

Rafael Chirbes: Schrijver van de Democratische Overgang

Door Ger Groot

‘Liefdadigheid,’ denkt de bouwmagnaat Rubén Bertomeu, in het begin van Rafael Chirbes’ roman *Crematorium*, ‘Liefdadigheid: dat begrip is ook helemaal verdwenen. Geen mens die nog brood nodig heeft of olie, of zelfs ook maar kleren voor de kinderen. Je hoeft maar naar het leven van de mensen te kijken, of je ziet al hoe alles in een paar jaar tijd is veranderd. Als ik alleen al afga wat voor auto’s ikzelf heb gehad: een lelijke eend, een Simca, een Peugeot 507, een vierdehands Mercedes 1, een Mercedes 2, een Mercedes 3, een Volvo, een bmw 1 en een bmw 2.’ Aan het stuur van zijn meest recente bmw overpeinst Rubén de gang van zijn eigen leven, die in veel opzichten samenvalt met de ontwikkeling die Spanje de afgelopen halve eeuw heeft doorgemaakt. Van een behoeftig en armlastig land werd het een welvarende, moderne natie die zich in bijna alle opzichten met de grootmachten van Europa meten kan. Bijna vanuit het niets kwam een middenklasse tot bloei die inmiddels een groot deel van de bevolking omvat en waarvoor buitenlandse reizen, goede scholing, ruimhartige consumptie en een brede culturele ontwikkeling vanzelfsprekende zaken zijn. Sommigen van hen werden rijk, zoals Rubén. Anderen moesten het stellen met een gemiddeld inkomen waarvan niettemin redelijk comfortabel te leven valt. En natuurlijk waren er die over de rand van al die welvaart heen vielen, sappelend in een marginaliteit zonder welke zelfs een moderne samenleving het niet stellen kan.

Van die triomf is Rubén Bertomeu de belichaming. Arm was zijn afkomst niet, maar dat hij architectuur kon gaan studeren was zelfs in zijn milieu tot kort daarvoor nog geen vanzelf-

sprekendheid geweest. Hij droomde van bouwen, het scheppen van een nieuwe wereld waarin menswaardige, schone en welgevormde huizen de zichtbare uitdrukking zouden worden van een betere, mooiere en vooral rechtvaardigere sociale orde. Politiek begeesterde hem misschien minder dan baksteen, cement en beton – voor ideologie en intellectualiteit was zijn zojuist gestorven broer Matías meer in de wieg gelegd – maar beide behoorden wel onlosmakelijk samen. Onder het franquistische regime van zijn jeugd was de wereld beklemmend, het verleden van de Burgeroorlog hing nog als een angstaanjagende schaduw over het heden heen, maar de toekomst zou stralend zijn: even helder en onschuldig als de Middellandse-Zeekust waaraan de twee broers opgroeiden en Rubén in gedachten al zijn eerste elegante bouwwerken zag staan.

Het zou anders lopen. Meer dan architect werd Rubén projectontwikkelaar en de prachtbouw die hij zou verwezenlijken kreeg het moedeloosmakende gezicht van de strandflats en *beach resorts* waarmee de Middellandse-Zeekust steeds verder werd ontsierd. Zonder verlies van onschuld ging dat bovendien niet. Dertig jaar lang kibbelen met ‘gemeenteraadsleden, met gedeputeerden, met het hoofd van de dienst Ruimtelijke Ordening (...) met schilders, tegelzetter, timmerlui, ijzervlechters, stukadoors, kraandrijvers, loodgieters, elektromonteurs, hoveniers, ontwerpers en binnenhuisarchitecten’ was ervoor nodig, zo peinst Rubén onmiddellijk daarna. Zorgvuldig verzwijgt hij, zelfs in zijn eigen gedachten, de mafia’s waarmee hij zich heeft moeten afgeven: eerst de Colombianen, daarna de Russen. Cocainemokkel moest op moeilijke momenten de *cash flow* op gang houden, dwarsliggende actiegroepen of te inhalige politici in het gareel gebracht. De harde wetten van de markt – de legale en de illegale – verdrongen al snel de visioenen van Marx en Marcuse.

De verwording van de Middellandse-Zeekust, die van dat verhaal het zichtbare beeld én resultaat werd, moet Rafael Chirbes

van nabij hebben meegemaakt. Hij werd in 1949 geboren in Tabernes de Valldigna, een klein dorp vlak onder Valencia, in wat vandaag de dag een van de meest corrupte streken van Spanje is geworden. In diezelfde buurt woont hij nu opnieuw, in het afgelegen dorpje Beniarbeig, halverwege Valencia en Alicante, na als jongeman te zijn weggetrokken naar Madrid, Salamanca en Barcelona om te gaan studeren. Dat was in de jaren zestig mogelijk geworden: een klein wonder voor een jongen die zijn middelbare-schooltijd had doorgebracht op een instituut voor weeskinderen van spoorwergarbeiders. Al leek het Franquistische bestel nog ongeschonden, de economie leefde dankzij toerisme, gastarbeid en de algehele welvaart in de westerse wereld zichtbaar op, en daarmee – zo zou de marxist of communist gezegd hebben die Chirbes toen was – begonnen ook de politiek en de samenleving te veranderen. De ministerraad telde steeds minder ideologische *diehards* en steeds meer ‘technocraten’ die pragmatisme verbonden met een economische kennis van zaken. En de maatschappij mocht nog zo onwrikbaar lijken, tegen het einde van dat decennium werd de culturele aardbeving in de rest van de westerse wereld ook in Spanje voelbaar. Het land werd geconfronteerd met popmuziek, studentenbewegingen en de illusie dat de politieke, seksuele en economische vrijheid onder handbereik was.

Zo begon in de jaren zestig voorzichtig de Democratische Overgang die Spanje tenslotte tot een normaal Europees land zou maken. Dat lange overgangsproces zou centraal komen te staan in het oeuvre van Chirbes. De periode die in Spanje gewoonlijk de ‘*Transición*’ wordt genoemd – de angstige jaren tussen Franco’s dood in 1975 en de invoering van de democratische grondwet in 1978 of de socialistische verkiezingsoverwinning van 1982 – was te kort voor zo’n ingrijpende transformatie, die bijna een mensenleven lang duurde. Het was de generatie van Chirbes die haar van begin tot einde aan den lijve ervoer en diens oeuvre vormt in dat opzicht een collectieve au-

tobiografie – of beter: het zelfonderzoek van een leeftijdsgroep die alles zou veranderen en inderdaad alles zág veranderen, zij het vaak niet op de manier waarop zij zich dat had voorgesteld.

Het duurde lang voordat Chirbes als schrijver naar buiten trad. Meerdere manuscripten lagen al zorgvuldig weggeborgen in zijn la, toen hij in 1988 zijn eerste novelle publiceerde: *Mimoun*. Hij was bijna veertig jaar oud, had geschiedenis gestudeerd, Spaanse les gegeven en was journalist geworden. Vele jaren lang bleef hij redacteur van het gastronomische maandblad *Sobremesa*, dat met het stijgen van de Spaanse welvaart almaar succesvoller werd. En hij had in het buitenland gewoond: in Parijs en Marokko, als docent Spaans. Die laatste ervaring vormde de inspiratie voor de eerste roman die hij publiceerde. *Mimoun* is het stadje waar Chirbes de nogal stuurloze docent Spaans laat wonen die – als een doorzichtig alter-ego – de hoofdpersoon van zijn boek is. Hij drijft van liefde tot liefde, de roman die hij aan het schrijven is wil maar niet vloten en het leven trekt als een vreemde aan hem voorbij. Als *Mimoun* een autobiografische roman is, dan is hij dat nog in de intimistische, personalistische traditie waarin de wereld de ziel van de hoofdpersoon weerspiegelt. Existentialistische invloeden heeft Chirbes ten aanzien van dit boek nooit ontkend; liefst vergelijkt hij *Mimoun* met *De vreemdeling* van Albert Camus.

Zijn eigenlijke thema vindt Chirbes pas drie jaar later, wanneer zijn roman *En la lucha final* (*In de eindstrijd*) verschijnt. Opnieuw is een half-mislukte schrijver er de hoofdpersoon van, maar de blik is breder geworden. Niet de verwarringen van een in zichzelf gekeerde, verdwaalde ziel staan nu centraal, maar het lot van een aantal voormalige studiegenoten die ooit vol idealisme de wereld betraden en moeten vaststellen dat er van al die hooggestemde plannen bitter weinig over is. In grote lijnen tekent zich al het grote project af waarin Chirbes de

wederwaardigheden van zijn eigen generatie zal beschrijven als het portret van de Spaanse natie in haar lange overgang.

Voordat het zover is, doet hij eerst nog een stap terug en bestudeert hij in een tweetal korte romans het leven van de generatie vóór hem. Hoe werd de nasleep van de Burgeroorlog ervaren door verliezers en winnaars? Dat is het onderwerp van *La buena letra* uit 1992 (*Een fraai handschrift*, 2004) en *Los disparos del cazador* uit 1994 (*Het schot van de jager*, 2004). In het eerste boek is de bejaarde Ana aan het woord, in een lange monoloog waarin zij uitlegt waarom zij het huis waarin zij haar hele leven heeft gewoond niet wil verlaten. Een gerieflijke moderne etage zou volgens haar zoon veel beter zijn en terloops kan dan ook de waardevolle grond te gelde worden gemaakt. Maar Ana heeft teveel meegemaakt dat haar aan haar huis en herinneringen bindt. De Burgeroorlog, waarin haar man voor zijn hele leven gedemoraliseerd raakte en haar zwager (met wie zij zich in een onuitgesproken wederzijdse verliefdheid verbonden voelt) jarenlang opgesloten bleef, was nog niet eens het ergste. Na de oorlog doodde de armoede ieder vermogen tot liefde en bleek het opportunisme waarmee de slachtoffers van de oorlog hun trots verbeterden om zich aan te passen aan de nieuwe verhoudingen, fnuikend voor ieder moreel gevoel.

Of het met de overwinnaars zoveel beter afliep is een open vraag. Natuurlijk leden zij niet onder de armoede of de vernederingen die de verliezers beschoren waren. Maar ook zij ontkwamen niet aan de morele erosie van een perverse en bigotte maatschappij die op onrecht gegrondvest was en hun idealen tot een aanfluiting maakte.

In *Het schot van de jager* portretteert Chirbes een man die in veel opzichten Ana's tegendeel is. Opnieuw doet hij dat weer in de vorm van een monoloog waarin de hoofdpersoon op zijn leven terugkijkt. Carlos Ciscar is een bouwmaagnaat die dankzij contacten, durf en een niet al te scrupuleus geweten vanuit het niets zo hoog is opgeklommen dat hij in het huwelijk treedt

met de dochter van zijn vaders werkgever. Maar dergelijke grenzen worden niet straffeloos overschreden. Bij de huwelijks-voltrekking is van beide families vrijwel niemand aanwezig. En wanneer de eerste avontuurlijkheid uit het huwelijksleven is weggesijpeld, vindt ook zijn vrouw haar air van rijkelui-kind en arrogantie terug. Zij zoekt haar heil in kunst, elegantie en een bijpassende minnaar van stand. Híj zoekt een aardser passie bij losse en vaste scharrels, zonder zich ooit geheel te kunnen overgeven aan de ongecompliceerde lol van zijn – door zijn vrouw als ‘lomp’ verafschuwde – compagnon.

Tegen het einde van zijn overpeinzingen schrijft Carlos zijn bitterste woorden neer. Ze betreffen zijn zoon, die net als hijzelf projectontwikkelaar geworden is. Maar anders dan zijn vader weigert deze de opdrachten die hij van overheidswege uitvoert als een bron van grof geld te zien. ‘Pa, daar gaat het eigenlijk niet om,’ houdt hij hem voor, en in dat ‘eigenlijk’ – zo beseft de vader – schuilt de schijnheiligheid van een generatie die wel een comfortabel leven wil maar daarvoor niet de handen vuilgemaakt wil zien. In de eeuwige onschuld van zijn zoon weerspiegelt zich het etherische snobisme van zijn inmiddels overleden echtgenote. En hij schrijft: ‘Ik erger me aan die hypocrisie om de dingen niet bij de naam te noemen, net als ik me vreselijk ergerde aan dat woord dat Eva zo vaak gebruikte: “lomp”, “lompheid”.’

Chirbes waakt er dan ook voor Carlos neer te zetten als de patserige *nouveau riche* die hij zo gemakkelijk geweest had kunnen zijn. Ondanks zijn successen is hij zich er maar al te goed van bewust dat hij het nét niet haalt in de wereld waarin hij zich heeft binnengevochten. Anders dan zijn vrouw en zijn zoon blijft hij een buitenstaander. De eerste heeft haar afkomst mee, de tweede de genade van een late geboorte: hij kan het zich veroorloven afstand te nemen van het regime en daar zelfs bijna plichtmatig tegen in opstand te komen, zonder werkelijk gevaar te lopen. En uiteindelijk treedt de zoon in de voetsporen

van zijn vader, met behoud van een goed geweten. ‘Je maakt vuile handen om te zorgen dat je kinderen dat niet hoeven doen [...] en dan begint de onschuld, die jij gecultiveerd hebt, je pijn te doen, want dat is precies wat hen van jou vervreemdt,’ schrijft Carlos ontgoocheld.

Wellicht zijn dat te wijze gedachte voor een bouwtycoon die het decennia lang zonder zakelijk geweten leek te kunnen stellen. Maar – zo heeft Chirbes bij herhaling in interviews benadrukt – slechte karakters zonder intelligentie zijn niet interessant. ‘Wanneer je een roman schrijft, moeten alle personages, zelfs de domste onder hen, slimmer zijn dan jijzelf.’ De schrijver Max Aub, die persoonlijk de Burgeroorlog meemaakte en daaronder leed, vormde voor Chirbes in dat opzicht een lichtend voorbeeld: ‘Hij voert een falangist ten tonele en maakt géén idioot van hem,’ zo zegt hij in hetzelfde interview.

Na deze drie karakterstudies moet Chirbes zich voldoende voorbereid hebben gevoeld om de generatie van de democratische overgang in al haar complexiteit te portretteren. Hij deed dat opnieuw in de vorm van een trilogie, waarin de monoloog plaats maakt voor een polyfonie van stemmen. In het eerste deel, *La larga marcha* uit 1996 (*De lange mars*, 2001), verknoopt Chirbes zeven verschillende verhaallijnen, die beginnen vanuit evenzovele milieus in de meest uiteenlopende uithoeken van Spanje. In Galicië dreigt de grond van een boerenfamilie verzwolgen te worden door een stuwmeer. In Madrid houdt een ooit veelbelovend arts, die zijn carrière door zijn rode sympathieën gebroken zag, zich in leven met een illegale abortuspraktijk. In Extremadura moet een landarbeider, die zelfs met smokkelactiviteiten zijn gezin niet kan onderhouden, lijden hoe zijn vrouw beslapen wordt door de bakker bij wie hij in het krijt staat. En opnieuw in Madrid schikt een meisje uit de betere klasse zich in het onvermijdelijke door te trouwen met

een regime-potentiaat om zo het familie-erfgoed te redden.

In de loop van het boek zullen al deze families met elkaar verweven raken. De laatste draden komen bijeen in een studentengroep in de late jaren zestig, waarin de kinderen van de vorige generatie elkaar ontmoeten en politiek geradicaliseerd raken. De uitzichtloosheid en angst van hun ouders heeft plaatsgemaakt voor een soms roekeloos engagement, waardoor de hele groep tenslotte in de beruchte cellen van de veiligheidsdienst terecht zal komen. Zo weet Chirbes niet alleen de Spaanse sociale werkelijkheid tussen de naoorlogse tijd (*posguerra*) en de overgang naar de democratie (*transición*) als één ongebroken, tegelijk vloeiend en hortend, overgangsproces te laten zien, maar ook de enorme verschillen daarbinnen schrijnend tot hun recht te laten komen. Tussen de landarbeiders en stadse scharrelaars die met moeite een paar peseta's bij elkaar schrapen aan de ene kant, en de franquistische bourgeoisie met haar ogenschijnlijke onaantastbaarheid aan de andere, gaapt een diepe kloof, al worden zij allen verenigd in de diepe angst die nog altijd de erfenis van de Burgeroorlog is.

Dat leidt tot twee van de meest aangrijpende scènes in het boek. De eerste beschrijft hoe de ooit zo rode arts in de kamer van zijn studerende dochter communistische literatuur vindt en deze, bevangen van angst, vernietigt. Vervolgens barst hij in tranen uit, zowel om haar onbegrip als uit spijt over zijn eigen teloorgegangene idealen.

Heel anders is de scène die zich afspeelt in het franquistische milieu en waarin een goedburgerlijke 'mevrouw' ontdekt dat haar dochter bevriend is geraakt met een vroegere boerenknecht van een van haar vriendinnen. Hoewel zij zich graag laat voorstaan op haar begrip voor de progressieve jeugd en zelfs het feminisme omhelst, komen al haar klasse-vooroordelen opnieuw genadeloos boven. Plotseling beseft zij dat een linkse flirt geen speeltje is, maar bloedige ernst, en haar reactie is even kwaadaardig als (voor haar milieu) natuurlijk.

Dat heeft zijn gevolgen voor het vriendenclubje, dat al snel zal worden opgepakt. Subtieler en in zekere zin pijnlijker is dat zij zich ook zelf opnieuw bewust worden van hun onderlinge verschillen, aan gene zijde van het gemeenschappelijke ideaal. Want wie tegen Franco is maar uit een goede familie komt, loopt (net als de zoon van Carlos in *Het schot van de jager*) nog altijd lang niet zoveel risico als wie die familiegaranties moet ontberen. En misschien nog wel belangrijker is dat ook in hun onderlinge liefdesrelaties de klasseverschillen onwillekeurig weer uitkristalliseren.

Zo wordt de euforie gaandeweg door de werkelijke verhoudingen ingehaald en eindigt *De lange mars* in een ongewisse stilstand, die zal duren tot de dood van Franco. In het tweede deel van de trilogie, *La caída de Madrid* uit 2000 (*De val van Madrid*, 2003) roept Chirbes die gespannen onbeweeglijkheid op in de beschrijving van één dag, waarin ogenschijnlijk niets gebeurt. Het is 19 november 1975, een dag voor Franco's dood, en het land houdt collectief de adem in. Een aantal van de personages die in *De lange mars* voorkwamen keren ook in dit boek terug, nog even strijdvaardig, maar zich steeds duidelijker bewust van de taatheid van de maatschappelijke verhoudingen.

Zo dynamisch als *De lange mars* was, zo statisch is *De val van Madrid* geschreven. Van een *drive* naar de toekomst is geen sprake meer. De tijd lijkt stil te staan in de angstige verwachting voor wat komen gaat en de herinnering aan de catastrofe waarmee het franquisme ooit begonnen was. Dat zo'n ramp Spanje nu bespaard zal blijven weten alleen de lezers, de overlevenden. Voor de personages in het boek verdikt de tijd zich tot een onheilszwanger 'nu' zonder dimensies. Het verleden was vol van dromen over de toekomst, maar de toekomst die ooit op dit verleden zal kunnen terugkijken in de wetenschap van de afloop, is nog niet aangebroken.

In het slotdeel van de trilogie, *Los viejos amigos* uit 2003 (*Oude vrienden*, 2006) is die toekomst eigenlijk alweer voorbij. Op-

nieuw concentreert Chirbes op een vriendenclubje dat de democratische overgang in al zijn fases en facetten personifieert. Rond de millenniumwisseling komen zij bijeen in een Madrileens restaurant om te vieren dat zij allemaal ‘zoveel jaar geleden waren opgepakt’, zoals één van hen het uitdrukt. Dertig jaar is intussen verstreken en niet één van de oude vrienden is daar ongeschonden uit tevoorschijn gekomen. Slechts één van de huwelijken die zij (grotendeels onderling) zijn aangegaan heeft de tijd overleefd, en ook dat wordt voornamelijk door financiële belangen bijeengehouden.

Net als in *De lange mars* (en later opnieuw in *Crematorium*) komen in *Oude vrienden* afwisselend zeven stemmen aan het woord: over henzelf, over elkaar, over hun teleurstellingen, hun idealen en hun levensvervulling. Carlos durft zichzelf na één gepubliceerde roman en verscheidene in de la wegwijnende manuscripten al bijna geen schrijver meer te noemen; teruggekeerd naar zijn geboortedorp aan de kust (het niet-bestaande Misent dat in Chirbes’ romans dezelfde rol vervult als Macondo in die van García Márquez) tracht hij nu vakantieappartementen te slijten aan argeloze buitenlanders. Demeterio, seropositief en als schilder even mislukt als Carlos dat is als schrijver, houdt zich in leven als nachtwaker in een van de Madrileense kantoorloftoren. En de ooit oogverblindende Amalia leeft, na een kortstondige carrière in de Brusselse eurocratie, van depressie naar depressie, in een neurotisch egotisme dat het nooit lang kan stellen zonder psychiater.

Met de winnaars is het nauwelijks beter gesteld. Pedrito heeft zich van metselaarsknecht weten op te werken tot bouwondernemer, maar voelt zich (net als Carlos in *Het schot van de jager*) in de wereld van het grote geld nog altijd een *outsider*. Guzmán is de grote, zwetende, zwartbebaarde en goedgebekte revolutionair gebleven die hij ooit was, maar zijn *gauchisme* is sinds zijn huwelijk met een rijke galeriehoudster een goedkope pose geworden – en een reden voor diepe rancune bij de ‘oude

vrienden' die geen nagel hebben om hun kont te krabben.

En dan zijn er degenen die niet hebben willen komen omdat er inmiddels te veel tussen hen is gebeurd, omdat zij niet herinnerd willen worden aan een jeugd waarvoor iedereen zich intussen is gaan schamen, of omdat zij dood zijn of definitief vertrokken. De mooie, etherische Elisa stierf op jonge leeftijd aan kanker; de lesbische Magda sloot haar café nadat het bestaan haar door een jongere generatie lesbo's onmogelijk was gemaakt; en de berustende Rita heeft als journaliste van een *glossy* een nieuw leven opgebouwd uit de kleine burgerlijke levensgenoegens waarom zij het 'klootjesvolk' vroeger heimelijk al benijdde.

Met *Oude vrienden* besloot Chirbes zijn trilogie van de overgangsgeneratie, die daarin tot een pijnlijk zelfonderzoek wordt gedwongen. Wat begint als een verwachtingsvolle blik vooruit eindigt als een gedesillusioneerde terugblik, cirkelend rond het middelpunt van de stilstand, waarop alles leek te kunnen veranderen en dat vervolgens tegelijkertijd wèl en niet zou doen. Want terwijl het land zich ontwikkelde tot een welvarende en moderne natie, verkocht het zijn ziel aan snelle rijkdom, culturele stupiditeit en een gemakzuchtig geweten. Chirbes' trilogie is het antwoord aan een generatie die, zoals hij een van zijn personages laat zeggen 'haar geheugen kwijtraakte op het moment dat ze de macht veroverde.' De generatie waarin, zoals hij elders schreef, 'voor het eerst degenen die later minister of *junkie* zouden worden naast elkaar in de schoolbanken hadden gezeten en kameraden waren geweest op de universiteit.' De generatie bovendien die 'als eerste in misschien wel duizend jaar verschoond was gebleven van de slachtingen waaruit de geschiedenis bestaat.'

Van die veelbelovende toekomst is uiteindelijk bedroevend weinig gerealiseerd – en het is de verontwaardiging daarover

die als een rode lijn door het oeuvre van Chirbes zichtbaar is. Niet het verleden interesseerde hem daarbij in de eerste plaats, zo heeft hij in interviews duidelijk gemaakt, maar het *heden* en de morele vragen die dat oproept. Want iedere roman draagt iets van de zuivere ervaring van de ethiek in zich, zo citeert hij Walter Benjamin. ‘De lezer gaat bij het lezen zelf mee in het morele conflict, ziet zich ertoe gedwongen partij te kiezen.’ En daarbij spaart ook de schrijver zichzelf niet: ‘Ik schrijf tegen mezelf, of over mezelf, want ook ik maak deel uit van die tribale stam (...) We zijn tenslotte geëindigd zonder waarden omdat we hebben geaccepteerd een deuntje te spelen uit een partituur die ons eigenlijk verachtelijk voorkwam. Omdat de muziek die we zelf in ons hoofd hadden zo moeilijk en vooral zo gevaarlijk was.’

Naar het verleden keek Chirbes omdat alleen op die manier te begrijpen viel hoe en waarom zijn generatie en het land waarin hij leeft geworden is wat het nu is. En waar de tevredenheid vandaan komt van degenen die ooit op hogere doelen mikten. ‘Ik zie veel zelfingenomenheid bij de mensen met macht,’ zei hij in een interview. ‘Ze steken elkaar de hoogte in: hoe we de staatsgreep wisten te verijdelen, hoe we de democratie hebben gevestigd, hoe we dit land hebben gemoderniseerd. Ze hebben volgzzaam gedaan wat het bestel van hen vroeg, zij zijn de helden van onze recente geschiedenis. Niemand praat meer over de tienduizenden arbeiders die dat alles niet accepteerden (...) De revolutie – in dit geval de *transición*, de overgang – verslindt haar beste kinderen. Daarover vertellen de romans.’ Graag citeert Chirbes de uitspraak van Balzac: de roman vormt het privé-leven van de natie.

In *Crematorium* – dat in 2008 in Spanje de Prijs van de Kri-tiek kreeg als de beste Spaanse roman van het voorafgaande jaar – brengt Chirbes dit alles samen en daarmee is het zijn meest ambitieuze roman tot nu toe geworden. Het tijdstip van handeling is niet langer het heden maar het verleden, de plaats is niet

langer Madrid maar het mythische Misent, het tot megalomaan vakantieoord uitgegroeide dorp waarin zich de verloedering van het hele land weerspiegelt. ‘*Crematorium* werd geboren als antwoord op wat ik zie in mijzelf en in mijn omgeving,’ zei Chirbes in hetzelfde interview.

Opnieuw komen in deze roman afwisselend zeven mensen aan het woord (de één uitgebreider dan de ander), maar de literaire stem die Chirbes hen meegeeft is verfijnder en gecompliceerder dan in zijn voorafgaande boeken. Chirbes volgt hun mijmeringen maar trekt zich soms ook ongemerkt uit hun *monologue intérieur* terug om hen van buitenaf te beschrijven. Eerder dan zich met hen te vereenzelvigen laat het de tekst om en door hen heen zweven om hen beurtelings met eigen ogen en die van anderen te bezien. Ongemerkt verschuift het perspectief, zodat ook de lezer nooit precies weet waar hij staat. De ambiguïteit van hun persoonlijkheden weerspiegelt zich in de onbestemdheid van het literaire standpunt.

Sommige van de personages die Chirbes ten tonele voert hebben in eerdere romans al voorlopers gehad. In de centrale figuur, de projectontwikkelaar Rubén, lijken zowel Carlos Ciscar uit *Het schot van de jager* als Pedrito uit *Oude vrienden* te herleven. Maar Rubén is veel gecultiveerder dan zij. Met zijn overleden eerste vrouw (net als Carlos’ echtgenote afkomstig uit een beter milieu) reisde hij de wereld af om musea, kerken en kathedraalen te bezoeken, en in zijn bmw luistert hij met verfijning naar Sjostakovitsj of het pianoforte-spel van Andreas Staier.

En meer dan Carlos heeft hij daarvoor afstand willen nemen van zijn vroegere compaan Ramón Collado, die ooit het vuile werk voor hem opknapte maar niet zoals hij de sprong naar rijkdom en distinctie heeft kunnen maken. In plaats daarvan droomt Collado ervan naar het buitenland te vluchten met de Russische prostituée op wie hij verliefd is geworden. Om haar komt hij in conflict met de Russische mafiosi die zich inmiddels aan de Middellandse-zeekust hebben gevestigd en van wie

Chirbes er één – in al zijn domheid – aan het woord laat komen. Ook dát is uiteindelijk een *loser*, want in de marginale wereld van de misdaad gaat het er minstens zo harteloos aan toe als in de ‘officiële’ zakenwereld van Carlos en deelt er slechts één de lakens uit. En dat is niet deze Joeri.

Kortzichtig en beperkt van verstand is niet alleen hij. Ook Mónica, de bijna een halve eeuw jongere vrouw die Rubén na de dood van zijn echtgenote heeft omhelsd, houdt er een wereldbeeld op na dat grotendeels geïnspireerd wordt door het roddelblad *¡Hola!* en de leeghoofdige babbelprogramma’s op de Spaanse televisie. In een onder dun glazuur verborgen oorlogvoering tracht zij verbeteren de dochter van Rubén de loef af te steken – bij voorkeur door zwanger te worden en haar zo een substantieel deel van de erfenis afhandig te maken.

Met zijn dochter Silvia vecht Rubén op zijn beurt een taaie oorlog uit. Behorend tot de radicale ‘chic’ (zoals Ciscars zoon in *Het schot van de jager*) strijdt zij voor het behoud van de natuur aan de kusten die haar vader met zijn vakantieflats nu juist bedorven heeft. Fijnzinnig en gecultiveerd is zij al evenzeer als haar echtgenoot Juan – en hun beroepen (restauratrice van schilderijen en hoogleraar Spaanse letterkunde) zijn ernaar. Maar uiteindelijk blijven zij, in de ogen van Rubén, krachteloze figuren: met evenveel praats als gebrek aan creativiteit. Hun werk parasiteert op dat van anderen; het zijne mag dan bekritisceerbaar zijn, het kwam (zo houdt hij zichzelf voor) in ieder geval wel helemaal uit zijn handen en visie voort.

Rubén is de incarnatie van de slimme booswicht die Chirbes zo fascineert in de morele doorlichting van zijn eigen generatie. ‘Laten we eens naar onszelf kijken,’ zei hij in een interview, ‘naar de mensen van links, die zich nu aan speculatie overgeven.’ Dat zijn de mensen wier morele corruptie de literatuur moet blootleggen opdat – zo voegt Chirbes daaraan toe – ‘de gangbare beelden en ideeën beginnen te verschuiven.’ Daarom geeft hij Rubén (net als hij eerder met Carlos Ciscar deed) een diepte

en distinctie mee die je in zijn figuur niet zou verwachten. Zijn morele tweeslachtigheid, zijn schuld, verraad én de onvermijdelijkheid van dat alles komen daardoor alleen maar des te scherper naar voren.

Rubén is een *rücksichtlose Macher*, ooit tot aan zijn nek betrokken bij de cocaïnehandel die nu het land verwoest en – zonder dat hij het weet – ook zijn eigen kleindochter in de greep heeft gekregen. Hij handelde, omdat zijn broer Matías van begin af aan de denker, lezer en theoreticus van de twee was. Matías werd de linkse intellectueel die ieder imponeerde, op de eerste plaats hun moeder, die van haar voorkeur geen geheim maakte. Samen met hun jeugdvriend Federico Brouard vormden zij een hecht verbond dat langzaam door ambitie, jaloezie en frustraties uiteenviel.

Brouard werd schrijver maar worstelt (net als Carlos uit *Oude vrienden*) met een allengs afnemende inspiratie en een almaar verwoestender drankprobleem. Literatuurkenners citeren blindelings de titels van de paar romans waarmee hij zich in hun ogen onsterfelijk maakte en waarom Rubéns schoonzoon Juan een biografie over hem wil schrijven. Matías werd van marxist ecologist, hoefde zijn leven lang nauwelijks te werken en was misschien wel daarom van jongs af aan het idool van Rubéns dochter Silvia. Tegenover hen allen moest Rubén zich – niet-tegenstaande zijn zakelijke successen, of misschien wel juist in weerwil daarvan – bewijzen: tegenover zijn moeder, tegenover zijn dochter, maar eerst en vooral tegenover Matías.

Maar Matías is dood. *Crematorium* speelt zich af op de dag na zijn overlijden, zoals *De val van Madrid* dat deed op de dag vóór de dood van Franco. En net als in die laatste roman komen in *Crematorium* op die ene dag de lijnen tussen alle figuren samen, al ontmoeten zij elkaar niet fysiek. Tussen hun overpeinzingen en interne monologen door weeft zich een web waarin niet alleen het lot van een familie, maar ook dat van het hedendaagse Spanje als geheel zich aftekent: stuurloos op zoek naar waarden

waarin weer te geloven valt, terwijl een materialistische consumptiedrift haar verwoestende werk doet en de publieke zaak die ooit door de politiek behartigd werd verkwanseld wordt aan geld- en machtshonger.

Op weergaloze wijze – virtuoos laverend door de veelkleurigheid van een taal die iedere stem haar eigen register geeft – schildert Chirbes in *Crematorium* dit portret van een samenleving die zelfs nauwelijks meer in staat is zich af te vragen: wat nu? Wat verlost ons van de maatschappelijke en morele ontbinding die wij zelf teweeg hebben gebracht? En toch is dat – aldus Chirbes – de belangrijkste, misschien wel enige vraag die Spanje zichzelf te stellen heeft en is het de taak van de roman (‘het privé-leven van de natie’) om het land daaraan te herinneren. ‘Bijna alles is in verval geraakt,’ zei hij in het eerder geciteerde interview, ‘dat is wat er gebeurt wanneer je ophoudt met denken. Een volk dat denkt is hoogst gevaarlijk. Maar een volk dat ophoudt met denken wordt onverdraaglijk.’