite la pregunta acerca de tal conexión.

Me propongo trazar un puente entre esta estética de fin de ciclo que ha dibujado la sociología posmoderna, como los estudios citados de Lyotard y Jameson, que podríamos ampliar al de Gilles Lypovetzsky titulado *La era del vacío*, y un conjunto de novelas españolas que no me atrevería a calificar propiamente como posmodernas en cuanto a su factura, pero sí han tematizado y adoptado la forma de clausura y evaluación de un ciclo histórico, que es una de las divisas constantemente reiteradas en la bibliografía posmodernista.

---

<sup>3</sup> «Dios Moderne: Ein unvollendetes Projekt» fue conferencia pronunciada en 1980 por Habermas al recibir el Premio Adorno de la ciudad de Frankfurt. La versión inglesa se publicó en 1981 con el título de «Modernity versus Postmodernity». La versión española se ha titulado «La modernidad, un proyecto incompleto» (en Hal Foster ed., *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1998, p.19-36) ha elegido el adjetivo «incompleto», aunque creo mejor el de «inacabado», porque lo veo más fiel al sentido dado por Habermas (ocurre lo mismo con la sinfonía 8 de Schubert).

<sup>4</sup> Lo atiende con suficiente detalle la excelente síntesis crítica de Perry ANDERSON, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 1998.

Advierto que posiblemente sus autores negarían formar parte de la cultura de la posmodernidad, porque las novelas seleccionadas y en general la literatura española, salvo para casos como los de Félix de Azúa, Javier Marías, o Enrique Vila-Matas, no suele elevar a autoconciencia los procesos posmodernos, y en las novelas que he seleccionado no es condición de su forma la protuberancia y evidencia del gesto, que sería una condición necesaria para una conciencia posmoderna.

Pero que no se inscriban como conciencias explícitas no significa que no participen, como pretendo hacer ver, de un «espíritu de época» que entiende la actualidad presente como el fin que liquida un proceso, léase éste como ideología marxista, anarquista o simplemente las ilusiones concebidas en la Transición política española con la muerte de Franco.

Las cinco novelas enumeradas abarcan por tanto un período muy corto de tiempo, la más antigua de las consideradas, la de David Castillo es de 1999 en su edición catalana, pero se publicó en castellano en 2000; la más reciente de las consideradas es la de Bernardo Atxaga que es de 2004.

Apenas cinco años para el lector proporcionaron en el quicio del siglo XXI, cinco novelas en las que se hace, de distinta manera en cuanto a formato y tono, pero de muy semejante manera en cuanto a estructura temática e incluso formal (en el contexto de *forma* que luego explicaré), una crítica de las derivaciones finales de unas ilusiones históricas, que los personajes de tales novelas ven ya cerradas, bien siguiendo la estructura del desencanto, bien de la nostalgia, bien del balance crítico, pero en todo caso una estructura de la memoria que tiene a la militancia comunista o ácrata como punto de partida y al individualismo burgués-desencantado y consumista como punto de llegada, como si estas novelas quisieran confirmar en su trazado temático y en su estructura formal, ese «final de ciclo» histórico descrito por la bibliografía de la sociología de la cultura.

La novela *Últimas noticias de nuestro mundo*, de Alejandro Gándara, está directamente referida en su ambientación a la caída del muro de Berlín (1989) como datación concreta de ese fin de ciclo histórico. Nótese que de ese año de 1989 se hizo famoso un breve ensayo de uno de los pensadores del movimiento neo-con norteamericano Francis Fukuyama, ensayo significativamente titulado «El fin de la historia». Tanto ese ensayo como la novela de Gándara se centran en ese preciso instante de la caída del muro, como icono que había sostenido la época de la Guerra Fría, enfrentando los dos bloques conocidos como dos mundos, el primero, capitalista, el segundo comunista, y el Tercer Mundo como objeto de colonización por ambos.

La trama de la novela de Gándara metaforiza el desconcierto y sinsentido que alcanza a unos espías del extinto bloque comunista que esperan unas señales que no llegan. La novela de espionaje ha tenido siempre, en las mejores realizaciones del género, una línea interna, un lugar impreciso donde el espía, que ejecuta planes cuyo sentido último desconoce, puede preguntarse alguna vez por ese sentido, por su posición en la trama. Asomó ese lugar en el Graham Greene de *El tercer hombre* y más desarrollado en *El factor humano*. El mejor John Le Carré ha imaginado en su personaje George Smiley una lucidez desengañada. Pero eran atisbos, sugerencias nacidas en un tiempo histórico, conocido como guerra fría, en que todo estaba en su lugar, comunismo y capitalismo, buenos y malos, claramente diferenciados en el escenario y en los sucesos. ¿Qué puede ocurrirles a unos espías alemanes de la Antigua República Democrática, la Alemania del Este, después de la caída del muro? Con esa caída se desmoronaron muchas cosas, pero también hubo el derrumbe del sentido de la Historia para quienes habían servido en la Stasi y los servicios de información de la Alemania comunista y de la Rusia anterior a Gorbachov. La reciente película titulada *La vida de los otros* puede servir a muchos jóvenes de hoy para cifrar aquello de lo que estoy hablando.

Gándara nos ofrece una trama, que discurre por dos vías paralelas que por momentos se entreveran: las acciones de los protagonistas, entregados a los laberintos de sus búsquedas, de sus persecuciones, vigilancias y ocultaciones, y el laberinto menos fácil de sus dudas, de su propia condena a una actividad que es ya sólo la sombra de una historia que tuvo un sentido y que ahora se espera o se necesita que continúe teniéndolo de alguna forma. Todos los personajes de su trama, por supuesto los dos protagonistas, Anja y Walter Bauss, pero también los personajes secundarios, que asoman a sus vidas, esperan algo, como siempre hizo todo espía, una señal, una orden, la confirmación de que su sentido en la Historia no ha acabado.

Toda la novela mide el compás de esa espera, pero como les ocurre a los personajes del drama de Beckett, en esa espera sólo hay pasado y presente, indagaciones rutinarias o peligros reales y la intuición de que el final ya se produjo y ellos pueden estar ahí como restos deslavazados de una obra sin futuro posible. Gándara ha narrado la historia de unos espías el día después, cuando todos se han marchado y han quedado los retazos de un juego, la música cansina de una fiesta ya concluida. No hay por tanto postulación metafísica, sino territorios externos e internos recorridos al paso de sus protagonistas, y con la misma carencia de sentido de ellos.

Esta manera de que el género, en la realización de una trabada estructura externa, sirva a una estructura simbólica mayor. Los diálogos suplen lo que el narrador ha evitado ofrecer, al

renunciar a toda omnisciencia, y los personajes han de ir diciendo ellos mismos sus dudas y conjeturas. Gándara maneja la dosificación informativa del diálogo porque todo lo que los personajes dicen revela y oculta información al mismo tiempo; hay silencios, disfraces, y movimientos no explicados. Las elipsis, los saltos van componiendo la otra nota estilística que afecta al conjunto de la novela: la intriga muy bien tramada, servida por pequeños detalles, persecuciones (como la formidablemente narrada que Anja hace de Juan), pistas que se continúan, y que van atrapando al lector en la red tupida de un mundo que espera su sentido.

También el escritor catalán, David Castillo hace en su novela *El cielo del infierno* (1999) un ajuste de cuentas con toda una época, esta vez centrándose en la insurrección anarquista de grupúsculos catalanes en la transición española de 1977 a 1978, pero también con un ambiente y formas de vida de activistas jóvenes que tenían por entonces veinte años y militaban en grupos derivados del sueño anarquista y la resistencia antifranquista. Su personaje protagonista, Dani, guiado tanto por un desengaño político como por el instinto de autodestrucción al que le somete el consumo de droga, camina en una circularidad inevitable y fatal hacia su crisis existencial.

La novela de Castillo propone de ese modo un salto desde la anécdota personal a la sociopolítica, unidas en la biografía de este activista político, primeramente militante comunista y después integrante de los comandos autónomos anarquistas. La escalofriante escena del comienzo, que narra la lucha entre un gato y una rata en una desolada ruina, la bien administrada descripción de las revueltas callejeras contra la policía en el Paralelo, las soberbias páginas con que se inicia la segunda parte, en las que la novela se abre a las pesadillas alucinatorias escritas con una prosa fulgurante, permiten que la novela deslice constantemente el fin del ciclo histórico hacia los espacios sin salida de una crisis personal en que la droga (que actúa como el cielo de ese infierno que recoge el título), solamente es el contrapunto del otro muro, el de la historia de un ideal fracasado políticamente, sin sentido, descolgado de su origen, contra el que chocan el protagonista y su novia, Maite, entregada antes que él a la autodestrucción.

La historia se narra en tres partes; la primera transcurre en la cárcel, y reúne un desarrollo bien pautado de la rutina cotidiana con incursiones del protagonista en su propia historia anterior y valoraciones sobre lo que observa y vive en la prisión. Aunque está narrada por un narrador omnisciente, ha sido un acierto la focalización interna, puesto que es Dani quien lleva la perspectiva, lo que permite reunir junto a la descripciones de los tipos carcelarios con sus dosis realistas de brutalidad y corrupción valoraciones propias que trazan ya un puente

con el que será luego el motivo central de la novela: no hay ideal posible que pueda sostenerse entre esas paredes carcelarias, pero tampoco lo hay ya para su historia personal y colectiva.

Sobreviene así el que será el nudo central que explicará el desarrollo de la segunda parte: la visión antiheroica de la realidad, pues Dani somete su situación a una perspectiva degradante sin concesión alguna al heroísmo y con una valoración muy agria de los protagonistas de la lucha política en esos grupos de ultraizquierda. Tal visión alcanza asimismo a la propia realidad del exilio del anarquista, dibujada aquí con trazos gruesos, muy poco proclives a la idealización heroica con que los han nutrido otros novelistas y quizá más fácil de sostener como perspectiva individual del protagonista, porque la novela no sobrevuela casi nunca perspectivas históricas, o visiones de conjunto, sino los hechos descarnados de una derrota personal que quiere ser saldo de una aventura colectiva, salto generalizador no exento de riesgos, e injusto según se mira a verdaderas biografías de exiliados tejidas de un heroísmo real.

Es afortunada la llave que da entrada a la segunda parte, la evocación del asesinato de John Lennon, en la medida en que emblematiza el fin de una época. La novela incluye una tercera parte, con un quiebro hacia los episodios que transcurren en la Nicaragua sandinista, y los diferentes motivos de acción rápida, entre detectivescos y bélicos que la forman. Se ve en esta salida última de la novela muy bien el didactismo que ha podido llevar al autor a cerrar la salida colectiva del falso heroísmo de la revolución sandinista, sometida por el narrador a igual proceso de destrucción interna. David Castillo ha querido cerrar del todo su parábola moral sobre las revoluciones perdidas.

Las de Gándara y Castillo habían acertado, con ejemplos concretos tomados de la Historia (guerra fría, revolución anarquista y revolución sandinista), a tematizar simbólicamente el fin de la Historia que había mantenido todo el entramado político europeo y los mitos de resistencia de una generación, llevados desde el anarquismo juvenil hasta el último brote de la Revolución sandinista. Pero en las novelas que le siguieron es donde se muestra más visible la pregunta de un sentido histórico en la construcción del presente, esto es la pauta de cierre de ciclo como trayectoria memorialista personal. Me refiero a dos novelas de 2003 muy semejantes en alcance y sentido (incluso en la estructura dialogística que adopta su factura formal). Son las tituladas *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes y *Volver al mundo* de J. A. González Sainz.

Rafael Chirbes, como saben sus fieles lectores, da un paso, con cada novela suya, en el sentido de una misma dirección: la de narrar en forma testimonial y moral la historia de los

españoles desde la posguerra al día de hoy. Su voz narrativa y su posición literaria adquieren dimensiones memorialistas en la medida en que quiere rescatar del olvido episodios de tres generaciones de españoles, pero no se resiste a la sola dimensión realista, que quiere sobrepasar por la vía de ofrecerse como testigo moral y en cierto modo elegíaco, lo que en esta novela es muy evidente, de los sueños caídos de una generación de españoles que coincide con la suya. *Los viejos amigos* (2003) es novela desembocadura de un río que había discurrido en las dos novelas suyas anteriores, *La larga marcha* (1996), analizada en el estudio citado de Fernando Valls, y *La caída de Madrid* (2000) por la historia política y social de la posguerra y la transición que se inicia con la muerte de Franco y forma con ellas el final de lo que podría considerarse temática y estilísticamente como una trilogía, anterior a la serie de denuncia del boom inmobiliario y la corrupción que inaugura *Crematorio* (2007) y cierra *En la orilla* (2013).

En el caso de *Los amigos* hablo de desembocadura y final de trilogía porque lo que diferencia esta novela de las anteriores no es solamente que haya llevado la radiografía moral hasta los años actuales, sino, sobre todo, que aquí se impone ya una visión de fin de ciclo desengañado respecto a una historia colectiva que en aquellas novelas había ofrecido como crónica y ahora es directamente un ajuste de cuentas, como si Chirbes quisiera dar cima a su ciclo aprestándose a recoger los restos del naufragio. La navegación eran, otra vez, los ideales revolucionarios que anidaron en una generación de militantes comunistas, entonces jóvenes y ahora ya en la cincuentena, con todo su catálogo de mitos y actitudes que fueron individuales, pero que fueron sobre todo –de ahí su raigambre mítica– colectivos, y que son enfrentados en esta novela a la agria constatación de un fracaso generacional que se reza aquí en el rosario de paralelos fracasos individuales, que afectan a todos los órdenes de sus personajes, familiares, políticos, de pareja, y culturales en su sentido amplio.

La urdimbre narrativa de *Los viejos amigos* se desarrolla a partir de una cena ideada por uno de los personajes, que consigue reunir en torno a una mesa a los miembros de una antigua célula comunista, treinta años después de aquella aventura revolucionaria, que tampoco fue demasiado, y que se desarrolló mucho más en ideales, proclamas, posters del Che, reuniones, alguna escaramuza con la policía en la Universidad y, por supuesto, todo un abanico de señas de identidad colectiva en hábitos sexuales, lecturas, referencias políticas y que Chirbes convierte sin piedad alguna en máscara de un fetiche. Bastaría con leer el menú de la «Cena aniversario de los viejos camaradas» (p. 133) y la atmósfera posmoderna en que se desarrolla para que quedase grabada la imagen de un sarcasmo.

La novela va recorriendo una perspectiva múltiple en primera persona narrativa con varios narradores que se van alternando y que son algunos de los comensales; se recoge, narrada por ellos mismos, la que fue su vida anterior y su contraste con lo que es ahora y, en suma, las peripecias del tránsito de una a otra. Ese artificio narrativo permite recorrer todos los tipos humanos y situaciones, especialmente la gama variada en tonos de una misma melodía hecha de renunciadas y traiciones, para lo cual la estructura favorece siempre una actitud de contraste entre el ayer y el hoy.

Tal estructura permite ofrecer de modo reticular, como un mosaico, toda una historia colectiva, que logra de este modo trazar una historia sin venir plegada a la mera sucesión cronológica ni tampoco a la sola perspectiva de un narrador, lo que habría resultado lineal. Puede que la intención de Chirbes haya sido que los lectores vieran que cada celdilla de esta célula comunista es finalmente la suerte de un mismo camino, el de las traiciones que cada uno ha desarrollado, porque no se salva casi nadie. Bueno, puede decirse que se salva el único personaje que no tuvo aquellos ideales y que se limitó a vivir sin coartadas ideológicas. La novela es tremenda en sus juicios, y al hacer coincidir el arco del desengaño político con la propia curva de la edad, desde la juventud hasta la madurez, cada historia se ve como ejemplo de una caída personal, que Chirbes, esta vez, ha querido que fuera ejemplar.

La protagonista de *Los viejos amigos* es toda una generación: la burguesía que ahora sobrepasa los cincuenta años, y que es la que Chirbes enfrenta aquí al espejo de sus miserias. Vivió esa generación en los años gloriosos de su «revolución pendiente» muchos ritos y mitos, que los lectores de esa edad reconocen de inmediato: de Baudelaire, leído como poeta revolucionario, a Mao, la Joven Guardia Roja, la Liga, liberaciones sexuales, posters del Che, un Guernica en la sala de estar del piso de Malasaña o Argüelles. Pero también, un poco antes, una infancia del tebeo del Capitán Trueno y el Jabato, celtas cortos (una marca de tabaco, no un grupo musical, entonces), bisontes (otra marca). La novela va desde aquellos mitos a las realidades de hoy: sida, parejas rotas, especulaciones inmobiliarias, y un cierto aire de ruina, hecha de los jirones de aquellos mitos, convertidos ahora en rutinas y rencores de la Historia. Como si fuera un saldo.

Curiosamente, en el mismo año y sello editorial se publica la extensa y ambiciosa novela de J.A. González Sainz: *Volver al mundo*. La curiosidad viene de la semejanza estructural: la trayectoria, mitos y desengaños de un grupo de amigos progres y revolucionarios, es evaluada años después en conversaciones con alguno de sus supervivientes, en el escenario rural de un paraje de Soria, adonde acude Bertha, una traductora vienesa, quien busca explicarse las razones y circunstancias de la muerte de Miguel, su amante. Toda la novela está edificada

formalmente sobre las conversaciones de Bertha con Anastasio (un campesino amigo de Miguel) y con Julio, amigo y compañero de Miguel en sus lides políticas juveniles, quien le acompaña a Madrid y milita con él en un grupo subversivo terrorista de raíz anarquista, guiado por la cerril ideología estalinista de Ruiz de Pablo. La trama de la investigación que sostiene el misterio de la muerte de Miguel alcanza a ser una trama secundaria, pues lo verdaderamente importante en la novela de González Sainz es su enfrentamiento a los mitos de una generación, la que ahora frisa los cincuenta años, y sobre todo cómo bajo las coartadas de un proceso político o de una posición ideológica se escondieron problemas psicológicos de autoafirmación, dependencias emocionales, y mecanismos de sustitución que ahondaron fatalmente la sima que González Sainz convierte en tema de su novela: la que hay entre las representaciones de trampas del lenguaje y la realidad. Esto es: la ideología es un lenguaje, y progresivamente va abriendo su distancia respecto a la naturaleza, lo sencillo, lo auténtico, que representa aquí el mundo arcaico originario de las montañas de Soria y los personajes de Anastasio y el Biercolés. Aunque la novela de González Sainz, muy bien dotada de densidad reflexiva, apunta en una dirección más general y filosófica y tenga como quicio fundamental las dualidades verdad/apariencia, naturaleza/ideología, también es cierto que se concentra en la misma generación que las de David Castillo o Chirbes, y abre un proceso de rendición de cuentas con los mitos que han sostenido la política de los años sesenta y setenta, como si estuviéramos ya en la etapa del balance, lo que se hace en largas conversaciones en que los personajes repasan su juventud, vista desde la lucidez desengañada del presente.

Estamos, según las que llevo analizadas, en condiciones de asediar la que entiendo estructura formal básica de este subgénero temático: la estructura básica es la del presente histórico, es decir, la evaluación que del pasado se hace desde un presente que no sólo asiste a su narración, sino que sobre todo tiende a trazar, desde la elipse de su desengaño, el desenmascaramiento del pasado biográfico de sus protagonistas, desde el presupuesto ideológico de la mayor autenticidad del presente respecto a las mistificaciones heroicas de un pasado, que se entiende como clausurado, cerrado. Esta estructura formal nutre otra: suele hacerse desde evaluaciones que hacen los personajes en estilo directo, a menudo en estructura dialogística. Sea con alguien que indaga desde fuera, intentando acceder a la verdad (González Sainz), sea con un proceso coral (Chirbes), lo cierto es que la modalidad predominante es la del estilo directo y focalización interna. Son los propios personajes los narradores, o al menos los focalizadores de una estructura que en el marco memorialista conoce el soporte estructural básico de la tradición confesional o examen de conciencia. Esta estructura formal favorece una conclusión de fin de ciclo: la Historia concebida como soporte

ideológico en que se concreta la lucha colectiva de una generación ha terminado, y estamos en condiciones de decir ahora su sentido, a menudo con la conclusión desengañada, netamente posmoderna, si no en el ámbito concreto de las políticas de la nostalgia, sí en el del desencanto.

Ésta es asimismo la dominante de *El hijo del acordeonista*, de Bernardo Atxaga, publicada en 2004. Vuelve Bernardo Atxaga a Obaba, pero con una obra de intención y factura muy diferente a la que abrió ese mundo narrativo, *Obabakoak*, que le situó con justicia en la primera fila de la narrativa vasca de hoy y le hizo conocido y muy leído en sus traducciones a lenguas diferentes del euskera. Obaba, la aldea originaria que se transmuta aquí en Iruain, Lecuona y alcanza una geografía precisa, es ahora el espacio recuperado para contar la historia de una generación de jóvenes vascos, desde los años sesenta, con retrospectivas que alcanzan asimismo hasta el nacimiento de ETA, y los primeros pasos de un comando de la banda, en los últimos días de la dictadura de Franco y el comienzo de la transición.

El marco de la novela nos sitúa en el momento actual, puesto que la novela arranca y se cierra en un rancho de California donde vive el protagonista, David Imaz, enfermo, cansado y en trance de saldar su pasado con la escritura de las memorias que el lector está leyendo. Alguna retrospectiva y singularmente una novela corta inserta, titulada «El primer americano de Obaba», una pequeña obra maestra del género, permiten llevar al lector a los primeros momentos de la guerra civil de 1936, puesto que la guerra civil y especialmente el bombardeo de Gernika van a ocupar un lugar de privilegio en el esfuerzo de Atxaga por explicar que los orígenes de esa bola de acero del terrorismo, ahora a la deriva y con enloquecidos estertores, tuvo orígenes vinculados a la lucha contra la dictadura fascista, según explica un personaje en una lectura pública (p. 441).

Se trata, sí, de explicar, pero también de cerrar un ciclo narrativo y un ciclo histórico, que ya había Atxaga adelantado en su formidable novela *El hombre solo* (1995). La que ahora nos ocupa es ambiciosa y está meticulosamente elaborada, muy cuidada, porque su autor conoce la dificultad de escribir hoy la novela de ETA. La estructura de esta novela le permite, mediante unas inteligentes y medidas elipsis, ofrecer esa historia como un pasado, incluso reconociendo en la poética inserta en las páginas finales (y explícitamente en la página 480) «que la realidad es triste y que los libros, hasta los más duros, la embellecen». Y no creo que se trate solamente de teoría literaria, o de una reflexión sobre la escritura de ficciones; la medida la da a mi juicio que ese embellecimiento tenga que ver con otra frase de la novela, unas páginas atrás: «parece que no hay manera de librarse del pasado. Sacamos la mosca de la sopa y en cuanto nos descuidamos la tenemos ahí otra vez» (p. 443). Es magnífica la

rememoración de los espacios infantiles, el paisaje de los bosques y el río, ese mundo rural primitivo, no hollado; también está muy bien dosificada la lucha con el padre y con su pasado. Resulta muy inteligente el conjunto de la estructura narrativa al permitir que los *flash back*, los saltos hacia delante y hacia atrás desde el pivote narrativo que sitúa el marco en un momento de hoy y en un espacio alejado, un rancho americano, hagan coincidir la estructura de la obra con el propósito de rendición de cuentas con el pasado que la historia misma propone, y que encuentra su cenit en la feliz inserción de las tres paralelas confesiones de desengaño de los tres jóvenes del comando etarra con las que la novela se cierra.

En conclusión creo haber mostrado en cinco novelas publicadas en el quicio del siglo XXI, una sanción de desencanto, de fin de ciclo coincidente por otra parte con otros diagnósticos sociológicos sobre el fin de la modernidad. Tal me parece la estructura básica que anima el sentido y la forma de una parte muy representativa de la novelística española de comienzos de siglo: un modo de leer el pasado desde el presente, con la conciencia implícita de final de un ciclo histórico.