

TRAYECTORIAS LITERARIAS HISPÁNICAS: REDES, IRRADIACIONES Y CONFLUENCIAS

Edición de Maria Rosso, Felice Gambin,
Giuliana Calabrese y Simone Cattaneo



Biblioteca
AISPI
de Lenguas
y Literaturas Hispánicas

AISPI ASSOCIAZIONE
ISPANISTI
ITALIANI



AISPI Edizioni, 2018
Roma

Asociación Ispanisti Italiani
c/o Instituto Cervantes
Via di Villa Albani 14/16
00198 - Roma
www.aispi.it

Diseño y maquetación
Departamento de Comunicación Digital
Instituto Cervantes
C/ Alcalá, 49
28014 - Madrid
<https://cvc.cervantes.es/>

© 2018 Associazione Ispanisti Italiani
ISBN: 978-88-907897-3-1
NIP0: 503-18-013-8

TRAYECTORIAS LITERARIAS HISPÁNICAS: REDES, IRRADIACIONES Y CONFLUENCIAS

**Edición de Maria Rosso, Felice Gambin,
Giuliana Calabrese y Simone Cattaneo**

**AISPI Edizioni, 2018
Roma**

Biblioteca
AISPI
de Lenguas
y Literaturas Hispánicas

Todas las contribuciones del presente volumen han sido sometidas a evaluación por pares.

Comité científico

- Alberto Blecua
- Maria Vittoria Calvi
- Federica Cappelli
- Maria Teresa Cattaneo
- Felice Gambin
- Luis García Montero
- Veronica Orazi
- Emilia Perassi

Corrección y maquetación

- Marta Jiménez Serrano

Diseño

- Jorge García Valcárcel

ÍNDICE

Introducción pp. 9-12

Maria Rosso, Felice Gambin, Giuliana Calabrese, Simone Cattaneo

I. Redes literarias: viajes y lugares de memorias

Gabriele Morelli – pp. 19-48

Vicente Huidobro y Juan Gris en la vanguardia española

Elide Pittarello – pp. 49-86

Pintura y memoria en la novela española contemporánea

II. De los libros de caballerías al Quijote

Anna Bognolo – pp. 91-106

Reti di libri, libri in rete. *Libros de caballerías* tra Italia e Spagna

Stefano Neri – pp. 107-125

Lettori italiani di *libros de caballerías*: note manoscritte in una copia dell'*Amadís de Gaula*

Giulia Tomasi – pp. 127-145

Irradiaciones del mundo cortesano en los libros de caballerías: la magia como motivo lúdico, festivo y teatral

Stefania Trujillo – pp. 147-156

Il motivo del cervo e la fonte nei romanzi cavallereschi di Feliciano de Silva

Stefano Bazzaco – pp. 157-173

El caso de *Leandro el Bel*, sobre la dudosa autoría de un libro de caballerías

Anne-Marie Lievens – pp. 175-207

De Venecia a Viena. Estrategias del discurso histórico: la *Vita del Potentissimo, e Christianiss. Imperatore Ferdinando Primo* (1565) de Ulloa. Datos inéditos

Rosalina Nigro – pp. 209-219

Miguel de Cervantes e Napoli tra esperienza di vita e narrazione letteraria

Pina Rosa Piras – pp. 221-227

Reti cervantine inedite: *Don Chisciotte*, II, 72 e la *Información en Argel*

Paola Laura Gorla – pp. 229-243

Giorgio Agamben lector del *Quijote*

Marcial Rubio Áñez – pp. 245-254

Sobre el difícil arte de intercalar *novelle*: Alemán y Cervantes

Guillermo Carrascón – pp. 255-272

Lope y Bandello, entre libertad y censura

Oana Andrea Sambrian – pp. 273-288

El concepto de nobleza en dos comedias del Siglo de Oro español: *Más pesa el rey que la sangre* y *El acomodado don Domingo de don Blas*

Andrea Zinato – pp. 289-309

Poesía y cultura literaria en el Ghetto de Venecia (s. XVII): Jacob Uziel, Sara Copio Sullam, Ansaldo Cebà, Gabriele Zinani

III. Del siglo XIX a la contemporaneidad

Esther Ferrer – pp. 313-332

Conceptos impresionistas, mancha, luz y color en el paisaje italiano del mar de Ignacio Pinazo

Donatella Siviero – pp. 333-353

L'irradiazione delle culture e letterature europee nella Spagna di fine Ottocento: la "rete lenta" della corrispondenza giornalistica

Laura Giaccio – pp. 355-366

Viajeros españoles como mediadores culturales entre Argentina y España a principios del siglo XX

Ida Grasso – pp. 367-386

Nelle reti del macrotesto lirico Convergenze e differenze tra *Páginas escogidas* e *Poesías completas* di Antonio Machado

Alberto Maffini – pp. 387-398

Una red de antiguas amistades: *Álbum*

Michela Craveri – pp. 399-413

Miguel Marsicovétere y la renovación del teatro guatemalteco

Barbara Greco – pp. 415-425

Per un primo approccio all'antifavolistica moderna di Max Aub: *Manuscrito cuervo*

Giulia Tosolini – pp. 427-436

Per una memoria storica al femminile: Mercè Rodoreda e le sue donne

Francesca Crippa y Benedetta Belloni – pp. 437-449

Il patrimonio del fondo Gasparetti dell'Università Cattolica di Milano e l'importanza della sua eredità culturale per l'ispanismo italiano

Maria Teresa De Pieri – pp. 451-466

Lo scrittore e l'eretico: la Spagna del XVI secolo ne *El hereje* di Miguel Delibes

Antonio Candeloro – pp. 467-484

Redes intertextuales: la vivencia de los clásicos (ingleses y españoles) en *Así empieza lo malo* de Javier Marías

Valeria Cavazzino – pp. 485-505

Storie di finzione tra invenzione e memoria. *En nombre de Franco* di Arcadi Espada ed *El impostor* di Javier Cercas

Silvia Monti – pp. 507-522

Convergenze culturali nel teatro di Angélica Liddell

Raffaella Odicino – pp. 523-541

“Ho mesclado palabras italianas, castigianas y sardas”. La lengua del recuerdo en *Oltremare* y *Vincendo l'ombra* de Mariangela Sedda

Sonia Bailini – pp. 543-559

Español y dialecto en la escritura de Laura Pariani: entre expresión identitaria y exigencia estilística

Giuseppina Notaro – pp. 561-569

“Creer” y “crear”: confluente e interazioni tra realtà e finzione in *Contra la juventud* di Pablo d'Ors

Anamaría González Luna – pp. 571-586

La frontera mexicana entre crónica periodística y narrativa de ficción

Pintura y memoria en la novela española contemporánea

Elide Pittarello

Università Ca' Foscari Venezia

1. La incertidumbre de Juan Benet

El ingeniero de Caminos, Canales y Puertos Juan Benet iba escribiendo novelas y ensayos a la vez que dirigía la construcción de numerosas presas en el país. Además pintaba óleos y hacía collages. Crítico demoledor de la novela realista, apostaba por una narrativa con “vocación por la estampa” (Benet 1982: 150-53). ¿Qué quería decir? Sus historias introspectivas y estáticas ilustran –nunca mejor dicho– la ruina de Región con un asombroso despliegue de imágenes que interfieren en la textura de la narración, que es errática o digresiva (Pittarello 2003: 175-200). Los veredictos nihilistas sembrados en su heterodoxa representación de la guerra civil de 1936-39, ubicada entre Región y Macerta, se basan en la exterioridad, cuentan con una percepción fenomenológica que realza el sentido de la vista. Así Juan Benet muestra con palabras lo más recóndito de la naturaleza humana abocada al fracaso de sus inventos, entre ellos la moderna técnica occidental que no consigue someter de manera permanente una *physis* grandiosa e impercedera. En Región está siempre a punto de acontecer un Apocalipsis descreído, ese fin de los tiempos no le deparará a nadie la revelación de lo incógnito y menos todavía el rescate ultramundano. Alimentada por la incertidumbre y el temor, esa espera del futuro aciago, anclada al mito de la caída, enlaza anticipaciones dudosas y memorias fantasmales, es decir visiones ajenas al logos y a su constelación de instrumentos como la razón, el concepto, el juicio etc.

En el ensayo *El ángel del Señor abandona a Tobías*, partiendo de la interpretación del homónimo cuadro de Rembrandt y sus variantes, el autor reflexiona sobre la presunta universalidad del concepto, el cual “sería algo así como el patrón-oro de todas las voces diferentes que significan la misma cosa” (Benet 1976a: 44). Típico del pensamiento occidental que creía en la esencia de las cosas, el concepto es según Benet una falacia y un estancamiento, ya que supone “una detención infranqueable a la investigación sobre el origen y la función total de la palabra” (1976a: 47). A lo abstracto el autor opone lo circunstancial. A la idea opone la vivencia. En su opinión el lenguaje verbal es el sistema de comunicación por excelencia, siendo “el vehículo de formulación de la temporalidad” (1976a: 84). Crear un estilo con “vocación por la estampa” significa entonces sustraer la representación literaria a la coherencia argumentativa y cronológica. Acudiendo a la pintura para hablar de su escritura, Benet le otorga una visibilidad sincrónica a la experiencia subjetiva del tiempo, la cual carece de una estructura racional. Con estas premisas, afirma el autor que la estampa “por su presentación instantánea local puede prescindir de la ayuda del orden – en su doble sentido de arreglo y mandato – y por consiguiente de su obediencia a uno cualquiera” (1976a: 28). La narración con “vocación por la estampa” obstaculiza la comunicación consecuencial, detiene la historia produciendo efectos de fragmentación inconexa, ya que la dinámica de la acción es lo de menos. Pero, al no rebasar el medium de la escritura novelesca, las estampas de Juan Benet no dejan de ser estampas metafóricas. Son los referentes traslatos de la búsqueda del *grand style*, es decir de la gravedad o nobleza elocutiva procedente de la tradición más antigua: la forma que para el novelista se ajusta a los temas trascendentes de su narrativa. A este respecto, el autor encuentra en la pintura el soporte figurativo de su metalenguaje literario. La narración con “vocación por la estampa” establece una relación dialéctica con la estética del realismo, abriendo fisuras que no volverá a juntar.

Sucede, de hecho, lo que W.J.T. Mitchell afirma acerca de la comparación entre las artes visuales y la literatura. Este tipo de relación interartística no proporciona un marco teórico general, si acaso pone al descubierto las carencias de los modelos conceptuales e históricos de las disciplinas implicadas. Al conectar una y otra forma artística, es necesario tener en cuenta lo que se sustrae a la representación: “La imagen/texto no es un templete para

reducir estas cosas a la misma forma, sino una palanca con la que abrirlas. La mejor manera de describirlas no sería como un concepto, sino como una *figura* retórica, parecida a la *différance* de Derrida, la sede de una tensión dialéctica, de un deslizamiento y una transformación.” (2009: 98). Así funciona la narración con “vocación por la estampa” en Juan Benet. Véase, por ejemplo, cómo el autor acaba privilegiando la *lexis* o dicción frente a la *opsis* o espectáculo en el artículo “¿Se sentó la duquesa a la derecha de don Quijote?”. Con respecto al cronotopo de este acontecimiento y a sus posibilidades de representación, el autor aclara de antemano dónde divergen la pintura y la novela:

mientras el pintor ha de tener siempre sueltas la riendas del espacio, pudiéndose mover a su entera libertad por los carrizales del tiempo, de la misma forma el narrador puede tratar el espacio –el ámbito de la simultaneidad– sin necesidad de atenerse a ninguna de las reglas que lo gobiernan, haciendo abstracción y aun desdeñando la geometría, la perspectiva o la teoría de la gravitación (Benet 1976b: 18).

Acudiendo a continuación al *topos* del banquete como ejemplo de organización ritual del espacio, anota Juan Benet que Cervantes se permite no precisar del todo la disposición de los comensales en la cena que los duques le ofrecen a don Quijote. En particular, no se sabe dónde toma asiento la duquesa, si a la derecha o a la izquierda del invitado de honor, quien ocupa el lugar más distinguido, es decir la cabecera de la mesa. Cervantes es evasivo al respecto, pudiendo jugar con el lector, porque – afirma Benet – el fin es aquí “dejarle a medio camino de su conocimiento” (1976b: 21). Con esta anécdota del Quijote el autor ejemplifica el fundamento de su escritura, es decir un caso de fenomenología de la incertidumbre. Acto seguido el escritor ilustra cómo otras novelas europeas dan cabida a la costumbre de comer alrededor de una mesa. La conclusión es que en los cuadros no hay equívoco posible acerca de la posición de los comensales y de su importancia jerárquica: en otras palabras, no cabe la ambigüedad de la representación. En este ámbito, para practicar la incertidumbre la pintura tiene menos recursos que la escritura (Pittarello 2007: 69-82; Catelli 2015: 31-36). A fin de demostrar con imágenes visibles lo que está argumentando, el escritor sella su discurso con el dibujo estilizado de tres cuadros célebres: *La cena en casa de Leví de Veronés*, que está en las Galerías de la Academia de Venecia, y

la última cena de Tintoretto, que está en la iglesia de San Giorgio Maggiore, también en Venecia. Y, entre los dos, el ejemplo canónico de la última cena de Leonardo (Benet 1976b: 41), donde se ve de frente quién está sentado al lado de Cristo. También en esto Juan Benet iba a contracorriente, pues en su opinión la energía de lo visible no alcanza la potencia de lo decible. A diferencia de la palabra, para él la pintura no puede contar con el disimulo y la indeterminación. Hace falta añadir: por lo menos la pintura figurativa a la que el escritor se refiere para hablar de la literatura que le gustaba crear. A efectos de la recepción, Juan Benet pensaba que la reticencia educa al lector al conocimiento.

Análogamente en pintura, a partir del así llamado “giro icónico” y de la fricción que la imagen visible provoca en el campo de la armazón interpretativa, la atención se ha desplazado hacia el espectador sacándole de un presunto rol pasivo. A este propósito, afirma W.J.T. Mitchell que “la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer textual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.)” (2009: 23). Esta inversión de tendencia es especialmente fecunda para el tema que nos ocupa, pues en las novelas que tratan de la memoria histórica hay cuadros que configuran la conducta de algunos personajes a consecuencia de una experiencia visual subjetiva, anclada a una circunstancia histórico-cultural. El resultado suele ser lo más alejado del conocimiento filológico de la historia del arte. Lo que ciertos personajes novelescos sienten, saben y hacen depende de cómo miran una escena pintada, de cómo la toman para sí y la convierten en un dispositivo hermenéutico. Hablar de un cuadro en el ámbito del discurso literario suele clasificarse con el término retórico de *écfrasis*. Apoyándose en Michael Riffaterre, quien niega la presunta objetividad de la *écfrasis* (2000), Nora Catelli analiza en profundidad esta figura del discurso acerca del ensayo de Juan Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, para concluir que la *écfrasis* funda la práctica ilusoria “de interpretar lo imposible: la intención de otro artista” (2015: 61). Imposible si persiste el ideal de un conocimiento positivista. Pero es justamente esta imposibilidad la que sustenta la vitalidad milenaria de esta figura del lenguaje que pertenece a un género literario menor. Dando por sentado que de ninguna manera una imagen verbal puede traer a la presen-

cia una imagen visual, W.J.T. Mitchell elabora una sugerente teoría acerca de lo fructuosa que resulta a la postre la alteridad semiótica de lo visible con respecto a lo decible. Al no poder mostrar con palabras lo que está describiendo, el autor de una écfrasis activa en el lector la recepción fantaseada de la imagen, espera hacérsela ver a través de su voz. El escritor desempeña así el rol del intermediario entre el objeto que describe y el destinatario al que dirige su mensaje textual. A pesar de las efectivas trabas semióticas, quien realiza una écfrasis no deja de apostar por el intercambio tan inasequible como deseado:

El “trabajo elaborativo” de la écfrasis y el otro se parece más a una relación triangular que a una binaria; su estructura social no se puede entender sólo como un encuentro fenomenológico entre un sujeto y un objeto, sino que debemos imaginarla como un *ménage à trois* en el que las relaciones de yo y otro y de texto e imagen están inscritas de forma triple. Si bien la écfrasis expresa el deseo por un objeto visual (ya sea para poseerlo o para alabarlo), también suele ser una ofrenda de esta expresión como regalo al lector (Mitchell 2009: 147).

No está en juego una cuestión óptica. El ojo es el órgano visivo, pero quien mira y describe es un sujeto que habla, alguien que tiene una identidad y una vivencia afectiva, con todo lo que esto conlleva. Sin un punto de vista no se puede ver ni pensar (Gambazzi 1999: 232). Por tener un inconsciente, el sujeto que mira ahonda en lo invisible. Más todavía si se fija no en una porción de mundo sino en un cuadro, una interpretación icónica ya dada.

2. El escarnio de Luis Martín-Santos

Como primer ejemplo de la relación verbo-visual entre memoria y pintura, voy a examinar el caso de una novela célebre de 1962, *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. Décadas antes de que surgiera en España el movimiento por la recuperación de la memoria histórica y se publicara sobre el tema un gran número de novelas, Luis Martín-Santos ejerció activamente la función del testigo y del fustigador. Con su obra singular ahondó en los efectos que producía la dictadura franquista en la sociedad española, representando negativamente a quienes solidarizaban con la opresión del régimen por conformismo o apatía. Son los sujetos que, al elegir el no-juicio y la obediencia, favorecen con su conducta el arraigo del mal. Conjugando el pensamiento

de Hannah Arendt con el de Michel Foucault, la filósofa Simona Forti ha acuñado para ellos el término de “demonios mediocres” (2012: XIX). Sin ser malvados, forman parte de la masa que normaliza el mal adaptándose sin resistencia al sistema de relaciones intersubjetivas que urde e impone una minoría poderosa (2012: 210). La minoría que, desde el enfoque existencialista de Luis Martín-Santos, resulta tanto más responsable cuanto más alta es la autoridad que ejerce. La denuncia ético-política de *Tiempo de silencio* es violenta a partir del propio estilo narrativo. A la proclama ideológica el novelista sustituye la obstrucción comunicativa, zarandeando al lector con inusitadas transgresiones léxicas, sintácticas y narratológicas. Es una escritura en acción que supone una competencia hermenéutica partícipe y solidaria como siempre pasa con los mensajes figurados, más todavía si la finalidad es subversiva como en este caso. Tal vez por eso los censores del régimen, acostumbrados a examinar novelas realistas, subestimaron el potencial sedicioso de la novela y solo mandaron sacar alrededor de una veintena de páginas en expedientes sucesivos (Bresadola 2014). Las partes tachadas atañen sobretudo a la transgresión de la moral sexual vigente, siendo lo más destacado el episodio del burdel. Los censores reprobaban la obra en general pero no intervinieron en las embestidas contra el principio de autoridad y la jerarquización que fundaban el régimen. El ataque más virulento atañe a la carismática persona de José Ortega y Gasset, a quien Luis Martín-Santos desacraliza a través de un cuadro de Goya: *El Aquelarre* del museo Lázaro Galdiano. Defraudado por los controvertidos vínculos del filósofo con el franquismo –una cuestión que sigue abierta (Gracia 2014)– el novelista desfigura cáusticamente una intervención pública del filósofo, especialmente representativa de la divulgación de su pensamiento. Se trata de la segunda conferencia del ciclo intitulado *El hombre y la gente* que el filósofo dio en el cine Barceló de Madrid, el 30 de noviembre de 1949. Para ilustrar con un ejemplo práctico su teoría del perspectivismo, en aquella ocasión Ortega enseñó una manzana, integrando la argumentación filosófica con un espectáculo para la concurrencia entusiasmada. Luis Martín-Santos asistió a aquella conferencia acompañado por Juan Benet, quien ofrece este testimonio de lo que pasó después:

a la salida nos fuimos a cenar y durante toda la sobremesa, haciendo uso de la manzana, no hicimos otra cosa que remedar las frases, la voz, los gestos y la retórica de Ortega. El juego se prolongó durante meses y no había cena en que a los postres uno de

los comensales no cogiera una manzana para repetir –de la forma más caricaturesca posible– la conferencia de Ortega. Fue durante meses un tópico tan repetido que para quien vivió aquellos días resultaría inexplicable que no fuera aprovechado por un autor dispuesto a dibujar en una novela el espíritu de la época (Benet 1987: 140).

Al igual que la mayoría de los críticos, Juan Benet pasa por alto el medium pictórico que Luis Martín-Santos emplea para representar el acontecimiento novelado. Alfonso Rey, en la introducción a su edición de *Tiempo de silencio* de 2005, opina que la mejor muestra del juicio negativo del novelista sobre el filósofo es “su famosa descripción del cuadro de Goya” (2005: 39). Marisol Morales Ladrón, en una monografía del mismo año, al examinar el *Aquelarre* como una digresión narrativa, también habla del cuadro “descrito” (2005: 122). Pero ¿qué descripción es esta? Al llevar a cabo la caricatura de Ortega, tantas veces ensayada en la realidad con palabras y gestos entre quienes lo criticaban, Luis Martín-Santos elabora su lenguaje hiriente a partir de una caricatura hecha con pinceles. Es la sátira verbal de una sátira visual, el paso de una imagen que se ve a una imagen que se lee, representando lo real (la conferencia) a través de lo pictórico (*El Aquelarre*).

La conexión es una analogía de tipo simbólico, donde la hermenéutica de una experiencia vivida acude a la hermenéutica de una fantasía pintada que Goya hizo en la época de los *Caprichos*, dos de los cuales –el 47 y el 60– están dedicados al mismo tema, (Heckes 2003: 197, 200). El lienzo muestra un ritual de brujería que preside un gigantesco macho cabrío, una degradación biológica con respecto a la primacía humana. La escala de la imagen tiene su peso semiótico. Las brujas lascivas (pues esa era su fama) rodean al animal que encarna al diablo y le ofrecen niños muertos o a punto de ser sacrificados. Goya, convencido de que la causa del mal de la sociedad era la ignorancia, en este *Aquelarre* configura la beatería femenina que tanto estorba el arraigo de la Ilustración en una escena macabra, obscena y sacrílega. Es el punto de vista del pintor comprometido de finales del XVIII. Pero ¿qué pasa con el espectador comprometido del siglo XX si refiere con palabras la visión de esta obra? Los historiadores del arte siguen el método filológico, apuntan a la reconstrucción de las fuentes librescas e iconográficas del cuadro. Es la que realiza, por ejemplo, Milagros Guardia Pons (1981: 23-37) y con más detenimiento Frank Irving Heckes, quien da un paso más. Notando el contraste entre el realismo de las figuras y “los tonos pasteles,

la luz dramática e irreal que proviene de la izquierda y el triángulo de la esquina inferior derecha”, el crítico afirma que con esta ambigüedad estilística Goya muestra que “la imaginación abandonada por la razón puede conferir a seres y creencias fantásticas la ilusión de la realidad” (Heckes 2003: 203). Sin embargo, muy otro es el trayecto hermenéutico del narrador de *Tiempo de silencio*, quien se apropia del cuadro de Goya para su aguerrida denuncia del franquismo, confirmando el planteamiento de Michael Riffaterre a propósito de la écfrasis y su ilusoria interpretación de una pintura. De hecho, “lo que descifra en primer lugar no es el cuadro sino a su espectador. Es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción, y no a la inversa. [...] No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor.” (2000: 174). Ver el lienzo de Goya conjura en Luis Martín-Santos una memoria actualizada, le ofrece la oportunidad de atacar a Ortega explotando las potencialidades del anacronismo. Basándose en Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman define el anacronismo como “el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (2006: p. 18). Lo que está por debajo de *El Aquelarre* aflora a la conciencia del narrador de *Tiempo de silencio* poniendo en marcha la dialéctica entre lo que sabe y lo que siente. Es, citando nuevamente a Georges Didi-Huberman, el trabajo de lo negativo: “una eficacia ‘oscura’ que, por así decirlo, cava lo visible (el ordenamiento de los aspectos representados) y hiere lo legible (el ordenamiento de los dispositivos de significado)” (2010: 189).

Los efectos del *Aquelarre* de Goya saltan a la vista en la verbalización corrosiva del narrador, el cual intensifica la anomalía de su estilo incrementando el retorcimiento sintáctico, la hibridación léxica, el abuso de los tropos. Un decir exorbitante que obstaculiza la recepción y obliga al lector a tomar partido. En este caso de representación intermedial y transcultural, la distorsión agresiva del pasado reciente empieza así:

Scène de sorcellerie: Le Grand Bouc – 1798 – (H. -0,43; L -0,30). Madrid. Musée Lázaro. Le grand bouc, el gran macho, el buco émissaire, el capro hispánico bien desarrollado. El cabrón expiatorio. ¡No! El gran buco en el esplendor de su gloria, en la prepotencia del dominio, en el usufructo de la adoración centrípeta. En el que el cuerno no es cuerno ominoso sino signo de glorioso dominio fálico. En el que tener dos cuernos no es sino reduplicación de la potencia. Allí con ojo despierto, mirando

a la muchedumbre femelle que yace sobre su regazo en ademán de auparishtaka y de las que los abortos vivos parecen expresar en súplica sincera la posible revitalización por el contacto de quien (sin duda encarnación del protervo o simple magna posibilidad del hombre nocturno) se complace en depositar la pezuña izquierda benevolentemente sobre el todavía no frío ya escuálido, no suficientemente alimentado, cuerpo del raquitismus enclencorum de las mauvaises couches reduplicativas, de las que las resultantes momificadas penden colgadas a intervalos regulares de un vástago flexible (Martín Santos 2005: 204-05).

Con un lenguaje monstruoso el narrador interpreta primero el monstruoso cuadro de Goya pasando sin solución de continuidad a la virulenta alegoría de la conferencia de Ortega, donde ataca de entrada al público femenino: elegante, embelesado y corto de luces. Con un planteamiento freudiano, Marcia Welles afirma: “In Goya and Martín-Santos women as witches are a powerful metonymic expression of abjection, broadly conceived as anti-structure, as the irrational forces that threaten the rational and symbolic structures from the potent subterranean depth of the human psyche” (1994-1995: 164). Es interesante el hecho de que el menosprecio del rol cultural de la mujer haya cambiado tan poco a lo largo de los siglos. En esta escena de *Tiempo de silencio* las espectadoras son las mayores responsables del éxito narcisista de Ortega y Gasset, cuya aberrante figura zoo-antropomórfica emerge del vaivén dialéctico entre la escena del cuadro y la escena de la conferencia. *El Aquelarre* es el soporte figural de la ira del narrador, quien libra latencias agazapadas, alimenta su imaginación narrativa en múltiples directrices emocionales, cognitivas y éticas. Según Horst Bredekamp es esta la característica del acto icónico donde la imagen no debilita la lengua, no entra en competencia con ella, sino que la refuerza individualmente, la vuelve creativa (2015: 37). Otro fragmento de este vaivén atañe al momento en el cual el narrador pasa de la desfiguración animal de Ortega y a la contemplación del chivo maligno de Goya sobre el guión intertextual de *Caperucita Roja*. No hay solución de continuidad entre la figura del filósofo y la del chivo, ni entre el rol de *Caperucita* y el del público, reunido bajo el pronombre de primera persona plural que incluye al propio narrador:

Algo hay que él da que sólo él sabe dar. Los rostros quedarán iluminados por un sol imposible siendo tan de noche. Pero que ahí está, brillante, resplandeciente; y es que lleva una máscara. Únicamente el ojo pertenece a la realidad submascarina.

Y desde allí periscópicamente nos contempla para fascinarnos mejor. ¿Pues, para qué tiene tan listo el ojo? ¿Para mirarnos mejor! ¿Para qué tiene tan alto el cuerno? ¿Para encornarnos mejor! Mientras mira el ojo escrutador, cuerpos abortados yacen resucitalcitrantes (Martín Santos: 206-07).

Por esta vía queda destruida la personalidad de Ortega, sometida a un castigo icónico inclemente para desmontar el análisis que el filósofo había desarrollado acerca del pasado de España y su destino. Recuerda Host Bredekamp que en la antigüedad la imagen podía sustituir el cuerpo del culpable. Si conseguía escapar a la ejecución física de la pena, este era condenado en efigie (2015: 157-60). Algo parecido pasa en *Tiempo de silencio*, cuyo narrador traspone simbólicamente en el cuerpo de Ortega, fallecido pocos años antes, la efigie execrable del chivo de Goya. El efecto de la metáfora pictórica acaba siendo más eficaz que la propaganda ideológica. Para Luis Martín-Santos era el ajuste de cuentas literario con el franquismo, una memoria *in progress* que la muerte prematura convirtió en legado.

3. La profanación de Juan Marsé

Hay otro caso llamativo de memoria novelada que acude a la pintura en episodios brutales de una historia que funde crueldad y pena, fantasía y denuncia. El autor es Juan Marsé, la obra *Si te dicen que caí*. Censurada en España, la novela fue premiada en México donde se publicó en 1973. Un año después de la muerte de Franco, dijo el autor en una entrevista:

Mi novela es el vómito de un niño-adulto que intenta –y creo que lo consigue– librarse del miedo y del asco, de la suciedad, suciedad física, y espiritual, moral, de unos determinados años, una novela que concierne a todos, que salpica a todos y resulta por lo tanto infinitamente más desagradable que un histórico y más o menos ‘respetuoso’ ajuste de cuentas (2010: 25-26).

En ese “vómito” entra la metamorfosis degradante de un famoso cuadro de historia del XIX, *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*. Lo pintó Antonio Gisbert por encargo del gobierno de Práxedes Mateo Sagasta entre 1887-1888, tras la vuelta de los Borbones al trono de España. Este lienzo enorme, que mide casi 24 metros cuadrados, es por antonomasia una pintura destinada a la propaganda del poder político vi-

gente: en aquel caso, mostrar una defensa modélica de las garantías constitucionales para las futuras generaciones. La encarnan los patriotas liberales que pagaron con la vida su tentativa de derribar el régimen absolutista de Fernando VII. Lideraba el grupo José María de Torrijos (1791-1831), que había sido mariscal de campo y ministro de la Guerra durante el Trienio Liberal y que luego se fue en exilio a Londres. Allí proyectó con otros liberales una sublevación popular en Andalucía partiendo de Gibraltar, donde estrechó un acuerdo secreto con el gobernador de Málaga, Vicente González Moreno. Pero era una trampa. La guardia costera obligó a Torrijos y a sus 60 compañeros a desembarcar en Fuengirola. Tras una breve resistencia en la montaña, todos fueron fusilados sin juicio, el 11 de diciembre de 1831.

Más de medio siglo después, Antonio Gisbert los saca del olvido con sus pinceles representando el trance de la ejecución a tamaño natural, una escala impactante. También con este recurso iconográfico el pintor eleva a martirio la ejecución de Torrijos y sus compañeros, realzando el arquetipo del conspirador romántico que afronta impávido la muerte por amor de sus ideales. José María de Espronceda, que había conocido a Torrijos en Londres, a raíz del fusilamiento escribió el soneto “A la muerte de Torrijos y sus compañeros”, con un resultado literario mediocre, ya que según Guillermo Carnero “la ideología es difícilmente poetizable” (1974: 30-31). Aún así el poema modesto, cuyo primer cuarteto dice “Hélos allí: junto a la mar bravía / cadáveres están, ¡ay! los que fueron / honra del libre, y con su muerte dieron / almas al cielo, a España nombradía.” (Carnero 1974: 32), pudo influir en la concepción del gran cuadro, como afirma el biógrafo del pintor Adrián Espí Valdés (1971: 121-22), compartiendo una opinión difusa. Si fuera cierto, el lienzo de Gisbert constituiría una etapa transmedial con respecto a la representación de *Si te dicen que caí*: del soneto al cuadro y del cuadro a la alfombra. Excepto el poema, coevo de la ejecución, tanto el cuadro como la novela actualizan un hecho histórico ocurrido en un tiempo lejano.

En todo caso, el soneto de Espronceda y el lienzo de Gisbert tienen en común parte del título y las imágenes de los cadáveres a la orilla del mar agitado. A partir de la audacia de Goya –en particular la que despliega en el cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo* y en los grabados de *Los desastres de la guerra*– ya no era un escándalo pintar muertes violentas con cuerpos en-

sangrentados. Una costumbre que se produjo a lo largo del siglo XIX, porque en su día Goya no tuvo éxito con aquellas obras maestras. Una vez terminadas de pintar, ni *La carga de los Mamelucos* ni *Los fusilamientos del 3 de mayo* se expusieron públicamente. Goya había pintado ambos cuadros en 1814, por concesión de Fernando VII que acababa de regresar a España. Se ignora por qué los encontraron en un almacén del Prado en 1834, seis años después de la muerte del pintor, acontecida en el exilio de Bordeaux (Mena Marqués 2008: 353-61). En cambio, Antonio Gisbert, que había dirigido el museo del Prado entre 1868 y 1873, dio a conocer su cuadro desde el primer momento, recibiendo consensos unánimes. El lienzo cumplía con los requisitos del género y se fue convirtiendo en un cuadro admirado por la posteridad y reproducido innumerables veces en manuales de historia y de pintura relativos al siglo XIX. A modo de ejemplo, veamos cómo se sirve del cuadro un reputado historiador, José María Jover Zamora. En un trabajo sobre proletariado y burguesía de los años cincuenta, el autor compara el cuadro de Gisbert con los citados cuadros de Goya a fin de poner de relieve la diferencia social de las víctimas. El pueblo, que en el lienzo de Gisbert ya no aparece como una masa bruta y rebelde y paga con el sacrificio de la vida su participación heroica en la empresa, desempeña un papel secundario en la dignidad del sacrificio. El historiador lo nota con acierto en la concepción iconográfica de la imagen. Gisbert realza con los medios propios de la pintura la supremacía moral de los conspiradores que tienen un origen noble o alto-burgués:

¡Qué diferencia entre estas cabezas preocupadas, pálidas, serenas, individualizadas en sus facciones y en sus severos atuendos ochocentistas, y la visión del pueblo hecho masa que nos dejara Goya en sus *Fusilamientos*! Dos fusilamientos muy distintos: el artesanado que muere apasionadamente, haciendo un gesto colectivo, y el final, romántico en un plano individual, de Torrijos y sus compañeros. También hay gente del pueblo, aguardando la muerte, en el cuadro de Gisbert. El pintor, consecuente con las normas sociales, ha colocado a la gente de esparteñas – en segundo plano, formando un grupo distinto al central de Torrijos; más cerca del mar. Pero aquí apenas encontramos esa individualización del dramatismo que pesa en el rostro de cada conspirador vencido. Abundan las actitudes colectivas; hay quien contempla, impasible el rostro, pero con mirada fija, lanzada hacia fuera, no perdida ni ensimismada, cómo un fraile venda los ojos a un compañero; otros dos se abrazan estrechamente, en tanto que un tercero, con idéntico gesto duro y decidido, los contempla (Jover Zamora 1952: 23-24).

En este caso el cuadro funciona como un documento, es decir un objeto social cuya existencia en el espacio y en el tiempo depende de los sujetos que inscriben en ellos sus vivencias (Ferraris 2009: 43-56). El historiador encuentra en el cuadro una prueba icónica para su investigación, ya que cada mirada supone una implicación subjetiva y una explicación parcial. En cuanto arte de la memoria, para la posteridad una imagen es la impronta visible de un tiempo determinado y, a la vez, la huella de otros tiempos añadidos, anacrónicos y heterogéneos, que se aglutinan a su alrededor (Didi-Huberman 2009: 263). Va en este sentido la atrevida recreación que Juan Marsé lleva a cabo en *Si te dicen que caí*, la novela donde esgrime una pragmática utilitarista que no se limita a desmitificar el cuadro de Gisbert, lo adocena. Es una manera para desenmascarar la propaganda patriótica en la posguerra española.

Atrofiada el aura de la obra de arte original a causa de su reproducción técnica (Benjamin 2010), la contundente imagen de la ejecución de Torrijos y sus compañeros ilustra aquí una alfombra, un complemento del mobiliario doméstico, un objeto de consumo mercantil. El tratamiento envilecedor se extiende real y simbólicamente a la colocación espacial. La alfombra no está colgada verticalmente como un tapiz, no tiene la función del paramento. Cubre el suelo del dormitorio del alférez Conrado, un falangista alto-burgués, condenado a la silla de ruedas por las lesiones sufridas durante la guerra civil. En su habitación decorada con piezas del uniforme militar y del culto eclesiástico, esa alfombra se pisa, se restriega y también se destina a repetidos enlaces pornográficos: una profanación que salta literalmente a la vista. La protagoniza gente menesterosa que en la posguerra se prostituye por necesidad. En el primer episodio de sexo mercenario que presenta la novela, son Java y Ramona quienes se exhiben para el cliente, el alférez Conrado. Oculto tras unas cortinas, el militar mira y vigila, exige y amenaza, siendo el guionista, el director escénico y el espectador único de todas y cada una de las escenas pornográficas que prevén el maltrato de la mujer por parte del hombre. La desigual condición física y moral de la pareja contratada vuelve ominosos los papeles respectivos.

Java es jovencísimo y fuerte, experto y cínico, un trapero que aprovecha cualquier circunstancia para medrar, incluso si se trata de interpretar por dinero el rol del macho que avasalla a la hembra a través del sexo. La finalidad

prescrita es causarle daño, aniquilarla con prácticas humillantes y violentas. El hecho de que Java se sepa de memoria el guión del alférez Conrado y lo ejecute puntillosamente, sin miramiento, arroja una luz siniestra sobre su índole de víctima colaboracionista. Java también contribuye a difundir la banalidad del mal, convirtiéndose en uno de los “demonios mediocres” que no se responsabilizan de sus actos (Forti 2012: XIX). Ateniéndose a las órdenes perversas sin rechistar, Java se alía con el militar rencoroso que alimenta una pulsión de muerte reiterada. El deseo mimético –deseo del objeto que otro sujeto desea– si permanece frustrado es el motor del acto sacrificial que necesita a la víctima expiatoria como forma de protección (Girard 1995: 155). En este episodio de *Si te dicen que caí* se produce una coalición de género, una connivencia masculina entre el militar acomodado y el pícaro hambriento. Para ascender socialmente Java acepta cualquier tarea, hasta ser el doble imaginario del voyeur inválido, el agente interpósito de su represalia privada.

Cual objeto de las vejaciones ideadas por el alférez Conrado, Ramona cumple de antemano con la condición de víctima. No necesita fingir, ya está marcada. Los costurones del pecho y de la espalda son el recordatorio tangible de la violencia que sufrió durante la guerra y que, con otras modalidades, aún perdura. Ramona es mayor que Java, tiene el aspecto macilento más propio de una superviviente que de una profesional del sexo de pago. Había sido una heroína anarquista y antes todavía, cuando era adolescente y se llamaba Aurora, había trabajado como criada en la casa del que era entonces el señorito Conrado y la espiaba a escondidas mientras ella hacía el amor con su novio. La primera intrusión de tánatos en el campo de eros ya se había producido entonces, en la relación triangular del deseo mimético del señorito Conrado. Pero cuando este era joven se limitaba a acechar con la vista. Terminada la guerra, el que se ha convertido en el alférez Conrado pasa a la acción, ritualiza el espectáculo pornográfico que convierte a Ramona en el chivo expiatorio o víctima sacrificial. Por definición la víctima sacrificial es inocente y polariza en contra suya una actividad persecutoria compartida (Girard 1986: 57). Sirviéndose de Java, el alférez Conrado desfogó sobre Ramona la violencia sexual que reafirma el poder del hombre sobre la mujer. El voyeur impertérrito ha hecho de su antigua e inconfesada perversión un hábito programado, el desquite intimidatorio que se costea a

la luz del sol por ser del bando que ha ganado la guerra, al fin y al cabo un héroe falangista. Muy otra es la suerte de los vencidos como Ramona, para la cual la penuria se junta con el recelo o el espanto.

En esta compleja trabazón de voyeurismo compulsivo, atropello sexual y fervor patriotero la alfombra que reproduce el cuadro de Gisbert es el fondo recurrente de otros episodios de prostitución presenciados por Java, con écfrasis parciales y sucesivas que analiza en detalle Viviane Alary, a cuyas páginas imprescindibles remito (2013: 121-170). Restrinjo aquí mi comentario al episodio que acabo de mencionar, añadiendo alguna que otra observación sobre el desplazamiento intermedial de las imágenes. Para Hans Belting estas son

los nómadas de los medios. Desmontan su campamento en cada medio nuevo que se establece en la historia de las imágenes, antes de mudarse al siguiente medio. Sería un error confundir las imágenes con esos medios. Los propios medios son un archivo de imágenes muertas, a las que sólo animamos con nuestra mirada (2010: 265).

En *Si te dicen que caí* el medium que archiva y cosifica *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* es la alfombra y quien anima sus figuras es Java, el único que las nota durante la sesión de pornografía. El alférez Conrado está pendiente de lo que hace la pareja contratada, pose tras pose. Ramona, llora en silencio y procura taparse la cara al reconocer con horror al cliente, es decir al reactivar en su presencia la certeza del peligro. Java, en cambio, puede interpretar a la perfección su guión y a la vez vagar con la mirada, distraerse con ciertos detalles de la alfombra y comentarlos para sus adentros. Da cuenta de ello una voz en tercera persona con muestras intermitentes de discurso directo, la voz de Java. Son breves mímisis no marcadas por signos de puntuación, cuya fluidez debilita la frontera entre quien narra y quien es narrado. Esta praxis enunciativa se debe al incipit de la novela. Java, adulto y con medios, aparece ahogado en un accidente de coche junto con su mujer y los dos hijos gemelos. Ñito, el que de joven se llamaba Sarnita y era el que mejor contaba las *aventis*, es el celador del hospital que realiza la autopsia de Java por encargo de un médico. En cuanto empieza a intervenir en el cadáver del amigo de su juventud, Ñito empieza a desgranar recuerdos ante Sor Paulina, también antigua compañera de entonces, la interlocutora enterada. El relato retrospectivo de Ñito surge pues de los despojos de

Java como un macabro desquite post mortem. Examina brillantemente esta circunstancia y sus consecuencias narrativas María Silvina Persino, de cuyo estudio cito un fragmento esclarecedor:

El gesto de Ñito de observar, cortar y exponer el interior del cadáver pone en marcha la narración y convierte al cuerpo de Java en una fuente inagotable de recuerdos en incesante movimiento (“cenagosa profundidad de pantano”). En este sentido, no sólo el cuerpo resulta fragmentado, sino que ésa es también la naturaleza del relato, hecho de piezas que se dispersan y desordenan en el tejido de la novela (1999: 83-84).

El episodio pornográfico de Java y Ramona se debe a la representación hecha por Ñito. Es el discurso referido de discursos referidos y cruzados mucho tiempo atrás. En otras palabras, es el recuerdo individual de las proezas que Java debió de compartir entonces, metamorfoseadas por las *aventis*. Los injertos metanarrativos de Ñito se basan en una memoria hecha de conocimientos almacenados, olvidos involuntarios y compensaciones ficticias. En este palimpsesto de miradas y voces es imposible fijar la autenticidad de la experiencia y la fiabilidad del relato. Análogamente al cuadro que reproduce la alfombra, tan alejado del original del museo del Prado, el episodio que rememora Ñito, tan alejado del acontecimiento remoto, aporta una información minuciosa pero cuestionable. Se trata justamente de eso, de “sonambulizar la materia”, como escribió Dionisio Ridruejo en el prólogo a la edición de *Si te dicen que caí* de 1976 (Marsé 2010: 101). O bien, como aclaró el propio novelista en el prólogo a la edición de 1989, se trata de sumir ciertos pasajes en la penumbra porque “en los labios niños, decía Antonio Machado, las canciones llevan confusa la historia y clara la pena” (Marsé 2010: 98). Veamos pues una muestra del efecto perturbador de esta doble deconstrucción del relato y de la hermenéutica ortodoxa del cuadro. En ambos casos hay una toma de distancia de lo consabido que crea discontinuidades.

La selección perceptiva de Java –una écfrasis diegética apenas interrumpida por la mimesis– apunta a la parte inferior de la imagen reproducida en la alfombra. Lo que notan sus ojos –“legañosos”, es decir ofuscados real y simbólicamente– de muchacho ignorante y desaprensivo, junto con el modo ambiguo de narrarlo, franquea la salida a una toma de conciencia

imprevista, no ideológica, por parte del lector. La instancia narrativa acumula el discurso indirecto, indirecto libre y directo no marcado produciendo extrañeza, un elemento esencial en esta rememoración anómala, ajena al orden causal:

Java se descalza sentado en la cama y sus ojos legañosos vagan por la alfombra, por las borrosas líneas y desvaídos colores de la alfombra con su dibujo de hombres maniatados frente a un pelotón de fusilamiento: tiene que ser muy cerca de la orilla, pensaba siempre, porque en la arena se ven cantos rodados forrados de musgo, y sangre, y hasta a veces me parece oír el rumor de las olas en la rompiente, la espuma rozando los pies de los caídos en primera línea, hostia, parecen de verdad... Por señas le indica a Ramona que se desnude despacio [...] (Marsé 2010: 120).

La visión de esta parte del cuadro marca un umbral. Allí se despliega la dialéctica benjaminiana de la imagen que disgrega la retrospectiva lineal de la rememoración. Allí se da la oscilación entre el saber y el sentir que puede soltar latencias incontrolables y contradictorias (Didi-Huberman 2006: 146-63). En el recuerdo estratificado de Ñito, que actualiza el testimonio lejano de Java filtrado por las *aventis*, la aparición del cuadro de Gisbert ocasiona derivas metonímicas chocantes. Tras la descripción inicial, el espectáculo de la ejecución interfiere en el espectáculo de la pornografía. Desde el enfoque tosco de Java, parcial en todos los sentidos, los cadáveres ensangrentados de la alfombra, que a él le “parecen de verdad”, acaban presenciando su actuación sexual. Una lectura ortodoxa del cuadro de Gisbert, anclada al uso político de la heroicidad romántica, detecta en la exhibición de esos cadáveres un propósito de sacralización, con la sangre vertida que apunta a las emociones del espectador. Cumplido el sacrificio, los patriotas liberales han pasado a un espacio separado con respecto al de los vivos, al que aún pertenecen Torrijos y los compañeros que siguen de pie, a la espera de correr una suerte idéntica. Los muertos son sagrados y modélicos, están a la vista para sacudir. Pero la contemplación incompetente y apática de Java realiza una profanación que invierte el proceso. Profanar, precisa Giorgio Agamben, significa “aprire la possibilità di una forma speciale di negligenza, che ignora la separazione o, piuttosto, ne fa un uso particolare” (2005: 85). En efecto, es lo que pasa a continuación en la novela: un uso muy particular de la imagen, cuya sacralidad icónica

palidece a medida que la sesión pornográfica avanza. Según el guión del alférez Conrado, en un momento dado Java y Ramona tienen que abandonar la cama y bajar a la alfombra, con el intermedio de un acto sacrílego: el voyeur exige que Java zahiera a Ramona tras revestirla con la capa pluvial del arzobispo. El vilipendio pornográfico se extiende a la religión, cuyo fin es mantener una firme separación entre lo sagrado y lo profano a través de los preceptos del culto (Agamben 2005: 84-85). Ramona se amolda al papel obsceno con postración, mientras Java va animando la imagen de la alfombra a la vez que ejecuta su rol obsceno, como si lo que está haciendo con Ramona sucediera efectivamente en la playa del fusilamiento, entre los cadáveres. Haber aislado aquella porción de la alfombra produce una colisión de cronotopos, injertos de experiencia personal y memoria icónica que condicionan la enunciación en tercera persona de Ñito. Roto por el relampagueo del discurso indirecto libre y del discurso directo del alférez Conrado, el punto de vista y el idiolecto de Java se funde con el punto de vista y el idiolecto del narrador. Al final, lo único cierto es una despiadada muestra de violencia que fusiona ámbitos de conocimiento que se suelen tratar por separado:

En otro momento la verá arrodillada en el lecho restregándose la barra de carmín por los labios, ¿qué haces, puta presumida?, quizá para darse un respiro, por supuesto de espaldas a la cortina. Pero al instante suenan tres golpes de bastón en el parquet: fuera pintalabios, y nueva orden: tumbarla y espatarrarla y morderla donde ya sabes hasta hacerla gritar como loca, llevarla a la silla y vestirla la capa pluvial, juntar sus manos tras el respaldo y atarla con el cordón morado, y chuparle los pechines mientras ella echa la cabeza atrás, pataleando. Esto saldría mejor, pero luego, arrastrándose sobre la alfombra mientras él la azota con el cordón, volvería a inmovilizarse acurrucada junto a los fusilados al amanecer con la cabeza oculta entre los brazos. Sudando, Java tira el cordón y ella clava las rodillas en la arena salpicada de sangre, entre la cabeza destrozada por la descarga y el sombrero de copa caído, ¿a quién se le ocurre ir a la muerte con sombrero de copa?, agachándose despacio con las manos en la nuca hasta tocar sus rodillas con la frente. Oye el rumor pedregoso de las olas en la rompiente, repitiéndose a lo largo de la playa. Entonces, de pie a su lado, abriendo las piernas, Java apunta cuidadosamente y vacía la vejiga sobre la flaca espalda curvada, por fin, qué alivio, sobre la nuca y la cabeza (Marsé 2010: 124-25).

Java no ha terminado todavía. Habrá más sevicias sexuales contra Ramona, tan resignada que parece a punto de pasar al terreno sagrado, el de los héroes caídos que pintó Gisbert. Reproducidos en la alfombra –y el traspaso transmedial es en sí mismo una profanación– esos cadáveres participan de su meretricio/sacrificio. En *Si te dicen que caí* todo es turbio, contaminado: valores y juicios, medios y fines. Tal vez por eso los conspiradores del cuadro que están aún vivos, aristócratas o plebeyos, permanecen invisibles y silenciados en este punto del relato. Y con ellos queda censurada su axiología patriótica frente a los dispositivos de dominación del poder soberano, el que cuenta con el derecho asimétrico de disciplinar la muerte. Lo que está en juego en este crudo episodio (y en la novela entera) es un planteamiento cercano a la biopolítica centrada en el sujeto viviente y sus hábitos cotidianos (Foucault 1976). Como muestra de cuánto puede resistir un cuerpo torturado, la prostituta Ramona no morirá en el dormitorio del alférez Conrado, aunque seguir con vida le debe de parecer el mayor suplicio si al final de la actuación pornográfica, con un hilo de voz implora a Java que la mate. Pero el muchacho duda si tomarla en serio. Ni siquiera es consciente de su papel de verdugo.

En *Si te dicen que caí* no cabe la retórica del héroe impávido ante la muerte, ni la ideología de la víctima identificada por la magnitud de su padecimiento. Nadie es exento de responsabilidades, ni nada queda intacto en el derrumbe que afecta cada componente de la sociedad de aquel tiempo, incluidas sus formas literarias. En un artículo lleno de admiración, titulado “Material de derribo”, Rafael Chirbes opina que Juan Marsé arrasa temas y recursos de la tradición narrativa española “para con todo ello construir una epopeya del vertedero de la historia” (2002: 97). El paradigma metafórico de los desechos abarca por supuesto el régimen responsable de la corrupción de la víctima, ya que, añade Chirbes, “la derrota no es completa hasta que no te conviertes, además de un vencido, en basura” (2002: 98). Cual testigo de las devastaciones de la guerra civil y la dictadura, Juan Marsé no pretende explicar el mal, lo explora pulverizando categorías y acoplando paradojas. Es el trabajo dinámico del montaje a lo Walter Benjamin. Como observa Georges Didi-Huberman a propósito de la *Kriegsfiabel* de Bertold Brecht, “el artista del montaje fabrica heterogeneidades para *dys-poner la verdad* [...] desorganizando –y no explicando– las cosas” (2013: 85). En *Si te dicen que*

caí el novelista fragmenta, intercala y desordena su texto promoviendo el cuadro de Gisbert a “lugar de memoria”, la vivencia desgarrada e híbrida que reemplaza la traición de la historia oficial con metamorfosis incesantes. Afirma Pierre Nora: “Le lieux de mémoire, ce sont d’abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui appelle, parce qu’elle l’ignore” (1984: XXIV). Así funciona también para otros escritores contemporáneos. La imagen anacrónica y sobredeterminada de *El fusilamiento de Torrijos* resurge con nuevas implicaciones en novelas que hoy en día se adscriben al marco conceptual de la memoria histórica.

4. El realismo de Rafael Chirbes

La pintura fue para Rafael Chirbes el arte favorito para trazar relaciones intermedias en varias de sus novelas y nexos analógicos en ensayos que vierten sobre la literatura propia y ajena. Por ejemplo es a través de una conferencia sobre los retratos del admirado Francis Bacon, titulada “La resurrección de la carne”, como el escritor llega a hablar de su propia narrativa, tenazmente basada en el compromiso y la conciencia crítica. Tanto el pintor como el novelista apostaron por un realismo *sui generis*, el que se empeña en “seguir representando la totalidad del mundo, el peso del cuerpo del hombre y no sólo la ligereza de sus ideas” (Chirbes 2002: 63). Un realismo que inventa a sus predecesores, eligiendo el legado de artistas pretéritos en busca de un enfoque testimonial que esté a la altura de las circunstancias histórico-políticas y sociales en las que les tocó vivir. En ambos casos circunstancias convulsas, íntima y colectivamente dolorosas: una honda crisis endémica que tanto el pintor como el novelista abordaron a partir de la violencia que se inscribe en el cuerpo del sujeto en cuanto organismo. En una monografía de 1981 Gilles Deleuze pone de relieve el hecho de que Francis Bacon representa a la víctima como resto orgánico, carne descuartizada por el carnicero. Para el pintor es esta la identidad de fondo que comparten el hombre y la bestia cuando sufren. Están hechos de una sola materia indiscernible y vulnerable, son despojos sensibles donde aún pulsa el padecimiento hecho figura (1995: 51-67). No cabe duda de que Chirbes se basó en el trabajo de Deleuze al preparar la conferencia que dio en el Mu-

seo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Para él también la expresión del pathos conjura sensaciones antes que ideas. Afectado por los cuerpos torturados de Bacon, cuyos posters colgó en sus casas durante años, el autor revela que en ellos se inspiró para un personaje de *La caída de Madrid*:

Los seres humanos de Bacon parecen con frecuencia animales desollados y los animales eviscerados adquieren la categoría de víctimas, de mártires. Incluso los seres monstruosos, en sus rasgos más inquietantes, poseen rasgos crudamente humanos. Músculos, venas, piel, esfínteres, bocas, dientes, sangre; lo motor, lo circulatorio, lo digestivo y lo sexual confundidos. De esa visión pictórica de Bacon surgió uno de los personajes más siniestros de mi libro *La caída de Madrid*, un torturador asustado por los cambios que en su vida pueden producirse a la muerte de Franco y que compara el cuerpo abierto de un cerdo, con sus vísceras al aire, con el de un ser humano en la sala de autopsias. Cualquier guerra, cualquier acto de tortura ponen al día, renuevan el pacto de continuidad entre el hombre y la bestia (Chirbes 2002: 59).

El personaje en cuestión es el comisario Maximino Arroyo, temible jefe de la brigada político-social, la policía secreta que perseguía a los opositores del franquismo. En el metafórico archivo de vidas que compone *La caída de Madrid*, entre las varias funciones que desempeña el comisario destaca la de encarnar la alianza férrea entre el poder político y el lucro económico que se dio bajo la dictadura. Lo prueba la estrecha amistad del policía con José Ricart, el rico empresario que cumple 70 años justo el 19 de noviembre de 1975. Es la vigilia de la muerte de Franco y los dos amigos barajan hipótesis sobre sus destinos respectivos tras el vuelco institucional que está a punto de cumplirse en el país. A la desasosegada aceptación del fin de una época por parte del empresario (cuyo hijo, al contrario, ya presume seguir haciendo negocios bajo cualquier bandera) se contrapone el apremiante estado de alarma del policía, que no descarta exiliarse frente a la eventualidad de ir a juicio. El tamaño de sus sospechas es proporcional a la magnitud de sus crímenes. Por eso no para de vigilar ni cuando participa como invitado en alguna recepción de la familia de José Ricart. Se fija en todo, hasta en un cuadro que le parece atentatorio contra la seguridad del régimen. Sucede en casa de Olga Ricart, la nuera del empresario, una señora alto-burguesa que pinta por afición e invierte el mucho dinero del que dispone coleccionando obras de pintores contemporáneos para la fundación que llevará el nombre del suegro. Entre los artistas que marcan las nuevas tendencias de los años

setenta contestando la dictadura sobresale el personaje de ficción de Ada Dutruel. Con su arte abstracto y sus ensamblajes que reciclan materiales de derribo –metafóricamente, la basura del franquismo– esta pintora comprometida anuncia los tiempos esperanzados, los nuevos valores que replantean también cuestiones de género. No por nada es capaz de conciliar el éxito artístico con un embarazo tardío. (Piera 2011: 440-45). El hecho de que Olga compre un cuadro suyo como regalo de cumpleaños para el suegro, permite introducir el veredicto zafio del policía acerca de la pintura abstracta. Al contemplar en su casa telas de estilo informal, solía afirmar: “Ese cuadro podrían pintarlo en un parvulario” (Chirbes 2000: 144). Con un desplazamiento metonímico, Olga recuerda entonces cómo el policía se descompu-so la vez que descubrió en el pasillo que llevaba a la habitación de Quini, su hijo izquierdista, el cuadro que el joven había elegido para sí. Esa pieza, hecha por el Equipo Crónica, “reproducía, en una versión libre y desoladora, *El fusilamiento de Torrijos*, de Gisbert” (Chirbes 2000: 244). El adjetivo “desoladora” es la señal que marca un cambio de idiolecto. La enunciación en tercera persona introduce aquí otro punto de vista, el del autor implícito, ya que Olga no valora el alcance polémico del cuadro, convertido más que nunca en un “lugar de memoria” donde estallan contradicciones. La mujer se había limitado a complacer las ínfulas de su hijo Quini, el estudiante de Historia que en la universidad teoriza la revolución mientras en casa sigue gozando de los privilegios de su clase. El propio lugar donde está colocada la pieza remite a la ceguera política de quienes viven en la casa.

Ese cuadro que altera con razón al comisario Maximino Arroyo se titula *Torrijos y 52 más* y, a diferencia de la obra de Ada Dutruel, no es ficticio. Se trata de la versión que modificaron de manera transmedial Rafael Solbes y Manuel Valdés, los componentes del Equipo Crónica. Lo hicieron en 1974, mientras Franco aún vivía, y ahora puede verse en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) de Valencia. Forma parte de los experimentos estético-políticos que el Equipo Crónica estaba ensayando desde hacía una década con el fin de denunciar con imágenes la opresión de la dictadura. La cita de obras maestras de la pintura española, su de-contextualización y re-figuración con insertos anacrónicos, posibilitaban aquella “confrontación dialéctica, “brechtiana” y satírica” que tenía que producir una toma de conciencia en el espectador comprometido (Abad Vidal 2006: 37; Llorens

1975). El *Torrijos y 52 más* del Equipo Crónica, si bien no es tan enorme como el original de Gisbert, tiene un tamaño considerable (220 x 170 cm.) y pertenece a la serie que los artistas titularon *Pintura del «género histórico» (el ajusticiamiento como tema)* (Equipo Crónica 1975: s. p.). Su fin era desmitificar la recepción consolidada de la imagen del amor patrio y del heroísmo sacrificial del XIX, introduciendo imágenes documentales en consonancia con la estética de la *Pop Art*. El cuadro *Torrijos y 52 más* por un lado desmantela tópicos y entre ellos el individualismo creador del artista; por otro propone una lectura crítica de la tradición pictórica española ensayando una iconografía militante contra la guerra civil y la dictadura (Dalmace 2007: 93).

Esta hibridez visual plantea el alcance político de una pintura que aspira a ser realista en una acepción actualizada. Además de rehacer el cuadro de Gisbert según el estilo impersonal de los mass-media, la intervención más llamativa del Equipo Crónica consiste en añadir la reproducción fuera de escala (una operación semiótica en sí misma) de 52 fichas de presos políticos, con relativas fotos de frente y de perfil, que cubren la montaña del fondo y el lívido cielo pintado por Gisbert. Es la inscripción icónica del tipo de documentos que la policía franquista guardaba en sus archivos inaccesibles: la cotidianidad oculta de la represión hecha imagen visible, una muestra de lo real. Además, otro detalle icónico acomuna todos los rostros del cuadro bajo una misma condición. Una raya negra tapa tanto los ojos de los 52 hombres fotografiados en las fichas añadidas por el Equipo Crónica como los ojos de Torrijos y sus compañeros que pintó Gisbert. Descartada la supremacía moral de los héroes románticos que afrontan la muerte con entereza, con esta intervención queda borrado el principal rasgo de identificación de las víctimas, que resultan igualadas y excluidas del contacto visual con el espectador. Vivos y muertos habitan ya el espacio sagrado de las víctimas. El resultado es una imagen ennegrecida y siniestra que desfigura y rehace la tradición de la pintura de historia. Como observa Tomás Llorens, el crítico más reputado del Equipo Crónica, es un tipo de montaje que consigue “evocar visualmente una época” (1989: 57).

Es lo que se propone hacer con la literatura Rafael Chirbes. Dice de su obra Fernando Valls: “nos hallamos ante un empeño narrativo que podría encuadrarse muy bien en la tradición de los *Episodios nacionales*, uno de

los grandes relatos que abarcan toda una época” (2015: 127-28). Pero en el régimen de historicidad actual, centrado en la crisis del concepto de tiempo y en la experiencia del presente que no cuenta con el saber del pasado y ni con la expectativa de futuro (Hartog 2003), el gran relato de Chirbes no legitima ninguna verdad, ni ontológica ni discursiva. Ensayo más bien una constelación de puntos de vista o adecuaciones lingüísticas a lo real que aplica el magisterio historiográfico de Walter Benjamin, el que refuta la progresividad del devenir y sustituye la retrospectiva consecucional de los hechos con la actualización dialéctica del recuerdo. Es un método de conocimiento subversivo, ya que para Benjamin “recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano, de la rememoración” (2004: 875). De allí el papel heurístico de la imagen con su bagaje de competencias semióticas y latencias imprevisibles. De allí la importancia de “adueñarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro”, como escribe Chirbes en “Psicofonías (Legitimidad y narrativa)” (2002: 159). No son palabras suyas. La cita procede del conocido texto *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin, cuyo pensamiento es para el novelista un punto de referencia constante en sus reflexiones sobre el valor documental de la novela.

En *La caída de Madrid* el cuadro *Torrijos y 52 más* es una muestra eficaz de este tipo de recuerdo que ilumina un pasado para investigarlo también con el aporte del inconsciente, pues despertar significa abandonar el sueño y sus escenarios. El propio cuadro exhibe, en pintura, el cometido de un arte que dinamita el modelo de imaginario impuesto por el régimen. Afirma Facundo Tomás que la mirada del Equipo Crónica “remite a la memoria común, a la conciencia de pertenencia a un ámbito ideológico diferenciador; se participa de la modernidad asumiendo la tradición en el presente; Solbes y Valdés proyectan hacia el futuro haciendo actualidad del pretérito” (2007: 27). Volvamos entonces a la écfrasis del narrador omnisciente de *La caída de Madrid*, cuya ética es muy cercana a la del autor empírico. Tras anunciar que se trata de “una versión libre y desoladora” del cuadro de Gisbert, así continúa su voz:

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 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 también tenían

algo de nicho. La tarde en que vio por primera vez el cuadro, Maxi había ido al servicio y, al volver, tenía el rostro desencajado como si hubiese visto un fantasma. No se dirigió a ella, se dirigió a su suegro: “Ricart”, le dijo, “eso no es arte, es basura subversiva.” Y su suegro se había echado a reír y le había respondido: “Parece que tiene mucho valor. Olga es una compradora experta.” Pero Maxi no había perdido el rictus, ni había recobrado el color hasta un rato después, y había vuelto al tema de la pintura unas cuantas veces aquella tarde. Sin duda, tenía que ser temible y tozudo en su trabajo de asedio: “Entiendo un paisaje, un retrato, pero esos cuadros abstractos, qué dicen”; y volvía al tema: “y ese del pasillo, que es como un tebeo de mal gusto, subversivo, ¿qué mérito artístico puede tener eso?” (2000: 244).

Sabiendo que con la muerte de Franco todo va a cambiar, a José Ricart ese cuadro le trae sin cuidado, atañe a los entretenimientos artísticos de la nuera. Destaca por contraste la écfrasis luctuosa del narrador, que describe la pieza primero como “una inmensa cárcel” y a continuación como “un inmenso cementerio” junto con las fichas policiales vistas como “nichos”. Estos lexemas son figuras de figuras, metáforas conceptuales que, en la acepción cognitivista, hacen ver y comprender simultáneamente el pensamiento (Lakoff, Johnson 1980). *Torrijos y 52 más* es otro caso de imagen sobreterminada, donde los añadidos del Equipo Crónica encauzan el saber y el sentir del narrador hacia el duelo por la condición de los presos del régimen. El vaticinio mortífero queda confirmado implícitamente por la reacción del comisario Maximino Arroyo, una analepsis que engarza con lo que tiene planeado para aquella noche del 19 de noviembre de 1975. Mientras participa en la fiesta que Olga ha organizado para el 70 cumpleaños del suegro, dos agentes suyos se preparan a ejecutar clandestinamente a un opositor del régimen, Enrique Roda, miembro de la célula Vanguardia Revolucionaria. Durante una operación de la brigada político-social, había sido capturado esa misma mañana mientras otro compañero, llamado El Viejo, caía bajo las balas de la policía que encubre el asesinato chantajeando con dinero a la viuda. El preso, detenido en una cárcel no oficial, encarna para el comisario el segundo ladrón que morirá junto con el Caudillo, a quien compara con Cristo. Será ejecutado con un tiro en la nuca a orillas del Manzanares y llevará pintada en la espalda la firma de sus asesinos: el acrónimo ATE, el nombre del Antiterrorismo ETA. Es esta la guerra personal del policía que apura las últimas horas de su enorme poder antes de que acontezca *La caída*

de Madrid, un anacronismo que cifra en el título de la novela la rendición de la dictadura a la Transición (Schmitz 2006: 202). O mejor dicho: a ese silencio que Rafael Chirbes ha rechazado siempre como herencia inaceptable de los vencidos. En el artículo “Madrid, 1938”, dijo el autor que la Transición “no fue un pacto sino la aplicación de una nueva estrategia en esa guerra de dominio de los menos sobre los más” (2002: 108).

El episodio relativo al cuadro *Torrijos y 52 más* y la figura del comisario, inspirada por los retratos sobrecogedores de Francis Bacon, son una pequeña muestra de cómo este novelista se compromete con lo real. En su literatura prima la fenomenología del cuerpo, el poder de la carne sobre las ideas, la eficacia de las imágenes que, como afirma Host Bredekamp, no emanan de la realidad sino que contribuyen a construirla (2015: 266). Y, a veces, esas imágenes se convierten en documentos. Lejos de reinstaurar una utópica y pretérita objetivación del mundo, así la narrativa de Rafael Chirbes apresa huellas, las marcas del devenir como interminable sucesión de crisis. Es la visión o memoria híbrida y mutante del testigo que no para de indagar el alcance de la biopolítica en tiempos de guerra y en tiempos de paz, bajo la dictadura franquista y en el sistema democrático que le sucedió. Por haber nacido en España a mitad del siglo XX, fue en esa encrucijada vital donde plantó su observatorio permanente de la condición humana.

5. La innovación de Javier Marías

Hasta ahora hibridar novela y pintura ha sido únicamente un proceso de tipo referencial, ya que la representación se ha dado a través del lenguaje verbal (Rajewski 2005: 55). Desde finales del siglo pasado existen sin embargo ejemplos de intermedialidad auténtica, es decir novelas donde no sólo se interpretan imágenes pintadas, sino que se insertan sus reproducciones en las páginas del libro. Son documentos que se pueden ver. Una muestra llamativa de ruptura postmodernista del canon de la novela es *Tú rostro mañana* de Javier Marías. Allí el cuadro *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* se convierte en un anómalo dispositivo del aprendizaje político y, a la vez, en un “lugar de memoria”.

En la versión que reúne en un volumen único las tres entregas originales de la novela, el cuadro aparece en el capítulo titulado “Veneno”. La écfrasis

surge de repente al comienzo de la dañina lección nocturna que Bertram Tupra, jefe de una sección de los servicios secretos británicos, le inflige en privado a su aprendiz Jacobo Deza. Testigo aterrado de la paliza espectacular que Tupra le había dado al diplomático español en el lavabo de minusválidos de la discoteca de Londres, Deza protesta cuando todo ha terminado pero sin saber explicar por qué esa violencia lo escandaliza. Se ha producido en él un conflicto cognitivo entre su sensibilidad y la experiencia traumática que acaba de adquirir. Así Tupra se lo lleva a casa para impartirle una extemporánea y nocturna lección de política por imágenes. Introduce esta práctica aleccionadora con un aserto chocante sobre la actividad ilegal del Estado democrático, el que en la cultura occidental se cimienta en el concepto de ciudadanía. En lugar de garantizar la participación institucional del individuo en el mantenimiento del orden y la seguridad para el bienestar colectivo, en *Tu rostro mañana* el aparato estatal funciona ejerciendo entre bastidores la coerción y la violencia. Para ser eficaz, afirma Tupra, el Estado “necesita la traición, la venalidad, el engaño, el delito, las ilegalidades, la conspiración, los golpes bajos” (Marías 2009: 881-82). La opinión corrupta del jefe es el marco epistémico del sometimiento del discípulo a la visión de videos espeluznantes. Están sacados del archivo secreto que contiene documentos escabrosos que podrían servir para chantajear, en caso de necesidad, a personas prominentes. Todas las que están fichadas y grabadas allí han cometido transgresiones tan desmedidas que, si se hicieran públicas, afectarían gravemente su reputación y su poder institucional. Es un caso extremo de tráfico de influencias, un delito que disgrega el funcionamiento del Estado democrático. Este gravísimo atentado a la incolumidad del ciudadano, en *Tu rostro mañana* es rebasado a gestión corriente de la cosa pública y prolifera en la impunidad. Llegar a enterarse de su existencia es el metafórico veneno que intoxica gradualmente al narrador, un proceso pilotado con éxito. Cuenta Deza que Tupra le enseña primero una secuencia de tortura o amago de ahorcamiento de un prisionero encapuchado y, a continuación, le va mostrando actos sexuales protagonizados por gente célebre y casos de soborno. Tupra detiene el mando sobretudo en las imágenes más violentas, hasta dar con la ejecución de cuatro personas, que Deza presenta así: “tres hombres y una mujer a la orilla de un mar, esperando quietos de pie con las manos libres, estaban perdidos y para qué iban a atárselas, una luz de madrugada, [...]” (Marías 2009: 889-90).

La situación es inequívoca. Tras enunciar la escena de manera sumaria, expresando la pena por el destino de las víctimas, Deza interrumpe la descripción. Él es el narrador y suyo es el punto de vista perturbado ante el espectáculo imprevisto que desvía su visión hacia el ensimismamiento, hacia recuerdos puestos en marcha por la circunstancia traumática. El proceso dinámico y creativo del recordar se basa en una sarta de imágenes visuales. Remiten a lo que el narrador sabe y siente, a su esfuerzo por comprender lo que está viendo. Tras la descripción inicial del vídeo, Deza no da más detalles. Tratándose de una ejecución, la presencia de los asesinos es implícita. En calidad de espectador a su pesar, con un desplazamiento metonímico acude a la imagen rememorada de *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, el único documento de una ejecución real que guarda en su memoria. El cuadro de Gisbert vuelve a recuperar aquí el valor originario de pintura de historia del XIX que conmemora a los patriotas caídos bajo el régimen absolutista de Fernando VII. Pero lo que Deza valora no es el heroísmo de los conspiradores románticos, sino su condición de víctimas del poder político que arrebató abusivamente la vida de las personas. En *Tu rostro mañana* la interpretación actualizada de *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* configura el arquetipo de la violencia institucional que se arroga la potestad de sentenciar a muerte a los inermes, cualquiera que sea su responsabilidad. Si bien el arranque es históricamente circunstanciado, la éfrasis deriva pronto hacia el anacronismo insertando paso a paso en la descripción de la imagen pintada la representación de otros fusilamientos depositados en la memoria personal. Es un caso ejemplar de imagen-síntoma que escinde la visión. Los ojos del narrador dejan de ver lo que están viendo. El documental de Tupra le resulta tan traumático que hace emerger en su fuero interno un sentimiento de pérdida funesta. En palabras de Georges Didi-Huberman, esta reacción se da cuando “la modalit  du visible devient in luctable –c’est   dire vou e   une question d’ tre– quand voir, c’est sentir que quelque chose in luctablement nous  chappe, autrement dit : quand voir, c’est perdre” (1992: 14).

Puesto que Tupra no le permite bajar los párpados, Deza acude a las huellas visuales que le permiten pensar lo impensado, decir lo inefable a través de un relato que carece de pausas lógicas, las que marca el signo ortográfico del punto. La ausencia de este detalle formal a lo largo del discurso

refuerza la representación del ofuscamiento de Deza. La fluidez formal de la enunciación encubre la discontinuidad sustancial del discurso, sembrada de elipsis y ajena al principio de causa/efecto. El primer enlace heterogéneo se da cuando Deza abandona la descripción del vídeo que Tupra le está enseñando en Londres y pasa a la écfrasis de una ejecución inmortalizada por un cuadro de historia del museo del Prado, en Madrid:

[...] me acordé al instante de ese cuadro apaisado que está en Madrid, Gisbert el pintor o me acudió ese nombre, el fusilamiento de Torrijos y sus compañeros liberales en Málaga, se veía arena y se veían olas, quizá algo de paisaje al fondo y nutrido el grupo de los condenados, y al buscarlo en Internet más tarde, ya de mañana, comprobé que eran dieciséis si se incluía a la mujer y al niño que uno de ellos tenía abrazados, pero esa familia se despedía tan sólo de su premuerto y no iba a correr la misma suerte que el marido y padre, en todo eran catorce y cuatro más en el suelo ya abatidos, con los ojos vendados y juntos a una chistera que acaso un cadáver había conservado tenazmente puesta hasta el momento de empezar a serlo, irían por tandas al no dar abasto (Marías 2009: 890).

Es una imagen sobredeterminada cuyas latencias vuelven dudosa la primera parte de la écfrasis. Pero en este caso el lector puede compartirla o rectificarla porque el autor empírico, Javier Marías, ha añadido una reproducción del cuadro al lado del comentario que desgrena íntimamente su personaje. Es esta una novedad conspicua en la relación entre novela y pintura. Disponiendo de la imagen reproducida, cada lector puede apropiarse de su contenido, tener su visión, si bien no es lo mismo contemplar un cuadro que disponer de una fotocopia. El paso del tamaño del lienzo original (casi 24 metros cuadrados) al tamaño de la página del libro tiene su peso hermenéutico. En una imagen todo significa, aquí la escala más que reducida de *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* amortigua considerablemente el impacto. Pero, aunque sirva sólo para bucear en el recuerdo o tener una impresión de conjunto de la escena, la reproducción del cuadro da lugar en todo caso a una auténtica experiencia intermedial. Para cualquiera que conozca directamente el cuadro, la discrepancias con respecto a la écfrasis son patentes porque el narrador de *Tu rostro mañana* describe figuras que no están en el original. Afirma haber comprobado en la red la exactitud de la imagen recordada la noche anterior. Tal vez haya dado con una reproducción borrosa. Tal vez haya metamorfoseado a las víctimas

por el efecto perdurable del espanto y la pena. Queda el hecho de que, en el cuadro de Gisbert, no hay ninguna madre con un niño abrazando a un condenado. Allí aparecen solo hombres y su número no coincide con el cálculo del narrador. Entre otras cosas porque no presta atención al detalle espeluznante de la mano que asoma en el bordo inferior del cuadro. Es la única parte de un hombre que está totalmente fuera de campo. A su cadáver invisible remite además la chistera caída en el suelo. Al igual que Java en *Si te dicen que caí*, también Deza en *Tu rostro mañana* se fija en esta prenda, pero con una participación apesadumbrada.

La chistera marca el paso entre la vida y la muerte de su dueño, es otra huella de la matanza que sigue actualizando circuitos cognitivos imprevistos. En la memoria de la escena hecha con pinceles, Deza inserta de repente la memoria de la misma escena hecha con versos. Es el romance que narra la ejecución de Torrijos en el drama histórico de Federico García Lorca, *Mariana Pineda*, otra conspiradora ejecutada durante la restauración de Fernando VII. Con un anacronismo análogo a los que introducían en sus piezas históricas los dramaturgos del Siglo de Oro a fin de conseguir la categoría poética de la verosimilitud, superior al valor factual de la historicidad, García Lorca altera la cronología de los hechos. Antepone el fusilamiento de Torrijos, acontecido en diciembre de 1931, al ahorcamiento de Mariana Pineda, acontecido en mayo de ese mismo año. Desde el punto de vista de la posteridad ese romance que llora la muerte de Torrijos y sus compañeros asume, a la vez, el valor de una predicción trágica. La de la muerte del propio García Lorca, caído en Víznar nada más empezar la guerra civil. A la transmedialidad se añade ahora la intertextualidad que invita al lector/espectador a participar en un juego cada vez más complejo. El narrador afligido continúa la écfrasis del cuadro intercalando poco a poco otros elementos: versos entrecomillados del romance elegíaco de García Lorca, sin marcar la división en octosílabos; datos sacados de la biografía de Torrijos; sus propios juicios éticos. Es el trabajo de reorganización del conocimiento frente a la información imprevista que depara el vídeo. A partir de la imagen recordada del cuadro de Gisbert, el personaje se encierra en un pensamiento simultáneo muy articulado:

allí cayeron cincuenta y tantos en 1831 ('Muy de noche lo mataron con toda su compañía', me acordé del romance del buen Lorca, cité para mis adentros), los seis mejor vestidos agrupados a la derecha, la tropa junta a la izquierda y el del gorro frigio

despreciativo y sobrado (hasta en la muerte compartida hay clases), aún más que el de los lentes en el núcleo de los señores, Torrijos sería el rubio (‘el general noble, de la frente limpia’), o no, sería el de las botas cortas que cogía las manos a dos de sus camaradas (‘Caballero entre los duques, corazón de plata fina’), traicionado al volver al país por el Gobernador de Málaga (‘Lo atrajeron con engaños que él creyó, por su desdicha’), también había estado en Inglaterra huido durante varios años, regresar a España es peligroso siempre, donde de hoy a mañana tanto cambian los rostros, aunque se haya sido un héroe de la Guerra Peninsular o de la Independencia (‘El vizconde de La Barthe, que mandaba las milicias, debió cortarse las manos antes de tal villanía’), y allí estaban los frailes que jamás han faltado en nuestros acontecimientos sombríos (y si no eran curas y si no fueron monjas), uno leyendo o rezando y dos tapando miradas, los tres agoreros, el pelotón de ejecución más atrás, a la espera y difuminado (‘Grandes nubes se levantan sobre la sierra de Mijas’), es posible que el que lo comandaba dejara caer el pañuelo blanco que sujeta en su mano izquierda, quizá desde la punta del sable, a la vez que gritaba ‘Fuego!’ (‘Entre el ruido de las olas sonó la fusilería, y muerto quedó en la arena, sangrando por tres heridas... La muerte, con ser la muerte, no deshojó su sonrisa’) [...] (Marías 2009: 891-92).

Aflora una constelación de casos de vidas truncadas a traición por un poder político arbitrario, *leitmotiv* de toda la novela. Tras el uso reiterado de la coma, ahora la introducción de un punto y coma señala una pausa lógica de mayor alcance. La écfrasis del cuadro se interrumpe e, introducida por los últimos versos del romance, aparece una masacre histórica más cercana en el tiempo, la que en 1937 llevaron a cabo las tropas del general Mario Roatta, también conocido por el sobrenombre de *Mancini*. Los batallones italianos, junto con sus aliados del bando nacionalista, dieron una muestra de la guerra relámpago conquistando la republicana Málaga con ataques por tierra, aire y mar. A la derrota siguió una represión masiva e indiscriminada que el narrador une con el fusilamiento de Torrijos a través de un nexo implícito o silenciado lingüísticamente: el fusilamiento del mismo Federico García Lorca. Al igual que Torrijos y sus compañeros, él también fue ejecutado sin juicio, del mismo modo que lo fueron los miles de republicanos y civiles inermes en Málaga, en 1937. Así continúa la rememoración del narrador:

y también me acordé de los ejecutados sin juicio o con farsas en esas mismas playas de Málaga por quien la tomó más de un siglo después con sus huestes

franquistas y moras y con los Camisas Negras de Roatta o ‘Mancini’: Duque de Sevilla su inoportuno título, el de quien sembró de cadáveres las orillas y el agua y los cuarteles y cárceles y los hoteles y las tapias, unos cuatro mil, se dijo, y aunque no fueran tantos (Marías 2009: 892).

Un segundo punto y coma marca otro cambio de rumbo. El narrador abandona sus rodeos imaginativos relacionados con Málaga y las ejecuciones que allí tuvieron lugar. Vuelve a lo real, describe la escena del vídeo que aún guarda una contigüidad geográfica con el último anacronismo. Eran italianas las tropas fascistas de Mario Roatta y son italianas las personas del vídeo. Se trata de un ajuste de cuentas, aclara Tupra, añadiendo que la ejecución tuvo lugar “en alguna playa escondida del Golfo de Taranto” y que se guarda porque uno de los verdugos tiene ahora un cargo importante en el gobierno (Marías 2009: 893). Reanudada la descripción del vídeo, el discurso del narrador vuelve al cauce secuencial: los asesinos disparan con metralletas, las víctimas mueren acribilladas, la sangre mana copiosa de las muchas heridas, la arena vibra y rebota como la carne y la ropa bajo la descarga cerrada de las balas. A la pose fija del cuadro de Gisbert, descrita con tantos desvíos rememorativos, se opone ahora la imagen-movimiento del vídeo, contada con la retórica de la amplificación. La sintaxis del enunciado es elemental. Abundan los verbos en pretérito perfecto del modo indicativo, el tiempo que marca una toma de distancia temporal y emotiva por parte de quien habla. Deza relata lo que estuvo viendo aquella noche, identificando a las personas únicamente por su rol antitético: verdugos y víctimas. De aquella muerte en directo aísla los elementos cinéticos que destrozan a cuatro seres humanos, acelerando su metamorfosis entre lo orgánico y lo inorgánico:

y enfrente de los ajusticiables dos tipos con metralletas o con armas que se les asemejan, no entiendo yo de eso, dos tipos encorbatados y repeinados, seguro que llevaban peine en el bolsillo como yo, como meridionales, y al decir ‘Dai’ uno de ellos, ambos lanzaron interminables ráfagas, dispararon y dispararon derrochando balas como si debieran gastarlas, mientras se derrumbaban los cuerpos y también una vez caídos, la mujer y un hombre boca arriba y los otros dos de lado, se acercaron más, siguieron, buscaron la verticalidad de las armas, la arena daba saltos y parecía que los dieran la carne y las ropas modestas de los ya muertos muertísimos, sangrando por veinte heridas, a cada gratuito impacto (Marías 2009: 892-93).

Es aquí donde el narrador pone el punto final a su relato tras haberse vinculado con los asesinos a través de un detalle mínimo, un objeto tan banal como un peine. Basta este hipotético rasgo común para indicar el contagio, el acercamiento del espectador a una realidad abyecta. Macabra y móvil, la escena de esta ejecución está cargada de espectros, los de todos los ejecutados que a partir de aquel video el malestar de Deza ha conjurado. “Las imágenes –afirma Hans Belting– no están ni únicamente en la pared (o en una pantalla), ni sólo en nuestra cabeza. No *existen* por sí mismas, sino que *sucedén*; toman posición sean imágenes en movimiento (lo que sería muy obvio), o no. Suceden a través de transmisión y percepción” (2015: 155). En efecto, al ver cómo en *Tu rostro mañana* se tematiza un famoso cuadro de historia y hasta se añade su reproducción, el punto de vista de quien narra y de quien lee deja de ser una metáfora pues vuelve a su origen encarnado, al de sujetos diversos que miran una misma imagen y reaccionan. En cuanto a Deza, se comprobará que está dispuesto a destituir al sujeto moral que albergaba en sí mismo, el que había protestado contra el desafortunado atropello de Tupra en la discoteca. Obediente a su jefe, tendrá que ver otros videos aquella noche, más aberrantes todavía, y los mirará sin esgrimir defensas, involucrado irreversiblemente en aquel archivo del mal que implica a la vez el “mal de archivo”. Así llamó Jacques Derrida esa “acumulación y capitalización de la memoria sobre algún soporte y en un lugar exterior” (1997: 20). El deseo de archivo tiene que ver con el miedo a la amnesia y a la finitud. Desde su constitución lo amenaza una pulsión de muerte, de agresión y de destrucción (1997: 27). Lugar de autoridad que produce el acontecimiento por el mismo acto de registrarlo, el archivo “ha sido siempre un *aval* y como todo *aval*, un *aval* del porvenir” (1997: 26). Lo confirma el narrador de *Tu rostro mañana* que acabará adaptándose al ponzoñoso adiestramiento de Tupra hasta poner en práctica, en su propio beneficio, lo que fue aprendiendo aquella noche a través de sus ojos.

6. Conclusiones

Por su propia ontología, la memoria histórica es fragmentaria, subjetiva e interdisciplinar. Todo lo que confluye en ella da que pensar, a mitad de camino entre la mixtificación del pasado y la imprevisibilidad del futuro. La rige

la discontinuidad, prolifera al margen de la ruptura con una historiografía desacreditada. A falta de explicaciones fiables, la memoria histórica convierte una multiplicidad de objetos significativos en documentos, inscripciones de actos sociales en continua transformación. Tales son los cuadros comentados aquí en las novelas de Juan Benet, Luis Martín-Santos, Juan Marsé, Rafael Chirbes y Javier Marías. Sacados de la monumentalidad que les asigna la tradición de la cultura, son pinturas que pasan a formar parte del *ethos* de cada sujeto y ejemplifican ramificaciones hermenéuticas inusitadas, abiertas. Sobre las cenizas de la objetividad, indican hasta qué punto el acto de ver se fusiona con el saber y el sentir de cada espectador. En otras palabras, hasta qué punto el testimonio puede ser un arma de doble filo.

Bibliografía citada

- ABAD VIDAL, Julio César (2006), “Fundido en gris. Sobre el proceso de despolitización de la obra del Equipo Crónica”, *Crónica del Guernica*, Catálogo de la Exposición IVAM Institut Valencià d’Art Modern 27 julio — 24 septiembre 2006 [Equipo Crónica], Comisario Fernando Castro Flórez, Valencia, Institut Valencià d’Art Modern: 17-41.
- AGAMBEN, Giorgio (2005), “Elogio della profanazione”, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo: 83-196.
- ALARY, Viviane (2013), *Filles de la mémoire. Les images fixes de Juan Marsé*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais.
- BELTING, Hans (2010), *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires; Madrid, Katz.
- (2015), “Imagen, medium, cuerpo: Un nuevo acercamiento a la iconología”, *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 20: 154-69.
- BENET, Juan (1982) [1966], *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral.
- (1976a), *El ángel del Señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- (1976b), “¿Se sentó la duquesa a la derecha de don Quijote?”, *En ciernes*, Madrid, Taurus: 11-41.
- (1987), “Luis Martín-Santos, un memento”, *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza: 109-41.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Libro de los pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, trad.

- Luis Fernández-Castañeda; Isidro Herrera; Fernando Guerrero. Madrid, Ediciones Akal.
- (2010), *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro.
- BREDEKAMP, HORST (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, ed. Federico Vercellone; trad. Simone Buttazzi. Milano, Raffaello Cortina.
- BRESADOLA, Andrea (2014). “Luis Martín-Santos ante la censura: las vicisitudes literarias de Tiempo de silencio”, *Creneida*, 2: 258-96 [26/6/2016] <<http://www.creneida.com/revista/creneida-2-2014/luis-mart%C3%ADn-santos-ante-la-censura-las-vicisitudes-editoriales-de-tiempo-de-silencio-a-bresadola/>>
- CARNERO, Guillermo (1974), *Espronceda*, Madrid, Júcar.
- CATELLI, Nora (2015), *Juan Benet. Guerra y literatura*, Madrid, Libros de la resistencia.
- CHIRBES, Rafael (2000), *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama.
- (2002), *El novelista perplejo*. Barcelona, Anagrama.
- DALMACE, Michèle (2007), “Unas gafas para mirar el complejo mundo plástico del Equipo Crónica”, *Equipo Crónica* en la colección del IVAM, Catálogo de la exposición Institut Valencià d'Art Modern 5 julio-9 septiembre 2007, Valencia, IVAM: 65-104.
- DELEUZE, Gilles (1995), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. Stefano Verdicchio, Macerata, Quodlibet.
- DERRIDA, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte, Madrid, Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce que nous regard*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (2006), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Oscar Antonio Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- (2009), “L'immagine brucia”, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, eds. Andrea Pinotti; Antonio Somaini. Milano, Raffaello Cortina: 241-68.
- (2010), *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, trad. Françoise Miller, Murcia, CENDEAC.

- (2013), *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, trad. Inés Bértolo, Madrid, Antonio Machado Libros, vol. 1.
- EQUIPO CRÓNICA (1975), [“Manifiesto”]. *Equipo Crónica*, Catálogo de la exposición antológica durante los meses de abril y mayo de 1975, Sevilla, Centro de Arte M 11: s. p.
- (1989), “Datos sobre la formación del Equipo Crónica”, *Equipo Crónica. 1965-1981*, Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, IVAM Centre Julio González, Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, febrero-noviembre 1989, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones: 17-31.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián (1971), *Vida y obra del pintor Gisbert. Un quehacer artístico de alcance internacional que abarcó toda la mitad del siglo XIX*, Valencia, Servicio de Estudios artísticos Institución Alfonso el Magnánimo/Diputación Provincial/Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.
- FERRARIS, Maurizio (2009), *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza.
- FORTI, Simona (2012), *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, Milano, Feltrinelli.
- FOUCAULT, Michel (1976), *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- GAMBAZZI, Paolo (1999), *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina.
- GIRARD, René (1986), *El chivo expiatorio*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- (1995), *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- GRACIA, Jordi (2014), *José Ortega y Gasset*, Madrid, Taurus.
- GUARDIA PONS, Milagros (1981), “El Gran Cabrón del Aquelarre en Goya”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 4: 23-37.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité. Presentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil.
- HECKES, Frank Irving (2003), “Goya y sus seis ‘asuntos de brujas’”, *Goya. Revista de arte*, 295-296: 197-214.
- JOVER ZAMORA, José María (1952), *Conciencia obrera y conciencia burguesa en la España contemporánea*, Madrid, Ateneo.

- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- LLORENS, Tomás (1975), “Equipo Crónica. La distanciaci3n de la distanciaci3n: una trayectoria semi3tica”, *Equipo Cr3nica*, Cat3logo de la exposici3n antol3gica durante los meses de abril y mayo de 1975, Sevilla, Centro de Arte M 11: s.p.
- (1989), “Equipo Cr3nica: la amistad y la palabra”, *Equipo Cr3nica*. 1965-1981, Cat3logo de la exposici3n celebrada en Valencia, IVAM Centre Julio Gonz3lez, Centre de Cultura Contempor3nia de la Casa de la Caritat, Madrid, Centro de Arte Reina Sof3a, febrero-noviembre 1989, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones: 57-68.
- MAR3AS, Javier (2009), *Tu rostro mañana*, Madrid, Alfaguara.
- MARS3, Juan (2010), *Si te dicen que ca3*, Nueva versi3n corregida y definitiva, intr. Ana Rodr3guez Fischer, eds. Ana Rodr3guez Fisher; Marcelino Jim3nez Le3n. Madrid, C3tedra.
- MART3N-SANTOS, Luis (2005), *Tiempo de silencio*, ed. Alfonso Rey, Barcelona, Cr3tica.
- MENA MARQU3S, Manuela B. (2008), *Goya en tiempos de guerra*, Cat3logo de la exposici3n 14 de abril – 13 de julio 2008, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- MITCHELL, W. J. T (2009), *Teor3a de la imagen. Ensayo sobre la representaci3n verbal y visual*, trad. Yaiza Hern3ndez Vel3zquez, Madrid, Akal.
- MORALES LADR3N, Marisol (2005), *Las po3ticas de James Joyce y Luis Mart3n-Santos. Aproximaci3n a un estudio de deudas literarias*, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien, Peter Lang.
- NORA, Pierre (1984), “Entre m3moire et histoire. La probl3matique des lieux”, *Les lieux de m3moire*, t. 1, La R3publique, ed. Pierre Nora. Paris, Gallimard: XV-XLII.
- PERSINO, Mar3a Silvina (1999), “Juan Mars3: la mirada voyeurista (Si te dicen que ca3)”, *Hacia una po3tica de la mirada*. Mario Vargas Llosa, Juan Mars3, Elena Garro, Juan Goytisolo, Buenos Aires, Corregidor: 69-100.
- PIERA, Julia (2011), “¿Residuales o emergentes?: una aproximaci3n a los imaginarios de ‘la transici3n’ española en cuatro mujeres de *La ca3da de Madrid*”, *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*,

- eds. Augusta López Bernasocchi; José María Abiada. Madrid, Verbum: 432-47.
- PITTARELLO, Elide (2003), “Juan Benet: ‘Scrivo perché non so esporre le cose...’”, *La trama nel romanzo del '900*, ed. Luca Pietromarchi, Roma, Bulzoni: 175-200.
- (2007), “Juan Benet: ¿Se sentó la duquesa a la derecha de Don Quijote?”, *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, eds. Maria D'agostino; Alfonsina De Benedetto; Carla Perugini. Soveria Mannelli, Catanzaro, Rubettino: 69-82.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005), “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6: 43-64.
- RIFATERRE, Michael (2000), “La ilusión de écfrosis”, *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal. Madrid, Arco/Libros: 161-83.
- SCHMITZ, Sabine (2006), “La caída de Madrid, una novela histórica de Rafael Chirbes o el arte nuevo de cometer un deicidio (real)ista en el siglo XXI”, *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, ed. María-Teresa Ibáñez Ehrlich. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 211-29.
- TOMÁS, Facundo (2007), “El Equipo Crónica cuarenta años después”, *Equipo Crónica* en la colección del IVAM, Catálogo de la exposición Institut Valencià d'Art Modern 5 julio – 9 septiembre 2007, Valencia, IVAM: 23-63.
- VALLS, Fernando (2015), “La narrativa de Rafael Chirbes: entre las sombras de la Historia”, *Turia*. Revista cultural, 112: 127-45.
- WELLES, Marcia (Otoño 1994 – Primavera 1995), “Goya, Ortega, and Martín Santos: Intertexts”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 40-41: 153-73 [17/5/2016]
- <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1725&context=inti>>