

Álvarez, Enrique. "Los *Diarios* de Rafael Chirbes, el orgullo gay y la escritura del dolor homosexual masculino". *Anclajes*, vol. XXVIII, n.º 1, enero-abril 2024, pp. 81-96. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2024-2816>

LOS *DIARIOS* DE RAFAEL CHIRBES, EL ORGULLO GAY Y LA ESCRITURA DEL DOLOR HOMOSEXUAL MASCULINO¹

Enrique Álvarez

Florida State University
 Estados Unidos
 ealvarez@fsu.edu
 ORCID: 0000-0002-5192-732X

Fecha de recepción: 05/09/2023 | **Fecha de aceptación:** 09/10/2023

Resumen: La publicación póstuma de *Paris-Austerlitz* (2016) del escritor español Rafael Chirbes (1949-2015) fue celebrada en determinados medios como una salida del armario, siguiendo de esta forma un guión fundacional del orgullo gay. La también reciente publicación de los *Diarios* de Chirbes en dos volúmenes (2021, 2022) demuestra sin embargo la relevancia del dolor homosexual masculino como génesis del proceso creativo en la novela póstuma. La tensión entre el orgullo y el dolor homosexual en la recepción de estos textos contribuye no solo a la notoriedad pública del escritor Rafael Chirbes, sino que proporciona un conocimiento indispensable acerca de la relación entre el género sexual y el literario. La escritura autobiográfica de Chirbes demuestra la contingencia política de una experiencia afectiva que reproduce y transforma las expectativas del género sexual, a la vez que nos obliga a reconsiderar la retórica triunfalista del orgullo gay.

Palabras clave: Rafael Chirbes; Autobiografía; Afectos; Homosexualidad; España siglos XX-XXI

The Diaries of Rafael Chirbes, Gay Pride, and the Writing of Male Homosexual Pain

Abstract: The posthumous publication of *Paris-Austerlitz* (2016) by the Spanish writer Rafael Chirbes (1949-2015) was celebrated in certain media as a coming out of the closet, thus following a founding script of gay pride. In addition, the recent publication of Chirbes' *Diaries* in two volumes (2021, 2022) demonstrates the relevance of male homosexual pain as the genesis of the creative process in the posthumous novel. The

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica" (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España): AEI/10.13039/501100011033.



tension between homosexual pride and pain in the reception of these texts contributes not only to the public notoriety of Rafael Chirbes as a writer, but also provides a crucial knowledge about a productive relationship between sexuality and literary genres. Chirbes' autobiographical writing demonstrates the political contingency of an affective experience that reproduces and transforms the expectations of gender and sexuality, while forcing us to reconsider the triumphalist rhetoric of gay pride.

Keywords: Rafael Chirbes; Autobiography; Affects; Homosexuality; Spain 20th -21st Centuries

Os Diarios de Rafael Chirbes, o orgulho gay e a escrita da dor homossexual masculina

Resumo: A publicação póstuma de *Paris-Austerlitz* (2016) do escritor espanhol Rafael Chirbes (1949-2015) foi celebrada em determinados meios como uma saída do armário, seguindo dessa maneira um roteiro fundacional do orgulho gay. A também recente publicação dos *Diarios* de Chirbes em dois volumes (2021, 2022) demonstra, no entanto, a relevância da dor homossexual masculina como géneses do processo criativo do romance póstumo. A tensão entre o orgulho e a dor homossexual ao receber esses textos contribui não apenas para a notoriedade pública do escritor Rafael Chirbes, mas também proporciona um conhecimento indispensável sobre a relação entre o género sexual e o literário. A escrita autobiográfica de Chirbes demonstra a contingência política de uma experiência afetiva que reproduz e transforma as expectativas de género sexual, ao mesmo tempo que nos obriga a reconsiderar a retórica triunfalista do orgulho gay.

Palavras-chave: Rafael Chirbes; Autobiografía; Afetos; Homossexualidade; Espanha séculos 20 e 21

■ **L**a salida del armario constituye uno de los guiones fundacionales del orgullo gay. La publicación póstuma de *Paris-Austerlitz* de Rafael Chirbes en enero de 2016 fue recibida en algunos medios como una salida del armario. Así lo indicaba en aquella ocasión la reseña de esta novela en *El Español* (diario digital de línea editorial conservadora) en un titular escueto y contundente: “Chirbes sale del armario”. Este artículo celebraba que Chirbes asumiera de forma abierta la discusión del tema homosexual en su trabajo, algo inusual en la obra de este autor “conociendo la reserva con la que conducía su vida privada” (Riaño, *El Español* 3 ene. 2016). Sorprende, sin embargo, que se generalizara acerca de esta omisión en la escritura de Chirbes. La homosexualidad masculina ya se había representado en toda su complejidad y crudeza en *Mimoun*, finalista del Premio Herralde de narrativa en 1988, como ya había visto la crítica que en su momento se ocupó del tema (Martínez-Expósito). “Fue muy discreto”, afirma José Martínez Rubio, profesor en el Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Valencia, “pero lo dijo todo desde su primera novela, todo su mundo estaba en *Mimoun*” (Marco, *El Diario* 5 dic. 2021). De hecho, teniendo en cuenta lo que en la teoría de la recepción se conoce como el lector implícito de un texto, podríamos argumentar que la

mirada homoerótica de Chirbes aparece bien articulada a lo largo de toda su obra a través de diversos esquemas narrativos.²

La reciente publicación de los *Diarios* de Chirbes en dos volúmenes (2021, 2022) ha desvelado la falacia de una salida del armario que en realidad nunca habría sido necesaria.³ En un ensayo inaugural de la teoría queer, Eve K. Sedgwick señalaba que el régimen del secreto a voces demanda con insistencia que la antena de la atención pública se afine con delectación y sorpresa en cada drama de revelación homosexual (67). Y todo ello a pesar (o en el caso de Chirbes quizás como consecuencia) de los avances adquiridos en materia de visibilidad gay desde junio de 1969, cuando las protestas en el pub *Stonewall* de Nueva York aceleraron la emergencia del movimiento de liberación homosexual. Desde este dato, daba la impresión de que el *outing* de Chirbes en pleno siglo XXI sólo se realizaba para satisfacer el morbo mediático neoliberal. Esto es, se leía más bien como un acto sensacionalista de revancha ejecutado a través de la sobreexposición de un autor que, receloso de intrusiones no solicitadas en su intimidad, había puesto en el punto de mira la hipocresía del conservadurismo español en dos novelas claves del nuevo siglo: *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013). Así lo sugiere, por ejemplo, el subtítulo de la reseña de *El Español*: “*Paris-Austerlitz*, la novela póstuma del autor que dibujó España y se olvidó del amor. *Ahora sabemos por qué*” (Riaño, *El Español* 3 ene. 2016; énfasis añadido). Este “ahora sabemos por qué” no podía evitar cierto tufo homófobo, sobre todo, como veremos, al tener en cuenta la dolorosa turbiedad que se acopiaba en las páginas del libro. A pesar de ello, sin embargo, la frase también determina una temporalidad que estimula la incidencia de un sistema de conocimiento alternativo en torno al *outing* de Chirbes, contrarrestando el objetivo ideológico de la histeria mediática con que se recibió en algunos casos la publicación de su novela póstuma.⁴

Como bien indica Sedgwick, la epistemología del armario no solo ha dado una consistencia considerable a la cultura *de la gente gay* a través de los años, sino que a la vez proporciona una modalidad crucial de posibilidad y cambio *para la gente gay* (68). En este caso, también deberíamos considerar qué otro conocimiento podría revelar la atribuida salida de Chirbes del armario. En efecto, lo que “ahora” se sabe es lo que nos cuenta en primera persona el narrador-protagonista de *Paris-Austerlitz*: la turbulenta historia de una relación homosexual

2 En *La caída de Madrid*, por ejemplo, el narrador omnisciente del relato describe los años de internado de un personaje como “un mundo de muchachos solos, de hombreritos violentos que jugaban a pelearse en camiseta sobre las frías losas del dormitorio” (119). La narración continúa en un episodio de tensión homoerótica entre los dos protagonistas masculinos del capítulo (120-121).

3 En el momento de redacción de este artículo se anuncia la publicación de la tercera y última entrega de estos diarios para el 13 de septiembre de 2023.

4 Por ejemplo, *El Mundo*, otro diario de línea editorial conservadora, recibía la publicación de *Paris-Austerlitz* con un titular a todas luces tendencioso —“el amor como trampa mortal”— sacado del contexto narrativo del relato. Este periódico ilustraba la reseña con la fotografía de un hombre de mediana edad que besa con gesto pernicioso a un joven adolescente en París en 1986, el ámbito espaciotemporal de la novela (Llorente, *El Mundo* 26 dic. 2015).

entre un joven burgués español de veintinueve años y un hombre francés de clase obrera que lo dobla en edad, y que, al comienzo de la narración, agoniza enfermo de sida en un sanatorio de la capital francesa. Desde esta perspectiva, el discurso de la novela aparece sólidamente anclado en la experiencia del dolor homosexual masculino. Paradójicamente, la retórica del orgullo gay que celebraba la publicación de *Paris-Austerlitz* contrasta con la emotiva oscuridad de la historia que nos cuenta su narrador, una experiencia que, como veremos, tiene un inexcusable soporte autobiográfico en los *Diarios*.⁵ El mecanismo afectivo de esta contradicción alimenta la notoriedad pública del escritor Rafael Chirbes, y proporciona un entendimiento indispensable entre el género sexual y el literario. Si algo ha demostrado la publicación de estos *Diarios* ha sido la sinergia entre literatura y vida característica de toda su escritura, sobre todo en las ficciones que se nutrieron de la experiencia más íntima.⁶

Pero, en la escritura de Chirbes, la correlación entre géneros literarios no solo diluye la línea divisoria entre realidad y ficción, una de las problemáticas fundacionales de la autobiografía (Lejeune 49).⁷ Como ha demostrado Javier Moscoso en un ensayo memorable, el dolor tiene una historia cultural determinada que, sin embargo, “remite a la historia de la experiencia, es decir, a la historia de lo que es al mismo tiempo propio y ajeno, de uno y de otros, individual y colectivo” (14). En la reseña del ensayo de Moscoso, José Antonio Maya González añade con acierto que: “el dolor es también un fenómeno cultural que exige una elucidación íntegra de sus representaciones en el tiempo y las condiciones sociales en que se expresa” (173). En efecto, Sara Ahmed argumenta que el dolor es una experiencia afectiva contingente que nos acerca y nos separa de otros: “los cuerpos y los mundos se materializan y toman forma a través de la intensificación de las sensaciones de dolor ... lo que nos separa de otros también nos conecta con otros” (54). En la aplicación de esta premisa, la exploración del dolor homosexual masculino en la escritura autobiográfica de Chirbes se convierte en un instrumento crítico de análisis que reproduce y transforma las expectativas del género sexual, a la vez que nos obliga a reconsiderar la retórica del orgullo gay.

Paris-Austerlitz es, en efecto, una novela muy dolorosa con un marcado matiz autobiográfico. Según se indicaba con motivo de su fallecimiento, en este

5 Por “soporte autobiográfico” entiendo la “vida de una persona escrita por ella misma” según la definición de autobiografía de la RAE.

6 Nora Catelli define la escritura de un diario como “el género en que se registran, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo”. Según Catelli, un diario refleja a través de la introspección corporal y afectiva el ámbito de lo íntimo, “aquello más interior que define la zona espiritual reservada a una persona o grupo” (45-46).

7 En su discusión teórica sobre la autobiografía, Philippe Lejeune resuelve la tensión entre realidad y ficción a través de lo que denomina el “pacto autobiográfico”, o “la afirmación en el texto de esta identidad [la continuidad entre autor-narrador-personaje] y nos envía en última instancia al nombre del autor en la portada” (64). Para Lejeune, al diario le falta la retrospectiva característica de la autobiografía, tratándose más bien de uno de sus “géneros vecinos” (50).

texto Chirbes cuenta “una historia de amor verdadera, como un puñetazo, en la que trata la naturaleza del dolor” (Riaño, *El Confidencial* 17 agos. 2015). Por su parte, Javier Lluch-Prats afirmaba al publicarse la novela que “Chirbes explora más que nunca el amor y su(s) contrario(s)” en un “relato [que] se arrima al territorio sensible del yo, de la memoria y la autobiografía, donde reviven fantasmas que debieron perseguirle siempre” (87). De igual manera, en su reseña del segundo volumen de los *Diarios*, Anna Caballé identifica “el estremecimiento que a Chirbes le generaba el hecho de vivir, un esfuerzo que pocas veces se ha visto, en el seno de la cultura española, tan dolorosamente expuesto” (*El País* s/p). Por tanto, la actuación del dolor en *Paris-Austerlitz* y *Diarios* nos obliga a reconsiderar el orgullo como una respuesta adecuada a la particularidad de la experiencia homosexual representada en la novela póstuma. Esto es, ¿en referencia a qué cosa o experiencia en concreto nos tenemos que sentir orgullosos? ¿Cuál es la relación, si alguna existe, entre la vergüenza, el miedo y el dolor explícitos en la peripecia afectiva de los hombres protagonistas de estas obras, y el orgullo que una lectura en clave gay de esta escritura deba producir? Por otro lado, la simultaneidad expresiva de diferentes emociones en un texto, algunas de ellas contradictorias, ¿anula o refuerza el potencial transformador de la carga afectiva de lo que se intenta representar, en este caso la contingencia política y moral de la experiencia homosexual en un texto literario? ¿Qué modelo de masculinidad determina la actuación de las emociones en la escritura de Chirbes, sea esta de ficción o autobiográfica? El diario de Chirbes proporciona información imprescindible acerca del proceso creativo, del sustrato emocional que lo frustra y lo provoca, y aporta, o quizás complique, posibles respuestas a estas preguntas.

La literatura del cuerpo y el cuerpo de la literatura

Como dejó claro Luis Cernuda en “Pueblo”, un texto crucial de sus *Variaciones sobre tema mexicano* (1952), “verdad es que la poesía también se escribe con el cuerpo” (635). Cernuda articula en esta línea la marca más representativa de toda su poética: el nexos inexcusable entre deseo y escritura, en una conexión que apelaba a la honestidad autoral como base de cualquier proyecto literario. En épocas más recientes, el estudio y aplicación de afectos y emociones en la crítica cultural y literaria ha insistido en la emergencia del proceso cognitivo a través de la encarnación textual (Labanyi 130). Desde este ángulo, Marta Sanz ha visto en los diarios:

[la] autobiografía letraherida de un escritor que reserva la descarnadura del yo para estos textos, mientras en la novela, a través de la multiplicación de perspectivas y voces, palpa el latido de sociedad y paisaje. La descarnadura del yo queda como palimpsesto en las ficciones ... El cuerpo y el cuerpo. El cuerpo individual que no escapa del cuerpo de la geografía y de la historia. (14)

Sanz concluye que en la escritura autobiográfica de Chirbes, “lo íntimo se literaturiza, mientras que la literatura gradúa su lente buscando otra distancia” (36). Asimismo, Fernando Valls describe la tensión entre los ámbitos de lo público y lo privado en el proceso de producción de estos diarios. Escribe Valls que, “en su origen [los diarios] no fueron pensados para ser publicados, sino como un semillero donde almacenaba vivencias, impresiones, pensamientos, juicios de valor y citas de libros que quizá podría utilizar en sus novelas” (46). Este crítico añade que “el conjunto acaba adquiriendo la entidad de una obra en sí misma, de carácter independiente, que completa la materia tratada como ficción en sus novelas” (46). “En cierto momento”, continúa, “Chirbes empieza a tantear la posibilidad de la publicación de estos diarios, por lo que decide ordenarlos y corregirlos” (49). Por tanto, aunque podríamos establecer notables diferencias entre los dos volúmenes en los que se agrupan los *Diarios*, ambos confirman la superposición estilística entre experiencia y escritura, entre diarismo y ficción, en un complejo mecanismo de producción literaria que en gran medida habría determinado toda la obra de este autor.

La información que proporcionan sus *Diarios* demuestra, por un lado, la continuidad estilística y temática con la narración de su novela póstuma. Desde esta perspectiva, la imbricación de la experiencia homosexual en la materialidad del lenguaje, un lenguaje determinado por referencias explícitas al sexo anal y al efecto que esta actividad sexual produce en el proceso creativo, se convierten en un poderoso instrumento de transformación de los usos culturales de la masculinidad española contemporánea. Por otro lado, sabemos que los *Diarios* fueron expuestos a un minucioso proceso de revisión y reescritura, hecho que nos obliga a reconsiderar si no la veracidad de lo que nos cuenta, el equilibrio expresivo entre lo que dice y cómo lo dice y lo que calla y cuándo lo calla, característica de una literatura del “yo” que unos describen como desfiguración y otros como un pacto entre el público lector y el autor-narrador-personaje de la escritura (de Man; Lejeune). De hecho, el propio Chirbes reflexiona en estos apuntes acerca del pudor que le origina la inscripción de la experiencia íntima, un sentimiento que no sería descabellado relacionar con la autocensura emocional. Este neologismo, en realidad producto de un error tipográfico, manifiesta de forma elocuente el inconsciente textual de este argumento. Esto es, los *Diarios* reafirman la crudeza de la actividad sexual presente en el relato literario –“lo íntimo se literaturiza”– que también determina la particularidad de su escritura de ficción –“[lo íntimo] queda como palimpsesto en las ficciones”. A la vez, Chirbes insiste en la franqueza de sus anotaciones por medio de la actuación textual del pudor mismo:

¿Por qué tener pudor también aquí en la intimidad de un cuaderno escrito para nadie? ¿Es que se puede escribir para uno mismo? Me digo que sí, que se puede escribir para recordar y comprenderse uno mismo, pero no acabo de creérmelo del todo. Entonces, ¿pienso que estos cuadernos acabará leyéndolos alguien que no sea yo?
(*Diarios* 1 y 2, 137)

A Sanz tampoco se le escapa la complejidad de este asunto cuando indica que “[d]espués de leer estos memos, conozco muchísimo más a la persona Rafael Chirbes. Y a su personaje ... el escritor Rafael Chirbes es el personaje principal de sus diarios” (11).

Si, como sugiere Sanz, el escritor Chirbes es, en gran medida, una construcción literaria, también podremos considerar su opuesto: que el protagonista-narrador de sus ficciones más *queer* sea un Chirbes autobiográfico. Desde esta perspectiva, el diarismo de Chirbes no solo reproduce las convenciones del género literario al difuminar el límite entre autobiografía (realidad) y ficción (novela). Con la misma eficacia perturba los límites discursivos del género sexual, al representar un modelo de masculinidad que reitera, a la vez que cuestiona, los prejuicios más estereotipados de la hombría española asociados a la práctica del sexo anal. Y es aquí donde la continua actuación del dolor en estos textos —la novela póstuma y los diarios— nos invita a reconsiderar lo que *significa* ser hombre en el ámbito cultural español contemporáneo.

Paris-Austerlitz constituye la cruda exposición de una relación afectiva muy problemática entre dos hombres. El relato comienza con una escena decisiva: la descripción del amante que agoniza enfermo de sida en un hospital. Por tanto, el sitio de la enunciación del discurso no puede ser otro que el del dolor del cuerpo homosexual masculino tal y como nos lo describe el narrador-protagonista: “procuraba no pensar en él, metido a aquellas horas en la habitación del hospital, la vía intravenosa perforándole el dorso de la mano, la mascarilla tapándole la cara” (*Paris* 9). El argumento de la novela sigue una estructura espaciotemporal muy fragmentada en la que el narrador realiza diversos comentarios metadiscursivos —referencias múltiples al intercambio epistolar con otros personajes, y a unas notas que apunta de forma obsesiva en un cuaderno— como fuente de la información de los hechos que relata. Llega un momento en que la observación autoconsciente del texto confunde la experiencia lectora, ante la imposibilidad de diferenciar entre las páginas que leemos y las que el narrador dice estar escribiendo:

no he anotado nada, no anoto ya nada en mi cuaderno. Ni sé dónde para. Unos meses antes sí que anoté muchas cosas, frases que intentaban ser de amor, o de pasión, aunque a medida que las anotaba, iba descubriendo que el cuaderno no era una piedra en la que las palabras quedaban grabadas para siempre, sino una superficie fangosa en la que se hundían sin apenas dejar rastro. (*Paris* 120)

En su análisis de *Paris-Austerlitz*, Lluch-Prats indica que las alusiones a este tipo de apuntes en determinados “cuadernos” eran un “motivo” recurrente en la escritura de ficción de Chirbes, un tema que, según afirma este crítico, ya aparecía en 1994 en *Los disparos del cazador* (84). Sin embargo, la publicación de estos diarios, cuyas tablas de contenidos están organizadas cronológicamente en torno a la descripción de diversos cuadernos, vino a demostrar su existencia como génesis misma del estímulo creativo. Por ejemplo, en la primera entrega

de los *Diarios*, Chirbes establece la conexión entre las notas que va apuntando de forma inconsistente y la escritura de ficción, hasta tal punto que estas notas se convierten en un método o teoría de la literatura: “escribir es la indagación para nombrar lo que no puede nombrarse, un intento, un acercamiento hacia lo que aún no ha sido dicho” (*Diarios* 1 y 2, 150).

La reflexión metaliteraria continúa en el segundo volumen de los *Diarios*. Chirbes insiste en la importancia del diarismo como una especie de terapia profesional, a la que el escritor acude en momentos de bloqueo y frustración: “estos cuadernos son el refugio del cobarde, el que se fatiga por el doloroso esfuerzo que exige el atletismo de la verdadera escritura” (*Diarios* 3 y 4, 437). En otras ocasiones, los cuadernos sirven como interlocutor o espejo en donde se reflejan las contradicciones del escritor: “[los cuadernos] son oyentes cargados de paciencia que me dejan divagar tranquilamente sin llevarme la contraria (cómo puedo decir eso: más bien, no paran de llevarme la contraria y ese es su encanto: la página en blanco es siempre una enmienda a la totalidad de lo que vas a escribir)” (*Diarios* 3 y 4, 455). Asimismo, confirman un arduo proceso de reelaboración y reescritura a través del cual el escritor cuestiona su propio talento literario:

me dedico a pasar a limpio las notas de los años ochenta y pico, que la verdad es que carecen de interés y están sobradas de adverbios y adjetivos: arrebatos y calenturas que, al leer, no parecen justificados, alegrías y desesperaciones de corte retórico: bastante más desesperaciones que alegrías. Pocas veces se encontrará un tipo menos capacitado para escribir que yo. (*Diarios* 3 y 4, 551)

En última instancia, Chirbes medita acerca del efecto que la posible publicación de sus experiencias más íntimas pueda producir en la recepción de su escritura:

escribo un rato, paso a limpio antiguos cuadernos, intento dejarlos legibles, limpiarles la rebaba gesticulante que llevan adherida. Escribo sabiendo que no se trata de algo publicable: a trechos, por inane, por hueco; en otros tramos (seguramente los que tienen más aparato literario), por indiscretos: ... sacan a la luz aspectos de mi vida directamente impúdicos. Ya sé –y he ejercido mi oficio de novelista sabiéndolo– que no hay nada que pueda considerarse escandaloso si literariamente se sostiene, si forma parte del aparato moral que construyes. (*Diarios* 3 y 4, 554-555)

Según esta conclusión, la calidad literaria justificaría cualquier tipo de evaluación moral del relato. De hecho, como apuntaba Jordi Llovet con motivo de la publicación del primer volumen de los *Diarios*, “si un libro no resulta imprescindible, mejor no escribirlo: he aquí una lección por la cual se unen, en la actividad literaria de Chirbes, una exigencia estética –que debería de ser un *a priori* en toda producción literaria– y una exigencia moral igualmente ponderada” [si un llibre no ha de resultar imprescindible, llavors és millor no escriure'l: vet aquí una lliçó per la qual es fonem, en l'activitat literària de Chirbes, una exigència

estética—que habría de ser un *a priori* en toda producción literaria— i una exigencia moral igualmente ponderada]. Llovet define la proporción entre exigencia estética y exigencia moral en la escritura de Chirbes como una “ética y estética de las letras” [ética i estética de les lletres] (*El País* 30 nov. 2021; mi traducción). Por tanto, en la escritura autobiográfica de Chirbes, el estilo descarnado del lenguaje constituye un acto de honestidad y ética literaria que no deja inmune la elaboración textual de la subjetividad masculina.

La masculinidad en el margen: escenas primordiales

En las múltiples coincidencias entre las anotaciones de los diarios y los hechos narrados en la novela póstuma, sobresalen los detalles de su relación con François, el amante francés, a quien Chirbes convierte en el Michel de *Paris-Austerlitz*. Los altibajos y la violencia que habían determinado los momentos más íntimos y dolorosos de esta relación aparecen como un motivo recurrente en el primer volumen de los *Diarios*. En concreto, el que constituye el núcleo central de los mismos en las entradas agrupadas en los cuadernos “negro con lacerías” y “burdeos”, fechados entre el 21 de marzo de 1985 y el 20 de agosto de 1992. En esta última fecha, Chirbes recibe la noticia del fallecimiento de François a causa del sida.

Destaca en esta concurrencia temática una especie de micro-guion, fórmula, o estructura afectiva de la narración que la escritura sigue puntualmente en ambos textos, los *Diarios* y la novela póstuma. Según esta fórmula, el hablante, sea este el Chirbes escritor de los diarios o el narrador-protagonista de su novela, siente la excitación sexual y, a la vez, la manipulación emocional, en las continuas exigencias, condiciones y reacciones negativas que su amante impone sobre la relación. Este microrrelato sigue el siguiente formato: conexión física o virtual entre las partes, reacción violenta, enfado, culpa y dolor. La variación e intensidad de la carga afectiva en las diversas fases de este relato primordial, se manifiesta en la crudeza explícita de la actividad sexual, un tipo de violencia cuyas consecuencias se van reevaluando a medida que progresa la descomposición física del cuerpo de François/Michel por los efectos de la enfermedad.

Para el psicólogo norteamericano Silvan Tomkins, este tipo de microrrelato supone una suerte de espacio cognitivo elemental que contiene la respuesta al estímulo afectivo que lo ocasiona. La frecuencia, intensidad y duración de esta reacción, facilita y distingue el estudio de la personalidad y de la experiencia vital de los humanos. Estas escenas primordiales constituyen el componente básico de lo que este científico ha denominado “teoría del guion” [script theory], la cual establece “un modelo de dramaturgia en el estudio de la personalidad” [a dramaturgic model in the study of personality] (180; mi traducción). En la escenificación de un determinado guion, Tomkins elabora dos conceptos base como instrumentos críticos del análisis: amplificación afectiva y magnificación psicológica. Por un lado, la amplificación afectiva considera la intensidad del

afecto que inicialmente determina el contenido de un guion, una intensidad que marcan la duración y la frecuencia de ese afecto en el desarrollo narrativo de una escena. Por otro lado, la magnificación psicológica hace referencia a la conexión entre las distintas escenas que constituyen el guion afectivo de todo relato. Sin embargo, Tomkins concluye que, aunque la magnificación psicológica de una historia presuponga la conexión entre las distintas escenas que la constituyen, la amplificación afectiva de una escena en particular no produce necesariamente la magnificación psicológica de las escenas conectadas (179-180). Según indica Tomkins, la aplicación de este esquema es particularmente acertado en el estudio del desarrollo emocional de las personas expuestas de una u otra forma al escrutinio público (180).

Este modelo es fácilmente reconocible en la representación de los episodios más íntimos narrados en el primer volumen de los *Diarios*. Por ejemplo, en una entrada del 30 de diciembre de 1985, Chirbes protesta porque François lo acosa en múltiples llamadas de teléfono después de una visita a Madrid; sigue la descripción de un encuentro sexual muy violento ocurrido durante la última noche que pasaron juntos en España. Después de los insultos, el llanto, las lamidas, los besos forzados y los empujones, Chirbes escribe lo siguiente:

Acabé entrando como un imbécil en su juego. Le arranqué los calzoncillos y, como en las malas películas porno, lo volví de espaldas y lo follé sin cariño ... lo follaba con rabia. Él, cuya fuerza podría estamparme de un sopapo contra la pared, sollozaba, siguiendo el guión, y se dejaba penetrar ... Lo odiaba a él, y me odiaba a mí mismo aún más que a él, por estar cayendo en lo que llevaba meses buscando. Cuando me corrí, no sabía dónde ponerme. Sentía vergüenza, me sentía mal. (*Diarios* 1 y 2, 126-127)

Unas semanas más tarde, el 27 de enero de 1986, François llama desde París borracho; necesita operarse de un coágulo de sangre en el codo, pero le dice que no vaya, y se echa a llorar. Chirbes apunta lo siguiente: “[m]e sentí culpable. Hay que ver lo que siembro, pensé, y le tuve pena, y me desprecié por tenerle pena y por no saber cómo comportarme. En vez de aliviar el dolor, acrecentarlo. Dos desgraciados haciéndose daño. Mierda ... Cuando colgué el teléfono me eché a llorar, como si llorando alcanzase un modo de redención” (*Diarios* 1 y 2, 131). Acto seguido, en el mismo apunte, desvela que ha quedado con un hombre que había conocido en un “cine de ambiente”. La cita con este hombre no se llega a realizar, y Chirbes cuenta que se angustia porque se siente interesado y a la vez culpable al confirmar que, como sospecha François, ha empezado a buscarle sustituto. A continuación, reflexiona acerca de un residuo de la moral judeocristiana que determina su carácter, producto del tiempo pasado en orfanatos religiosos. Añade que en realidad no siente atracción física por nadie, y menciona que lo que sí siente es el rechazo visceral de la carne, “como si todos los cuerpos estuvieran ocultando algo desagradable ... el cuerpo como depósito de la enfermedad, de lo sucio y despreciable, un concepto heredado del barroco cristiano, de Trento, que ha impregnado la Iglesia católica hasta nuestros días y del que uno no acaba

de librarse” (*Diarios* 1 y 2, 134). Este rechazo a la concupiscencia de la carne constituye un residuo moral que en gran medida había determinado la violencia y agresividad presente en la escritura íntima de Chirbes. José María Pozuelo Yvancos detecta en estos diarios el “desprecio hacia las querencias del cuerpo”, y matiza que, “[l]a línea maestra que cruza el punto de vista de Chirbes es moralista, hija de educación de internado católico para huérfanos pobres, y proclive a negarse el ideal amoroso que le hubiese gustado vivir, y que nunca logró, según va confesando”. Sin embargo, una cierta condescendencia todavía moral permea el acercamiento de este crítico al contenido sexual de estos diarios, ya que también confiesa sentir una “pena inmensa” por quien escribe estas “escenas de relación erótica explícitas y descarnadas” (Pozuelo Yvancos, *Abc* 23 oct. 2021).

Es necesario considerar, sin embargo, que estos son los años de expansión del sida, una indicación que entra con toda su fuerza contextual en una anotación del día siguiente a la fecha dada en la cita anterior; en ella Chirbes señala que la relación homosexual entre dos hombres no solo necesita superar barreras psicológicas y morales, sino que ahora (28 de enero de 1986), “con lo del sida ... se introduce un elemento de realidad: ahora se juega a la ruleta rusa, un polvo es una apuesta a vida o muerte” (*Diarios* 1 y 2, 135). El 21 de abril de 1987, Chirbes registra, de nuevo, la angustia de François; le molestan los celos de su amante porque “no entiende que la vigilancia ahuyenta el sexo”; es más, añade que la presencia del deseo sexual que uno nota en uno mismo constituye “una manifestación de tu pérdida de libertad, porque te ata al depredador, algo así como ya ves que yo tengo razón; que, a pesar de todo, me deseas, y te la pongo dura. Te tengo” (*Diarios* 1 y 2, 176). En *Paris-Austerlitz*, el narrador-protagonista de la novela indica mortificado por el miedo al sida que “no puedo dejarme capturar, no soporto convertirme en víctima”, particularmente al oír a su amante asegurar durante los momentos climáticos del sexo “*je t’ai eu*, te he capturado” (28).

En la primera parte de los *Diarios*, las referencias a François continúan entremezcladas con reflexiones literarias, insistentes comentarios acerca de la ansiedad que le produce el proceso creativo, y descripciones de encuentros sexuales con otros hombres. Esta primera sección del primer volumen concluye con la noticia del fallecimiento de François en un apunte del 20 de agosto de 1992. De nuevo sorprende la continuidad con *Paris-Austerlitz* en la descripción de los detalles de la estancia de François en el hospital, entre los que destacan el dolor físico del cuerpo y la respuesta afectiva que produce su representación a través del lenguaje en los testigos directos e indirectos de ese dolor: el escritor y su público lector.

En el segundo volumen de los *Diarios*, Chirbes regresa a la sensación angustiosa que le provoca el sentirse atrapado en otro cuerpo como efecto del deseo sexual. En una entrada fechada el 5 y 6 de noviembre de 2006, escribe lo siguiente:

Resaca. Y vuelta a la ansiedad, a la confusión de los sentimientos; a no saber dónde empieza el deseo y dónde el desprecio. No saber si el deseo es solo la imposibilidad de que la persona a la que se desprecia se doblegue, verla mordida, penetrada, entregada,

y que ella pida más ración de ese castigo. Amor y esclavitud. Te deseo porque no te dejas capturar para que yo te haga trizas. (*Diarios* 3 y 4, 176)

La cadente agresividad del tono y la violencia que describe la actividad sexual entre las partes remite a un goce perverso que culmina con la desintegración del individuo y, en última instancia, del orden sexual establecido.

En un estudio pionero acerca de la inestabilidad sexual de la subjetividad masculina, Kaja Silverman asocia la exhibición del sufrimiento y la humillación con una “cualidad demostrativa” [demonstrative feature] del masoquismo femenino y, en última instancia, del masoquismo cristiano (197; mi traducción). Silverman nota que la exhibición pública del dolor implica tres registros: la necesidad de una audiencia, la centralidad del cuerpo, y la representación de una fantasía de grupo que se inspira en la iconografía del Cristo crucificado. Según Silverman, el objeto de la violencia en el masoquismo cristiano no es tanto el cuerpo como la concupiscencia de la carne, la conciencia del pecado y la caída del (yo en el) mundo. Es este un sentimiento de culpa que, como vimos, Chirbes había identificado como un residuo de la moral judeocristiana en la evaluación de su propio carácter, producto de la educación religiosa que había recibido. El dolor de Cristo se toma en este sentido como modelo de la expiación del pecado, de la renuncia terrenal y de la pérdida. Silverman concluye que: “En la medida en que tal identificación implica la negación total y absoluta de todos los valores fálicos, el masoquismo cristiano tiene implicaciones radicalmente castrantes, y es en sus formas más puras intrínsecamente incompatible con la pretensión de masculinidad” [insofar as such an identification implies the complete and utter negation of all phallic values, Christian masochism has radically emasculating implications, and is in its purest forms intrinsically incompatible with the pretension of masculinity] (198; mi traducción).

En sus *Diarios*, Chirbes reflexiona de forma explícita sobre la representación del dolor en la escritura. En la segunda parte del primer volumen afirma que, “[e]l dolor se expresa mediante símbolos, no se expresa directamente, no vemos, tocamos o sentimos el dolor ajeno. Vemos los símbolos que de él emanan ... pero no el dolor que roe en silencio a una persona” (*Diarios* 1 y 2, 227). En el segundo volumen, nuestro autor insiste en su escritura como un subproducto del sufrimiento: “de estos cuadernos está excluido lo que hago (solo consta lo de leer y sufrir a solas); ... Cualquiera que leyera estas páginas se diría bien, este tipo sufre, pero ¿por qué?, ¿o por quién? ... Al final, el cuaderno es casi un cuadro abstracto, pintado por un demente” (*Diarios* 3 y 4, 135-136). Y añade luego:

lo que de verdad me hace sufrir, lo que me chupa las ganas de vivir, eso que llamamos deseos, o pasiones, los trapicheos de la carne, las derivas sentimentales, las decepciones, se quedan fuera del cuaderno, no soy capaz de escribirlos o aparecen solo como retórica (por ejemplo, el párrafo que estoy escribiendo), aire sin cuerpo. Aquí solo llega lo masticado, lo digerido, la rebaba del animal que se acicala, inutilidad y cobardía. (*Diarios* 3 y 4, 138)

El dolor es, en efecto, una sensación física subjetiva. Pero también es un estado de ánimo o reacción afectivo-emocional ante el sufrimiento propio y/o ajeno. Ahmed argumenta que la imposibilidad de representar el dolor individual parece estar relacionada paradójicamente con su sobrerepresentación (50-51). De esta contradicción surge en gran medida el trabajo de Chirbes, un autor poco partidario de la exposición pública de su vida privada, pero que, sin embargo, se recrea sin pudor en la representación literaria de la experiencia personal del dolor. La representación de esta experiencia termina por cuestionar el modelo tradicional de la hombría española.

Conclusión

La representación del dolor en los *Diarios* de Chirbes no solo conecta al sujeto autobiográfico con sus personajes de ficción, sino que se muestra contingente en una identidad sexual que reproduce a la vez que cuestiona un modelo hegemónico de la masculinidad, modelo que asociado a la ansiedad de castración, se desmorona a través de su asociación explícita con el sexo anal. Tiene razón en este caso Pozuelo Yvancos cuando, refiriéndose al dietario de Chirbes, asegura que “pocos diarios se publican que contengan tan descarnada verdad sobre uno mismo *como hombre*” (*Abc* 23 oct. 2021; énfasis añadido). Leo Bersani había argumentado que, en las representaciones más estereotipadas de la enfermedad durante los primeros años del sida, el sexo anal entre hombres había sido puesto en el punto de mira como un acto inexorable y criminal. Nada era más seductivo a la vez que intolerable para el conservadurismo moral de la época, asegura Bersani, que la imagen de un hombre adulto con las piernas alzadas en el aire incapaz de resistir el éxtasis suicida de ser una mujer (212). Javier Sáez y Sejo Carrascosa argumentan sin complejos que “el culo es un espacio político ... porque para entender las causas y las condiciones de la homofobia, del machismo y de la discriminación en general tenemos que entender cómo se relaciona lo anal con el sexo, con el género, con la masculinidad, con las relaciones sociales” (63-64). Chirbes no ocultó el gusto y la fascinación con esa parte de la anatomía masculina: “los culos delatan mejor la psicología, el carácter de sus propietarios, que otras partes del cuerpo que tomamos más en consideración. El misterio de dos bolas de grasa separadas por un inquietante canal” (*Diarios* 1 y 2, 193).

En la escritura autobiográfica del autor, el dolor aparece representado en varias ocasiones asociado a la relación homosexual, y su efecto se va reevaluando en el desarrollo de la descomposición física del cuerpo enfermo. Amplificado en la angustia, el miedo y la vergüenza en escenas que representan la penetración anal entre hombres, la magnificación psicológica del dolor en esta escritura determina un rasgo decisivo de la personalidad del escritor Rafael Chirbes, el personaje de su obra autobiográfica. En este caso, como ha visto José Martínez Rubio, “desde una lectura LGTB [Chirbes] es un precursor por esa reflexión sobre el sida, el miedo al abandono y a no tener una vejez y la relación con-

tradicitoria con la soledad ... Me parece extraordinaria la exploración de una generación de homosexuales que vivieron entre la libertad y el miedo” (Marco, *El Diario* 5 dic. 2021). Germán Labrador opina, desde una perspectiva similar, que Chirbes es un escritor escindido entre la ideología y el deseo. Según Labrador, “políticamente [Chirbes] es alguien que se sitúa en la tradición marxista” pero “libidinalmente” pertenece a la tradición romántica que entronca con los “escritores oscuros del deseo” para quienes “la relación entre cuerpo, deseo y lenguaje construye posibilidades de estar en el mundo que son políticas en sí mismas” (1.47.22, 1.50.09). En este sentido, la representación del dolor homosexual masculino en la escritura póstuma de Chirbes confirma la contingencia política de los afectos, y se transforma en un poderoso elemento de recuperación de nuestra memoria reciente, del papel cohesionador que ha jugado el sida como experiencia colectiva de la pérdida. Desde este ángulo, la representación del dolor homosexual en esta escritura también se convierte en instrumento de orgullo y visibilidad cultural.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sarah. *La política cultural de las emociones*. Traducido por Cecilia Olivares Masuy. México, UNAM, 2015 [2004].
- Bersani, Leo. “Is the Rectum a Grave?”. *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. October vol. 43, The MIT, 1987, pp. 197-222.
- Caballé, Anna. “Diarios, la sobrecogedora caza de humo de Rafael Chirbes”. *El País*, 3 dic. 2022, <https://elpais.com/babelia/2022-12-03/diarios-a-ratos-perdidos-3-y-4-la-sobrecogedora-caza-del-humo-de-rafael-chirbes.html>
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*, seguido de *El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Cernuda, Luis. *Obra completa*, vol.1, editado por Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Siruela, 1993.
- Chirbes, Rafael. *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*. Barcelona, Anagrama, 2022.
- Chirbes, Rafael. *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*. Barcelona, Anagrama, 2021.
- Chirbes, Rafael. *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama, 2021 [2000].
- Chirbes, Rafael. *Paris-Austerlitz*. Barcelona, Anagrama, 2016.
- Labanyi, Jo. “Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, n.º 3-4, 2010, pp. 223-33, <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>

- Labrador, Germán. “Rafael Chirbes: de la última cena del franquismo, al festín caníbal de la democracia”. *Curso Rafael Chirbes y la crisis de la democracia española*. Nociones comunes – Traficantes de sueños, 17 feb. 2023, <https://soundcloud.com/traficantesdesue-os/sets/rafael-chirbes>
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducido por Ana Torrent. Madrid, Magaluz-Endymion, 1994 [1973].
- Llorente, Manu. “‘Paris-Austerlitz’ de Rafael Chirbes, el amor como trampa mortal”. *El Mundo*, 26 dic. 2015, <https://www.elmundo.es/cultura/2015/12/26/567dd7e946163ff15e8c0277.html>
- Lluch-Prats, Javier. “‘Voz que pregunta y se interroga, que celebra y se indigna’: Rafael Chirbes (In Memoriam)”. *Universo Chirbes. Anuario de la Fundació de la C.V. Rafael Chirbes* n.º 0, 2016, pp. 79-90.
- Llovet, Jordi. “Ètica i estètica de les lletres”. *El País*, 30 nov. 2021, https://elpais.com/cat/2021/11/26/cultura/1637931029_620775.html
- Marco, Lucas. “Rafael Chirbes, los diarios de un novelista que ‘no podía ser escritor sin Marx’”. *El Diario*, 5 dic. 2021, https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/rafael-chirbes-diarios-novelistas-no-podia-escritor-marx_1_8548581.html
- Man, Paul de. “La autobiografía como desfiguración”. Traducido por Ángel G. Loureiro. *Suplementos Anthropos*, n.º29, 1991 [1979], pp. 113-18.
- Martínez Expósito, Alfredo. *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. New Orleans, University Press of the South, 1998.
- Maya González, José Antonio. “Javier Moscoso, *Historia cultural del dolor*, México, Taurus 2011, 387 p.”. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n.º 45, enero-junio 2013, pp. 173-78.
- Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*. Madrid, Taurus, 2011.
- Pozuelo Yvancos, José María. “Chirbes, diarios póstumos de la amargura”. *ABC*, 23 oct. 2021, https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-chirbes-diarios-positivos-amargura-202110270101_noticia.html
- Riño, Peio H. “Chirbes sale del armario”. *El Español*, 3 ene. 2016, https://www.elespanol.com/cultura/libros/20160103/91740827_0.html
- Riño, Peio H. “Chirbes corregía las pruebas de una novela de amor homosexual”. *El Confidencial*, 17 ago. 2015, https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-08-17/rafael-chirbes-novela-de-amor-homosexual_974203/
- Sáez, Javier y Sejo Carrascosa. *Por el culo. Políticas anales*. Madrid, Egales, 2011.
- Sanz, Marta. “Prólogo: ser valiente y tener miedo”. Chirbes, Rafael. *Diarios 1 y 2*, Barcelona, Anagrama, 2021, pp. 7-37.

- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, University of California Press, 1990.
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York, Routledge, 1992.
- Tomkins, Silvan. *A Silvan Tomkins Reader*, editado por Eve K. Sedgwick y Adam Frank. Durham, Duke University, 1995.
- Valls, Fernando. “Prólogo: vida, opiniones y escritura de Rafael Chirbes”. *Diarios 1 y 2 de Rafael Chirbes*. Barcelona, Anagrama, 2021, pp. 39-59.