



Caracol

ISSN: 2317-9651

Universidade de São Paulo

Larraz, Fernando
Rafael Chirbes, *Paris-Austerlitz*. Barcelona, Anagrama, 2016. 156 p
Caracol, núm. 11, 2016, Enero-Junio, pp. 328-335
Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583764982015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Rafael Chirbes,
Paris-Austerlitz.
Barcelona,
Anagrama, 2016.
156 p.

Fernando Larraz

Recebido em 19 de maio de 2016
Aceito em 8 de junho de 2016

Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha trabajado en las universidades de Tübingen, Birmingham y Autónoma de Barcelona. Actualmente es profesor de Literatura Española en la Universidad de Alcalá. Es autor de cuatro libros: *El monopolio de la palabra*, *El exilio intelectual en la España franquista*, *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1939-1950)*, *Letricidio español. Novela y censura durante el franquismo*; y *Max Aub y la historia literaria*. Recientemente ha editado, junto con Javier Sanchez Zapatero, la antología *Los restos del naufragio. Relatos del exilio republicano español*.

Dirige o codirige las revistas *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, *Contrapunto* y *Represura* y es miembro del Grupo de Estudios del Exilio Literario (Gexel-Cefid).

Contacto: fernando.larraz@uah.es

A menudo, los contextos determinan implacablemente la lectura de un texto: en las historias literarias, posiblemente a *Paris-Austerlitz* se le reservarán unas pocas líneas para describirla como la novela póstuma de Rafael Chirbes (1949-2015); la que siguió a *En la orilla*, *Opus magnum* de la narrativa española en lo que llevamos de siglo; la que cierra dignamente una de las trayectorias más excepcionales de la literatura europea contemporánea sin ser por ello su culminación. Ciertamente es que la novela cobra valor en el conjunto de unas inquietudes intelectuales, de un estilo clásico, directo, modulado y de una conciencia muy perfilada de qué es el arte de la novela, que dotan de cohesión a toda la obra chirbeana, desde que diera inicio con *Mimoun*, hace casi dieciocho años. Chirbes está efectivamente muy presente en cada una de sus novelas; en esta, con un tono más cercano, más lírico, sin dejar por ello de ser el pesimista despiadado observador de la realidad que ha caracterizado su posición en el campo cultural español de los últimos años.

Pero también es cierto que *Paris-Austerlitz* se sostiene por sí misma como una extraordinaria novela trágica de amor, una de las más redondas, sinceras y profundas historias de amor que pueden escribirse, pues Chirbes ha eludido todo riesgo de idealización y la libre voluntad de los amantes queda subyugada a condiciones históricas que se superponen a ellos. Es tan sencilla la historia de esta novela como la relación entre un joven pintor español de ascendencia burguesa, el narrador, que ha huido a París para desligarse de su familia asfixiante, y un obrero maduro de nombre Michel que le ofrece su casa y cuanto posee y se le entrega hasta que emergen los conflictos derivados de sus distintos orígenes, el pintor recupera los privilegios de clase

que había perdido con su salida de Madrid y el obrero enferma de sida. Es pues una historia de amor en clave materialista, es decir, que nada tiene que ver con conceptos puros e incontaminados, sino con las condiciones históricas y objetivas, con las ideologías y los factores económicos en que se puede desarrollar la relación entre dos sujetos en París y a finales del siglo xx. Siendo Chirbes su autor, no podía ser de otro modo. Bajo este prisma desmitificador, comparece “el amor como trampa mortal” (28), como coartada del conflicto y del daño; corrompido por el instinto de posesión, de caza, de agresión mutua; y desarrollado por tanto en un campo de sucesivos procesos de agravio, resistencia, contraataque y defensa de los privilegios que suprime cualquier optimismo antropológico y cualquier idealismo voluntarista. Así es la historia de los dos protagonistas, malograda de antemano por la herencia insalvable que han recibido de mundos disímiles que tienen en común las leyes del mercado, del dinero, de la violencia y del poder. En tales circunstancias, la historia del amor deviene necesariamente en una historia de desconocimiento, traición y abandono cuando se produce la vuelta al refugio, al que es necesariamente ajeno Michel: el éxito artístico, las comodidades burguesas, la tranquilidad de la ciudad paralela, inauténtica y libre de la enfermedad a la que el narrador puede acogerse. Por eso, el romance con Michel, para el narrador, como “todo lo que he construido en París, aparece frágil y, sobre todo, provisional” (126): una irrupción en un mundo que no es el suyo y del que va a ser rescatado por el clan. Y es que, en definitiva, lo que la novela ha pretendido poner de manifiesto es el conflicto entre las aspiraciones de elevación del espíritu mediante la entrega amorosa

y la realidad de la servidumbre a las condiciones socio-históricas y al instinto agresor ínsito a la naturaleza humana: “el loco amor de los poetas surrealistas y la realidad miserable de cualquier pareja, con su egoísta estrechez de miras [...]: el amor, sentimiento tantas veces paralizante, pesimista (contigo o muerto; contigo aunque sea muerto; contigo hasta la muerte) y sucio” (115).

El poder ejercido por unos sobre otros nos devuelve a uno de los temas centrales que urden la narrativa de Chirbes: la acción del ser humano como lobo, como cazador o como depredador de los demás a través del ejercicio del poder. La fuerte presencia en esta novela de la subalternidad —el inmigrante, el negro, el magrebí, el homosexual, la mujer o el obrero— desencadena mecanismos de defensa y protección mutua y de sospecha e incomunicación que aparecen de una manera clara y absolutamente verosímil. De hecho, la imposible comunión entre unos —victimarios— y otros —víctimas— es el resultado de esta eterna lucha entre los poderosos y quienes sufren el poder. Solo un traspíe, un simulacro de desclasamiento hacia abajo, ha permitido la relación. Pero en el barrio, en los bares, en los lugares que frecuenta Michel, el narrador siempre ha sido ajeno, pues a los ojos de los otros “pertenecía a un mundo que peleaba contra el suyo” (11), según nos confiesa apenas hemos comenzado la novela, refiriéndose a los marroquíes del bar que frecuentaba Michel. Esta insalvable alteridad que provocan los usufructos de una clase —sea heredada o alcanzada—, como en casi todas las novelas de Chirbes, está empapada de connotaciones morales. No hay posibilidad de amor entre estos dos sujetos, no la hay para quienes los observan más que bajo las formas de capricho, posesión, tráfico venal o mera perversión, y

el lector, al final se preguntará si tal determinismo social no encierra una verdad, la verdad de esta novela.

Todo este tejido social está perfectamente objetivado en los espacios del barrio de Vincennes que describe Chirbes: las calles, los bares, las esquinas donde se acumula la miseria y la explotación, el tenue límite cada vez más borroso entre el obrero acomodado y el pequeño burgués orondo. Todo París pierde su aura y se revela ante los ojos del narrador y del lector mismo como un inmenso escenario que esconde la verdad: conflictos, miseria, marginación: “una ciudad paralela” (22) pero más real en donde no existe la belleza sino como una capa que opaca una insondable violencia. Se trata de espacios magníficamente compuestos para desarrollar una existencia conflictiva, que impiden lazos de solidaridad y favorecen la competencia individualista. La ambientación francesa, extranjera, nos devuelve nuevamente a los comienzos de la obra de Chirbes, a *Mimoun*. Liberar a su novela de la intensa carga nacional que tiene toda su otra obra, de su enorme esfuerzo por iluminar el aturdimiento y los sofismas que se esconden detrás de palabras gastadas y falseadas del léxico nacional español, como desarrollo, antifranquismo, Transición y crisis, permite depurar la historia y trascenderla hacia aspectos más universales, existenciales, que, si bien presentes en toda su obra, estaban entremezclados de lecturas socio-históricas.

También hay temas de los que Chirbes ha sido el mejor intérprete en la narrativa de nuestro tiempo que vuelven a estar en *Paris-Austerlitz*. Así, la presencia del cuerpo, si cabe, más absorbente en esta novela que en ninguna otra bajo la forma del patetismo que desprende un cuerpo en decadencia

por la acción de la enfermedad o del tiempo. El de Michel, descrito con obsesiva reiteración por el narrador, recuerda la deshumanización a la que someten a sus figuras pintores como Grünewald, Bacon o Soutine, a los que no por casualidad menciona el propio narrador. Resulta interesante por su relativo anacronismo leer hoy, 2016, una novela que aborda la plaga del sida, tema hace tiempo abandonado por la narrativa después de haber sido recurrente hace veinte o treinta años y quizá nunca tratado con igual sutileza. Pero la enfermedad y la decrepitud, como en otras novelas suyas, implican también un momento de plenitud que dota al sujeto de particular lucidez, la lucidez del pesimista que es la que caracteriza la obra chirbeana toda y que aquí vemos en algunas de las palabras y actos que el moribundo dirige a su antiguo amante, de cuyos cuidados desconfía por las trampas que encierran. Es la humillación por ese cuerpo ruinoso, que cobra una especial fuerza en el contexto del amor que urde esta novela. El sida también está impregnado de una lectura social. Que el narrador se salve es para el lector consecuencia lógica de una sexualidad más civilizada que responde a su origen de clase, porque no lo acompañaba a sus desesperadas salidas al *bois*, ni multiplicaba amantes desprotegido. Pero desde el otro lado, sobrevivir es una traición al amante, el resultado de no haberse entregado. Del testimonio del narrador, vemos que, en efecto, así ha sido: no ha correspondido a las aspiraciones de mínima felicidad de Michel, perdido en las aspiraciones de éxito profesional propios de su clase, que implican superar la competencia. Proyectos de vida diversos emanados de ideologías distintas que hacen, de nuevo, imposible el amor. Otros temas familiares a los lectores de Chirbes están igualmente

presentes y tratados bajo la misma mirada crítica en *Paris-Austerlitz*: La reversión de los ideales revolucionarios por mor de la razón histórica en el caso del narrador —“yo soy uno de ellos. O lo fui en Madrid” (70)—, proceso en el que se desvanece la ideología pero no la buena conciencia; el falso conflicto entre generaciones, que dibuja los procesos de la historia una dialéctica en que todo es restituido al punto original; o la identificación de la alta cultura, el arte y el gusto artístico como fetiche y botín de clase.

En definitiva, Chirbes ha legado una historia de amor desencantado que nos ha recordado a otros grandes de la novela que han retratado al animal moribundo y fracasado que es, siempre y en última instancia, el hombre: a un Joseph Roth, por ejemplo, salvo porque el pesimismo de Chirbes resulta más definido, pues el lector comprende mucho mejor que lo que en Roth pertenece a la contingencia de historias particulares, Chirbes lo racionaliza, lo explica, lo universaliza y el fracaso resulta así incluso más lacerante. El fracaso último que significa la muerte, su poder relativizador que provoca al narrador a decir que “ha convertido en irreparable lo que quiera que aquello haya sido” (50) no libera de la culpa al narrador, a quien al final vemos sometido a las exigencias de la familia, a una relación conveniente y a un trabajo burgués. Bajo las justificaciones encontramos que si alguien se entregó, como en el amor verdadero, también con su terrible voracidad y merma de la identidad que ello comporta, fue Michel, y si alguien no estuvo a la entrega absoluta fue el narrador. No queda mucho resquicio a lecturas moralistas, si bien todo está teñido de fuertes connotaciones morales. Como en la vieja tradición de la novela realista queda en la historia un leve aleteo

determinista que pugna con la libertad de los personajes; la sospecha de que inexorablemente, la voluntad no podía dirigir a los personajes más que al conflicto y el daño mutuo porque a fin de cuentas, toda historia es una historia de violencia, de víctimas y victimarios, de cazadores y de presas, de supervivientes y de olvidados.