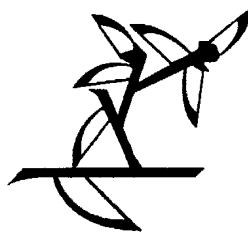


El cuarto y último capítulo, “Investigar: un acto de escritura, una ética del yo”, indagará sobre la figura del escritor/narrador/investigador de las novelas estudiadas deteniéndose en las categorías de “intelectual líquido” o el “yo’ ético”. La importancia radica en que, a diferencia de sus predecesores *Beatus ille* y *Galíndez*, estos textos se construyen con un narrador/escritor/investigador en primera persona del singular: “Las novelas de investigación de escritor narran un proceso detectivesco que da cuenta, mezclada con más o menos ficción, de una realidad factual o ficticia, histórica o particular, desde una posición estricta en primera persona” (267). A su vez, este narrador buscará, expondrá una verdad individual o social a través de su experiencia personal como investigador. En otras palabras el narrador en primera persona, a través del ámbito de lo familiar/individual/personal, muestra una experiencia colectiva/social. La Guerra Civil española, la memoria histórica, la dictadura del ‘76, el robo de niños, los exilios, se ven representadas por las historias familiares que presenta este narrador/escritor en primera persona: “La novela de investigación de escritor avanzará apoyándose en la dialéctica entre la esfera individual y la esfera colectiva. Si bien los hechos investigados pertenecen al patrimonio de una comunidad [...] estos se integrarán dentro de un relato en primera persona” (314).

De estructura clara y precisa, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica* propone un análisis completo de forma, y de contexto de producción, recepción y consumo de las novelas de investigación de autor. A lo largo de su estudio, José Martínez Rubio realiza el abordaje de un amplio panorama, desde el contexto de surgimiento hasta los rasgos propios de la investigación de autor, pasando por sus precedentes literarios, los mecanismos de construcción de la verdad, y sus roles, finales y tópicos. La hipótesis que subyace al estudio es que este tipo de novela, en muchos casos convertido en best-seller, podría funcionar como una forma de indagación y representación de verdades, en algunos casos escondidas o vedadas por los poderes oficiales, en otros por el círculo familiar, como vehículo de recuperación de la “memoria histórica”.



**Rafael Chirbes, *Paris-Austerlitz*, Barcelona: Anagrama, 2016,
153 pp.**

Daniela C. Serber

Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
Universidad del Salvador
Argentina

Paris-Austerlitz es la *nouvelle* póstuma de Rafael Chirbes, que dio por terminada pocos meses antes de su fallecimiento, luego de veinte años de reescritura. En más de una entrevista, el escritor valenciano hacía referencia a ella y a *Las fronteras de África* como novelas que nunca habían visto la luz, pero algunas de cuyas partes había ido incorporado a textos posteriores.

Comenzada en 1996, año en que publica *La larga marcha*, *Paris-Austerlitz* vuelve al punto de partida del camino iniciado en 1988 por *Mimoun* –la primera en ver la luz– y, de algún modo, cierra el ciclo desde lo formal y desde lo temático. *Mimoun* tiene como protagonista a Manuel, un profesor de literatura y escritor que, desilusionado y lleno de desasosiego, decide abandonar Madrid en la España de fines de los 80 para volver a un lugar recordado como el paraíso, Marruecos, donde culminar su novela. Lejos de sus expectativas, sólo consigue un puesto de profesor de español en Fez, residencia en el pequeño pueblo de Mimoun y no termina su obra. Allí encuentra una sociedad mixta de marroquíes, franceses y españoles, y un mundo que podríamos calificar de siniestro, en el que comienza una intensa búsqueda de su identidad, marcada por los excesos, los errores y el descubrimiento (o reconocimiento) de su homosexualidad. Es Manuel quien relata retrospectivamente, ya de regreso en España, esta experiencia de un año. En esta *nouvelle*, ya se vislumbran algunos de los ejes que atraviesan toda su obra: la contraposición Historia/historia; la mirada sobre su propia generación –artífice de la Transición y a la cual pertenece Manuel– como acomodaticia e hipócritamente progresista; la distancia de las experiencias y expectativas entre las generaciones; y la visión de la alteridad. Todo ello, parte de su postura crítica frente a la “España socialdemócrata feliz”, en palabras del autor, que aquí se presenta de manera tangencial, incipiente, y con un estilo diferente a sus obras siguientes, que él mismo calificaba como expresionista o gótico.

En este sentido, en *Paris-Austerlitz*, los guiños al lector de Chirbes son varios: nombres de personajes, espacios, temas, estilo y recursos literarios del proyecto narrativo que inicia *Mimoun* se congregan aquí. El escritor valenciano vuelve a la novela corta después de muchos años, a un narrador representante de su generación, que es artista (pintor, en este caso) y de izquierda ideológicamente, aunque de clase burguesa acomodada, y que, con 30 años, también huye de España en la década de los 80 –esta vez, a París– en búsqueda de sí mismo. Él, como Manuel, logra aprehender el verdadero significado de su viaje –también iniciático, de algún modo– al narrar retrospectivamente su experiencia una vez de regreso a su país. Nuevamente, como en *Mimoun*, las alusiones algo dispersas y tangenciales a la España del momento se entretajan con los recuerdos de su amor turbulento y asfixiante con Michel, un obrero francés mayor que él con problemas de alcohol y enfermo de SIDA, siempre eufemísticamente referido.

La *nouvelle* está organizada en siete partes divididas en párrafos apenas distinguidos por espacios en blanco, que podemos leer como la sucesión de recuerdos del narrador (cuyo nombre nunca conocemos) que van y vienen en el tiempo, que se asocian de manera diversa y que parecen estar motivados por su necesidad de contar su experiencia parisina tras el contacto con la muerte, como les sucede a varios personajes chirbesianos: en este caso, no se trata de un relato en el final de la propia vida, como en *Los disparos del cazador* o en *En la orilla*, sino tras la reciente noticia del fallecimiento de Michel. Teniendo en cuenta los temas y los procedimientos habituales de la novelística del escritor valenciano, podemos abordar el texto que leemos como un escrito que el narrador decide comenzar, por un lado, con un fin catártico y, por otro, con el deseo de dejar asentada su versión de la historia, que entra en conflicto con la de Michel y la de sus amigos Janine y Jaime, a quienes apela, en más de una ocasión, como destinatarios de sus palabras. Como lectores, nos enfrentamos, entonces, a la confrontación de puntos de vista que nos obliga a tomar una posición, recurso omnipresente en la obra de Chirbes. El texto del joven artista presenta, además, algunos signos de hibridez genérica: las marcas que nos indican conciencia de escritura son frecuentes, pero, a veces, la expresión se desplaza hacia la oralidad, principalmente, cuando apela a esos destinatarios ausentes que son Janine o Jaime. Asimismo, el tono, siempre íntimo, fluye entre la confesión y el diario, en un permanente vaivén entre autocritica y autojustificación, como en tantos otros personajes de su obra. Aquí, el narrador va registrando su amor y su desamor, sus miedos ante la sospecha del contagio del VIH, su sentimiento de culpa ante Michel y ese “espejismo” de amor, producto del “estado de excepción sentimental” que es la enfermedad (38-39), los celos mutuos, los traumas que los atraviesan, sus búsquedas... Y, a su pesar, como le sucedía a Carlos Císcar en *Los*

disparos del cazador, se va revelando la verdadera razón de su viaje: escapar de los mandatos familiares y de su clase según los cuales su vocación artística, su ideología y su elección sexual no eran aceptables.

La primera parte, la única sin numerar, oficia de introducción a la cuestión central en torno a la cual girará el texto: el amor. El yo ocupa el lugar de la enunciación y nos presenta a un hombre maduro y enfermo, una expareja de quien se despide en un hospital parisino. En las partes siguientes sabremos que se trata de Michel, con quien comenzó una relación amorosa apenas llegado a París, que fue su gran sostén cuando no tenía nada y a quien vemos deteriorarse a lo largo del relato como consecuencia del VIH. La reflexión sobre la degradación del cuerpo a causa de la vejez, la enfermedad o la cercanía de la muerte, en un proceso de borramiento y extrañamiento, tan frecuente en Chirbes, reaparece en esta última obra de forma cruel y se recubre de un halo testamentario.

A partir de la parte I, el narrador nos introduce en el mundo parisino, intercultural y desigual como Mimoun: franceses, marroquíes y españoles, los poderosos y los débiles, forman parte de la vida que comparte con Michel, llena de claroscuros. De a poco se van perfilando los dos mundos enfrentados que ellos representan y las imágenes de cada uno se ponen en juego: el joven artista y el viejo obrero, el contradictorio burgués acomodado de izquierda y el proletario, marginal, que se ríe de esa ideología. Unos y otros, luces y sombras de París: por un lado, la luz de los que ascienden socialmente y, por otro, los “tipos a quienes las sombras se tragan sin que nadie los eche de menos” (14). París, la ciudad bella en la que el narrador había puesto todas sus expectativas, de pronto, se devela, ante la posibilidad de ser portador de VIH, como una “ciudad paralela” (22), expresión que también utiliza para definir el mundo de Michel y su enfermedad en el hospital. Esa París invisible “para buena parte de sus habitantes y para los turistas” era un depósito de dolor y miseria humanas (22-23). En sus pesadillas, la ciudad luz se transformaba en “sombria” (23), en un verdadero laberinto en el que se pierde entre pastillas para dormir y alcohol. Y termina siendo la “ciudad caníbal” (142) de la que hablaba Michel.

Progresivamente, empiezan a entramarse los hilos de las obsesiones chirbesianas. En la parte II, nos adentramos en la historia de Michel y su familia –en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, la ocupación nazi de Francia y el maquis–, en sus carencias, sus dolores, sus miedos, sus traumas. En la parte III, asistimos al inicio del amor con el narrador: a partir de allí, las imágenes de Michel niño, del hombre deseado de esos comienzos y del que agonizaba en el hospital se superponen en el relato del narrador que, a medida que avanza en sus recuerdos, nos va abriendo las puertas de su propia niñez, de su juventud y de su llegada a París. Así, en la parte IV, afloran, en unas pocas pinceladas, otros dos aspectos recurrentes en la novelística de Chirbes en relación con el pasado del narrador: su conflictiva relación con su padre y la distancia entre experiencias y expectativas de ambas generaciones. En la parte V, la crítica apuntará a su madre y, una vez más, a su clase social. Se viste para su madre –“¿de qué frágil cualidad se vuelve el hombre despojado de su cáscara textil?” (76/77)–, se ríe hipócritamente de sus anécdotas, bromea como a ella le gusta y construye una ficción para asegurarle que sigue siendo el que era –“[n]o puedo contarle nada que no sea inventado” (126)–. Sin embargo, replicará aquello que reprueba porque, en lugar de enfrentarlo, huye, otro de los temas chirbesianos. Así, ambos terminan siendo “[...] protagonistas de una función de Brecht o de una viñeta de Otto Dix, caricaturas de la estupidez y de la crueldad burguesas” (123).

Esa “cáscara textil” con la que se envuelve son hilos que lo unen con el pasado, restos de elegancia, toques de clase, instrumentos para salir a flote (81), a los que sigue apelando en su búsqueda parisina de su identidad. Es este otro aspecto recurrente en la obra de Chirbes desde *Mimoun*. Con ecos galdosianos, el tema del ser y parecer se reedita tanto en la línea de la microhistoria de sus personajes, cuanto de la Historia de España, que siempre se entrelazan. Si bien en esta última obra la cuestión político-ideológica es, como en *Mimoun*, subsidiaria de problemáticas que están más allá de un tiempo y un espacio determinados –el amor y el desamor, la felicidad y la

infelicidad, la soledad, el egoísmo y la generosidad–, el “tema de España” aparece en ocasiones para decirnos que, para el escritor valenciano, como para Benito Pérez Galdós –uno de sus guías literarios–, el hombre no puede desligarse de su sociedad. Así, la primera alusión al contexto español, aunque sutil, aparece en la parte III, cuando la mano autocrítica de Chirbes hace coincidir al obrero fabril francés y al artista burgués español en su mirada descreída de la izquierda comunista. Esa referencia se cuele en una discusión amorosa mediante unas pocas frases irónicas, punzantes, propias del estilo chirbesiano. Respecto de las ideologías y de los valores, la distancia entre el discurso y la práctica que en este intercambio se vislumbra es una de sus obsesiones. Tampoco faltan las alusiones a los exiliados españoles de la Guerra Civil y a los del primer éxodo económico en ese paisaje parisino alejado de la *Belle Époque*.

Como vemos, todo, lo individual y lo colectivo, está siempre mediatizado por la voz y la mirada del narrador, quien, más de una vez, confiesa que lo visto y lo oído, lo pasado y lo presente, se mezclan en su memoria, cuyo fluir va revelando su propia hechura. Se instala, para desarrollarse a nivel del contenido y de la forma, la problemática de los recuerdos y del olvido, de la construcción de la memoria y de la escritura de la Historia: los recuerdos pueden manipularse por conveniencia (42) o por cualquier otro fin (98) y entran en juego con la imaginación. El narrador mismo, en ocasiones, marca su propia maniobra y la de Michel durante su relación, a quien comienza a ver, por el acto mismo de la narración, como un cazador, otra figura de la galería chirbesiana.

La reflexión en este sentido se profundiza en la parte V, cuando el narrador menciona la existencia de un cuaderno perdido y olvidado hasta ese momento que había comenzado a escribir en su trayecto en tren desde la madrileña estación de Chamartín a la parisina *gare d’Austerlitz*, espacio de despedidas y reencuentros, umbral, lugar de pasaje, que, tal vez por eso mismo, le da título a esta última *nouvelle*. Ante el recuerdo de este cuaderno, en el que parece reconstruirse su amor por Michel, reaparece la idea de la vaguedad de las rememoraciones y de que la imaginación es parte de la construcción de la memoria, siempre poco fiable. Por ello, la necesidad de dejar constancia escrita. Chirbes solía repetir la idea de su mentora y amiga Carmen Martín Gaité de que la escritura era necesaria para fijar los hechos, para darles existencia. Y esto es lo que intenta el narrador, como otros, a través de ese cuaderno y del relato que leemos. Los acontecimientos y los sentimientos, como el amor, aun desaparecidos, solo cuando tienen nombre y letra son, existen, tienen trascendencia, otro de los temas del escritor valenciano.

En resumen, en *Paris-Austerlitz*, encontramos, una vez más, un auténtico Chirbes –siempre comprometido, siempre coherente–: en su última obra, nos ofrece una historia profundamente humana que se revela en toda su complejidad y crudeza en torno del eterno tema del amor y el desamor, pero sin concesiones ni consuelo. Nos enfrenta a las necesidades y los deseos, las bondades y las miserias, los miedos y la temeridad, las experiencias (generalmente traumáticas) y las expectativas (generalmente frustradas), de dos hombres, síntomas de su contexto familiar e histórico, en búsqueda de sí mismos y, fundamentalmente, del otro. El camino no es lineal, sino laberíntico: generosidad y egoísmo, felicidad e infelicidad, placer y dolor, celos y desdén, son las encrucijadas por sortear para llegar al centro, el amor. Pero, en este tiempo, el amor –y la trascendencia mediante el amor– parece imposible. Sólo queda, como opción, la salida.

Esta obra está bajo licencia

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)