

París, destino y emplazamiento nostálgico de las ilusiones juveniles en la narrativa española actual.

Beatriz COCA MÉNDEZ
Rosa María ALONSO DÍAZ
Universidad de Valladolid

¡Qué lugar no es determinante en la vida de un ser! El terruño natal es un sima donde las raíces se nutren del pasado, germinan en el presente y florecen en un futuro esperanzador. Los nutrientes de cualquier emplazamiento son similares en el globo terráqueo, aunque no todos están laureados con el atractivo mítico de ciertas fundaciones que sobresalen en el mapamundi. París ocupa un lugar de excepción entre las ciudades-faro, y desde tiempos inmemorables el mito se ha cimentado en tres pilares: “la cité, la ville et l’université”, es decir, el poder político, el económico y el atractivo de la intelectualidad.

Estas constates, como es lógico, no son inamovibles, y están a merced de los embates de la historia, por lo que París tampoco adolece de momentos de declive. No obstante, es notoria la llamada que ha ejercido entre las gentes más variopintas, de manera que la economía, cuyos reales sienta en la *Rive Droite*, aporta la diversidad y la multiplicidad; la *Rive Gauche*, por el atractivo de la universidad y los colegios universitarios, se puebla con el flujo de estudiantes y maestros. Por otra parte, es en ese pasado cuando se yerguen algunos lugares emblemáticos de los dos ventrículos de la ciudad, y a los que Victor Hugo, fiel a la memoria del pasado, rinde homenaje; así el París medieval se transforma en el centro imaginario, el mito colectivo representado en Notre-Dame.

Si las necesidades materiales han embarcado a gentes de todo pelaje con destino a París, la historia de la ciudad y el sino de sus habitantes, con frecuencia, irán a la par; simbiosis que ilustra declaración entusiasta de Louis-Sébastien Mercier: “Paris, c’est l’abrégé de l’univers”. En el caso que nos ocupa, no se trata de trazar una semblanza pormenorizada de París, sino de entresacar las constantes que han fraguado el mito de esta ciudad y observar cómo, con las variaciones que impone el paso del tiempo, aparecen en la narrativa española actual.

Como es lógico la recreación de París que hacen Juan Goytisolo, Enrique Vila-Matas o Carlos Ruiz Zafón atiende a las necesidades del relato autobiográfico, pseudo-biográfico y ficcional. En ellos sobresale la mirada de un contemporáneo que destaca o recrea aquellos aspectos que solicita su prosa, y por ello está ausente la fidelidad a la memoria del pasado que han profesado los autores franceses. Curiosamente, los novelistas españoles se sirven de París para revisar la memoria de su pasado más reciente. Cabe añadir que estos escritores escamotean el costumbrismo o el pintoresquismo, aprovechando que París está, geográficamente, próximo a España, y que los lectores, en su imaginario, ya tienen una imagen más o menos fija de la ciudad de la Luz. Esta particularidad, no obstante, es extensible a cualquier lugar, como indica Julian Gracq en *La forme d’une ville*: “Il n’existe nulle coïncidence entre le plan d’une

ville dont nous consultons le dépliant et l'image mentale qui surgit en nous, à l'appel de son nom".

Este aspecto no es, sin embargo, eximente para eludir la contribución de las artes a la hora de construir el mito de París. Éste se fragua en el siglo XIX, en torno a 1830. Alimentado por novelistas y poetas, cada cual se empeña en sublimar la fascinación de un *Paris-lumière-des-révolutions*. Esta sentencia atiende al atractivo de una urbe que alberga gentes de toda condición, es faro de pensamiento y teatro de una utopía en ciernes: "Fourmillante Cité, cité pleine de rêves", dirá Baudelaire. Si bien, el impulso romántico y la observación de la realidad se saldan, obviamente, con una imagen ambivalente: *cette paradoxe effrénée*. París sigue siendo el escenario por el que deambulan gentes de toda condición, sólo que ahora se destaca el abismo que separa el trabajo intelectual y el manual, el lujo y la miseria, el paraíso y el infierno. La imagen de un París, Janus bifronte, se adapta a las requisitorias de cada escritor a fin de resaltar la ardua conquista de lo potencial: *océan* para Zola, *une sorte de puits interminable* para Victor Hugo, *le plus délicieux des monstres* para Balzac. Lo hiperbólico de esta imagería transparenta la dificultad para hacerse un sitio en un enjambre laberíntico sacudido por torbellinos gigantescos.

El siglo XX tampoco escatima esfuerzos para alimentar el mito. París de ser la capital del siglo XIX, según Walter Benjamin, deviene el prototipo de ciudad moderna, cuyo emblema es la Torre Eiffel, nueva atalaya para la visión aérea de los tejados parisinos. A la llamada del progreso responden el trabajo manual y el intelectual, de manera que la afluencia de extranjeros contribuye al cosmopolitismo de la capital. La modernidad no sólo hace del francés la lengua de la cultura, sino que favorece la aparición de nuevos focos de irradiación cultural. Asimismo, el aura de cuna de revoluciones y la historia convulsa de Europa la entronizan como capital internacional, tierra prometida para toda índole de exiliados, donde se establece una nueva confraternidad colectiva: "Paris omnivore se nourrit avec délectation de ces friandises que sont les beaux esprits, les poètes de talent, les peintres de génie." (Clébert, 1999: 11)

El progreso y el crecimiento de la ciudad traen un nuevo urbanismo que, impulsado por Haussmann, marca el inicio del cambio en el tejido urbano. Montmartre pasa a ocupar un lugar estelar en la geografía parisina. En esta *terre des arts* se instala un variopinto grupo de artistas –pintores, poetas y músicos– impulsores del arte moderno. Años más tarde, el atractivo se desplaza a Saint-Germain-des-Prés y Montparnasse como nuevo *foyer culturel*. De nuevo creación artística y divertimento van a la par, y la vida nocturna reúne a una variopinta fauna intelectual en cabarets y *caves de jazzmann* en torno a Boris Vian o Prévert. La generación de Sartre y Camus, con sus tertulias literarias y manifiestos, inmortaliza cafés tan célebres como La Coupole, Flore, Aux Deux Magots y otros menos ruidosos como el Bonaparte. Aunque alejados en el tiempo y en el espacio, estos núcleos abigarrados tienen en común la querencia a su universo particular, su barrio: "ils avaient découvert là des facilités incroyables de logement, un milieu sans contrainte, des cabarets amicaux et une population riche en personnages hors série à l'accueil chaleureux." (Crespelle, 1978: 8)

El cliché del París bohemio queda impreso en el imaginario colectivo: la pintura ha inmortalizado la bullanga de cabarets y bistrots, la literatura ha dado voz a entusiastas y silentes, la fotografía ha plasmado la vida callejera, la música y el cine

terminan de hacer su labor. El son de “Paris sera toujours Paris” condensa el entusiasmo depositado en esta urbe y el orgullo que engendra; si bien, la delectación se empaña con un dejo de amargura: “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville/ Change plus vite, hélas! que le cœur d’un mortel)”. Este territorio de la melancolía, que deploraba Baudelaire, pertenece indefectiblemente al pasado; la fugacidad del tiempo ha encumbrado otras urbes y, de resultas, París se ha *provincializado*¹.

Este término devuelve al punto de partida. El mito de París está mediatizado por la literatura y, en particular, por escritores franceses provincianos que hicieron de París el gran escenario de la novela del siglo XIX, donde acontece la educación sentimental de tantos personajes emblemáticos. Evidentemente el fatídico anacronismo acecha a la hora de tender puentes entre tiempos tan alejados, no sólo por las diferencias sociopolíticas sino también por los procedimientos narrativos. No obstante, en ambos casos se reproduce la necesidad de abandonar el terruño natal, emulando a personajes reales o ficticios²; el dictado de la mediatización literaria no es baladí: “un jeune provincial qui aspire à la bohème, c’est d’abord mettre ses pieds dans les traces de ceux qui sont venus avant vous”. La causalidad de la partida es una constante, así como las secuelas que se derivan del desarraigo y las ilusiones literarias, las auténticas promotoras de esta empresa como dirá Breton:

La littérature doit mener quelque part [...] C’est vers ce ‘quelque part’ que je voulais me diriger, à la fois comme explorateur et comme acteur, même modeste, avec l’espoir que ce ‘voyage en reconnaissance’ influera sur ma vie. (Nadeau, 1990: 32)

El destino del viaje es París y, en consecuencia, la cuna natal queda atrás en una indeterminada *province*: Tours, Angoulême, Barcelona... o España. Evidentemente, las connotaciones culturales de la antinomia Paris/ la Province hacen que difícilmente sea concebida de manera similar a ambos lados de los Pirineos. Ahora bien, el anhelo de libertad y de dar satisfacción a los sueños más íntimos se traduce en la oposición de dos mundos de desigual intensidad: “Paris brûlant, tumultueux, fluide, en relief; et en contraste, la province plate, silencieuse, froide, déchirée.” En la prosa española, la imaginería sonora balzaciana se tiñe de matices cromáticos, metáfora de la España mojigata y franquista. Ahora el contraste se traduce en tonalidades desvaídas, imagen indeleble que acompaña la partida o el retorno; Juan Goytisolo anhela “dejar de ver la vida en blanco y negro para aprehenderla en todos sus matices y complejidad” (2005: 536), mientras que Julián Carax, a su regreso de París, se encuentra una Barcelona “ciudad de tinieblas”. Los imponderables de la historia tampoco son ajenos en esta empresa, de manera que la causalidad del desarraigo es, por fuerza, distinta y, por eso

¹ La cultura francesa ha perdido influencia por falta de figuras sobresalientes, lo que se traduce en cierto desapego: “salvo contadísimas excepciones, la cultura francesa de hoy no tiene nada de excitante.” (Goytisolo, 2005: 537) Esta languidez es, asimismo, consecuencia de la modernidad que dictan Londres o Nueva York, y por efecto del contagio París no sólo se ha americanizado, según Jesús Ferrero, sino que también el corazón de la cultura parisina se ha desplazado de Saint-Germain-des-Prés a la periferia, a los faubourgs del noreste.

² Sobresaliente es el caso de Enrique Vila-Matas, que no duda en confesar la trascendencia de la lectura de Hemingway y, en concreto, de *París era una fiesta*. Esta obra, además, de inspirarle el título de su novela *París no se acaba nunca*, también le mueve a emular al escritor norteamericano hasta en la apariencia física.

mismo, distinto es el grado de adaptación al nuevo destino. En cualquier caso, el exilio es una prueba de la que nadie sale indemne.

El tema del joven provinciano que se propone conquistar París no es una originalidad de Balzac, sino que se inscribe en una corriente que, entre otros, iniciaron Gustave Drouineau con *Ernest* (1829) o Guérin et Capo de Fueillide con *Le jeune homme* (1832). Ahora bien, Balzac, en su afán por ser el notario de su tiempo, no escatima esfuerzos para ilustrar las connotaciones del dicho *monter à Paris*, hasta el punto que la *Comédie Humaine* reúne escenas de la vida de provincia y escenas de la vida parisina, como mundos opuestos y, sin embargo, interrelacionados. En este sentido, *Les illusions perdues* son ilustrativas de dicha antinomia; aunque se trata de una novela inscrita en las escenas de la vida de provincia, París ocupa la parte central: “Un grand homme de province à Paris.” El propio autor, fascinado por el atractivo de la capital, lega a ciertos personajes – tal es el caso de Lucien de Rubempré – retazos de su biografía, no tanto para que el relato suene a verdad, sino para gozar del privilegio de ser un juez y parte que somete a examen un proceso harto familiar. Balzac, atenazado por “la poétique de Paris et la muette et sèche province”, confiere a sus personajes la decepción juvenil de ver frustradas sus ilusiones literarias, mercantiles y amorosas, a las que se añaden la orfandad amistosa del recién llegado y el desengaño de las promesas de la política.

La decepción no es sino el resultado de un proceso: *monter à Paris* y, sobre todo, el ansia de *parvenir*! Entre el punto de partida y el éxito, el camino está jalonado de pruebas, que son las que van a moldear las ilusiones juveniles. Para los héroes balzacianos, París se yergue como una fortaleza que hay que conquistar y en la que hay que hacerse un sitio, de modo que la ambición es el motor de esta empresa. Ahora bien, la conquista solicita una estrategia que aún no está incubada en el atolondramiento juvenil, porque el desembarco en París se acompaña del deslumbramiento de un pueblerino al que “affole un peu le tourbillon où il est venu se plonger, et qui y perd la tête”. Además la atracción hipnótica de París no es nominal ni individual, porque muchos son los llamados y pocos los elegidos, como advierte el cínico Vautrin:

Une rapide fortune est le problème que se posent de résoudre en ce moment cinquante mille jeunes gens qui se trouvent tous dans votre position. Vous êtes une unité de ce nombre-là. Jugez des efforts que vous avez à faire et de l'acharnement du combat. Il faut vous manger les uns les autres comme des araignées dans un pot, attendu qu'il n'y a pas cinquante mille places. Savez-vous comment on fait son chemin ici? par l'éclat du génie ou par l'adresse de la corruption. (Balzac, 1976: 139)

En este nuevo horizonte tan necesario es tentar a la suerte como hacerse un sitio, de ahí el reto que impone. A la magna empresa de *franchir le Rubicon parisien* se impone la respuesta desafiante de *À nous deux maintenant!* La ley de la jungla, que trasluce la imaginación de un París *fôret d'un nouveau monde*, impone unas leyes implacables, las que requieren la adaptación y el ser aceptado en un medio hostil. Para triunfar, el París de las vanidades solicita mudar de piel: el atuendo, las formas y los principios morales, es decir: *se désangouler* o despojarse del pelo de la dehesa. La nueva patria impone su ley implacable: el tronío del becerro de oro y el formalismo de las apariencias, como advierte el jesuita Carlos Herrera, alias Vautrin:

Aujourd'hui, chez vous, le succès est la raison suprême de toutes les actions, quelles qu'elles soient. Le fait n'est donc plus rien en lui-même, il est tout entier dans l'idée que les autres s'en forment. De là, jeune homme, un second précepte: ayez de beaux dehors! Cachez l'envers de votre vie, et présentez un endroit très brillant. La discrétion, cette devise des ambitieux. [...] De ce grand théâtre appelé le monde [...]: tout est dans la forme. (Balzac, 1977: 700)

Los seductores cantos de sirena son, pues, momentáneos. La cruda realidad se impone y va erosionando la firmeza inicial de esta empresa. El París de los bulevares esplendorosos, de los bailes rutilantes y de la más alta sociedad es un teatro de vanidades, que hay que escrutar para desenvolverse en la dicotomía del *être y paraître*. En este sentido, el valor del detalle y la mirada atenta de Balzac al mundo que aspira a fotografiar, más que a un afán costumbrista, atiende al condicionante que debe cumplir cualquier advenedizo: ver y dejarse ver; de manera que la delectación descriptiva y el hiperbólico valor de un detalle atienden a la trama y al drama que presenciamos.

Evidentemente, la distancia cronológica selecciona los centros de interés y, por ello, en la prosa española está ausente el *tour de force* que implica conquistar una atalaya, ya que estos protagonistas no son unos advenedizos sino que se radican en París de forma pasajera; y dependiendo de las motivaciones unos emprenden el camino de vuelta y otro, Juan Goytisolo el apátrida, se decanta por el nomadismo. El escaso protagonismo de París obedece al cliché de tierra fascinante y seductora, tantas veces ensalzado en las letras hispanas (Maurice y Zimmermann, 1998: 12-13); ahora bien, los novelistas españoles, que no dan especial relevancia al París monumental, circunscriben la topografía a la *Rive Gauche*. Aunque tópica, ésta atiende a las características del relato: el joven que aspira a ser escritor debe seguir los pasos de sus mayores; mas por tratarse de un viaje a la memoria personal, París ya no es el teatro de una trama y un drama, sólo es el lugar de la introspección, que también determina la recreación espacial. Así la existencia fantasmal de Julián Carax, fugitivo por amoríos inconvenientes, se corresponde con la topografía evanescente:

Su vida se pierde en las tinieblas de París, donde desarrollará una existencia fantasmal entre su empleo de pianista en un establecimiento de variedades y una desastrosa carrera como novelista de ningún éxito. Estos años de París son un misterio. Todo lo que queda de ellos es una obra literaria olvidada y virtualmente desaparecida. (Ruiz Zafón, 2004: 233)

En la prosa testimonial, la circunscripción o la indefinición topográfica obedece asimismo a los condicionantes que inspiran el éxodo: Vila-Matas, movido por el asilo literario, circunscribe su querencia espacial al Quartier Latin y, en concreto, al Café Flore; Juan Goytisolo, en su exilio voluntario, conjuga los anhelos de ser escritor con sus actividades antifranquistas, lo que se traduce en la desubicación: “aunque físicamente estoy en París, mentalmente sigo viviendo en España.” (1986: 134)

Ahora bien, todo recién llegado necesita adaptarse y adoptar nuevas costumbres. La barrera del idioma no es un obstáculo para los protagonistas, aunque sólo Juan Goytisolo, al referirse a su “época galoparlante”, confiesa su firme voluntad de adaptarse y embeberse de la cultura. El salvoconducto lingüístico, imprescindible para la sociabilidad, permite frecuentar los círculos de tradición intelectual y, lo que es más importante, ser aceptado. Así no es baldío que Goytisolo o Vila-Matas aludan y

nombren personajes de los círculos que frecuentan o aspiraron frecuentar, como le ocurre al segundo al referirse a Paloma Picasso o a Isabel Adjani. En todo caso, el nuevo territorio solicita mudar de piel, y el nuevo atuendo da constancia de dicho cambio:

Sin lectores, sin ideas concretas sobre el amor ni la muerte, y para colmo escritor pedante que escondía su fragilidad de principiante, yo era un horror ambulante. Identificaba juventud con desesperación y ésta con el color negro. Vestía con ropa negra de cabeza a los pies. Me compré dos pares de gafas, dos pares auténticos, que no necesitaba para nada, me las compré para parecer más intelectual. Y me puse a fumar en pipa, que juzgaba (quizá influido por las fotografías de Jean-Paul Sartre en el Café Flore) que quedaba más interesante que dar caladas a simples cigarrillos [...] A veces, en la terraza de algún café, mientras simulaba leer a algún poeta maldito francés, me hacía el intelectual [...] y me sacaba las gafas con las que aparentemente leía [...]. Pero eso me hacía sufrir demasiado, porque yo no pretendía leer en público a poetas malditos, sino *simular* que era un profundo intelectual de terraza de café de París. (Vila-Matas, 2003: 30)

El nuevo atrezzo, como les sucedió a los héroes balzacianos, es un indicio de la emancipación. Pero ésta ya se inició con el viaje, verdadero acto emancipador que implica romper con añejas costumbres, emanciparse de la tutela paterna y, por eso, satisfacer el anhelo de una vocación que contradice los designios del padre³. La sublimación de París, obsequio a las privaciones de la realidad española, se traduce en la fascinación por los aires de libertad⁴, y éstos se plasman en diferentes facetas. El habitáculo íntimo tiene un protagonismo estelar porque representa la primera conquista del nuevo espacio; en la buhardilla propiedad de Marguerite Duras o en el apartamento de la Rue Poissonnière, los nuevos inquilinos se consagran a su vocación literaria y disfrutaban de “la atmósfera libre, desordenada y bohemia”. Ahora bien, el exterior es un fascinante caleidoscopio cuyos destellos encandilan al joven provinciano, agasajado con dádivas antes prohibidas: la literatura, el cine, la música y, cómo no, los seductores encantos de la vida nocturna. En todo caso, el firme deseo de ser escritor, al amparo de la tradición, tiene un efecto mimético y acarrea interrogantes de toda índole: desde las primerizas tientes narrativas hasta la frívola apariencia estética: “estaba convencido de que el genio del verdadero escritor debía deducirse no sólo de su obra sino de su figura y atuendo y me preguntaba con cierta angustia si yo mismo lograría algún día la exquisita aleación de bohemio y dandi.” (Goytisolo, 1985: 165) Aunque cómicas, estas veleidades figuran, asimismo, una actitud rechazo al dogmatismo y a la “atmósfera irrespirable” del antifranquismo, de manera que el desafecto a la política del exilio conlleva el desapego a lo español. Esta muda de piel es el detonante que pone al descubierto la verdadera vocación de los protagonistas: la escritura.

El viaje a la tierra incógnita se acompaña de unos inicios en soledad, aunque no es el caso de Goytisolo que, en 1956, ya es un joven escritor reconocido y tiene sus respaldos en el mundo literario parisino. No obstante, el comienzo de la andadura y su desenlace les convierte, como a los héroes balzacianos, en “héroes de la soledad.”

³ No sin ironía, Enrique Vila-Matas alude a la ayuda financiera y a la paciencia paterna: “He llegado a la edad en la cual uno se ve obligado a comprobar cómo su hijo se ha convertido en un imbécil. Te doy tres meses para que termines tu obra maestra”. (2003: 48)

⁴ La fascinación es proporcional al tiempo de la partida: 1956 Juan Goytisolo y 1976 Enrique Vila-Matas.

(Barbérís, 1999:343) El aspecto más destacable, por su teatralidad y carácter tópico, es el de las estrecheces económicas, circunscritas a una desangelada buhardilla:

Carax trabajaba de pianista en un burdel de poca monta en Pigalle por las noches y escribía de día en un ático miserable en la barriada de Saint Germain. Paris es la única ciudad del mundo donde morir de hambre todavía es considerado un arte. Carax había publicado un par de novelas en Francia que habían resultado ser un absoluto fracaso de ventas. Nadie daba un duro por él en París. (Ruiz Zafón, 2004: 83)

Si bien, el sentimiento de desamparo es consustancial a todo desplazado, obligado a refundar nuevas querencias; por ello, el ámbito de los afectos es capital en esta singladura, en la que el amor correspondido es tan importante como el calor de la amistad. En este sentido, la prosa ficcional y la testimonial optan por caminos divergentes, que son los que solicita la verosimilitud narrativa: el nihilismo, la introspección y la búsqueda de las señas de identidad. El ostracismo de Julián Carax contrasta con el talante explorador y errabundo de los otros protagonistas, aunque el más favorecido por las circunstancias es Goytisolo. En todo caso, la introspección, al igual que el cambio de piel, es un ejercicio que se hace en soledad y, por ello, tan importante es la mirada del otro, cuya privación pone al descubierto el desamparo. Ahora bien, la misantropía o el retraimiento obedecen a un *modus vivendi* elegido, de manera que el balzaciano “Paris allait être un affreux désert”, más que a vicisitudes externas, ahora apunta a connotaciones más íntimas y, sobre todo, al sentimiento de ente incorpóreo, como refrenda la cadencia del término *fantasmal* en la obra de Vila-Matas: “no sabía – ¿cómo iba a saberlo?– que estaba protagonizando la novela de mis años de aprendizaje literario” (2003: 51). En cuanto a los amores correspondidos, estos protagonistas no son muy agraciados, de ahí que el protagonismo de la mujer sea desigual.

A pesar del tesón y de la confianza en sí mismo, el infeliz hombre de letras debe someter sus ilusiones a prueba, puesto que París, como tierra prometida, impone también la implacable ley de la selección. La aureola de tierra de acogida se ha coaligado con la reputación de tierra de la bohemia, de manera que la unión de la miseria con el talento obrará milagros. Si bien, el infortunio no es tan prometedor, porque el desconsuelo de la soledad y del anonimato convierte en presa fácil al aspirante a brillar en el Parnaso:

Si le présent est froid, nu, mesquin, l’avenir est bleu, riche et splendide. La plupart des grands hommes ont éprouvé les vicissitudes qui m’affectent sans m’accabler.[...] Les chagrins et la misère ne peuvent atteindre que les talents inconnus; mais quand ils se sont fait jour, les écrivains deviennent riches, et je serai riche. (Balzac, 1977: 292-293)

La realidad cincela las esperanzas y el entusiasmo del escritor que, además de talento, ha de tener las necesarias relaciones en el mundillo literario. Éstas, como es lógico, son las que encumbran o desbaratan a futuras promesas, a las que también azuzan los destellos de la presunción. En este sentido, la diferencia coyuntural es decisiva, puesto que de “l’ambition jeune” balzaciana sólo perdura el entusiasmo y la flaqueza de la vanidad, ya que los protagonistas españoles no se proponen hacer carrera literaria en Francia. La constatación de la vocación literaria y, con ello, la omisión de las contingencias del mercado editorial no obstan para soslayar los obstáculos que ha de salvar una joven promesa, así Goytisolo destaca la impronta de Monique Lange no sólo

por ejercer de pigmalión en el mundo literario parisino, sino también por su “vigilancia moral” a la hora de “de curarme de mi propensión inicial al arribismo y al cosquilleo de la notoriedad.” (1985: 262)

Ahora bien, la literatura no es especial, porque también es un producto económico al que se exige rendimiento: sustento para el autor y beneficio para el editor. La diferencia de intereses atiende a distintas expectativas, por eso la mirada depredadora del editor, además de crematística, es aleccionadora: “je ne suis pas ici pour être le marchepied des gloires à venir, mais pour gagner de l’argent”. De estas palabras del editor Dauriat se desprende que el aprendizaje es el lenitivo a la ingenuidad, de la misma forma que la elevación de espíritu necesita un correctivo, por espurio que sea: “l’argent! était le mot de toute énigme”. La trayectoria literaria de Julián Carax no es más original que la de Lucien de Rubempré, sometido igualmente a los intereses de su editor. A diferencia del ardiente conquistador, el fantasmal nihilista desdeña el mundo y los oropeles del éxito, circunstancia que Ruiz Zafón aprovecha para hacer un guiño al idioma empleado por el tráfuga: el francés o el español; dilema que se resuelve con la siguiente crudeza: “Cabestany decía que recibían de Carax los manuscritos en castellano. Si eran una traducción o el original, tanto le daba. El idioma favorito de Cabestany era la peseta.” (2004: 83) Este guiño al idioma alude a aquellos exiliados que, al adoptar Francia como nuevo destino, adoptaron también otra forma de expresión, signo inequívoco del desarraigo o del renacer.

La apetencia de ensanchar horizontes y el desapego a lo español no implica renegar de lo más íntimo. Según los casos, el francés es la lengua de comunicación y el español el de la expresión artística, hasta el punto de convertirse en la nueva tierra de elección como sentencia Goytisolo: “En adelante el idioma y sólo el idioma sería mi patria auténtica.” (1986: 72) Con frecuencia, este vehículo de expresión está azulado por los momentos convulsos que vive el fedatario; en el caso de los héroes balzacianos, la agitada Francia de la Revolución y la Monarquía de Julio no sólo priva a la juventud de sus ilusiones, sino que la condena al *ilotisme*, es decir, a amoldarse a las circunstancias o a tomar la revancha: “il faut tout oser pour tout avoir”, tal es el desafío de Lucien de Rubempré. La prosa española se inscribe en la España franquista, contexto que favorece otras formas de *ilotismo* como un modo de supervivencia. Así, el viaje, trasunto de la huída, enmascara la ausencia de perspectivas de la ardiente juventud y, como les sucedió a los héroes balzacianos, empuja a la satisfacción de los anhelos más íntimos. (Barbérís, 1999: 503-508)

El testimonio de estas vivencias del exilio se hace, no obstante, al albergue de la retrospección. A diferencia de los héroes balzacianos, los protagonistas españoles, más que reproducir una novela de aprendizaje, someten la fascinación del bautismo parisino al examen de la madurez⁵. En la prosa balzaciana, los despertares del joven provinciano

⁵ En esta empresa, Juan Goytisolo no elude sus zozobras personales ni la influencia de personas influyentes como Jean Genet, por lo que resulta sintomática la insistencia en el término “botijo” para aludir a la vanidad del escritor en ciernes: “me impedirán convertirme en uno de esos botijos orondos, hidrónicos de autosuficiencia que, con ubicuidad telegénica, se exhiben a diario en el parnaso peninsular.” (1985: 262) “En las primeras fases de tu vida parisina, los habías tomado por oro de buena ley a riesgo de convertirte en su lectura en uno de esos botijos pletóricos de autosuficiencia, prestos a comulgar no ya con ruedas de molino sino con girándulas de feria. Sólo la autocrítica y la experiencia te demostrarán con los años que, en el Parnaso, una cosa es lo que se piensa, otra lo que se dice y otra aún lo que se escribe y es publicado.” (1986: 108)

están inducidos por la intervención de un veterano, como Vautrin, experto en desenmascarar las apariencias, de manera que el contexto y la voz de la madurez son decisivos en la muda de piel: “ses illusions d’enfance, ses idées de province avaient disparu”. En el caso que nos ocupa, el testimonio de una experiencia pasada, y que adolece de arrivismo, se torna un viaje de vuelta, es decir: de la fascinación al desapego de lo parisino. Si el inicio de esta andadura es de lo más balzaciano –“Paris, vu de loin, avait pour lui le prestige de l’inconnu, l’attirait d’une capitale à découvrir et à explorer avidement” (Citron, 1995: 33) –, el desarrollo de la experiencia se va jalonando, paradójicamente, con los indicios que apuntaban al desafecto por lo español.

El primer resquebrajamiento se produce en el ámbito topográfico, quizás porque el embeleso de lo novedoso cede ante inquietudes más apremiantes que el *dépayement*. La vocación literaria, por indiscutible, deviene el motor de esta empresa, de manera que los protagonistas adoptan, en algún modo, la actitud distante del emigrante económico; en este caso, no resulta de una “concepción estrictamente acotada del mundo propio” (Goytisolo, 1986: 204-205) sino del revisionismo al que se presta esta experiencia vital. Los clichés y las fotos fijas de la ciudad pierden destello al revisar el mito: desde la inveterada reputación de tierra de acogida hasta las creencias más peregrinas, tales como la miseria, la delgadez como estímulo al ingenio y, por supuesto, las ínfulas de la vanidad. El empaque de formar parte de una nueva cohorte pone al desnudo la debilidad y destapa la fragilidad de ciertas poses adoptadas: ejercer de “*oulipinano, patafísico y situacionista*”, como declara Vila-Matas; en cambio, el apremiante deseo de encontrar el propio obliga a despojarse de las nuevas anteojeras ideológicas, estéticas y escriturales.

El saldo de esta aventura se atiene al dictamen balzaciano: “vous êtes encore trop jeune pour connaître Paris”, de ahí que, por su carácter transitorio, esta empresa esté seguida de nuevos horizontes por conquistar. La llamada de nueva costas invita a arriar velas con un equipaje cargado de nuevas perspectivas y aprendizajes, de los que queda una inestimable experiencia vital y la constatación de una vocación literaria inquebrantable. Ahora bien, las expectativas del retorno varían, en unos casos la ficción lo impone, en otras resultan del status ya poseído o del exilio “voluntario y decidido” de Goytisolo. En cualquier caso, el desgarrar de la marcha establece un antes y un después, y entre estos dos polos se establece una especie de consuelo, que no es amargo, en el sentido de lo que pudo haber sido y no fue, sino por la insatisfacción de un impulso vital que, no siempre, fue correspondido con los beatíficos designios de una veleidosa Fortuna; tal es el caso de la azarosa existencia de Julián Carax. El exilio es un paréntesis al que le sigue el regreso y, por lo tanto, el signo de una transformación. La nueva andadura poco tiene que ver con aquellas palabras del tango “volver con la frente marchita...”. Todo lo contrario. El recuerdo anida en la memoria; aunque teñida de nostalgia, la vitalidad y las ilusiones de juventud irremediamente han quedado atrás y alegran la vejez:

Todo se acaba menos París, que no se acaba nunca, me acompaña siempre, me persigue, significa mi juventud. Vaya donde vaya, viaja conmigo, es una fiesta que me persigue. Ya puede acabarse este verano, que se acabará. Ya puede hundirse el mundo, que se hundirá. Pero mi juventud, pero París no ha de acabarse nunca. (Vila-Matas, 2003: 15)

Bibliografía:

- BALZAC Honoré (1976). *La comédie humaine III*. Paris: Gallimard.
- BALZAC Honoré (1977). *La comédie humaine V*. Paris: Gallimard.
- BARBÉRIS Pierre (1999). *Le monde de Balzac*. Paris: Kimé.
- BERNARD Arthur (2004). *Le goût de Paris. Le mythe*. Paris: Mercure de France.
- BERNARD Arthur (2004). *Le goût de Paris. Le temps*. Paris: Mercure de France.
- CITRON Pierre (1995). "Honoré de Balzac. Scènes d'un visionnaire". *Magazine littéraire* 332, 32-35.
- CLÉBERT Jean-Paul (1999). *La Littérature à Paris*. Paris: Larousse-Bordas.
- CRESPILLE Jean-Paul (1978). *La vie quotidienne à Montmartre au temps de Picasso*. Paris: Hachette.
- FIERRO Alfred (1996). *Histoire et dictionnaire de Paris*. Paris: Robert Laffont.
- GOYTISOLO Juan (1985). *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO Juan (1986). *En los reinos de taifa*. Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO Juan (2005). *Los ensayos*. Barcelona: Península.
- MAURICE Jacques y ZIMMERMANN Marie Claire (1998). *París y el mundo ibérico e iberoamericano: actas del XXVIII Congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses (S.H.F.)*. París: Nanterre.
- NADEAU Maurice (1990). *Grâces leur soient rendues*. Paris: Albin Michel.
- RUIZ ZAFÓN Carlos (2004). *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta.
- STIERLE Karlheinz (2001). *La capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Éditions de la Maison de sciences de l'homme.
- THOMAS C. Spear (2002). *La culture française vue d'ici et d'ailleurs*. Paris: Karthala.
- VILA-MATAS. Enrique (2003). *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.