

Pintar con palabras y escribir con imágenes: hacia una estética de la sinestesia en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes

ROXANA ILASCA

Université de Tours

Laboratoire « Interactions culturelles et discursives »

Resumen: El propósito de este artículo es estudiar el papel del arte en la novela *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes. A partir de diversas estrategias intermediales que desarrollan la literatura y el arte pictórico, como la intertextualidad y la ékfrasis, se analizará, primero, la función que desempeña la pintura en esta obra para establecer un vínculo entre el pasado y el presente. Asimismo, se examinarán las estrategias intermediales empleadas para denunciar las relaciones de poder y dominación presentes en los ámbitos político, económico y de género. Finalmente, se explorará cómo el arte se convierte en una forma de expresión del compromiso político y estético del creador.

Palabras clave: novela de la Transición, arte, intermedialidad, Historia, compromiso

Résumé : L'objectif de cet article est d'étudier le rôle de l'art dans le roman *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes. En nous appuyant sur différentes stratégies intermédiales entre la littérature et la peinture, telles que l'intertextualité ou l'*ekphrasis*, nous analyserons, d'abord, la fonction de la peinture dans cette œuvre pour établir un lien entre passé et présent. De même, nous examinerons les stratégies intermédiales employées pour dénoncer les relations de pouvoir et de domination qui se manifestent dans les sphères politique et économique, ainsi que dans les relations de genre. Enfin, nous observerons comment l'art devient un moyen d'expression de l'engagement politique et esthétique pour le créateur.

Mots clés : roman de la Transition, art, intermedialité, Histoire, engagement

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : ILASCA, Roxana, «Pintar con palabras y escribir con imágenes: hacia una estética de la sinestesia en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes», p. 97-115, in DI BENEDETTO, Christine et SAGNES-ALEM, Nathalie (coord.), *Narraplus*, N°8 – Rafael Chirbes – Journée d'Étude *La caída de Madrid*, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), janvier 2025.

<http://narrativaplus.org/Narraplus8/Hacia-una-estetica-de-la-sinestesia-en-La-caida-de-Madrid-de-Rafael-Chirbes-ILASCA.pdf>

INTRODUCCIÓN

En 1940, Gertrude Stein afirmaba: «Un escritor debe escribir con los ojos y un pintor debe pintar con los oídos». La elección de esta célebre cita como punto de partida para la reflexión desarrollada en el presente artículo pone de relieve la necesidad de que el creador explore formas singulares de expresar su arte, alejándose de los caminos convencionales y empleando técnicas que posibiliten la representación del mundo desde una perspectiva innovadora. Subraya que la escritura no se reduce únicamente a «decir», no es puramente verbo, y que el arte pictórico no es exclusivamente visual. Defiende, en definitiva, la necesidad de una estética de la sinestesia, al enfatizar la complementariedad de las técnicas artísticas y al poner en tela de juicio las fronteras entre los diferentes modos de expresión.

A lo largo de los siglos, la literatura y las artes visuales — principalmente la pintura — han mantenido una relación compleja. Se ha buscado acercarlas o, al contrario, separarlas; se ha estudiado la semejanza entre las dos, y también las diferencias; se ha intentado hacerlas colaborar o, inversamente, competir. Según Philippe Hamon (2008), un recorrido histórico de las interacciones entre literatura y pintura permite distinguir varias relaciones. Cabe destacar, primero, una relación de equivalencia, que se ve ilustrada por la expresión *ut pictura poesis* («la poesía es como la pintura»), que emplea Horacio en su *Ars Poetica*. Con esta frase, Horacio recupera la noción aristotélica de mimesis, según la cual la finalidad esencial del arte es la imitación de la naturaleza. Esta posición lleva a una concepción de la pintura y la escritura que se centra en las similitudes entre las dos artes. Sin embargo, también ha habido una relación de beligerancia, emulación y competencia — idea que Hugo, en *Notre-Dame de Paris*, expresó mediante la frase «ceci tuera cela» al oponer el libro a la arquitectura —. Por otro lado, la relación de radical antinomia se caracteriza por el rechazo de comparar las dos formas artísticas, al considerarse que no tienen nada en común la una con la otra, como lo refleja Lessing en el *Laocoonte*, donde llama la atención sobre las fronteras infranqueables entre la escultura y la poesía. Por último, más recientemente, el desarrollo de una relación de complementariedad y colaboración ha conducido a la

creación de obras híbridas, con ejemplos que van de los caligramas al libro ilustrado y la intermedialidad contemporánea.

Lo cierto es que la tensión entre el arte verbal y el arte visual ha sido históricamente un motor creativo, ya que ha llevado a la emergencia de prácticas narrativas híbridas que desdibujan las fronteras entre las disciplinas artísticas. Esta interacción ha impulsado, además, una renovación estética y una profunda reflexión en torno a conceptos clave como el arte, el género literario o los procesos de creación literaria y artística en su conjunto. Hoy en día, se propone la noción de intermedialidad¹ para describir la interacción entre la literatura y los diferentes medios de expresión, un ámbito amplio que abarca las relaciones entre el texto y la imagen, entre la escritura y los demás lenguajes artísticos. Se trata de un concepto que, en realidad, describe un fenómeno con una larga tradición en la cultura occidental: el del diálogo entre las artes.

El objetivo del presente artículo es analizar la relación intermedial entre literatura y pintura en la novela *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes². La obra del autor valenciano en general — y esta novela en particular — refleja la relación compleja que se teje entre el lenguaje verbal y el visual. Como subraya Nathalie Sagnes-Alem, «[l]a imagen, en el caso de Rafael Chirbes, es lo que contribuye a la coherencia de un universo poético e ideológico pero es también lo que revela una concepción propia de la escritura que según el autor tiene mucho que ver con la pintura». Para la investigadora, las referencias pictóricas «[i]nducen de manera más o menos explícita un cuestionamiento sobre el arte, su poder mimético, estético o subversivo». Estas observaciones llevan a Sagnes-Alem a postular la posibilidad de hablar de una «estética del desengaño», puesto que «[l]a imagen en el texto, bajo todas sus formas, desvela tanto como disfraza el mensaje de la obra» (Sagnes-Alem: 2011, p. 201). Por lo tanto, la intertextualidad pictórica tiene, a menudo, una función hermenéutica o simbólica, ya que invita a buscar un sentido oculto, que el lector debe interpretar o descifrar, para entender lo que el escritor quiere desvelar, a través del elemento artístico.

¹ Acuñada por Dick Higgins en 1965, la noción de intermedialidad se define, en su acepción más básica, como «la relacionalidad de un medio con otro(s) medio(s)» (Prieto: 2017, p. 7).

² Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama (Coll. Compactos), 2011 [1ª edición: 2000].

En *La caída de Madrid*, la presencia del arte cobra varias formas, como la intertextualidad, mediante las referencias a varios artistas y cuadros —el *ready-made* de Marcel Duchamp o *Guernica* (1937) de Pablo Picasso— o la écfrasis³, a través de la descripción de ciertas pinturas, como *Torrijos y 52 más* (1974) de Equipo Crónica, o *Punto de mira II* (1966) de Juan Genovés. Además, otra materialización del arte en la novela se opera mediante la introducción en la obra de artistas imaginarios — y, por consiguiente, de obras de arte imaginarias —, así como la construcción de personajes que tienen un vínculo con el mundo del arte. Ada Dutruel, por un lado, y Olga Albizu, por el otro, son personajes representativos desde este punto de vista. Estas técnicas — la intertextualidad, la écfrasis, las referencias imaginarias — no deben considerarse de forma aislada, ya que, en la mayoría de los casos, se yuxtaponen y obran juntas, intensificando, de este modo, el carácter intermedial de la obra.

Estas estrategias intermediales que articulan literatura y pintura permiten identificar tres funciones principales del arte en *La caída de Madrid*: actuar como un vínculo entre el pasado y el presente, manifestar y denunciar las dinámicas de poder y dominio y servir como expresión del compromiso político del creador. A continuación, se procederá a analizar en mayor detalle cada una de ellas.

EL ARTE COMO VÍNCULO ENTRE PASADO Y PRESENTE

La creación pictórica es el producto del contexto histórico, político y social en el que surge y, al mismo tiempo, se inscribe invariablemente en una larga historia del arte, a la que está estrechamente ligada. Las dos coordenadas — Historia e historia del arte — son determinantes a la hora de estudiar las interacciones entre el texto literario y la pintura. En *La caída de Madrid*, las

³ La écfrasis es una de las modalidades intermediales más corrientes que conciernen la transposición de la pintura al texto narrativo. Etimológicamente, el concepto griego de *ekphrasis* remite a una descripción detallada, extendida, de un objeto, que permite presentarlo ante los ojos. Empleada por primera vez en *La Ilíada* de Homero, para describir las representaciones que había en el escudo de Aquiles, esta técnica narrativa acabó designando toda descripción minuciosa de una imagen u obra de arte, en general, en un texto literario. Así pues, la écfrasis es una estrategia de transposición artística mediante la cual el arte visual se adapta al arte verbal.

referencias pictóricas sirven para evocar momentos traumáticos de la historia española, como la Guerra de la Independencia, el bombardeo de Guernica o la represión franquista. De esta forma, el arte se convierte en una herramienta narrativa mediante la cual se muestra la vigencia del pasado en el presente, siendo la represión política el hilo conductor que reúne los dos momentos temporales. Por lo tanto, la representación pictórica de un acontecimiento del pasado arroja luz sobre la violencia del presente.

Conviene detenerse en dos obras artísticas que se mencionan en la novela y que remiten a esta violencia política — las dos siendo representaciones históricas de fusilamientos del siglo XIX —, pinturas que se someten a un proceso de apropiación en la actualidad de los personajes, es decir en los años setenta del siglo XX. La primera, *El 3 de mayo en Madrid o Los fusilamientos* (1814) de Francisco de Goya, que representa el ajusticiamiento como represalia de las tropas francesas contra el alzamiento del pueblo de Madrid el 2 de mayo de 1808, es una pintura que emplean los estudiantes en el capítulo 7 de la novela, para ilustrar sus panfletos que convocan al maratón literario organizado en el paraninfo de la universidad:

Incluso uno de los grupos radicales se había permitido imprimir unos panfletos alusivos al acto en los que se veían los fusilamientos de Goya pero invertidos: los descamisados ponían contra el paredón a los militares y, en el centro de la fila de los militares que iban a ser fusilados, aparecía nada menos que el propio Franco con los brazos en alto. Bajo la ilustración, habían escrito en mayúsculas y republicanas letras tricolores una consigna: ES NECESARIO / QUE UN HOMBRE MUERA POR UN PUEBLO. / EL DICTADOR AGONIZA, / HA LLEGADO LA HORA, / VIVA LA INSURRECCIÓN POPULAR. / ¡¡¡CONTRA EL FASCISMO, LUCHA ARMADA!!! (LCM, 96-97)

Si la pintura de Goya remite a la represión violenta por parte del ejército francés, en la novela de Chirbes los estudiantes antifranquistas operan una apropiación que invierte los papeles, en un arrebato idealista. Esos jóvenes ingenuos sueñan con una forma de justicia revolucionaria contra el poder opresor; sin embargo, la intertextualidad pictórica está ahí no para ilustrar ideales, sino para desengañar al lector. La superposición de dos representaciones

contrarias — la muy conocida de Goya, presente en la mente del lector, y la de los estudiantes revolucionarios, que se describe en la novela mediante la écfrasis — no hace sino recalcar en que los roles no pueden y no van a cambiar. A través del vínculo pasado-presente, en realidad, afirman que nunca han cambiado, siguen siendo los mismos en 1975 que en 1808.

La intertextualidad ecfástica actúa como certificación de lo real, como si se tratara de un archivo histórico o el testimonio de un acontecimiento del pasado que se replica en el presente sin variaciones. Apoya esta interpretación lo que pasará en el mismo maratón literario, interrumpido por la llegada de los guardias y los policías de la brigada político-social:

De repente [...], al estruendo de palmas y pies del interior se sumó un repentino ruido que venía de fuera y que pronto se fundió con el de dentro mezclándose a la vez con una humareda maloliente que se extendió por el paraninfo mientras las voces roncadas de quienes jaleaban a los cantantes fueron sustituidas por agudos chillidos de terror. Volaban carpetas por los aires y salían disparadas las carteras entre las piernas del público que se había puesto en pie y corría de un sitio para otro, sin saber adónde ir, porque la salida del paraninfo había sido ocupada por una sólida masa de hombres vestidos de gris, y el interior, por aquel humo que provocaba toses, asfixias, picores en la nariz y náuseas. (*LCM*, 107)

El fragmento superpone dos eventos: por un lado, el maratón literario, el cual crea en el auditorio una ilusión de libertad y rebeldía, y, por el otro, la redada de la policía, que pone fin a esa ensoñación. De la misma manera en que la apropiación panfletaria ilusa de los estudiantes se ve «devorada» por la pintura histórica, el impulso revolucionario se ve aniquilado por la realidad de la violencia represora, mostrando así la imposibilidad de cualquier intento de invertir los papeles. Como en el caso de la superposición visual de *Los fusilamientos* de Goya y la apropiación panfletaria de los estudiantes, la novela opera un solapamiento de imágenes, a las que se añaden elementos auditivos y olfativos, que refuerzan la sinestesia de la escena. Los verbos crean una gradación: primero, un suceso «se suma» al otro, luego los dos «se funden» y «se mezclan», para que, al final, el acto represivo acabe «sustituyendo» al acto contestatario. De este modo, tanto la pintura, mediante el

cuadro *El 3 de mayo en Madrid*, como el texto literario ilustran que la realidad histórica acaba imponiéndose sobre los ideales revolucionarios.

El segundo cuadro histórico al que se alude en la novela es *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en una playa de Málaga* (1888) de Antonio Gisbert Pérez. También en este caso, la referencia pictórica surge mediante la apropiación y el pastiche, esta vez del grupo de artistas conocido como Equipo Crónica, que realiza el cuadro *Torrijos y 52 más*. La obra forma parte de la serie «El ajusticiamiento como tema (pinturas de género histórico)», elaborada en 1974 y constituida de seis cuadros que recrean pinturas históricas representando fusilamientos, tema que comparte con la pintura de Goya. El propio Gisbert representa un suceso histórico anterior: el fusilamiento, en 1831, del Capitán Torrijos y sus seguidores, que habían intentado restablecer el orden liberal contra Fernando VII. Fernando Valls describe esta pintura como «una exaltación de los liberales, de los progresistas románticos fusilados en 1831 sin juicio previo» (2019, p. 590).

Los artistas de Equipo Crónica se apropian de este cuadro histórico e introducen algunos motivos nuevos. Tapan los ojos de todos los condenados con rectángulos negros para ocultar la identidad de los fusilados, insertan, en la parte superior, 52 fichas serigrafiadas que reproducen fichas policiales, añaden un marco al cuadro e introducen otros elementos documentales, como una ficha de ordenación alfabética con la letra T, la página de un informe y una etiqueta en la parte inferior, donde aparece el título de la obra. Yannick Chapot (2011) subraya que, para los artistas de Equipo Crónica, según los cuales el arte tiene un papel documental, el recurso a estos elementos es una técnica del «realismo documental». De esta forma, los motivos icónicos añadidos por los artistas otorgan un valor documental a la representación pictórica de Gisbert. El arte no solo tiene una función estética, sino que también sirve para denunciar el ajusticiamiento como constante de los regímenes represivos. Después de Goya y Gisbert, los artistas de Equipo Crónica se inscriben en la misma cronología de la historia del arte, al añadir las ejecuciones del régimen franquista a la galería de cuadros que representan fusilamientos. Una vez más, se establece un paralelismo entre la historia del arte y la historia de España, entre la represión de varios regímenes políticos y su representación en

pintura. Desde esta óptica, la apropiación que algunos artistas contemporáneos hacen de ciertos cuadros históricos es una manera de ilustrar la circularidad de la Historia y representar esa parte de ella que repite actos de violencia.

La caída de Madrid incluye una descripción del cuadro de Equipo Crónica, situado en el pasillo que lleva a la habitación de Quini:

[...] reproducía, en una versión libre y desoladora, *El fusilamiento de Torrijos*, de Gisbert. Se titulaba *Torrijos y 52 más*, y cerrando la escena de los preparativos del fusilamiento, cubriendo el cielo, se ofrecía una nutrida exposición de pequeños cuadros, que, vistos de cerca, resultaban ser fichas policíacas con las fotos y los datos de detenidos políticos. Un paisaje siniestro: España, una inmensa cárcel; casi un inmenso cementerio, porque aquellas fichas en blanco y negro puestas sobre los colores del cuadro tenían también algo de nicho. (LCM, 244)

Mediante la écfrasis, se nos presentan no solo los detalles más significativos de la obra — los cambios introducidos por los artistas contemporáneos —, sino que también se nos propone una interpretación del cuadro. Llamamos la atención, en esta cita, los epítetos «desoladora» y «siniestro», que llevan al lector a preguntarse a quién pertenece este análisis del cuadro, ya que Olga, unas líneas más abajo, afirma su interés más bien estético que político por la obra: «Lo compré hace poco. Estaba colgado en una exposición autorizada, y sin duda expresa un punto de vista que no es el mío, pero que tiene su mérito» (LCM, 245). Es posible conjeturar que, en este fragmento, como en muchos otros de la novela, se interpone ese narrador heterodiegético cuya presencia altera una de las coordenadas principales del texto y despista al lector al irrumpir, a menudo, en el discurso de los personajes construido mediante la focalización interna. Este narrador asume aquí una función crítica y comenta el cuadro — Catherine Orsini-Saillet la denomina «relación de comentario» (2021, p. 103) —, proponiendo su propia interpretación: la España franquista como cárcel y cementerio, un país dirigido por un régimen represor que fusila a los que luchan por la libertad.

La función del arte —pictórico y literario— consiste en desvelar el vínculo entre pasado y presente, mostrar que el presente imita el pasado. El arte llama la atención sobre la concepción de la historia

como bucle que repite patrones, actos de violencia, guerras, luchas, revoluciones, reivindicaciones. Un bucle de la historia en el que uno parece atrapado, una dinámica circular que el individuo no consigue romper. El papel del arte es representar estas atrocidades que se reproducen de manera reiterada a lo largo de la Historia, una dinámica que también sienta las bases de la Transición Democrática: una etapa de la Historia de España que no rompe con el pasado.

DEL PODER DEL ARTE AL ARTE DEL PODER

En *La caída de Madrid*, se pueden distinguir tres ámbitos en los que el arte ejerce su poder: el político-económico, el sociocultural y el de género.

El arte es un instrumento del poder dominante, tanto político como económico. Como subraya Orsini-Saillet, su papel es «poner en tela de juicio las relaciones que se tejen entre cultura y poder» (2021, p. 99). El poder económico del arte se ve ilustrado en la manera en que se enriquecieron el padre de Olga y don José Ricart. En el capítulo 8, Elvira Barcia revela que el padre de Olga también había pasado del lado republicano al nacional, como José Ricart, cuando estaban los dos en Valencia:

Las malas lenguas comentaban que, antes de pasarse — lo hicieron casi al mismo tiempo, aunque no se conocían por entonces, los dos vivían en Valencia, allí los conoció antes de la guerra don Sebastián Barcia —, habían escondido un montón de obras de arte. Unos decían que había sido el padre, otros que el suegro, pero todo el mundo coincidía en que buena parte de esa colección de la que tanto presumía Olga tenía su origen ahí, al margen de lo que vendieron y traficaron [...] y que por eso había querido Olguita hacer historia y aprender arte en la universidad. (*LCM*, 137)

La propia Olga demuestra un mayor interés por el valor mercantil del arte que por su potencial subversivo, tal como se ha señalado anteriormente. Frente a la reacción del comisario Maximino Arroyo al ver el cuadro *Torrijos y 52 más*, incluso don José Ricart defiende a su nuera: «Parece que tiene mucho valor. Olga es una compradora experta» (*LCM*, 244). Como ya se ha evocado en el apartado

anterior, la protagonista se justifica alegando que el cuadro «tiene su mérito». El «mérito» al que alude Olga en este contexto se relaciona con el potencial económico de la adquisición, es decir, la posibilidad de que la pintura incremente su valor en el mercado del arte. De este modo, el valor económico altera el poder subversivo del arte.

Sin embargo, este poder económico se ve redoblado por una dominación de orden sociocultural: son las clases medias y altas las que ejercen su control sobre el arte, las que también tienen el poder de expresión creativa. Es una consideración que desarrolla uno de los personajes más complejos de la obra, el abogado Jesús Taboada, el cual llama la atención sobre el hecho de que el poder del lenguaje — artístico — está en manos — manos que pintan y escriben — de las clases dominantes. Según le explica Taboada a Lucio,

Carrillo escribe libros, Semprún escribe. En el fondo, no son más que intelectuales. Y eso es lo que quedará de vuestra lucha si no ganáis. Lo que no queda escrito, no habrá existido, y lo que ha existido lo escribirán ellos. Así que ya sabes, dentro de unos años no habréis existido. Tu pasado me lo inventaré yo a la medida de mis necesidades. Tu lucha será una medalla que me pondré en mi solapa. Tu hambre, tus chuscos de pan, tus meses de cárcel [...] formarán parte de mi biografía, porque esos años los escribiré yo, si sobrevivo y regreso a mi clase. Los escribirá gente como yo, y os los quitaremos, te los quitaré, y no podrás hacer nada contra eso. La historia es de los que saben que existe. (*LCM*, 155)

Cabe subrayar, en este fragmento, el recurso a pronombres tónicos para referirse a las clases medias — «ellos», «yo» —, que establecen una oposición entre burguesía y proletariado, una antinomia enfatizada por la repetición anafórica de los adjetivos posesivos «tu» / «tus», «mi» / «mis». La historia de las clases obreras la narran intelectuales como el político Santiago Carrillo, o el escritor Jorge Semprún, dos figuras representativas del exilio republicano que, aunque de origen muy diferente — obrero en el caso del secretario general del PCE, de familia de clase alta en el caso de Semprún —, se ven presentados como figuras singulares, héroes de la oposición antifranquista, obliterando a las masas trabajadoras que consolidan su imagen pública.

Una vez más, se recurre a una representación pictórica para ilustrar esta idea, cuando Taboada le habla a Lucio de uno de cuadros del pintor valenciano Juan Genovés, *Punto de mira II*. La técnica narrativa de la éfrasis asume, como en el apartado anterior, una función crítica, de comentario, puesto que Taboada le da una interpretación singular al cuadro. El personaje opera un desvío en cuanto al significado inicial de la obra, de compromiso artístico, denuncia y cuestionamiento. Asistimos, así, a una reapropiación del arte y de su significado para denunciar otra situación: el sacrificio de las clases obreras.

¿Has visto esos cuadros de tu ex camarada Genovés? ¿Esas multitudes que son sólo puntos negros que parece que corren en determinada dirección o que se dispersan? Sois vosotros. Vosotros, esa desbandada de silenciosos microbios vistos desde una lente. Nosotros contaremos de qué escapabais y hacia dónde corríais. (LCM, 155)

En este fragmento, la oposición entre dos clases —«vosotros» / «nosotros»— vuelve a ser significativa, puesto que recalca en las relaciones de dominación y sumisión desde el punto de vista no solo social, sino también intelectual, mediante el lenguaje artístico, literario y crítico.

En la novela, esta dinámica de dominio y subalternidad se extiende también a las relaciones de género, además de las dimensiones política, económica, social y cultural, que se han analizado hasta aquí. Uno de los episodios más ilustrativos, desde este punto de vista, lo constituye la violación de Olga por un profesor de arte, durante una estancia en París, en sus años estudiantiles. El fragmento en que Olga rememora la escena, que se encuentra en el capítulo 16, se construye a través de imágenes antitéticas, que permiten dar un paso inesperado de un lenguaje que describe la belleza nocturna del paisaje parisino —el «momento más feliz de su vida»—, a la escatología o el lenguaje excrementicio: «un callejón solitario que olía a excrementos de gato», «porquería», «excrementos de perros y gatos». Al mismo tiempo, se produce una transición súbita de la voz «dulce» del hombre a una voz «ronca y cargada de urgencias», de las caricias a la violencia: «la empujó», «la dejó caer sobre el suelo», «una vez que la hubo derribado, se

metió entre sus piernas, forzándola, haciéndole daño» (*LCM*, 259). Abundan los verbos que remiten a la posesión y al dominio de un cuerpo sobre el otro:

Olga ya había descubierto que los hombres eran suaves, dulces, te trataban como si fueras una muñequita, te amasaban como si fueras blanda como la nata, y luego, repentinamente, te apresaban con su fuerza, te clavaban las manos en los hombros y con las piernas tuyas te abrían las tuyas. (*LCM*, 259-260)

Esta experiencia traumática, en la que la protagonista ve su cuerpo sometido a la violencia masculina, propone otra perspectiva crítica sobre el arte:

Se dio cuenta de que sexo y cultura nada tenían que ver, lo que le creó una desconfianza hacia los hombres que vagamente se extendió también hacia la cultura: aquel tipo que se había extasiado ante el *Castiglione* de Rafael en el Louvre, que la había llevado a ver los nenúfares de Monet en el museo Marmotan y le había hablado de tonos y pinceladas y matices y veladuras era el mismo que, con voz ronca, la apresaba y le decía «ya está bien de tonterías», y la dejaba llorando en el hueco de un portal oscuro, donde ella se abrochaba los botones que le quedaban a la blusa [...]. Se llamaba Jacques y, al menos eso le dijo, era profesor de arte. (*LCM*, 260)

Olga comprende que la belleza artística no redime de la bajeza y la abyección, que la realidad de las relaciones de dominio y poder vencen la estética de lo bello. Lo que le permite «reconciliarse con París» (*LCM*, 263) y con el arte es el poder económico que va a ejercer sobre él. Contra la sumisión y la violencia que se ejerce sobre su cuerpo, la estrategia de Olga es dominar a ese mundo por la fuerza del dinero: «Para Olga, telefonar a los pintores, desembalar los cuadros de la Fundación, extender un cheque para pagar una obra cara [...] era su forma de convertir el mundo en un pañuelo y metérselo en el bolsillo» (*LCM*, 263). Como mujer que busca emanciparse del dominio patriarcal y salir del rol de género que le asigna el franquismo, la protagonista consigue conjugar el poder económico y el que le otorga su clase social para someter al mundo cultural y artístico a su voluntad.

EL ARTE COMO EXPRESIÓN DEL COMPROMISO ESTÉTICO

Contra ese poder político, económico y patriarcal que busca dominarlo, el propio arte inventa nuevas estrategias de resistencia. Desde esta óptica, es relevante destacar que la relación entre creación artística y compromiso ha experimentado transformaciones significativas en la contemporaneidad. Tras una etapa marcada por una creación apolítica, influida por la estética posmoderna predominante en la segunda mitad del siglo XX, la literatura española del siglo XXI recupera una preocupación por la construcción de discursos críticos, caracterizados por un compromiso social y político explícito que vertebra sus planteamientos narrativos. En palabras de Francisca Noguero (2023), se da un giro del «sujeto ablande» al «sujeto hablante», orientación que pone fin a la pasividad y al silencio de las identidades posmodernas y reivindica una voz denunciadora a la hora de hablar de las sociedades contemporáneas. Como subraya también María Ayete Gil, la «repolitización del campo literario» se debe a una politización de la sociedad, la cual empieza a cuestionar «los consensos que fundan la realidad española legitimada». Las obras literarias que asumen un compromiso social y político activan «procesos de visibilización [...] de cuestiones hasta entonces mayoritariamente silenciadas o borradas» (2024, p. 120).

Así pues, el arte vuelve a recuperar una función que había abandonado: su compromiso político. El lenguaje del arte pictórico y verbal es también una forma de denuncia. En *La caída de Madrid*, el arte es un lenguaje que permite articular un discurso crítico contra la sociedad del momento — tardofranquista y posfranquista —.

Para Chirbes en particular, este compromiso se manifiesta, por una parte, en el ámbito artístico, mediante la denuncia del poder ejercido por ciertas clases o categorías sociales sobre otras, evidenciando un juego de dominación del cual el propio arte, como parte del mercado, no queda exento; y, por otra parte, en el ámbito social, a través de la crítica al pacto de olvido que sustentó la Transición Democrática. Las estrategias de denuncia que el autor pone en práctica atañen al texto literario desde una perspectiva tanto temática como estética. Las dos dimensiones son, en realidad, indisociables: el compromiso político como tema está ligado al compromiso estético como forma. De este modo, el discurso sobre el arte — movimientos, corrientes, nombres

de pintores — se convierte en metadiscurso sobre la concepción de la escritura que tiene el propio Chirbes, aspecto que también subraya Orsini-Saillet (2021, p. 99). Esta función metanarrativa sirve, por ende, para aludir a la poética o la visión estética del propio escritor.

Un arte comprometido tiene que cobrar la forma de una estética subversiva, que salga de los moldes de la tradición. Por lo tanto, debe haber un compromiso con la estética de la subversión. Los artistas revolucionarios abandonan la representación mimética, tan valorada por las clases acomodadas, a favor de una estética vanguardista, abstracta, proletaria. Es una visión que se explica detalladamente en el capítulo 7, en el cual la voz del narrador heterodiegético interviene para describir las clases del profesor Bartos, donde las referencias artísticas tienen una función cultural determinante — función mediante la cual se remite a la formación cultural y la visión del mundo que tienen los personajes —:

Discutían largamente en el seminario acerca de las etapas del lento proceso de liberación de las formas artísticas; del significado que poseían los esclavos de Miguel Ángel, que, al romper las cadenas de la materia informe para existir como obra, iniciaban el proceso de libertad formal e ideológica del arte contemporáneo. En los esclavos de la Galleria Bella Accademia de Florencia, veía el profesor Bartos el primer anuncio de los *ready-made* de Duchamp, el origen del arte moderno, con su capacidad para hacer trizas la realidad (es decir, la representación del proyecto de realidad dejada como herencia por las clases dominantes), para convertirla en un rompecabezas con cuyas piezas podía construirse otro dibujo, una realidad distinta, que sirviera a otros patrones estéticos y a otro patrón económico, el proletariado. (LCM, 92)

Las vanguardias históricas ponen fin a siglos de arte mimético y proponen la abstracción como revolución estética que va de par con la revolución del proletariado de la misma época. Cabe recordar que la revolución bolchevique tiene lugar en 1917, en pleno auge de los movimientos de vanguardia: Malévich pintó su *Cuadrado negro* en 1915. Duchamp creó su *ready-made Fuente* en 1917. Son nombres de artistas que se citan en el capítulo 7 de la novela, junto con escritores como James Joyce y Bertolt Brecht, reforzando, de esta manera, el papel de las artes (visual y verbal) a la hora de renovar

las formas estéticas, como estrategia de rebelión contra el poder y las normas establecidas. También la evocación de los trabajos de Lacan «sobre el poder del lenguaje: poder para ser liberación o sumisión» (*LCM*, 92) subraya la capacidad de la creación, como lenguaje artístico o literario, de ser un arma con doble fila, que o bien ejerce su poder de dominación, o bien denuncia y se rebela contra la estética asentada.

Estas reflexiones sobre el papel revolucionario de las artes se prolongan para integrar movimientos contemporáneos del tiempo de la diégesis, como el de la Internacional Situacionista:

Quini tenía amigos en la Escuela de Arquitectura que le pasaban los panfletos de la Internacional Situacionista y, por eso, conocía y compartía las palabras de Debord como una declaración de principios: «La revolución comienza como un deseo de verdad, que es un deseo de justicia, que es un deseo de armonía, que es un deseo de belleza». El arte iba a nacer de la revolución como un fruto nace de un árbol, ya que, bajo el capitalismo tardío, ese arte había dejado de nacer de la verdad para convertirse nada más que en la repetición de una mentira. Por eso, su belleza era un pastiche, un engaño, falsa promesa de belleza. (*LCM*, 92-93)

Para el narrador, el arte puede cumplir su función liberadora y revolucionaria mediante el cuestionamiento del concepto mismo de belleza, entendido como un criterio estético propio de una sociedad capitalista y de las clases medias.

Sin embargo, cabe subrayar la oposición entre el punto de vista del burgués Quini y los proletarios Lucas y Pedro:

Por su parte, Pedro Macías y Lucas Álvarez, sin dejar de estar de acuerdo en buena parte con lo que exponía Quini, hacían más hincapié en el origen de la obra como fruto del trabajo – materialismo: mano y cerebro – y estaban de acuerdo con Iliá Ehrenburg cuando afirmaba que «el arte nuevo dejará de ser arte», expresado en el sentido de que un poema o un cuadro no eran nunca una aparición, sino una obra difícil, como el trabajo de un obrero, y que, como el trabajo de un obrero, habían de tener función. (*LCM*, 93)

Para las clases trabajadoras, el arte debe ser un esfuerzo y debe tener una función: ser un arte al servicio de la revolución. Sin

embargo, el arte que sirve como referente cultural en el tardofranquismo no surge de las clases obreras, no es producto de un esfuerzo colectivo, ni está orientado hacia la revolución, sino que responde al consenso. Esto se observa principalmente en la figura de Ada Dutruel, quien, en la expresión artística de su compromiso artístico, pasa de la crítica al régimen a un pacto con el mundo político durante la Transición.

Como ya se ha señalado en el segundo apartado, *La caída de Madrid* enfatiza la importancia del vínculo entre el arte y el poder: un arte no solo controlado, sino también creado por clases sociales acomodadas, sometido a un mercado que decide cuál es su valor económico; en otras palabras, una estética que obedece las reglas de la política. El arte de Ada Dutruel se sitúa en este territorio ambiguo, entre el compromiso político como forma de denuncia y el compromiso con el poder como pacto, territorio desde donde critica y, al mismo tiempo, asienta su propia posición de dominación. Las obras de Ada representan un arte de y para la Transición: un arte que no denuncia, sino que avala el consenso. Su arte denuncia el franquismo en obras como *Bajamar III*, pero pierde su capacidad crítica frente a la Transición. Es un arte que no lleva su compromiso hasta sus últimas consecuencias, sino que opta por alinearse con el nuevo poder. Como se alude en el capítulo 12 de la novela, Ada se convierte así en una defensora del consenso: «un gran pacto de todas las fuerzas del trabajo y la cultura» que permita la formación de un gobierno compuesto por todos los partidos políticos, «el embrión de lo que sería el primer gobierno libre de España en casi medio siglo» (*LCM*, 204). El sustantivo «embrión» no es anodino aquí, ya que establece un vínculo directo con el capítulo 16, donde Olga revela que Ada está embarazada y que, para la artista, ese niño simboliza la esperanza en el futuro: una esperanza personificada en la generación nacida durante la Transición, heredera del pacto de olvido, y en el lector al que el propio autor dirige su mensaje. Así pues, las obras de Ada traducen en un lenguaje estético, artístico, el perfil del poder en el posfranquismo.

Ada sabía bien que, con sus obras (incluido el polémico *Abecedario*), estaba creando algunas de las imágenes que ese embrión necesitaba para empezar a crecer y que luego seguiría necesitando para llegar a ser adulto, porque no había poder que no necesitara

unos imaginarios: colores, formas, símbolos, algo que empezara a representar los ideales y esperanzas de una nueva concepción de la vida. (*LCM*, 204-205)

Cabe notar cómo de la imagen se da el paso a los imaginarios, los cuales moldean el pensamiento —mediante el recurso a expresiones como «ideales», «una nueva concepción de la vida»— de toda una generación.

Frente a un arte que pacta con el poder para ocupar una posición privilegiada, convertirse en la representación de un nuevo poder en el futuro, la única vía posible parece ser mirar hacia el pasado y desarrollar una forma de compromiso con(tra) la Historia. Desde esta perspectiva es significativo el capítulo 18 y la reflexión de Quini sobre la literatura y la Historia. Frente a su dilema entre los estudios de Historia Contemporánea o de Literatura, Quini elige la primera carrera, «a pesar de que lo que le gustaba de verdad era la literatura. Leer novelas, escribir» (*LCM*, 279). Después de lo cual justifica su elección:

[...] no se había matriculado en Literatura [...] porque estaba convencido de que la historia daba a los pensamientos, a las palabras, un cimiento que las dejaba clavadas al suelo, y del que carecía la literatura, que era levedad, ala, siempre en el aire, inestable, a punto de que un golpe de viento la derribe, ala en el aire, ala, pero también, y a la vez, pico de rapaz, uña de rapaz, porque era ave que caía sobre el corazón de uno, carroñera, y se entretenía un rato ahí, águila en el hígado, en el corazón de Prometeo, águila en el corazón, comiéndote las entrañas. Le había dado miedo la literatura, enfrentarse a la nada, a las palabras sin peso que te dejaban a solas y luego hundían pico y uñas en tu nada. (*LCM*, 279-280)

Las metáforas empleadas para describir la literatura —«levedad», «ala», «pico de rapaz», «uña de rapaz»— exploran, una vez más, las imágenes antitéticas con el fin de ilustrar las contradicciones, la ambigüedad de un arte realmente comprometido que primero da la impresión de desconexión con una realidad marcada por lo histórico —el peso de los hechos—, para que luego ataque a su lector, lo haga reflexionar, cuestionar la solidez de sus convicciones. Desde esta óptica, son significativas las antítesis, que se multiplican en este capítulo:

La literatura para Quini era un laberinto sin salida, un laberinto oscuro envuelto en esa luz crepuscular que tienen los sueños, las pesadillas, luz que no es ni de día ni de noche, color de foto quemada, antigua, y él se había inclinado por lo que creía el luminoso territorio de la historia, su claridad de afirmaciones incontrovertibles, su ineluctabilidad de cifras económicas y tablas cronológicas. Había elegido la claridad de la historia frente a la penumbra de la literatura, a pesar de su pasión por escribir, pero, al poco tiempo, había descubierto que tampoco la historia poseía esa luz cegadora, ni era un refugio, Ormuz y Arimán, día y noche, luz y sombra, no, también hay caminos que no se sabe adónde llevan, y palabras que no se sabe por qué se dicen. (*LCM*, 280)

CONCLUSIONES

El papel de la literatura, la que asume su compromiso artístico, es volcarnos en la incertidumbre, sacudir las certezas, interrogar el propio concepto de verdad histórica. Frente al dominio de lo político y lo económico que determina qué posición ocupa el arte en una sociedad, la única vía es crear desde las tinieblas, desde la ambigüedad y la falta de claridad.

La obra de Chirbes asume este posicionamiento de la penumbra, al adoptar una estética fragmentaria, multiperspectivista, mostrando así las grietas de una escritura que ilustra las contradicciones, las ambigüedades, las incoherencias del discurso narrativo. A fin de cuentas, el arte asume una función simbólica: poner la estética al servicio de la ética; buscar formas nuevas para contar o representar realidades antiguas; asumir las contradicciones y, sobre todo, rechazar la claridad. Para volver a la cita de Gertrude Stein con el que se han iniciado estas reflexiones, Chirbes desarrolla una estética de la sinestesia que, mediante la interacción entre el arte visual y el arte verbal, le permite crear, en el lector, la capacidad de guiarse, con todos sus sentidos, dentro de las tinieblas de la literatura y la Historia.

Bibliografía citada

AYETE GIL, María, «Representaciones de la(s) crisis de 2008 y sus consecuencias en el medio rural a través de cinco novelas españolas», *Historia Actual Online*, 64 (2), 2024, p. 119-134.

CHAPOT, Yannick, « *Equipo Crónica*, la réinterprétation de la peinture d'histoire à la lumière du franquisme », *Crisol*, 16, 2011, p. 107-119.

CHIRBES, Rafael, *La caída de Madrid* (2000), Barcelona, Anagrama (Coll. Compactos), 2011.

HAMON, Philippe, « Hypotyposes : que voit-on ? », 2008, <https://www.fabula.org/atelier.php?Hypotyposes#_ftnref1> [Consultado el 27.11.2024].

ORSINI-SAILLET, Catherine, «Del arte-mercancía al poder del arte en la narrativa de Rafael Chirbes», in Anne-Marie REBOUL (ed.), *L'artiste et son œuvre dans la fiction contemporaine*, Bern; Berlin; Bruxelles [etc.], Peter Lang, 2021, p. 97-118.

NOGUEROL, Francisca, «Escrituras políticas en el siglo XXI: de ablandes a hablantes», in Amán ROSALES RODRÍGUEZ, Wojciech SAWALA y Wiosna SZUKAŁA (eds.), *Texto, pensamiento, sociedad. Estudios recientes sobre literatura y cultura del mundo hispánico*, Poznan, Adam Mickiewicz University Press, 2023, p. 49-66.

PRIETO, Julio, «El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica», in Julio PRIETO (coord.), *Monográfico: Intermedialidad en el ámbito hispánico actual, Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, n.º 1, 2017, p. 7-18.

SAGNES-ALEM, Nathalie, «Rafael Chirbes», in Natalie NOYARET (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010): la imagen en el texto. I*, Bern; Berlin; Bruxelles [etc.], Peter Lang, 2011, p. 197-217.

VALLS, Fernando, «De la cubierta y del texto. Pintura y literatura en Rafael Chirbes», in Xelo CANDEL VILA, (ed.). *Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, Anejos de *Diablotexto Digital*, 4, 2019, p. 568-611.