Voir et Lire

El caso Padilla (Pavel Giroud, 2022)
La caída de Madrid (Rafael Chirbes, 2000)
Capes/Agrégation 2025

Édition de Bénédicte Brémard & Catherine Orsini-Saillet

Hispanística XX

Éditions Orbis Tertius

El caso Padilla (Pavel Giroud, 2022)

La caída de Madrid (Rafael Chirbes, 2000)

Capes / Agrégation 2025

Voir et Lire

El caso Padilla (Pavel Giroud, 2022)

La caída de Madrid (Rafael Chirbes, 2000)

Capes / Agrégation 2025

Bénédicte Brémard, Catherine Orsini-Saillet (eds.)

Éditions Orbis Tertius

El caso Padilla (Pavel Giroud, 2022)
La caída de Madrid (Rafael Chirbes, 2000)
Capes/Agrégation 2025

Hispanística XX, num. XLI
Première édition : décembre 2024

Ouvrage publié avec le soutien de l'ILCEA4 de l'Université Grenoble Alpes,
et le Centre Interlangues TIL de l'Université de Bourgogne.

Image de couverture :
© Julio Cortázar, 1967

© Les auteurs, 2024
© Éditions Orbis Tertius, 2024

Tous droits réservés.
Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-422-1
ISSN : 0765 - 5681
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

Hispanística xx

La collection *Hispanística xx* propose, avec un rythme annuel, des travaux académiques de chercheurs portant sur le monde hispanique contemporain (xx^e^ et xxi^e^ siècles). Chaque numéro thématique réunit et croise des études, en variant les perspectives, qui proposent un éclairage sur toutes les grandes problématiques qui traversent les aires hispanophones. Ainsi accueille-t-elle des travaux signés par des historiens, des spécialistes de littérature, cinéma, arts de la scène, arts visuels mais aussi de formes artistiques hybrides ou intermédiales... Elle est le résultat des travaux de l'association Hispanística xx, réseau d'hispanistes créé à Dijon en 1983, sous l'impulsion de la Professeure Éliane Lavaud.

Hispanística XX

Direction

Bénédicte Brémard (Université de Bourgogne)

Conseil scientifique

Marta Álvarez (Université de Franche-Comté)
Nicolas Balutet (Université Polytechnique Hauts-de-France)
Diane Bracco (Université de Limoges)
Bénédicte Brémard (Université de Bourgogne)
David Crémaux-Bouche (Université Grenoble Alpes)
Amélie Florenchie (Université Bordeaux Montaigne)
Hélène Fretel (Université de Bourgogne)
Laurence Garino-Abel (Université Grenoble Alpes)
Émilie Guyard (Université de Pau et des Pays de l'Adour)
Françoise Heitz (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Cécile Iglesias (Université de Bourgogne)
Marion Le Corre-Carrasco (Université Grenoble Alpes)
Emmanuel Le Vagueresse (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Laureano Montero (Université de Bourgogne)
Catherine Orsini-Saillet (Université Grenoble Alpes)
Alexandra Palau (Université de Bourgogne)
Pascale Peyraga (Université de Pau et des Pays de l'Adour)
Myriam Roche (Université Savoie Mont-Blanc)
Judite Rodrigues (Université de Bourgogne)
Allison Taillot (Université Paris Nanterre)

Membres historiques

Jean-Paul Aubert (Université de Nice Sophia Antipolis)
Manuel Aznar Soler (Université Autonome de Barcelone)
Carmen Becerra (Université de Vigo)
Túa Blesa (Université de Saragosse)
Jean-Pierre Castellani (Université de Tours)
Maria Teresa Cattaneo (Université de Milan)
Dru Dougherty (Université de Berkeley, Californie)
Wilfried Floeck (Université de Giessen)
Antonio Gil González (Université de Saint-Jacques de Compostelle)
Marie-Madeleine Gladieu (Université de Reims Champagne-Ardenne)
José Manuel González Herrán (Université de Saint Jacques de Compostelle)
Françoise Heitz (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Luis Hueso (Université de Saint-Jacques de Compostelle)
Luis Iglesias Feijoo (Université de Saint-Jacques de Compostelle)
Aline Janquart-Thibault (Université de Bourgogne)
Anne-Marie Jolivet (École Polytechnique, Paris)
Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne)
Éliane Lavaud-Fage (Université de Bourgogne)
Jean-Marie Lavaud (Université de Bourgogne)
Xosé Nogueira (Université de Saint-Jacques de Compostelle)
Dorita Nouhaud (Université de Bourgogne)
Stephen G. H. Roberts (Université de Nottingham)
Serge Salaün (Université Sorbonne Nouvelle)
Jean-Claude Seguin (Université Lyon 2)
Jean Tena (Université Paul Valéry Montpellier)
Eliseo Trenc (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Georges Tyras (Université Grenoble Alpes)
Alet Valero (Université de Toulouse Jean Jaurès)
Francisca Vilches de Frutos (CSIC)
Darío Villanueva (Université de Saint-Jacques de Compostelle)
Jean-Claude Villegas (Université de Bourgogne)
Marie-Claire Zimmermann (Sorbonne-Université)

Hispanística XX

Revue spécialisée dans l'étude
des cultures hispaniques des XX-XXI[E] siècles

Langues admises :
français et espagnol

Administration
Pour toute correspondance, s'adresser à :

Hispanística XX
UFR de langues et communication
4 boulevard Gabriel
21000 Dijon

Tél : 03.80.39.56.92
Fax : 03.80.39.55.54

myriam.segura@u-bourgogne.fr
http://til.u-bourgogne.fr/

Índice

Introducción
Bénédicte Brémard, Catherine Orsini-Saillet 13

Primera parte
El caso Padilla (Pavel Giroud, 2022)

El caso Padilla de Pavel Giroud,
el documental como herramienta de un ejercicio crítico
entre pasado y presente
Camille Pouzol 23

Entre la insumisión y la resistencia.
El desafío artístico del documental *El Caso Padilla.*
Cristina Bernaldo 65

La mirada del otro en la construcción documental
de *El caso Padilla:* Pavel Giroud y la alteridad del espectador
Jordi Macarro Fernández 85

Segunda parte

La caída de Madrid (Rafael Chirbes, 2000)

Los conflictos que nos genera la obra de Rafael Chirbes
Isabelle Touton 115

Los excluidos del pacto simbólico de la transición
en *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes
Álvaro Díaz Ventas 141

La devastación en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes
Lirios Mayans 169

Esposa, madre, mujer, compañera, discípula:
imaginarios en tensión en *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes
Daniela Cecilia Serber 193

Los personajes femeninos en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes
o la memoria de un doble saqueo
Amélie Florenchie 225

Resúmenes 257

Introducción

La Asociación Hispanística XX ha celebrado en 2023 la publicación de su número cuarenta en cuarenta años de existencia. Si semejantes longevidad y constancia en sus trabajos son motivo de satisfacción para sus miembros y el comité director, también representan una herencia inmaterial que la Asociación tiene el deber de conservar y valorizar.

En 1983, se estrenaba la primerísima publicación de la Asociación bajo el título *Voir et lire. Le cinéma de Carlos Saura.* Acompañaba en aquel entonces una pequeña revolución en el seno de la oposición a docentes de español de enseñanza secundaria (el CAPES) que por primera vez introducía una prueba de análisis fílmico con un corpus constituido por *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1976). La presencia del cine en el temario del Capes de Español es desde entonces algo constante, y su aparición se ha vuelto recurrente en los temarios de las oposiciones externa e interna de *l'Agrégation*. El lugar de las obras audiovisuales en las oposiciones de enseñanza se inscribe en la continuidad lógica del que ocupan en la docencia de lengua en colegios e institutos. Son parte de la cultura igual que las obras literarias, las artes escénicas y la imagen fija. De ahí que se publicaran en las dos primeras décadas de vida de *Hispanística XX* varios números bajo el mismo título *Voir et lire* (*Ver y leer*) o simplemente *Lire* (*Leer*) sobre cine y teatro: Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*), Pedro Almodóvar, García Berlanga (*El verdugo*), Carlos Saura (II: *¡Ay, Carmela!*), Tomás Gutiérrez Alea (*La muerte de un burócrata*), el teatro imposible de García Lorca y *Las comedias bárbaras* de Valle-Inclán.

A esta doble herencia, el número 41 de *Hispanística XX* anhela rendir homenaje: por una parte, reafirmando el vínculo de la Asociación con la docencia en lengua española, sus oposiciones, y la enseñanza secundaria; por otra parte, recordando su constante inquietud por *Ver y leer* la cultura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI. *Ver y leer* remite a una cultura de la imagen y del escrito pero también a una cultura que requiere análisis, reflexión, comentario, descodificación, desciframiento.

Para seguir esta línea, este número está dedicado a dos de las obras del temario del Capes de Español sesión 2025: la película *El caso Padilla* (Pavel Giroud, 2022) y la novela *La caída de Madrid* (Rafael Chirbes, 2000), formando parte también ésta última del temario de la *Agrégation* externa. Dos obras vinculadas por una reflexión profunda y compleja sobre la historia reciente: mientras Chirbes recrea los últimos instantes del franquismo y propone una mirada crítica sobre la Transición española, Giroud vuelve sobre las horas más oscuras del castrismo. Ambas obras comparten los ejes de estudio comunes al temario del Capes: "Lenguajes", "Identidades e intercambios", "El pasado en el presente", "Alteridad y convivencia" y "Dominaciones e insumisiones".

La película de Pavel Giroud exige ser leída tanto como ser vista, y no sólo porque remite a la represión que golpeó al escritor cubano Heberto Padilla (1932-2000) en 1971. La misma etiqueta de género de la película no escapa al debate. Porque se construye alrededor de los hechos reales del "caso Padilla" y en particular, de la grabación filmada de la autocrítica pronunciada por el escritor frente a la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), viene comúnmente presentada como un "documental". Dicho término suscita numerosas preguntas que recorren cada uno de los tres estudios dedicados a la película de Pavel Giroud. Primero porque éste ha operado una selección sobre la grabación de 1971 que no presenta en su integralidad. Luego, porque dicha selección se acompaña de una reescritura, expresada por las elecciones del montaje: inserción de distintos documentos y archivos alternados con los fragmentos de la autocrítica de Padilla, o incluso inserción de una banda sonora sobre las imágenes de estos documentos. Por consiguiente, el cineasta usa y abusa (d)el lenguaje cinematográfico para orientar la lectura

del documento original en el sentido que desea e invitar al espectador a que cuestione lo que ve. De manera similar, la autocrítica de Padilla había suscitado dudas: ¿no habría llevado el escritor el ejercicio hasta el extremo o la caricatura para poner en jaque a sus opresores? La doble lectura que propone Camile Pouzol, mediante una contextualización precisa de los hechos, nos ofrece una distancia crítica necesaria para abordar la complejidad que es a la vez la del "caso" como la de la mirada que le echa cincuenta años después el cineasta afincado en España.

Esta dialéctica de la insumisión interior/exterior está precisamente en el centro del estudio de Cristina Bernaldo. La película de Giroud se construye en efecto sobre el equilibrio entre estos dos polos: la sumisión —ambigua— de Padilla al ejercicio de la autocrítica, y la movilización de los intelectuales fuera de Cuba. Esta misma movilización viene representada parcialmente, lo que es otro elemento que incita al espectador a que reflexione. El epílogo de la película, en su evocación del recorrido posterior de Padilla (fuera de Cuba), o el montaje paralelo con manifestaciones actuales por la libertad de expresión, invita directamente al espectador a enlazar pasado y presente, a no permanecer "fuera del juego", sino a tomar parte y partido en la deconstrucción del discurso, sea autocrítico o fílmico.

El artículo de Jordi Macarro Fernández que concluye esta primera parte sobre la película de Pavel Giroud propone precisamente analizar cómo la mirada del otro ha sido integrada en la construcción de la película pensada desde su concepción como una película para festivales. Estructurada en tres actos como una tragedia antigua, con un coro que encarna cierta mirada externa, la película se presenta como un ejercicio estilístico en el que los papeles se invierten: el receptor debe hacerse activo mientras que el director se limita a ocupar un lugar de espectador y las personas que aparecen adquieren un estatus de personajes. Es, *in fine*, al espectador a quien le toca contestar las preguntas planteadas por la película, emanciparse, ser insumiso, no sólo frente a la Historia sino frente a lo que autoriza —o no— la industria cinematográfica.

Con la novela de Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, publicada en 2000, el lector se enfrenta también a una lectura de la Historia reciente y en este caso se trata de la Transición española. En efecto,

al contar la vida de una serie de personajes, en Madrid, el 19 de noviembre de 1975, mientras Franco está agonizando, la novela propone un cuadro de los últimos instantes del franquismo y anticipa lo que va a ser la Transición a través de las ilusiones y temores de los protagonistas. Esta novela coral, que ocupa un lugar central en la obra narrativa del autor, construida a partir de los puntos de vista que abarcan el amplio abanico social de la época, puede generar, como otras novelas de Rafael Chirbes una forma de malestar.

Isabel Touton parte de su experiencia lectiva personal para comprender cómo las novelas de Rafael Chirbes, especialmente las últimas, con su visión sombría y pesimista del mundo, la afectan. Nos propone un acercamiento general a la narrativa de Rafael Chirbes, sin dejar de recalcar el lugar que ocupa *La caída de Madrid* en el conjunto, destacando cómo nos obliga a mirar desde posiciones incómodas, con narradores poco fidedignos, por ejemplo, o a causa del tratamiento que reciben ciertos personajes femeninos. El deseo de Rafael Chirbes que el lector se replantee las cosas se manifiesta en esta novela respecto de lo que fue la Transición, cuyo proceso aparece metaforizado con la fiesta de aniversario que prepara Olga a lo largo del relato.

Este motivo del banquete permite destacar a dos grupos —y revelar la dialéctica inclusión/exclusión: los invitados (integrados) *vs* los excluidos. La reflexión de Álvaro Díaz Ventas sigue esta división y propone una lectura alegórica de *la última cena del franquismo*, de una Transición pactada entre élites, de la que quedan excluidos dos sectores: el exilio republicano y la clase obrera. Centra sus análisis por lo tanto en una serie de personajes masculinos —el profesor Chacón, trasunto del Max Aub de *La gallina ciega*, y dos obreros, miembros del grupúsculo Vanguardia Revolucionaria. De esta manera nos adentra en las relaciones de poder que se tejen y en la mirada crítica de Rafael Chirbes, la del *desencanto*, que comparte con el profesor Chacón.

El artículo de Lirios Mayans sigue profundizando en la visión de la Transición vehiculada por la novela: una Transición muy poco modélica y que dista de otras interpretaciones de sus defensores. Su análisis descansa en una palabra clave —devastación— y se concibe como una "Leçon de Agrégation". Muestra cómo la visión a

contracorriente de Rafael Chirbes se construye primero a partir de la sintaxis narrativa pero también a través de las actitudes de unos cuantos personajes que se debaten entre sus contradicciones o que viven una crisis. Se ven las huellas dejadas por el franquismo a la hora de construir un nuevo paradigma.

Los dos últimos artículos, el de Daniela Cecilia Serber y el de Amélie Florenchie, ponen de realce la relevancia de los personajes femeninos a los que la crítica, hasta ahora, no ha prestado la atención suficiente. Proponen lecturas nuevas, con un enfoque feminista, ya presente en la contribución inicial de Isabelle Touton.

Daniela Cecilia Serber destaca el papel de dos jóvenes, Margarita y Lurditas, que pertenecen a dos clases sociales opuestas (burguesía y clase obrera). A pesar de la inmensa distancia social que las separa, se presentan como testigos y síntomas de una sociedad que está viviendo un momento clave de su historia. Se recalca la tensión entre imaginarios contradictorios que las atraviesan, entre continuidad y cambio, y cómo ambas sirven para dejar entrever el fracaso anunciado del proceso transicional. Estos dos personajes femeninos se conciben pues como vectores de la mirada desilusionada del autor.

Concluye esta parte el artículo firmado por Amélie Florenchie asimismo dedicado a la presencia femenina en la novela: en primer lugar, las burguesas Ada y Olga, vistas desde su ambición, lo que no impide que sean en realidad víctimas dentro de un sistema patriarcal. Luego, se amplía el espectro de lo femenino (con la esposa de Arroyo, Amelia o Lina entre otras) y Amélie Florenchie llega a la conclusión de que todas las mujeres encarnan la memoria de la depredación y del saqueo. El ángulo privilegiado permite renovar la lectura de los personajes de mujeres en la novela y hacer de la depredación un pilar del régimen franquista destinado a perpetuarse en la democracia. Como en varias de las otras contribuciones, se perfila la mirada crítica del autor sobre los supuestos cambios que trajo la Transición, un eje de lectura fundamental para abordar la novela de *La caída de Madrid*, como lo deja entrever el título elegido para una novela sobre la Transición.

Los ocho capítulos, reunidos en dos partes, de este volumen se presentan por lo tanto como una serie de herramientas para una lectura crítica de dos obras cuya mirada al pasado representa una

invitación a revisar el presente. Esperamos que ayuden a los candidatos a las oposiciones, a los docentes, y a los aficionados a la cultura hispánica a ver y leer parte de las problemáticas del mundo hispánico contemporáneo.

Bénédicte Brémard,
Université de Bourgogne-Centre Interlangues TIL UR 4182

Catherine Orsini-Saillet,
Université Grenoble Alpes-ILCEA 4

Primera parte

El caso Padilla (Pavel Giroud, 2022)

El caso Padilla de Pavel Giroud, el documental como herramienta de un ejercicio crítico entre pasado y presente

Camille Pouzol
Lettres Sorbonne Université

Cuando se habla de Cuba y sobre todo de la Revolución, Manuel Vázquez Montalbán nos recuerda:

> En cualquier caso, la crítica de la Revolución cubana es siempre una empresa embarazosa porque es rechazada con disciplina por el aparato político y cultural cubano e instrumentalizada con oportunismo por el anticastrismo militante —el que, mientras se refugia detrás de la denuncia de las infracciones a algunos derechos humanos en Cuba, disimula cuidadosamente su objetivo: el aniquilamiento del mal ejemplo que ofrece Cuba, la insumisa globalizada, al globalizado sumiso.[1]

Así, este artículo se centra en un análisis objetivo del caso Padilla y más precisamente del documental de Pavel Giroud, estrenado en 2022, *El caso Padilla*, cincuenta y un años después de los hechos.

---

1 "Quoi qu'il en soit, la critique de la Révolution cubaine est toujours une entreprise embarrassante parce qu'elle est rejetée avec discipline par l'appareil politique et culturel cubain et instrumentalisée avec opportunisme par l'anticastrisme militant — lequel, tout en s'abritant derrière la dénonciation des manquements à certains droits humains à Cuba, dissimule soigneusement son objectif : l'anéantissement du mauvais exemple qu'offre Cuba, l'insoumise globalisée, au globalisé soumis", Yannick Bovy y Éric Toussaint, *Le Pas suspendu de la Révolution : approche critique de la réalité cubaine*, Mons: Éditions du Cerisier, Place Publique, 2001, p. 17.

Como lo escribe Luciano Monteagudo en su crítica de la película: "El apasionante documental *El caso Padilla*, del cubano Pavel Giroud, que acaba de tener estreno europeo en el Festival de San Sebastián, recupera gran parte de ese testimonio y viene a echar luz sobre un período particularmente complejo del proceso revolucionario cubano, que fue puesto en crisis cuando la detención de Padilla movilizó a la vanguardia intelectual del mundo entero".[2]

Para comprender bien lo que significó el caso Padilla en la historia de la Revolución cubana, nos pareció necesario recordar una serie de elementos históricos. En efecto, no se puede comprender la resonancia del caso si no lo miramos desde una perspectiva histórica y a la luz de los acontecimientos que sacudieron el mundo en la década de los 60-70. Después, es menester una exposición de los hechos sobre el caso Padilla para entender la polémica y lo que realmente estaba en juego antes de analizar unos aspectos del documental. Si seguimos este paso a paso, nos parece claro que la verdadera problemática que rige el documental tiene que ver con la relación entre el intelectual y la Revolución: ¿en qué medida el caso Padilla fue la perfecta ilustración de la redefinición del papel del intelectual dentro de la Revolución cubana en la década de los 70?

Para contestar a esta problemática, veremos primero el panorama de la Revolución cubana: 1956-1971. Luego, estudiaremos las polémicas del caso Padilla y la relación de los intelectuales con la Revolución. Y, para terminar, propondremos un análisis de unas secuencias del documental siguiendo como línea directriz: *El caso Padilla* de Pavel Giroud: un documental útil, pero maniqueo.

2 Luciano Monteagudo, "Festival de San Sebastián 2022: *El caso Padilla*", *Página 12*, 20 de septiembre de 2022, <https://www.pagina12.com.ar/483111-festival-de-san-sebastian-2022-el-caso-padilla>.

Panorama de la Revolución cubana: 1956-1971

Breve cronología histórica

Después de tres años de lucha, la epopeya del Ejército Rebelde se concluyó con la huida del dictador Fulgencio Batista el 1 de enero de 1959 que marcó la victoria y el principio de la Revolución. Tras una serie de medidas (ley de reforma agraria, nacionalizaciones de empresas y del banco, servicios de educación y salud, alfabetización), el 19 de octubre de 1960, los Estados Unidos promulgaron el bloqueo comercial a Cuba lo que provocó un acercamiento inevitable con la URSS para asegurar la supervivencia de la Isla. Así, el 16 de abril de 1961, durante la invasión de Playa Girón del 15 al 17 de abril, Fidel Castro declaró el carácter socialista de la Revolución cubana. El 3 de febrero de 1962, el presidente estadounidense John Fitzgerald Kennedy ordenó el bloqueo unilateral contra Cuba y, entre el 22 y el 28 de octubre de 1962, tuvo lugar la crisis de los misiles que casi llevó el mundo a la tercera guerra mundial, conflicto que deterioró las relaciones entre Cuba y la URSS. Tras el intento de exportar la revolución al continente latinoamericano y al tercer mundo, el comandante Ernesto Che Guevara murió asesinado en Bolivia en 1967, acontecimiento que abrió un periodo difícil para la Revolución. En efecto, en 1968, las tropas soviéticas suprimieron la Primavera de Praga, movimiento que promovía una concepción más liberal del socialismo, pero Fidel Castro decidió no condenar la intervención soviética, algo que esperaban muchos intelectuales que apoyaban la Revolución cubana ya que Fidel Castro siempre había mostrado cierta independencia respecto a los rusos: "Pese a que desde temprano La Habana entabló con la URSS una alianza, la cual se reforzó tras la crisis de los misiles en 1962, Castro proyectó cierta imagen de autonomía respecto a Moscú. En el plano intelectual y cultural reinaba la misma sensación".[3] Tras los fracasos de la Ofensiva Revolucionaria de 1968, un proceso de expropiación de los pequeños comercios y

3 Germán Albuquerque F., "IV. La sovietización de la cultura cubana en la década de los setenta", en *La Trinchera Letrada*, Santiago de Chile: Ariadna

negocios privados, y de la Zafra de los 10 millones que concebía la producción azucarera como recurso económico vital para sobrevivir al bloqueo de Estados Unidos, Cuba buscó un mercado estable, redefinió sus alianzas y, por lo tanto, las relaciones con los soviéticos y los países socialistas europeos se fortalecieron con el ingreso de Cuba al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), en 1972, confirmando su "satelización". [4]

La irrupción de la Revolución cubana de 1959 creó una verdadera ilusión en la inteligencia latinoamericana, pero también occidental, y parecía posible, como lo señaló a posteriori Ambrosio Fornet, "una alianza entre las vanguardias políticas y artísticas. La Revolución —la posibilidad real de *cambiar la vida*— se nos aparecía como la expresión política de las aspiraciones artísticas de la vanguardia". [5] Los primeros años de la Revolución cubana se caracterizaron por una verdadera luna de miel con los intelectuales.

De la luna de miel a *Palabras a los intelectuales* y el caso *PM*

A partir de 1959, la Revolución cubana apareció como una vorágine estimulante; la Isla generó una gran ola de expectativas. La campaña de alfabetización de 1961, el apoyo a las artes como la música, el teatro, el ballet, la pintura, la literatura y el cine fueron los primeros éxitos de la Revolución. Sin embargo, una primera polémica surgió con los intelectuales al ver la imposibilidad de difusión de la película *PM* de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal. Nancy Berthier explica con estas palabras el rechazo de la autoridad

Ediciones, Historia, 2011, p. 81-100, <https://books.openedition.org/ariadnaediciones/238>.

4 Nancy Berthier y Jean Lamore, *La Révolution cubaine (*1959-1992*) - Cinéma et Révolution à Cuba (*1959-2003*)*, St-Just-La-Pendue: Sedes-CNED, CAPES - Agrégation, 2006, p. 27.

5 Ambrosio Fornet, "El quinquenio gris: revisitando el término". *Rebelión*, 2 de febrero de 2007, <https://rebelion.org/el-quinquenio-gris-revisitando-el-termino>.

cubana: "Los cineastas se vieron negar la autorización de su explotación en salas, en mayo de 1961, bajo pretexto de que la película proponía una imagen negativa de un pueblo que acababa de mostrar su heroísmo en Playa Girón".[6] Ambrosio Fornet desarrolla el origen de la polémica:

> *PM* era un modesto ensayo de *free-cinema*, un documentalito de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal que había pasado sin pena ni gloria por la televisión en un programa patrocinado por *Lunes de Revolución*, es decir, por Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante. Los dos —Franqui y Guillermo— tenían una gran virtud —una visión moderna y dinámica del arte, la literatura y el periodismo, como lo demuestran el periódico *Revolución* y su suplemento literario, *Lunes…*—; pero ambos tenían también un gran defecto, dadas las circunstancias: eran anticomunistas viscerales, que odiaban todo lo que oliera a Unión Soviética y PSP.[7]

La polémica en torno a *PM* marcó un cambio en la relación con los intelectuales ya que dio origen a *Palabras a los intelectuales*, el famoso discurso de Fidel que se convirtió en la conducta principal de la política cultural de la Revolución. En su discurso, desarrollaba el principio rector de esa política:

> Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie — por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los

6 "Les cinéastes se virent refuser l'autorisation de son exploitation en salles, en mai 1961, sous prétexte que le film proposait une image négative d'un peuple qui venait de montrer son héroïsme à Playa Girón", Nancy Berthier y Jean Lamore, *op. cit.,* p. 94.

7 Ambrosio Fornet, "El quinquenio gris: revisitando el término", art. cit.

> intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho.[8]

Si Fidel Castro admitía en teoría la libertad de creación, insistía en el hecho de que esta última tenía límites ya que, dentro de una Revolución, el artista debía someterse a la Revolución. En el contexto histórico de 1961, en resistencia al imperialismo norteamericano, Castro desarrollaba a continuación lo que significaba:

> La Revolución quiere que los artistas pongan el máximo esfuerzo en favor del pueblo, quiere que pongan el máximo de interés y de esfuerzo en la obra revolucionaria. Y creemos que es una aspiración justa de la Revolución. ¿Quiere decir que le vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. Que cada cual escriba lo que quiera. Y si lo que escribe no sirve, allá él; si lo que pinta no sirve, allá él. Nosotros no le prohibimos a nadie escribir sobre el tema que quiera escribir. Al contrario: que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente, y que exprese libremente el tema que desea expresar. Nosotros apreciaremos su creación siempre a través del prisma y del cristal revolucionario: ese también es un derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que desee expresar.[9]

Por tanto, "durante su primera década, la Revolución cubana pudo lucir como la concreción de la utopía de un socialismo tropical, verdaderamente popular, playero, bailable, latino, afro y creativo, en el que la justicia social había podido aunarse a un clima de libertad existencial que incluyó una gran efervescencia artística e

8 Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales* (Biblioteca Nacional, La Habana, 1961), <https://www.redalyc.org/pdf/5350/535055493008.pdf>.

9 *Ibid.*

intelectual".[10] Sin embargo, el contexto particular de ese periodo —la ruptura de las relaciones con Estados Unidos, el carácter socialista de la Revolución, la invasión fracasada de Playa Girón, los intercambios con la URSS como única estrategia viable para que sobreviviera la Revolución y la polémica *PM*— influyó fuertemente sobre la política cultural de la Revolución que poco a poco se endureció y abrió un periodo menos positivo caracterizado por un mayor control.

El "Quinquenio gris" y la sovietización de la cultura: el primer congreso nacional de educación y cultura, abril de 1971

A partir de 1971, y sobre todo del caso Padilla, se observó un mayor alineamiento con el modelo de la Unión Soviética. El papel del intelectual fue cambiando y el entusiasmo revolucionario, la pasión creativa con la que todo parecía posible se convirtió en metas a cumplir. El intelectual tenía que poner su arte al servicio de la educación y de la ideología abandonando progresivamente la búsqueda creativa, así como lo indica Laura Maccioni: "Ahora el discurso que, desde la esfera de la política, interpelaba a los escritores y artistas se caracterizaba por un tono fuertemente prescriptivo, y se concretaba en una serie de mandatos que especificaban con precisión cuáles eran sus responsabilidades en el contexto de un proceso revolucionario como el que atravesaba Cuba".[11] Entonces, asistíamos a una sovietización de la cultura cubana, es decir: el deber del artista es crear obras transparentes con un mensaje claro que refleja las problemáticas sociales más urgentes, libre de toda ambigüedad. Según Germán

10 Guilherme de Alencar Pinto, "Patria o muerte, perderemos: el documental del caso Padilla", *La Diaria*, 9 de febrero de 2024, sec. Cultura, <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2024/2/patria-o-muerte-perderemos-el-documental-del-caso-padilla>.

11 Laura Maccioni, "De cuando el rojo se fue volviendo gris: Revolución cubana, intelectuales y literatura". *Astrolabio Nueva Época*, nº 21 (diciembre de 2018), <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/89193>, p. 88.

Albuquerque: "el principio rector estipula que la creación artística debe contribuir a la liberación social e individual y a la formación de un hombre nuevo para una sociedad nueva, objetivos que coinciden con los del socialismo y el comunismo. Por consiguiente la Revolución rechazará toda obra que sirva de instrumento para la difusión o legitimación de posiciones ideológicas adversas al socialismo".[12]

Este periodo es conocido como el "Quinquenio gris", expresión inventada por Ambrosio Fornet.[13] A partir de 1971, el Partido y el Estado imponían una doctrina que decidía los modos de creación y "fue establecida una censura estricta basada en lecturas ideológicas primarias que sometió a juicios políticos a escritores y artistas. Las vanguardias artísticas fueron estranguladas".[14] Durante el Quinquenio gris, se enfatizó en lo didáctico y la creación artística se veía subordinada a la ideología y no quedaba espacio para la experimentación, para la búsqueda formal y el juego artístico.[15] Una doctrina oficial que se concretizó con el discurso de Fidel Castro pronunciado en la clausura del primer congreso nacional de educación y cultura el 30 de abril de 1971:

> Para nosotros, un pueblo revolucionario en un proceso revolucionario, valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre. Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano.[16]

---

12 Germán Albuquerque F., art. cit.

13 Ambrosio Fornet, "El quinquenio gris: revisitando el término", art. cit.

14 Iramsy Rodríguez Valentí, "Fuera del juego. Notas sobre 'el caso Padilla'", *Espacio Laical*, nº 3-4 (2016), p. 53-59.

15 Véase Liosdany Figuera Marante, "La cultura cubana de los setenta: una mirada crítica hacia una década negra", *Diseminaciones* 4, nº 8 (julio de 2021), p. 126.

16 Fidel Castro, *Discurso pronunciado en la clausura del primer congreso nacional de educación y cultura* (Teatro de la CTC, La Habana, 1971), <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>.

Y añadió:

> Pero hay que tener un criterio preciso acerca de las prioridades de nuestro Instituto del Libro. Y ese criterio se puede resumir con estas palabras: en los libros que se impriman en el Instituto del Libro, la primera prioridad la deben tener los libros para la educación, la segunda prioridad la deben tener los libros para la educación, ¡y la tercera prioridad la deben tener los libros para la educación! Eso está más que claro.[17]

Tras una luna de miel que permitió una alianza entre las vanguardias políticas y artísticas, "el Quinquenio Gris (1971-1976) fue una etapa de estancamiento y desconfianza dentro del movimiento cultural"[18] y tanto el caso Padilla como el Congreso de Educación y Cultura marcaron el rumbo de la política cultural cubana y del socialismo cubano. Frente a la dura realidad de la situación política y económica de la Isla, la Revolución tuvo que alinearse con el socialismo soviético para asegurar su supervivencia con una terrible consecuencia —someter su creación cultural al realismo socialista como corriente artística.

El tristemente famoso caso Padilla fue el ejemplo de ese nuevo rumbo cultural y desató una polémica que, en realidad, tenía que ver con un tema fundamental: la relación que unía a los intelectuales con la Revolución y el papel del artista.

---

17 *Ibid.*

18 Ambrosio Fornet y Luisa Campuzano, *La Revista Casa de las Américas: un proyecto continental*, La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2001, p. 11.

Polémicas del caso Padilla: los intelectuales y la Revolución

Hechos y cronología del caso Padilla

Durante la primavera de 1971, el caso Padilla fue un verdadero terremoto para los intelectuales y significó un momento de alta tensión. La detención de Heberto Padilla y su autocrítica desataron una ola de peticiones, cartas y protestas. Detenido y encarcelado el 20 de marzo de 1971, el poeta cubano quedó preso durante treinta y seis días bajo pretexto de haber ofrecido informaciones a la CIA y a enemigos de la Revolución. Liberado el 26 de abril, se presentó en el seno de la UNEAC, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, la noche del 27 de abril delante de los escritores que lo escucharon, sin que se vieran signos de emoción, realizar su autocrítica, sudando, gesticulando y confesando su conducta ideológica desviada. Entre su detención y su liberación, se desató una importante campaña internacional de apoyo al poeta para conocer más detalles sobre el porqué de su detención, su estado físico y moral, y, también, generó un fuerte debate entre los intelectuales que hasta ahora habían sido apoyos de la Revolución. Los primeros episodios de la polémica fueron las cartas mandadas a Fidel Castro, una del PEN Club de México y otra de los intelectuales europeos y latinoamericanos publicada en *Le Monde*.[19]

A lo largo de su autocrítica, el poeta condena todo lo que había escrito y especialmente su libro de poemas *Fuera del juego*. Algunos críticos vieron un paralelo con el estalinismo al denunciar a algunos camaradas escritores. Manuel Díaz Martínez volvió sobre ese cruel episodio:

> Días después de la aparición de la célebre carta, Padilla fue puesto en libertad y me pidió que fuera enseguida a su casa. Me dijo que

19 Abel Prieto y Jaime Gómez Triana, *Fuera (y dentro) del juego: una relectura del "caso Padilla" cincuenta años después*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2021, p. 4.

> esa noche iba a celebrarse un acto en la UNEAC en el que él se haría una autocrítica —que resultó una memorizada ampliación de la carta— y en el que la Seguridad me daría, como a otros escritores que él debía mencionar (Belkis Cuza Malé, Pablo Armando Fernández, César López, José Yánez, Norberto Fuentes, Virgilio Piñera y Lezama), la oportunidad de "reafirmarme" como revolucionario reconociendo en público mis "errores". Entendí que se nos pedía un sacrificio político para exonerar a la revolución de las acusaciones que le llovían desde el exterior precisamente por el caso Padilla.[20]

Para Norberto Fuentes, escritor acusado por Padilla, todo fue orquestado por el poder político:

> Padilla tenía las instrucciones de la Seguridad del Estado de todos a los que tenía que nombrar en la autocrítica, y yo seguía siendo un objetivo por *Condenados del Condado.* Pero después de que él hace su discurso yo me niego a decir que soy contrarrevolucionario y armo el lío. Yo no tenía nada en contra de la revolución. No quería tumbar a ese gobierno. Yo era un escritor revolucionario que quería hacer literatura revolucionaria. Y eso estaba montado para que todos se autocriticasen.[21]

Por su parte, el poder revolucionario siempre justificó el arresto y la condena de Padilla por su colaboración con el enemigo, "por su labor de espionaje y contrarrevolución".[22] Cuatro puntos de vista se oponen en torno a la significación de la autocrítica de Padilla. Para unos, parece evidente que esta autocrítica era una manera

---

20 Manuel Díaz Martínez, "Intrahistoria abreviada del caso Padilla", Accedido 14 de junio de 2024, <https://www.ub.edu/aulapoesiabarcelona/aunA01/Mdiaz.PDF>.

21 Pablo De Llano Neira, "'Heberto Padilla quiso ser el Solzhenitsyn de Cuba. Un error fatal'", *El País*, 17 de agosto de 2018, <https://elpais.com/cultura/2018/08/17/actualidad/1534458972_044062.html>.

22 Iramsy Rodríguez Valentí, art. cit., p. 56.

implícita de mostrar la represión que se ejercía en contra de la libertad de pensamiento que existía en Cuba. Para otros, como César Leante, la confesión de Padilla "no fue más que la maligna caricatura de las autoacusaciones de los tristemente célebres juicios de Moscú de la medianía de los años treinta".[23] Mientras que otros opinaban que tal confesión había sido obtenida por la tortura. Y, para terminar, algunas personas creían en el arrepentimiento sincero de Padilla que mostraba así la posibilidad de examinar una conducta contrarrevolucionaria.

Heberto Padilla, citado por Juan Cruz, explicaba su intención con su libro *Fuera del juego*: "Sé que las experiencias no se pueden comunicar, pero yo traía experiencias muy fuertes de esos países y sabía que lo que había visto no era bueno para Cuba y lo dije. Y entonces me llamaron ambicioso, comemierda".[24] Tras varios viajes a la Unión Soviética, con cargos oficiales, Heberto Padilla consideraba que había visto errores en el sistema soviético y pensaba que Cuba iba en el camino erróneo, consideraciones que expresó en su obra. No obstante, el escritor Ambrosio Fornet subraya el comportamiento ambiguo del poeta:

> A cada rato oíamos decir que estaba muy activo como consultor espontáneo de diplomáticos y periodistas extranjeros de tránsito por La Habana, a los que instruía sobre los temas más disímiles: el destino del socialismo, de la revolución mundial, de la joven literatura cubana… […] Conociendo a Padilla como lo conocíamos, sabiendo que su larga experiencia como corresponsal de prensa en Moscú lo había convertido en un escéptico incurable —hasta el punto de que aun bajo el sol tropical se sentía asediado por los fantasmas del estalinismo—, cuesta trabajo creer que su declaración —que tanto recordaba las penosas "confesiones" de

23 César Leante, "El caso Padilla revisitado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 589-590 (julio de 1999), p. 136.

24 Juan Cruz, "Heberto Padilla aprende a vivir 'en el vacío del exilio'", *El País*, 25 de septiembre de 1981, <https://elpais.com/diario/1981/09/25/cultura/370216813_850215.html>.

> los procesos de Moscú— no estuviera concebida como un mensaje cifrado, destinado a sus colegas de todas partes del mundo.[25]

En 2013, Norberto Fuentes volvía sobre el caso Padilla y acreditaba la postura de Ambrosio Fornet: "Desde el 67 quiere crear polémicas. Quiere convertirse en una fuerza de poder en la cultura cubana".[26]

Lo cierto es que la polémica en torno a Padilla fue comentada frecuentemente y generó un importante debate: "Los meses que siguieron la detención y autocrítica de Padilla estuvieron repletos de declaraciones y posicionamientos públicos, ampliamente difundidos por las revistas y periódicos latinoamericanos".[27]

El debate entre los intelectuales

El caso Padilla se encontró en el ojo de la tormenta y provocó el final de la luna de miel entre los escritores y la Revolución cubana. Llegó hasta tal punto la polémica que se creó una grieta insuperable entre los que apoyaban a la Revolución y sostenían el realismo socialista, es decir el intelectual revolucionario que militaba por la lucha y admitía el dogma creativo, y los que defendían la tradición del arte como potente arma de crítica. En la segunda carta de los intelectuales europeos y latinoamericanos, publicada en el diario *Le Monde,* el 20 de mayo de 1971, los firmantes escribieron:

> Con la misma vehemencia con que hemos defendido desde el primer día la Revolución Cubana, que nos parecía ejemplar en su

25 Ambrosio Fornet, "El quinquenio gris: revisitando el término", art. cit.

26 Roberto Careaga, "Norberto Fuentes: 'Padilla fue un hombre equivocado, un iluso'", *La Tercera*, 2 de marzo de 2013, Santiago de Chile edición, <https://www.latercera.com/noticia/norberto-fuentes-padilla-fue-un-hombre-equivocado-un-iluso>#>.

27 Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fúsil*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003, p. 243.

> respeto al ser humano y en su lucha por su liberación, lo exhortamos a evitar a Cuba el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el estalinismo en los países socialistas, y del que fueron manifestaciones flagrantes sucesos similares a los que están ocurriendo en Cuba.[28]

En una carta enviada a Haydee Santamaría, el 5 de mayo de 1971, Mario Vargas Llosa escribió:

> Conozco a todos ellos lo suficiente como para saber que ese lastimoso espectáculo no ha sido espontáneo, sino prefabricado como los juicios estalinistas de los años treinta. Obligar a unos compañeros, con métodos que repugnan a la dignidad humana, a acusarse de traiciones imaginarias y a firmar cartas donde hasta la sintaxis parece policial, es la negación de lo que me hizo abrazar desde el primer día la causa de la Revolución Cubana: su decisión de luchar por la justicia sin perder el respeto a los individuos.[29]

No obstante, hubo también otros intelectuales que consideraron que no se podía condenar a una revolución que seguía siendo un ejemplo para América latina hacia su verdadera liberación y emancipación, como, por ejemplo, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier y Rodolfo Walsh. Algunos de ellos dudaron del papel desempeñado por Padilla y vieron en

---

28 "Avec la même véhémence que celle qui fut la nôtre pour défendre, dès le premier jour, la révolution cubaine qui nous paraissait exemplaire dans son respect de l'être humain et dans sa lutte pour sa libération, nous vous exhortons à épargner à Cuba l'obscurantisme dogmatique, la xénophobie culturelle et le système répressif qu'imposa le stalinisme dans les pays socialistes et dont des événements similaires à ceux qui sont en train de se passer à Cuba ont été les manifestations flagrantes", A. A. V. V., "La lettre des intellectuels à M. Fidel Castro", *Le Monde*, 22 de mayo de 1971, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/05/22/la-lettre-des-intellectuels-a-m-fidel-castro_2476142_1819218.html?random=755237195>.

29 Abel Prieto y Jaime Gómez Triana, *op. cit.,* p. 68.

su actitud una imitación voluntaria de los procesos de Moscú con el verdadero objetivo de dañar la Revolución.

En una carta, fechada del 5 de mayo de 1971, citada por Abel Prieto, Mario Benedetti duda claramente del comportamiento de Padilla:

> Ahora bien, yo que lo conozco, *tampoco* creo. Aquí, desde lejos, no sé por qué tengo la impresión de que Heberto ha hecho esas declaraciones con la secreta intención de que en el exterior sean tomadas como confesión obligada, como autocrítica obtenida a base de presiones. Sus actuales opiniones pueden ser simplemente otro capítulo de su gran maniobra promocional. Quizás yo sea de los pocos que pueda aquilatar cuánto hay de verdad en la mierda que se tira encima y en la que desparrama, pero lo sospechoso es el tono, y ese tono no me gusta. ¿No puede ser posible que Padilla esté jugando este nuevo juego? Es un personaje tan ambiguo, tan retorcido, tan inasible, que encaja mucho mejor en una novela de Dostoyevski que en la actual realidad de Cuba.[30]

Por su parte, en una entrevista con Jorge Ruffinelli, publicada en *Marcha* el 6 de agosto de 1971, Eduardo Galeano volvía sobre el caso Padilla y profundizaba sus dudas sobre la honestidad de Padilla:

> Tengo la impresión, si no la convicción, de que fue hecha deliberadamente por Padilla para joder a Cuba. Que la hizo en el estilo de los procesos de Moscú de los años treinta, para enviar una señal de humo a los liberales del mundo, diciéndoles: "Compañeros, yo estoy obligado a escribir esto, pero ustedes bien saben que no soy yo quien lo escribe, sino que es el Yves Montand de *L'Aveu,* de Costa-Gavras". […] Ahora, al darle difusión a eso, claro, proyectó internacionalmente una imagen horrorosa de Cuba, y dio pie a que se difundiera desde Europa la versión de que la Isla estaba en pleno estalinismo, gobernada por un régimen de terror en el cual los intelectuales habían perdido la libertad de expresión y

30 Abel Prieto y Jaime Gómez Triana, *op. cit.,* p. 62.

> de crítica, y que el paraíso se había transformado en el infierno. Es decir que aquella revolución idealizada por los europeos, a la medida de la revolución que ellos mismos son incapaces de hacer en sus respectivos países, aquella epopeya romántica de los barbudos de la Sierra, había derivado en una cosa espantosa. Ahora Cuba es un campo de concentración.[31]

En su libro, Abel Prieto y Jaime Gómez Triana defienden el lado manipulador de Padilla y suscriben a la teoría del doble juego:

> Es difícil calcular las dosis de histrionismo, astucia, simulación y cinismo que derrochó Padilla para fabricar su personaje, la "autocrítica" y toda la trampa en que cayó tanta gente, dentro y fuera de Cuba. Hoy resulta obvio que la "confesión" respondía a un plan preparado por el propio Padilla. Aquella "gran maniobra promocional" contó con el apoyo entusiasta de la gran prensa y de los hinchados egos de muchos de los intelectuales extranjeros implicados.[32]

Este debate entre los intelectuales que surgió a raíz de la autocrítica no se concluyó realmente y todavía es difícil tener una opinión definitiva sobre el caso Padilla. Lo cierto es que este episodio fue realmente un golpe duro a la Revolución y a su imagen al nivel internacional como lo subrayó Gabriel García Márquez: "Yo, personalmente, no logro convencerme de la espontaneidad y sinceridad de la autocrítica de Heberto Padilla. […] El tono de su autocrítica es tan exagerado, tan abyecto, que parece obtenido por métodos ignominiosos. Yo no sé si de veras Heberto Padilla le está haciendo daño a la Revolución con su actitud, pero su autocrítica sí le está haciendo daño, y muy grave".[33]

---

31 *Ibid.,* p. 185.

32 *Ibid.,* p. 24.

33 Abel Prieto y Jaime Gómez Triana, *op. cit.* p. 119.

El intelectual y la Revolución

Más allá de la persona de Padilla, el caso abordaba una problemática mucho más amplia y tenía que ver con el papel del artista y del escritor en la revolución. Redefinió la relación del intelectual con la ideología revolucionaria. A partir de 1971, la política cultural cambió profundamente. La posibilidad de discutir, de criticar desde una perspectiva artística dejó lugar a una oposición entre dos concepciones de la cultura:

> una política cultural imponiéndose por decreto y otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo el campo intelectual en un páramo (por lo menos para los portadores del virus del diversionismo ideológico y para los jóvenes proclives a la extravagancia, es decir, aficionados a las melenas, los Beatles y los pantalones ajustados, así como a los Evangelios y los escapularios).[34]

El primer congreso nacional de educación y cultura, que tuvo lugar entre el 23 y el 30 de abril de 1971, anunció de forma oficial los nuevos criterios ideológicos que definían la relación con los intelectuales. En su discurso Fidel Castro no dudó en justificar la necesidad de censurar ciertos libros a la luz del contexto histórico del momento y de la lucha por la supervivencia de la Revolución acosada por el imperialismo norteamericano:

> Por cuestión de principio, hay algunos libros de los cuales no se debe publicar ni un ejemplar, ni un capítulo, ni una página, ¡ni una letra! […] Porque en definitiva, en Europa, si usted lee un periódico burgués liberal de Europa y en Europa, para ellos los problemas de este país no, no son los problemas de un país a 90 millas de Estados Unidos, amenazado por los aviones, las escuadras, los millones de soldados del imperialismo, sus armas químicas, bacteriológicas, convencionales, y de todo tipo. No es el

34 Ambrosio Fornet, "El quinquenio gris: revisitando el término", art. cit.

> país librando una épica batalla contra ese imperio que nos quiere hundir y bloquear por todas partes, ¡no! No son estos problemas que nos plantean las condiciones de un país subdesarrollado, que tiene que librar su sustento en condiciones difíciles.[35]

Para ilustrar claramente el debate sobre el papel del intelectual (escritores y artistas), podemos observar y citar el dictamen del jurado del premio de poesía "Julián del Casal", 1968, y la declaración de la UNEAC publicados como prólogos a la obra de Padilla *Fuera del juego*. Los miembros del jurado escribieron:

> Padilla reconoce que, en el seno de los conflictos a que los somete la época, el hombre actual tiene que *situarse*, adoptar una actitud, contraer un compromiso ideológico y vital al mismo tiempo, y en *Fuera del Juego* se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la Revolución y adopta la actitud que es esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad vigente.[36]

Mientras que, en la declaración de la UNEAC, se puede leer: "En estos textos se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significan una resistencia del hombre a convertirse en combustible social.[37] Y sobre, la libertad de creación, la declaración de la UNEAC la defiende, pero insiste claramente en la dimensión educadora de la cultura puesta al servicio de la Revolución:

> La revolución cubana no propone eliminar la crítica ni exige que se le hagan loas ni cantos apologéticos. No pretende que los intelectuales sean corifeos sin criterio. La obra de la Revolución es

35 Fidel Castro, *Discurso pronunciado en la clausura del primer congreso nacional de educación y cultura*.

36 Heberto Padilla, *Fuera del juego*, La Habana: 1968, <https://circulodepoesia.com/wp-content/uploads/2009/06/galeria_fueradeljuego.pdf>, p. 5.

37 *Ibid.,* p. 9.

> su mejor defensora ante la historia, pero el intelectual que se sitúa críticamente frente a la sociedad, debe saber que, moralmente, está obligado a contribuir también a la edificación revolucionaria. […]. Debe definirse contra qué se lucha y en nombre de qué se combate.[38]

En definitiva, el caso Padilla fue la ilustración de una lucha simbólica sobre el papel de la cultura en su dimensión política. Parece poco probable que Padilla fuera encarcelado por simples motivos literarios, sino que sus obras fueron consideradas en su dimensión ideológica. Entonces, el poder político redefinió claramente el papel que le correspondía al intelectual: educar al pueblo. En una entrevista, Norberto Fuentes desarrollaba lo que era, según él, la relación que mantenía Fidel Castro con los intelectuales: "la cultura era un instrumento de la propaganda revolucionaria con un límite claro: 'No me hagan contrarrevolución'. Era un límite elástico si lo sabías emplear. Pero Padilla, sencillamente, la jodió".[39] Y Fuentes continuaba culpando a Padilla: "Padilla quería un papel protagónico, dar conferencias, hacer grandes declamaciones, despachar con la prensa extranjera, ser el superintelectual crítico. Y se le fue de las manos".[40]

El caso Padilla de Pavel Giroud: un documental útil, pero maniqueo

Los archivos dentro del documental: un montaje polémico

En su nueva película, el realizador Pavel Giroud, que ahora vive en Madrid, decide utilizar la filmación de la autocrítica de Padilla en la UNEAC como columna vertebral, eje director de su relato. Al ver la película, nos sorprende el hecho de que casi no haya filmación por parte de Giroud. En efecto, a lo largo de la película, sólo

38 *Ibid.,* p. 10.

39 Pablo De Llano Neira, art. cit.

40 *Ibid.*

vemos algunos planos filmados y unas escenas con una fuerte carga dramática.

En un primer tiempo, nos interesa analizar los primeros minutos de la película en los que el realizador utiliza dos mecanismos del *flashback* que son el cambio cromático, el uso del blanco y negro para representar el pasado, y el movimiento de cámara, en este caso el travelín de avance para volver al pasado. Tras la aparición progresiva, en un fondo blanco patinado de gris que puede recordar la página, del poema *Di la verdad*, publicado en *Fuera del juego*, elección peculiar que funciona *a priori* como una pista sobre el significado de la película, es decir la búsqueda de la Verdad sobre el caso Padilla, seguido por un fundido en negro, se oye la voz fuera de campo de Bernard Pivot, en su programa *Apostrophes* cuando recibió al poeta en 1983, que enuncia el tema de la emisión: "la libertad de escribir, la libertad de publicar y de leer. Sabemos que en los países donde no existen estas libertades es señal de que carecen de muchas otras" (1'25-1'32). La triple repetición de la palabra libertad es otra pista sobre el objetivo real de Giroud que va a ser la denuncia de la falta de libertad de expresión, para él, en Cuba. Aparece entonces la fecha de 1983, que nos lleva a un pasado más cercano al presente de enunciación, pero que, en realidad, es una primera retrospectiva. Aparecen en la pantalla, en color, mediante un fundido encadenado, Heberto Padilla y Bernard Pivot, y el entrevistador francés le pregunta: "¿Cuántos años después del inicio de la Revolución empezó su decepción?" (1'49-1'53). El plano medio corto sobre la cara dubitativa, abatida del poeta, seguido por un fundido en negro es un recurso tradicional que introduce el *flashback*[41] y que permite la vuelta al pasado con el primer travelín de avance sobre la Habana, en blanco y negro, con la voz en off de Fidel Castro pronunciando su famoso discurso *Palabras a los intelectuales* de 1961.[42]

Sin presentación del contexto de enunciación de aquel discurso, sin nombrar el discurso, después de la triple ocurrencia de la palabra

41 Véase el libro de Yannick Mouren, *Le Flash-back,* Paris: Armand Colin, Cinéma, 2005.

42 Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*.

Figura 1 — El caso Padilla, fotograma de la película, 3'11

"Libertad", el espectador tiene la sensación de que va a ver un documental cuyo tema central será la libertad de expresión del artista. Sensación confirmada por la aparición progresiva del título, en sobreimpresión y mediante un efecto de zoom sobre la Habana con una reducción de la focal, la música de tensión que acelera, los ruidos de rejas cerrándose materializadas gráficamente en el título, el ruido de la cerradura como si fuera la celda de una cárcel y el corte en seco sobre una pantalla negra.

Después, aparece en la pantalla en sobreimpresión la fecha del 27 de abril de 1971, fecha de la autocrítica, presentada mediante textos enunciativos y una frase pone en evidencia la estrategia engatusadora del realizador que va a regir su película: "la filmación de lo ocurrido ha permanecido oculta por más de medio siglo. Hasta ahora" (3'30-3'37). Pavel Giroud explica en una entrevista cuál fue su proceso de creación en torno a las fuentes utilizadas: "Decidí no tomarlo [el libro *La mala memoria* de Heberto Padilla] como referencia por la misma razón por la que no quise entrevistar a nadie vinculado al

caso hablándome desde el presente, con ese poder de selectividad en la memoria que nos da el tiempo y todo lo que ganamos con su paso —experiencia, sabiduría y convenientes olvidos".[43]

Si es cierto que el realizador no utiliza testimonios recientes o análisis posteriores del caso Padilla, podemos lamentar frecuentemente la ausencia de contextualización. Por otro lado, Giroud decide intercalar vídeos de archivos que ilustran un trabajo de montaje que podríamos calificar de polémico. Al utilizar archivos históricos, Pavel Giroud asegura la dimensión verídica de su película y esto se explica por el concepto del "esto ha sido"[44], desarrollado por Roland Barthes, que aumenta la verosimilitud: "el alcance documental de esta identificación es sin embargo limitada, y le atañe al 'efecto de lo real', procedimiento retórico que participa de la ficción llamada 'realista'".[45]

Así, la secuencia, que se abre en el minuto 16'34, atestigua del montaje novelesco realizado por Giroud. En un primer plano, en leve picado, nos situamos *in medias res* en el momento de la creación al ver la máquina de escribir y la mano tecleando, en los siguientes primeros planos. Tras un corte en seco sobre un fondo negro, aparece la primera página del libro *Fuera del juego* como si acabara de ser escrito, con un zoom progresivo en el título. Luego, se oye la voz fuera de campo de Fidel Castro, con la aparición de las fechas "1967/68" y poco después la cara de Castro en primer plano, anunciando la muerte de Ernesto Che Guevara. En la misma secuencia, se suceden un recorte de prensa sobre la muerte del Che, un discurso

43 Fabio M. Quintero, "Pavel Giroud y la amarga verdad de El caso Padilla", *La Joven Cuba*, 6 de octubre de 2022, <https://jovencuba.com/pavel-giroud-caso-padilla>.

44 Roland Barthes, *La Chambre claire-Note sur la photographie,* Paris: Gallimard Seuil, Cahiers du Cinéma, 1980. Ver principalmente el capítulo 32, p. 119-122, en el que Roland Barthes define precisamente el concepto del "esto ha sido".

45 "La portée documentaire de cette identification est cependant limitée, et relève de 'l'effet de réel', procédé rhétorique qui participe de la fiction dite 'réaliste'", Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris: Armand Colin, Cinéma, 2008, p. 19.

de Lyndon B. Johnson, presidente de Estados Unidos entre 1963 y 1969, que anuncia la muerte de Martin Luther King Jr., otros recortes de prensa sobre la muerte del líder pacifista y el asesinato del senador Robert Kennedy en 1968, archivos fílmicos del mayo francés y de la guerra de Vietnam, de manifestaciones en Inglaterra, recortes de prensa de la masacre de Tlatelolco en México, foto del podio de Tommie Smith y John Carlos en los juegos olímpicos de México en 1968, archivos fílmicos de la revolución cultural china de Mao Zedong y, finalmente, termina con archivos fílmicos de la invasión de Checoslovaquia por la URSS, con un discurso de Fidel Castro en voz en off. Ese fragmento de la captación fílmica del discurso, "El planteamiento cubano frente a la crisis checoslovaca"[46] del 23 de agosto de 1968, carece de contextualización y no se explica el porqué de esta secuencia, algo que hubiera sido muy interesante para situar el caso Padilla en comparación con la situación política internacional e introducir la progresiva sovietización de la cultura cubana.[47] Mediante un gran plano general del Malecón y de la Habana, en blanco y negro, nos desplazamos a Cuba en el momento de la publicación de *Fuera del juego,* con la mostración de la declaración de la UNEAC mencionando la inserción de una nota de desacuerdo ideológico con la obra, y Giroud decide mostrar una mano hojeando la edición inglesa traducida por J. M. Cohen. Al insertar el libro después de la secuencia de los acontecimientos de 1968, el realizador parece establecer un parecido entre el libro de Padilla y dichos acontecimientos como si tuvieran la misma magnitud.

Otra secuencia nos parece ilustrar el montaje novelesco, y hasta engatusador, del realizador cuando decide introducir otros archivos estableciendo un paralelo evidente con la censura y los procesos de Moscú. El paralelo que establece Pavel Giroud con los juicios de Moscú no es nada novedoso. La comparación surgió de inmediato

---

46 <https://punto-final.org/PDFs/1968/PF_063_doc1.pdf>; <https://api.nakala.fr/embed/10.34847/nkl.b19a8bfj/0b9a4f29f7cc67536b-16bf9060b771957b60653d>.

47 Véase Rafael Hernández, "El año rojo. Política, sociedad y cultura en 1968", *Revista de Estudios Sociales*, nº 33, agosto de de 2009, p. 10.

con la resonancia del caso Padilla (véase la segunda carta de intelectuales europeos y latinoamericanos del 20 de mayo de 1971). En el minuto 37'29, se abre una secuencia de veintidós planos que se encadenan mediante cortes en seco. Otra vez el realizador no propone al espectador una contextualización o informaciones acerca de lo que va a exponer. Sólo se contenta con mostrar una serie de archivos que van desde recortes de prensa hasta fotos de artistas condenados pasando por archivos fílmicos del Komsomol (Unión Comunista de la Juventud) de 1958. Tras un corte en seco de la autocrítica de Padilla, empieza la secuencia con un recorte de prensa del diario *The New York Times* sobre el premio Nobel de Pasternak y sobre la censura que aún se ejerce en la Unión Soviética, luego continúa con dos zooms con un efecto sonoro ostentoso en otros recortes con títulos llamativos, la autocrítica de Pasternak, la condena con palabras muy duras en contra de Pasternak durante el Komsomol de 1958 durante trece planos, un recorte de prensa de *La Vanguardia* sobre el rechazo del premio Nobel por Pasternak y la secuencia se termina con tres fotos de escritores o periodistas condenados por sus críticas en contra de la revolución soviética. El hilo conductor de la secuencia es una canción de coros rusos lo que aumenta la tensión y la dramaturgia, pero que, al mismo tiempo, subraya demasiado el montaje novelesco elegido por Giroud, rasgo que se encuentra frecuentemente en los documentales: "es verdad que unos documentales, o pseudodocumentales, recurren a veces a técnicas novelescas, o mediante la audacia de la toma, o mediante la puesta en escena en sentido estricto, o mediante una dramatización exhaustiva".[48] Además, Giroud muestra al final de la secuencia un documento que parece ser un archivo histórico de seguridad o de vigilancia de la antigua URSS con las fotos de Andrei Sinyavsky / Yuli Daniel, Natalia Gorbanévskaya y Alexander Solzhenitsyn. Se ve una especie de informe gris-beige con las fotos pegadas mediante un trozo de cinta adhesiva amarilla y una banda de papel amarilleado con los delitos y las condenas de cada escritor.

48 "Il est vrai que des films documentaires, ou pseudo-documentaires, font parfois appel à des techniques romanesques, soit par l'audace de la prise de vues, soit par la mise en scène au sens fort, soit par une dramatisation poussée de la narration", Guy Gauthier, *op. cit.,* p. 121.

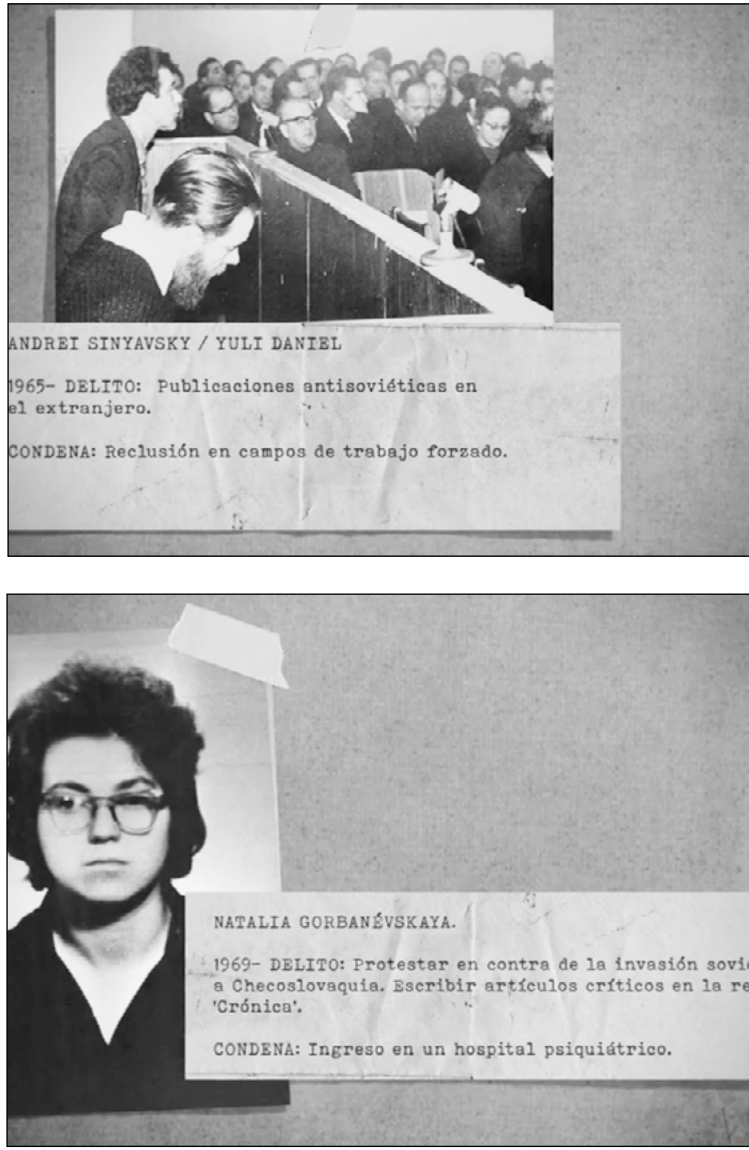


Figura 2 - El caso Padilla, fotogramas de la película, 38'47-39'17

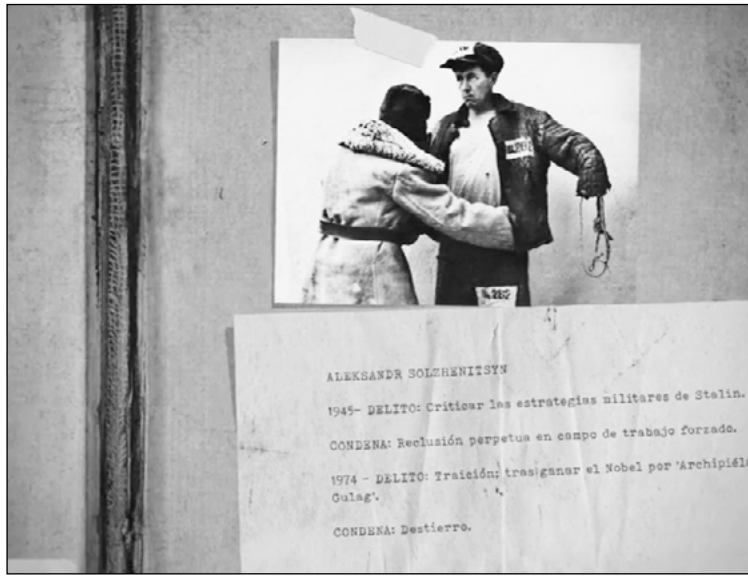


Figura 3 - El caso Padilla, fotogramas de la película, 38'47-39'17

Al igual que la falsa creación *in medias res* con la máquina de escribir, el realizador decide de nuevo engañar al espectador al crear este falso archivo. Se sirve de la dimensión verosímil de este tipo de documento para introducirlo en su película como si fuera la realidad y esta maniobra ilustra nuevamente el montaje novelesco y engatusador privilegiado por el director cubano.

No se trata aquí de cuestionar la necesaria condena de las autocríticas y su dimensión claramente desdeñable, sino cuestionar la voluntad y la intención del realizador que carece de objetividad y se adhiere a una visión maniquea del caso Padilla. Aunque también pueda parecer extrema y subjetiva la opinión de Jorge Ángel Hernández, compartimos parte del análisis que hace del documental:

> No obstante, el señor Giroud prefiere evadir los elementos que no provengan del consenso hegemónico global y someterse a un guion que no soporta una profundidad de análisis. Solo creer,

> ciega y oscuramente, en la insaciable propaganda negra. Al cineasta cubano parece no importarle la búsqueda y entendimiento de errores y aciertos, ni mucho menos la objetividad histórica, sino la línea ideológica de la cual es cliente satisfecho.[49]

Si bien pudiera mirarse, a primera vista, como una simple mostración de los hechos ocurridos durante esa tristemente célebre noche, en realidad, el montaje realizado por Giroud demuestra una voluntad de transmitir un mensaje lejos de toda objetividad. No se sitúa como observador analítico de una situación ocurrida hace cincuenta y tres años, sino que decide orientar el visionado y la percepción del espectador. Por lo tanto, pensamos que el problema fundamental planteado por el montaje del realizador es justamente el sentido que adquiere su película a raíz de la construcción narrativa: "Problema difícil de la selección de imágenes, pero problema también de la significación que puede causarles el montaje a través de la sensibilidad y de la personalidad del montado o del realizador".[50]

Es fácil expresar ideas mediante el montaje y la película muestra un montaje polémico que materializa un discurso personal sobre la situación en Cuba: "la organización de las secuencias por el montaje constituye lo esencial de un discurso que es al mismo tiempo una constatación y una acusación".[51] Aspecto confirmado por el paralelo que establece entre Heberto Padilla y Fidel Castro mediante una secuencia dedicada al líder de la Revolución.

---

49 Jorge Ángel Hernández, "La construcción mediática del argumento. Caso padilla en revisitaciones", *La Jiribilla*, 15 de septiembre de 2022, <https://www.lajiribilla.cu/la-construccion-mediatica-del-argumento-caso-padilla-en-revisitaciones>.

50 "Problème difficile du choix des images, mais problème aussi de la signification que peut leur procurer le montage à travers la sensibilité et la personnalité du monteur ou du réalisateur", Henri-Paul Sénécal, "Qu'est-ce que le cinéma vérité ?", *Séquences: la revue de cinéma*, nº 34 (octubre de 1963), p. 4-9.

51 "L'organisation des séquences par le montage constitue l'essentiel d'un discours qui est à la fois un constat et une accusation", Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 26.

El paralelo entre Heberto Padilla y Fidel Castro: una secuencia crítica en contra de Castro

Aunque el líder de la Revolución aparece a menudo en la película, sea en presencia o solamente con la voz en off, una secuencia de veintitrés planos, del minuto 39'50 hasta el minuto 41'56, se centra en la evolución de la posición ideológica de Fidel Castro sobre el comunismo. Pavel Giroud abre esta secuencia recurriendo a un archivo fílmico del discurso de Fidel Castro pronunciado en los Estados Unidos en 1959 en el que declara que la Revolución no es comunista. Efectivamente, desde los inicios de la Revolución, el comandante declaraba el 15 de enero de 1959: "Aquí se han querido poner las cosas que quien no sea un vendido y un incondicional miserable de los norteamericanos, entonces es un comunista; pues yo no soy comunista, ni me vendo a los norteamericanos, ni recibo órdenes de los norteamericanos".[52] Declaración confirmada por un recorte de prensa del Diario de la Marina del 18 de abril de 1959 cuyo titular decía "Declara Fidel Castro que el Comunismo no tiene en Cuba ninguna posibilidad de éxito" (40'01). No obstante, el montaje realizado por Giroud, con la elección de una música grave, genera tensión y orienta la recepción de la secuencia. Sensación confirmada por el siguiente archivo de Fidel Castro que pronuncia otro discurso en inglés en 1961 mostrando un progresivo acercamiento a la Unión Soviética, pero rechazando otra vez afirmar si es o no comunista: "—¿Es usted comunista, Fidel? —Bueno. Bueno, espere a que hable la historia. La historia dirá lo que somos" (40'41). Al elegir este archivo, el realizador parece tomar distancia, pero, en realidad, sugiere que Fidel Castro está fingiendo. La inserción de la improvisación de Ramón Veloz, *Que vivan Cuba y la* URSS, que sirve de banda sonora a los archivos del viaje de Fidel Castro a la Unión Soviética en 1963 adquiere un tono satírico, burlesco que confirma la denuncia de Giroud. A lo largo de los veintitrés planos, el director nos muestra a un Castro seductor, manipulador que consiguió engañar

52 Fidel Castro, *Discurso pronunciado en el club Rotario de la Habana* (La Habana, 1959), <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f150159e.html>.

Figura 4 — El caso Padilla, fotograma de la película, 41'51

a todo el mundo, pero, otra vez, la secuencia se vuelve maniquea ya que el realizador cubano no contextualiza este giro de la política internacional de la Revolución y el acercamiento inevitable con la URSS. Así como lo escribe Boris Miranda: "Estados Unidos orilló a Fidel Castro a refugiarse en la órbita soviética y abrazar al socialismo como horizonte de la Revolución Cubana".[53] Además, Pavel Giroud le tiende otra trampa al espectador asociando dos archivos diferentes creando la ilusión de que se trata de un solo documento. En efecto, en el minuto 41'51, enfoca en el titular que dice "Soy marxista leninista y lo seré siempre", frase publicada en diciembre de 1961 en la portada del periódico *Revolución* que aparece en sobreimpresión

53 Boris Miranda, "¿Quién convirtió en comunista al líder cubano Fidel Castro?", *BBC News Mundo*, 28 de noviembre de 2016, sec. Noticias América Latina, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38126553>.

sobre otro diario, el diario *Hoy*.[54] Pero como no menciona las fuentes, procura la sensación de que se saca el titular del segundo diario.

Tras un fundido en negro, aparece la fecha 1971 en blanco y se abre una secuencia de quince planos con la misma música grave hasta que reanude la autocrítica de Padilla. Después de un travelín lento hacia la derecha, en picado sobre el edificio de la CIA, se muestran archivos del Memorándum de Inteligencia sobre el caso Padilla llamado: "Padilla: Castro's Solzhenitsyn" (42'04). Este memorándum hace eco al montaje anterior en el que se veían las condenas a los intelectuales en la Unión Soviética y, por lo tanto, se ve claramente cómo se articulan las secuencias para convertirse en una carga contra Fidel Castro. A primera vista, este archivo parece objetivo y muy útil para comprender la evolución de la relación entre los intelectuales y la Revolución después del caso Padilla. En efecto, insiste en el grado de libertad del que gozaban los intelectuales, pero que disminuyó a partir de 1968, algo que justifica por "las tiranteces de un comunismo estalinista", evolución que contrasta con la independencia mostrada hasta ahora por Fidel Castro. En vez de privilegiar el análisis de este aspecto y la comprensión del caso Padilla, a la luz del contexto y de los acontecimientos, Giroud opta por el sensacionalismo. Termina la secuencia con un encadenamiento de ocho planos rápidos sobre Padilla durante su autocrítica y dos sobre la audiencia, sin sonido excepto la música grave que aumenta el sentimiento de tensión.

Al estudiar estas tres secuencias, se ve cómo se establece un trenzado significativo entre ellas: Padilla fue víctima de la intransigencia y de la censura de Castro, que adhirió claramente a la concepción soviética del poder. Para Pavel Giroud:

> Padilla, Fidel Castro o Cabrera Infante son en mi película personajes dramáticos. Fidel, como personaje, tiene un objetivo: conservar el poder y el control absoluto sobre su reino, pero los

54 <https://www.radiotrinidad.icrt.cu/2023/05/16/aniversario-85-de-la-fundacion-del-periodico-hoy-organo-del-partido-socialista-popular> y <http://www.cubadebate.cu/noticias/2017/05/05/fidel-sobre-carlos-marx-sus-ideas-flamean-tambien-en-nuestra-pequena-isla-del-caribe>.

> intelectuales están criticando demasiado sus prácticas e influyendo con su pensamiento más allá de las fronteras, por lo que ha de coger a uno de ellos como conejillo de Indias y dar un fuerte escarmiento al resto. Al final lo logra: convierte en ovejas mansas a los que como [*sic*] le criticaban. Ese es el arco dramático de ese personaje en mi película.[55]

Al centrarse en los archivos de la autocrítica, algunos críticos comparan la película de Giroud con el *cinéma vérité*: "Puro y duro cine de lo real, que se niega a callar ante las injusticias de cualquier régimen irrespetuoso ante la democracia verdadera y la necesaria libertad de creación".[56] Sin embargo, esta comparación nos parece errónea porque, aunque utilice la filmación de la autocrítica, el trabajo de montaje que realiza el director con la orientación ideológica que adquiere, no puede ser más alejado del *cinéma-vérité*: "El *cinéma-vérité*, es el de la reproducción más fiel posible de una realidad 'viva y sangrienta'. Es el de la constatación cruda de una realidad social o sicológica. El cineasta debe ser el testigo imparcial de la realidad".[57]

En su película, Giroud no se posiciona como el testigo imparcial, sino que construye claramente un ataque en contra de la Revolución cubana y, sobre todo, en contra de Fidel Castro. El montaje que realiza a lo largo de su película demuestra una serie de elecciones, de posiciones que asume totalmente en otra entrevista cuando comenta el discurso de Fidel Castro, *Palabra a los intelectuales,* y establece unos paralelos que dejan ver su toma de posición y su postura a la hora de realizar *El caso Padilla*:

---

55 Fabio M. Quintero, art. cit.

56 Carlos Loureda, "'El caso Padilla', de Pavel Giroud, un desconcertante 'yo, me acuso'", *Fotogramas*, 18 de septiembre de 2022, <https://www.fotogramas.es/festival-de-san-sebastian/a41206320/el-caso-padilla-critica-pelicula>.

57 "Le cinéma-vérité, c'est celui de la reproduction la plus fidèle possible d'une réalité 'vivante et saignante'. C'est celui du constat brut d'une réalité sociale ou psychologique. Le cinéaste doit être le témoin impartial de la réalité. […] La spontanéité et le naturel de l'interprétation de personnages réels vivant des événements ou des drames réels forment les éléments de base du cinéma-vérité", Sénécal, art. cit., p. 5.

> Que esos creadores entendieron que dentro de ese "dentro" cabía también la crítica, el cuestionamiento e incluso la burla y la ironía. Y cuando te enfrentas a alguien como Fidel Castro, eso no cabe. Estos procesos están liderados por personas que no permiten ningún cuestionamiento: ni Fidel ni Hitler ni Franco ni Pinochet... Bueno, Pinochet no hizo una revolución, pero dio un golpe de estado y tuvo un poder absoluto. Más allá de la ideología, a estas personas les unen unos rasgos, el uso del poder a su conveniencia.[58]

Al comparar a Fidel Castro con Hitler, Franco y Pinochet, Giroud pone al mismo nivel concepciones políticas totalmente diferentes que no tenían, en ningún caso, el mismo proyecto político y social. No se trata de defender ciegamente a la Revolución cubana, se puede y se debe criticarla, pero parece un exceso compararla con las dictaduras de extrema derecha de Hitler, Franco y Pinochet.

Después del análisis de estas secuencias, y a la lectura de la toma de posición de Giroud, se nota demasiado el resentimiento del director, aunque niegue, en varias entrevistas, haber hecho un panfleto de denuncia:

> Pensando como un cineasta que está haciendo una película y no como alguien que va a desenmascarar a un régimen con una bomba audiovisual. Pasa a menudo que películas con temas potentes sobre Cuba, se convierten en un "yo acuso a la cruel dictadura" y eso es un error. Ahí entras en el terreno del panfleto. Al "malo" de una película lo define como tal el espectador, no decirle tú —muchas veces desde un cartel inicial— quién lo es. Si lo haces, estás anulando la fuerza dramática de la película.[59]

---

58 José María Aresté, "Pavel Giroud, director de *El caso Padilla*: 'Los cubanos estamos hartos de que nuestras víctimas no puntúen lo mismo'", *De cine* 21, 31 de mayo de 2023, <https://decine21.com/entrevistas/125794-pavel-giroud-director-de-el-caso-padilla-los-cubanos-estamos-hartos-de-que-nuestras-victimas-no-puntuen-lo-mismo>.

59 Fabio M. Quintero, art. cit.

No obstante, parece que la cosa se la escapó de las manos. En efecto, las elecciones de Giroud y la carga disimulada, detrás del caso Padilla, en contra de Fidel Castro, por culpa del trabajo de montaje, convierten el documental en una película-espectáculo: "La realidad de la película-espectáculo ya no será la realidad cruda registrada durante el rodaje, sino la realidad elegida y presentada por el montador".[60]

El caso Padilla de Pavel Giroud es un documental valioso para entender un periodo peculiar de la historia contemporánea cubana, el famoso Quinquenio gris cuyo mayor ejemplo es el caso Padilla. En efecto, ese periodo se caracterizó por más censura e ilustró la estalinización en vigor en la isla en aquella época que instaló el realismo socialista como una corriente estética. Ahora le toca al espectador adentrarse más en la historia cubana para entender aquel periodo y acercarse más al caso Padilla: "El que viene a ver esta película es porque tiene motivación. Estoy seguro de que después de ver la película va a navegar con Google para complementar el relato. La visión de todo aquel a quien pudiera entrevistar está online, llevan 50 años escribiendo sobre el asunto, algo que complementaría muy bien la película".[61]

Sin embargo, cabe señalar también que el director cubano mira sólo una cara de la moneda y hubiera sido interesante desarrollar la polémica que desató el caso Padilla, ponerlo en perspectiva y la elección del director condiciona demasiado al espectador. Claramente se posiciona Pavel Giroud en contra de la Revolución y del gobierno cubano presente y utiliza el caso Padilla para hablar de la situación actual en Cuba:

---

60 "La réalité du film-spectacle ne sera plus la réalité brute recueillie au cours du tournage, mais la réalité choisie et présentée par le monteur. Une réalité décantée en quelque sorte et qui aura perdu une grande partie de ses composantes originelles ", Senécal, "Qu'est-ce que le cinéma vérité ?", p. 8.

61 José María Aresté, art. cit..

> Esta no es una película histórica, sino que es una película sobre la actualidad de mi país. Lo que se cuenta sigue ocurriendo. Yo di las gracias a los que votaron mi documental en nombre de los cubanos, porque estamos hartos de que nuestro país sea un parque temático, una utopía, y de que el dolor nuestro no puntúe igual que las víctimas de Franco, Videla, Pinochet...[62]

Pero, le falta distancia, estudiar los hechos con más objetividad y, finalmente, *El caso Padilla* se vuelve un arma para arrematar contra Cuba y no para analizar científicamente un acontecimiento condenable que abrió un periodo negativo de la Revolución. Este aspecto demuestra que Giroud afirma, que establece paralelos sin la distancia objetiva. Y como lo escribe Guy Gauthier, "el documental, si quiere demostrar su legitimidad, no puede ceder en el rigor. 'La imagen no miente', como a veces se oye decirlo, es absurdo. Puede ser un medio para mentir al igual que la palabra".[63]

Al final de su película, añade una secuencia desconectada a nivel temporal: "Por eso, la película termina con la protesta de unos jóvenes intelectuales y artistas frente al ministerio de Cultura".[64] Mediante este montaje, induce a concluir que la libertad de creación y de expresión sigue sin existir en Cuba y el caso Padilla sólo se convierte en una excusa para arrematar en contra del gobierno cubano. No validaremos la opinión de Giroud, ni afirmaremos lo contrario, solo afirmamos que para comprender bien el caso Padilla y la situación cubana, siempre tenemos que analizar la Historia con perspectiva dejando de lado el sensacionalismo.

---

62 *Ibid.*

63 "Le documentaire, s'il veut justifier de sa légitimité, ne peut pas transiger sur la rigueur. 'L'image ne ment pas', comme on l'entend dire parfois, est une absurdité. Ce peut être un moyen de mentir tout comme la parole", Guy Gauthier, *op. cit.*. p. 118.

64 César G. Calero, "El caso Padilla, la autoinculpación que dividió a los intelectuales sobre Cuba", *Público*, 15 de octubre de 2022, <https://www.publico.es/internacional/caso-padilla-autoinculpacion-dividio-intelectuales-cuba.html>.

Bibliografía

Albuquerque F., Germán, "iv. La sovietización de la cultura cubana en la década de los setenta", En *La Trinchera Letrada*, Ariadna Ediciones., 81-100. Historia. Santiago de Chile, 2011, <https://books.openedition.org/ariadnaediciones/238>.

Alencar Pinto, Guilherme de, "Patria o muerte, perderemos: el documental del caso Padilla", *La Diaria*, 9 de febrero de 2024, sec. Cultura. <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2024/2/patria-o-muerte-perderemos-el-documental-del-caso-padilla>.

Aresté, José María, "Pavel Giroud, director de *El caso Padilla*: 'Los cubanos estamos hartos de que nuestras víctimas no puntúen lo mismo'", *De cine* 21, 31 de mayo de 2023, <https://decine21.com/entrevistas/125794-pavel-giroud-director-de-el-caso-padilla-los-cubanos-estamos-hartos-de-que-nuestras-victimas-no-puntuen-lo-mismo>.

Arreola, José, "Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa ante el caso Padilla", s. f. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8213612>.

Barthes, Roland, *La Chambre claire -Note sur la photographie,* Paris: Gallimard Seuil, Cahiers du Cinéma, 1980.

Berthier, Nancy, y Lamore, Jean, *La Révolution cubaine (*1959-1992*) - Cinéma et Révolution à Cuba (*1959-2003*)*, St-Just-La-Pendue: Sedes-cned, capes - Agrégation, 2006.

Bovy, Yannick, y Toussaint, Éric , *Le Pas suspendu de la Révolution: approche critique de la réalité cubaine*, Mons: Éditions du Cerisier, Place Publique, 2001.

Calero, César G. , "El caso Padilla, la autoinculpación que dividió a los intelectuales sobre Cuba", *Público*, 15 de octubre de 2022, <https://www.publico.es/internacional/caso-padilla-autoinculpacion-dividio-intelectuales-cuba.html>.

Careaga, Roberto, "Norberto Fuentes: 'Padilla fue un hombre equivocado, un iluso", *La Tercera*, 2 de marzo de 2013, Santiago de Chile edición. <https://www.latercera.com/noticia/norberto-fuentes-padilla-fue-un-hombre-equivocado-un-iluso>.

Castro, Fidel, *Discurso pronunciado en el club Rotario de la Habana*, La Habana, 1959. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f150159e.html>.

—, *Discurso pronunciado en la clausura del primer congreso nacional de educación y cultura*. Teatro de la ctc, La Habana, 1971. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>.

—, *Palabras a los intelectuales*. Biblioteca Nacional, La Habana, 1961. <https://www.redalyc.org/pdf/5350/535055493008.pdf>.

Cruz, Juan, "Heberto Padilla aprende a vivir 'en el vacío del exilio'", *El País*, 25 de septiembre de 1981. <https://elpais.com/diario/1981/09/25/cultura/370216813_850215.html>.

De Llano Neira, Pablo, "Heberto Padilla quiso ser el Solzhenitsyn de Cuba. Un error fatal", *El País*, 17 de agosto de 2018. <https://elpais.com/cultura/2018/08/17/actualidad/1534458972_044062.html>.

Díaz Martínez, Manuel, "El 'pavonato'". *El País*, 26 de enero de 2007, sec. Tribuna, <https://elpais.com/diario/2007/01/26/opinion/1169766005_850215.html?event_log=go>.

———, "Intrahistoria abreviada del caso Padilla", Accedido 14 de junio de 2024, <https://www.ub.edu/aulapoesiabarcelona/aunao1/Mdiaz.pdf>.

Figuera Marante, Liosdany, "La cultura cubana de los setenta: una mirada crítica hacia una década negra", *Diseminaciones* 4, nº 8 (julio de 2021), p. 117-34.

Fornet, Ambrosio, "El quinquenio gris: revisitando el término", *Rebelión*, 2 de febrero de 2007, <https://rebelion.org/el-quinquenio-gris-revisitando-el-termino>.

Fornet, Ambrosio, y Campuzano, Luisa, *La Revista Casa de las Américas : un proyecto continental*, La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2001.

Gauthier, Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris: Armand Colin, Cinéma, 2008.

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fúsil*, Buenos Aires: Siglo xxi Editores Argentina, 2003.

Guanche, Julio César, *El continente de lo posible: un examen sobre la condición revolucionaria*, La Habana: icic Juan Marinello/Casa Editorial Ruth, 2008.

Hernández, Jorge Ángel, "La construcción mediática del argumento. Caso padilla en revisitaciones", *La Jiribilla*, 15 de septiembre de 2022. <https://www.lajiribilla.cu/la-construccion-mediatica-del-argumento-caso-padilla-en-revisitaciones>.

Hernández, Rafael, "El año rojo. Política, sociedad y cultura en 1968", *Revista de Estudios Sociales*, nº 33 (Agosto de de 2009), p. 10.

Lançon, Philippe, "Heberto Padilla, hors-jeu", *Libération*, 28 de septiembre de 2000, <https://www.liberation.fr/culture/2000/09/28/heberto-padilla-hors-jeu_338885>.

Leante, César, "El caso Padilla revisitado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 589-590 (julio de 1999).

Loureda, Carlos, "'El caso Padilla', de Pavel Giroud, un desconcertante 'yo, me acuso'", *Fotogramas*, 18 de septiembre de 2022, <https://www.fotogramas.es/festival-de-san-sebastian/a41206320/el-caso-padilla-critica-pelicula>.

Maccioni, Laura, "De cuando el rojo se fue volviendo gris: Revolución cubana, intelectuales y literatura", *Astrolabio Nueva*

Época, nº 21 (diciembre de 2018), <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/89193>.

Machover, Jacobo, *Cuba, totalitarisme tropical*, Paris: Buchet/Chastel 10/18, 2006.

Miranda, Boris, "¿Quién convirtió en comunista al líder cubano Fidel Castro?", bbc *News Mundo*, 28 de noviembre de 2016, sec. Noticias América Latina, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38126553>.

Monteagudo, Luciano, "Festival de San Sebastián 2022: 'El caso Padilla'", *Página* 12, 20 de septiembre de 2022, <https://www.pagina12.com.ar/483111-festival-de-san-sebastian-2022-el-caso-padilla>.

Padilla, Heberto, *Fuera del juego*, La Habana, 1968, <https://circulodepoesia.com/wp-content/uploads/2009/06/galeria_fueradeljuego.pdf>.

Prieto, Abel, y Gómez Triana, Jaime , *Fuera (y dentro) del juego: una relectura del "caso Padilla" cincuenta años después*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2021.

Quintero, Fabio M., "Pavel Giroud y la amarga verdad de El caso Padilla", *La Joven Cuba*, 6 de octubre de 2022, <https://jovencuba.com/pavel-giroud-caso-padilla>.

Rodríguez Valentí, Iramsy, "Fuera del juego. Notas sobre 'el caso Padilla'", *Espacio Laical*, nº 3-4 (2016): p. 53-59.

Senécal, Henri-Paul, "Qu'est-ce que le cinéma vérité ?", *Séquences : la revue de cinéma*, n° 34, octubre de 1963, p. 4-9.

Vásquez, Juan Gabriel, "Lo que nunca habíamos visto del 'caso Padilla'", *El País*, 31 de agosto de 2023, <https://elpais.com/

opinion/2023-08-31/lo-que-nunca-habiamos-visto-del-caso-padilla.html>.

V.V., A.A., "La lettre des intellectuels à M. Fidel Castro", *Le Monde*, 22 de mayo de 1971, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/05/22/la-lettre-des-intellectuels-a-m-fidel-castro_2476142_1819218.html?random=755237195>.

Entre la insumisión y la resistencia. El desafío artístico del documental *El Caso Padilla*.

Cristina Bernaldo
Université Paris 8

Heberto Padilla, nacido en Cuba en 1933, fue un prometedor poeta que residía en Estados Unidos trabajando como periodista durante el estallido de la Revolución Cubana.[1] Aunque inicialmente apoyó la revolución y trabajó en roles diplomáticos para el estado cubano, su relación con el régimen se deterioró con el tiempo. En 1968, Padilla recibió el premio de la Unión nacional de escritores y artistas de Cuba por su colección de poemas *Fuera del juego*, pero este reconocimiento fue posteriormente considerado contrarrevolucionario por las autoridades cubanas, llevándolo a la marginación dentro de los círculos culturales del país.

La situación se agravó en 1971 cuando el diplomático chileno Jorge Edwards, que estaba en ese momento en Cuba para restablecer relaciones diplomáticas, se hizo amigo de Padilla.[2] La posterior salida de Edwards de Cuba estuvo vinculada a su asociación con Padilla y otros escritores cubanos escépticos. Las críticas abiertas de Padilla al régimen cubano y su actitud intrépida, a pesar de estar bajo vigilancia, finalmente llevaron a su arresto junto con su esposa, Belkis Cuza Malé. Edwards intentó defender a Padilla, enfatizando su postura crítica pero leal hacia la revolución, pero Fidel Castro percibió estas críticas intelectuales como amenazas al régimen. El 20 de

1 German Alburquerche Fuschini, "El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos", *Universum*, nº 16, 2001, p. 309.

2 *Ibid,.*p. 313.

marzo de 1971, Heberto Padilla fue arrestado y llevado al edificio de Seguridad del Estado en La Habana, donde fue acusado de trabajar para la CIA, interrogado y sometido a maltratos físicos.[3] Durante su detención, Fidel Castro lo visitó, y Padilla fue obligado a escribir una carta confesando sus supuestos errores. Fue liberado tras treinta y siete días de arresto, pero tuvo que presentar una autocrítica pública en un acto organizado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UEAC), en la que inculpaba también a sus amigos, escritores e intelectuales como César López, Norberto Fuentes, su propia esposa Belkis Cuza o el mismo Lezama Lima, entre otros. La autocrítica, transmitida por Prensa Latina, generó interpretaciones diversas: algunos creen que Padilla se traicionó, otros que se burló de la policía. Sin embargo, la mayoría coincide en que fue forzado a hacerlo por las autoridades, especialmente preocupado por la salud de su esposa. Este evento provocó reacciones internacionales, especialmente de intelectuales que firmaron una carta publicada en el diario *Le Monde* pidiendo la liberación de Padilla.[4]

---

3 En su biografía pueden leerse descripciones atroces sobre su detención: "Entonces se lanzaron a una especie de rito macabro: repetían líneas de mis poemas y me levantaban y me tiraban de uno a otro lado. Los golpetazos eran cada vez más continuos contra aquel suelo de madera. La cabeza, la frente, las piernas, mi cuerpo todo se hizo un amasijo de dolor. Lo último que recordé fue un topetazo en la nariz y en las sienes". Heberto Padilla, *La mala memoria*, Barcelona: Plaza y Janes, 1989, p. 173.

4 La carta dirigida a Fidel Castro fue publicada el 9 de abril de 1971 en el diario francés *Le Monde* y fue firmada por Valerio Adami, Eduardo Arroyo, Rubén Bareiro, Carlos Barral, Simone De Beauvoir, José María Caballero Bonald, Ítalo Calvino, Jorge Camacho, José María Castellet, Fernando Claudín, Julio Cortázar, Jean Daniel, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensberger, Jean-Pierre Faye, Francisco Fernández Santos, Carlos Franquí, Carlos Fuentes, Juan García Hortelano, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Rodolfo Hinostroza, Henza, Alain Jouffroy, Monique Lange, Gherasin Luca, André Peyre de Mandiargues, Joyce Mansour, Juan Marsé, Dionys Mascolo, Plinio Mendoza, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, Luigi Nono, Helene Parmelin, Octavio Paz, Anne Philippe, José Pierre, Pignon, Jean Pronteau, Rebeyrolles, Rossan Rossanda, Francesco Rosi, Caude Roy, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún, Jean Shuster, Susan Sontag, José Angel Valente, Mario Vargas Llosa, Emilio Vedova, Michel Zimbacca.

Las repercusiones fueron significativas: escritores como Mario Vargas Llosa rompieron con la Revolución Cubana, mientras otros, como Gabriel García Márquez, mantuvieron su apoyo.[5] El caso evidenció una división entre intelectuales y debilitó la unidad forjada por la Revolución Cubana.

El "caso Padilla" es rescatado por el realizador cubano afincado en España Pavel Giroud en un documental de título homónimo *El caso Padilla*[6]*,* que edita el metraje de la autocrítica —llegado a sus manos de manera secreta—, junto con otras imágenes de archivo. Su película pasa a formar parte de un cine documental que aborda el vasto paisaje histórico y político latinoamericano y cuyo conocimiento es imprescindible para ilustrarnos y ponernos en contexto.[7] En efecto, el cine documental latinoamericano contemporáneo destaca por su diversidad temática e innovación narrativa en cuestiones sociales, políticas y culturales. Esta forma de cine ha experimentado un renacimiento, presentando historias profundamente arraigadas en las realidades de la región, los derechos humanos y justicia social, las luchas de las comunidades marginalizadas y las secuelas de las dictaduras. A la vez, muchos documentales contemporáneos incorporan relatos íntimos y personales que ofrecen una perspectiva directa y emotiva de las experiencias humanas.[8]

---

5 Sobre estas divergencias puede consultarse el artículo de Hassa Arabi "La revista libre, víctima del caso Padilla", *Colección,* Vol. 30, nº1, 2019, p. 117-148.

6 El subtítulo que acompaña es "Ni traidor ni mártir", apropiándose del título de un artículo que Julio Cortázar escribió el 7 de abril de 1969 en *Le Nouvel Observateur.*

7 En la línea del historiador de cine Marc Ferro sobre el cine como agente de construcción de la Historia, consideramos que el cine documental es una herramienta imprescindible para comprender el pasado. Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel, 2000.

8 Nos referimos aquí a realizadores veteranos que han continuado recuperando la memoria como anexos a sus películas más reconocidas. Por citar algunos ejemplos, señalamos a Patricio Guzmán con *Salvador Allende* (2004), *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015), *La cordillera de los sueños* (2019); Fernando Solanas, que con la crisis argentina volvió a la categoría documental con

El cine documental sobre el exilio cubano en particular presenta una ventana a las experiencias y desafíos enfrentados por los cubanos que han abandonado su país a lo largo de las décadas. Muchos documentales abordan la cuestión de la identidad y el sentido de pertenencia que los exiliados a menudo se encuentran, una lucha constante entre sus raíces cubanas y la necesidad de adaptarse a una nueva cultura. A la búsqueda de identidad y el desarraigo se suman la memoria y la nostalgia por la patria perdida, el dolor de la separación y el deseo de los exiliados de mantener vivas su cultura y tradiciones. Junto a la política, la revolución y el exilio, son los temas más recurrentes que encontramos en los documentales de las últimas décadas.[9]

En nuestro caso, el documental *El caso Padilla* se distingue por su habilidosa utilización de imágenes de archivo que transportan al espectador a los turbulentos años del éxodo intelectual cubano. Estas imágenes no solo contextualizan la narrativa, sino que también evocan el clima político y cultural que rodeó el caso. Además, las imágenes inéditas de la autocrítica, donde se muestra un lado íntimo y personal del autor, contrastan con el texto previamente conocido. Esta profundización visual ofrece una perspectiva nueva y matizada sobre un episodio histórico crucial en la literatura y la política cubana. Aunque el exilio de Heberto Padilla ha sido eclipsado por figuras más mediáticas como Reinaldo Arenas o Cabrera Infante, el documental subraya la complejidad de su situación y la influencia duradera de

Memoria del saqueo (2004) o *El legado estratégico de Juan Perón* (2016), entre otras.

9 Por citar algunas: *Conducta impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal (1988), sobre la persecución de homosexuales e intelectuales en Cuba, *Balseros* de Carles Bosch et Josep Maria Domenech (2002). Desde la música, como muestran los realizadores Jorge Perugorría y Arturo Sotto en *Habana abierta* (2003), el reencuentro con su ciudad de origen del grupo musical después de varios años en Madrid; o sobre la persistencia de la cultura cubana en las últimas generaciones que han crecido fuera de Cuba o en hijos de cubanos que han nacido en otros países, el reciente documental de Lunes Oda, *Hijos de la diáspora* (2024).

su obra.[10] Además, la presencia de Arenas en el documental no solo conecta estos destinos individuales, sino que también ilustra cómo el exilio cubano fue moldeado por diversas voces y experiencias.

A lo largo de este artículo, vamos a analizar cómo la película documental *El caso Padilla* es un ejemplo simbólico de la tensión entre la creación artística y la censura política en un contexto autoritario. Para ello, empezaremos esbozando la manera en que la película representa una forma de resistencia contra el régimen cubano, convirtiendo las expresiones artísticas en vehículos de protesta; seguiremos con el estudio de la insumisión intelectual reservada a los escritores que vivían en la isla, y terminaremos comparándola con la de los escritores exiliados o no cubanos a la hora de referirse al régimen de Fidel Castro.

Tiempos Oscuros: El Documental *El caso Padilla* y la Resistencia Cultural en Cuba

En contextos donde la libertad de expresión está restringida, las expresiones artísticas se convierten a menudo en formas poderosas de protesta y resistencia. El arte, en sus diversas formas, ofrece a los individuos una plataforma para comunicar ideas y sentimientos que pueden ser peligrosos o imposibles de expresar abiertamente. La literatura, la música, las artes visuales y las artes escénicas han sido históricamente herramientas eficaces para cuestionar el *statu quo* y desafiar las estructuras de poder. Por ejemplo, en dictaduras y regímenes autoritarios, sobre todo de los países hispánicos —tanto en España como en América Latina— los artistas han utilizado el simbolismo y la metáfora para criticar a gobiernos dictatoriales sin hacerlo de manera explícita. Esto permite que los mensajes de resistencia lleguen al público sin ser censurados inmediatamente. La música de protesta, como la Nueva Trova en Cuba, ha jugado un papel crucial

10 Tanto la autobiografía de Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, publicada a título póstumo en 1992, como la película de Julian Schnabel de título homónimo estrenada en el año 2000 tuvieron mucho éxito en la época.

en la creación de un sentido compartido de resistencia y en la difusión de mensajes de esperanza y cambio. Del mismo modo, el teatro y el cine han proporcionado espacios para la reflexión crítica y la denuncia social. Aunque este no sea el caso del documental *El caso Padilla* —el realizador, aunque cubano, reside en Madrid y la película es de nacionalidad exclusivamente española—, al verlo, el espectador se retrotrae a un contexto de protesta y opresión en torno a la vida literaria cubana que convierte a esta pieza artística en una obra de resistencia.[11]

En efecto, el documental de Pavel Giroud es una obra cinematográfica que explora uno de los episodios más oscuros y significativos de la historia de la Cuba postrevolucionaria: los hechos que rodearon el arresto y la humillación pública del poeta Heberto Padilla en 1971. Pero es más, actúa también como catalizadora de la resistencia cultural cubana actual desde varias perspectivas. Primero, al incluir una manifestación de 2021 de artistas protestando en La Habana contra la censura. Pero sobre todo por la recuperación de la memoria, una de las formas más efectivas de resistencia, ya que al crear *El caso Padilla*, Giroud reabre un capítulo doloroso de la historia cubana que el régimen preferiría olvidar. El hecho de recuperar esta memoria permite que las nuevas generaciones comprendan el alcance de la represión y evita que acontecimientos del pasado se repitan. Y por último, porque el documental expone las tácticas represivas y de censura utilizadas por el régimen cubano, ya que muestra cómo Padilla fue arrestado bajo acusaciones falsas, sometido a torturas psicológicas y obligado a humillarse públicamente en una autocrítica que fue ampliamente difundida como una advertencia para otros intelectuales. Esta denuncia explícita de las violaciones a los derechos humanos es también una forma directa de resistencia.

Además, Pavel Giroud utiliza el lenguaje documental para desafiar la narrativa oficial del gobierno, que ha tratado de minimizar o

11 A pesar de encontrarse en las fichas de algunos portales de Internet como una coproducción cubana, la película consta como producción española en el catálogo de películas españolas del ICAA del Ministerio de Cultura de España: <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=132722> (consultado el 24-VII-2024).

justificar estos actos de represión, pero que a su vez es una forma artística emblemática de la revolución cubana. En efecto, al frente de la filmación original estaba el equipo dirigido por Santiago Álvarez,[12] director del noticiero de la Instituto Cubano del Arte e Industria cinematográficas (ICAIC) por aquel entonces.[13] Las imágenes originales ya muestran por sí mismas el carácter fingido de la autocrítica de Padilla, pero Giroud decide manipularlas y llevarlas casi a una representación esperpéntica de la dominación, eligiendo cuidadosamente las secuencias más aterradoras —discurso orwelliano de Padilla mientras se autoinculpa, utilización repetitiva de primeros planos, la visibilidad del sudor en la frente del protagonista que acompañados de una banda sonora propia de películas de terror enfatiza la tensión en el ambiente, o el momento en que Norberto Fuentes rechaza autoinculparse en el mea culpa de Padilla y enfrentarse a las autoridades militares presentes en el momento—. A través de primeros planos intensos, una banda sonora ominosa y momentos de resistencia como el de Norberto Fuentes, Giroud logra subrayar la tensión y el horror del ambiente, ofreciendo una visión crítica y contundente de aquel episodio de la Cuba postrevolucionaria.

12 Santiago Álvarez, uno de los documentalistas más importantes de Cuba, realizó numerosos documentales al servicio de la Revolución, utilizando en muchos de ellos imágenes de archivo. Por citar algunas: *Now* (1965); *Cerro Pelado (*1966); *El sueño del Pongo* (1970); *Hasta la victoria siempre*, (1967); *La guerra necesaria* (1980); *Mi hermano Fidel* (1980). Su aporte al mundo del cine ha sido reconocido internacionalmente, incluso Jean-Luc Godard le dedicó el segundo capítulo de *Histoires du cinéma* (1997).

13 El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), dedicado a la promoción de la industria cinematográfica, fue creado en 1959, apenas tres meses después del triunfo de la Revolución con Alfredo Guevara como primer director.

Trazando la memoria: El poder de las imágenes de archivo en *El caso Padilla*

El cine documental ha encontrado en las imágenes de archivo una poderosa herramienta para contar historias, contextualizar y traer a la vida eventos pasados con una inmediatez y autenticidad inigualables. Este recurso permite a los cineastas tejer narrativas complejas que conectan el pasado con el presente, ofreciendo una visión más profunda y matizada de los eventos y personajes históricos. En el caso del documental *El caso Padilla*, según el propio realizador, las imágenes llegaron a él por casualidad, y hasta ahora ha guardado el anonimato de la persona o colectivo que hizo llegar a sus manos la célebre autocrítica. En lugar de subirlas a la red como otros cubanos en el exilio que la recibieron, decidió hacer con ellas una película. Para ello, seleccionó unas cuantas secuencias del metraje de la autocrítica, añadió otras que venían de archivos de otros medios a nivel internacional, e introdujo una banda sonora para acompañarlas. Las escenas externas a la propia entrevista, añadidas por Giroud, son introducidas con el propósito de socavar la legitimidad del régimen, poner en evidencia su naturaleza autoritaria, generar conciencia colectiva y movilizar tanto a los cubanos como a la comunidad internacional en contra de las medidas ejercidas por el gobierno. Estas imágenes de archivo dan voz a otros intelectuales: Cabrera Infante, que sufrió la desdicha de ver malograda su novela por sus críticas al gobierno de aquel entonces; imágenes de Luis Goytisolo mientras se escucha la voz de Vargas Llosa que nos cuenta el rápido proceso de recogida de firmas para denunciar el arresto de Padilla —que a su vez es instrumentalizada para poner en cuestión la polémica de la inclusión del nombre de García Márquez—, el propio García Márquez, o Julio Cortázar.

Sin embargo, la manipulación de estos fragmentos audiovisuales de la época sirve también para mostrar el discurso subyacente. A diferencia por ejemplo del documental de 2018 *The Trial* sobre los juicios contra los llamados "industrialistas" de la Unión Soviética —uno de los primeros grandes juicios públicos de la era estalinista diseñado para eliminar a los enemigos del estado y consolidar el poder de Stalin—, el realizador bielorruso Sergueï Loznitsa se vale

exclusivamente de filmaciones originales para ofrecernos una ventana directa a las tácticas de manipulación y represión empleadas por el régimen soviético. Tanto Loznitsa como Giroud utilizan imágenes de archivo como su principal recurso narrativo, pero el primero adopta un enfoque diferente, ya que deja que las imágenes del juicio hablen por sí mismas.[14] La falta de una voz en off o una narrativa contemporánea permite que los espectadores interpreten los eventos de manera autónoma. Giroud, en cambio, interviene más directamente en la narración, proporcionando contexto y análisis a través de entrevistas y comentarios que vehiculan la mirada del espectador en la implicación de los personajes y la comprensión de los eventos.

Un ejemplo de manipulación es la incorporación de la entrevista a García Márquez en la que defiende el compromiso político de los escritores latinoamericanos como una responsabilidad colectiva. La inserción de la famosa frase "yo no sé si Padilla le ha hecho daño a la Revolución como se dice; pero su autocrítica sí se lo está haciendo, y mucho" extraída de la revista uruguaya *Cuadernos de marcha,* es en realidad más larga y conciliadora. En efecto, se inscribe en el contexto de una entrevista que la revista realizó con motivo de la publicación de un dossier enteramente sobre el caso Padilla en mayo de 1971, en la que García Márquez, respondiendo a la pregunta de su interlocutor sobre su posición respecto al caso, señalaba sus dudas frente a la sinceridad de la autocrítica:

> Yo, personalmente, no logro convencerme de la espontaneidad y sinceridad de la autocrítica de Heberto Padilla. No entiendo cómo es posible que en tantos años de contacto con la experiencia cubana, viviendo el drama cotidiano de la revolución, un hombre como Padilla no hubiera tomado la conciencia que tomó en la cárcel de la noche a la mañana. El tono de su autocrítica es tan exagerado, tan abyecto, que parece obtenido por métodos

14 Sergueï Loznitza es un realizador de cine documental bielorruso. Su película *The trial* (2018) sobre las purgas estalinianas en el marco de los procesos de Moscú en los años 1930, es un referente en el cine documental contemporáneo realizado con imágenes de archivo.

> ignominiosos. Yo no sé si de veras Heberto Padilla le está haciendo daño a la revolución con su actitud, pero su autocrítica sí le está haciendo daño, y muy grave.[15]

Sin embargo, pese a la incorporación de estas confrontaciones que no se alejan del objetivo, y que seguramente responden a la obligación de escoger entre las numerosas entrevistas de archivo sobre el "caso Padilla", es evidente que el documental invita a los espectadores a reflexionar sobre temas fundamentales como la libertad de expresión, y la represión política a la vez que ejerce presión internacional sobre el gobierno cubano y su censura a la comunidad literaria.

Tensiones y Resistencias: El cine documental y la insumisión intelectual en *El caso Padilla*

El cine documental ha sido una herramienta crucial para explorar y denunciar las dinámicas de poder, la opresión y las resistencias individuales y colectivas. *El caso Padilla* de Pavel Giroud es una obra significativa en este contexto, ya que aborda la compleja relación entre dominación e insumisión a través de la figura del poeta cubano. No solo revisita un momento clave de la historia cubana, sino que también ofrece una reflexión profunda sobre las tensiones entre el poder autoritario y la libertad intelectual.

Como hemos señalado más arriba, la utilización de las imágenes de archivo sirve de pretexto a ilustrar el clima de censura y control que permeaba la vida intelectual en Cuba, destacando cómo el régimen buscaba silenciar cualquier voz disidente dentro de sus fronteras mientras enfrentaba críticas desde el exterior. Sin embargo, el discurso de Giroud ofrece una visión matizada de la lucha por la libertad de expresión y los desafíos enfrentados por los intelectuales.

---

15 "Cuba, Nueva política cultural. El caso Padilla", *Cuadernos de marcha*, nº 49, 1971, p. 26. Se recomienda una lectura de la revista para ponerse en contexto con el abanico de opiniones de los intelectuales de la época. Está digitalizada y puede consultarse enteramente en línea: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/42857?mode=full> (consultado el 24-vii-2024).

Por un lado, la insumisión intelectual de los escritores que están en la isla y tienen que hacer frente al régimen. Por otro, la insumisión de los intelectuales que están fuera, que critican o defienden a Fidel Castro. El espíritu crítico de los intelectuales que viven en la isla es en sí mismo una forma de resistencia a las directrices opresivas del régimen. En cambio, la disidencia intelectual desde fuera de la isla se manifiesta de una manera más abiertamente contestataria, sin el terror a una condena y desde una perspectiva occidental que defiende un punto de vista antisoviético. Para ilustrar el terror y la opresión del primer grupo, Pavel Giroud nos ofrece un abanico de ejemplos que desembocan en la autocrítica de Heberto Padilla. Para empezar, uno de los puntos que la película menciona y que tiene relación con la represión intelectual es la censura del cortometraje documental *P. M. (Pasado meridiano)* dirigido por Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante en 1961, que retrata la vida nocturna de cubana. La controversia de la película respondía a la ambigüedad de la militancia cubana, ya que según el régimen "ofrecía una vida parcial de Cuba", más festiva, en momentos en los que deberían estar al pie del cañón, razón por la que Alfredo Guevara, presidente del ICAIC, decidió prohibir su proyección, relegarla al ostracismo y clausurar la revista *Lunes de Revolución*, el suplemento literario del periódico *Revolución* dirigida por el hermano del realizador, Guillermo Cabrera Infante. La represión de los hermanos Cabrera no se limitó al terreno cinematográfico ya que Guillermo, el escritor, fue acusado de colaborar con la CIA, provocando su exilio definitivo en 1965. El documental de Giroud ilustra justamente este hecho utilizando entrevistas de archivo a Cabrera Infante pero sobre todo el mea culpa de Heberto Padilla al haber defendido el premio que le otorgaron a Cabrera Infante en 1966 por su obra *Tres tristes tigres* en lugar de otorgárselo a *Pasión de Urbino* de Lisandro Otero. En sus escritos, Padilla había criticado duramente *Pasión de Urbino*, calificándola de "pastiche de Carpentier y Durell inadmisible a los 35 años", lo que contradecía las propuestas culturales del régimen de Castro. Estas acciones reflejan los matices oscuros de la época y el grado de autoritarismo en los discursos de Fidel Castro respecto a los valores artísticos. La elección de Giroud para cerrar este caso no puede ser más explícita. Parafraseando a José Martí, emblema de la revolución

cubana, Padilla expresa lo siguiente: "ya lo dijo Martí, la inteligencia no es lo mejor del hombre".

Resistencia e insumisión: la lucha intelectual dentro y fuera de Cuba

Otro momento de insumisión intelectual reprimida que nos ofrece el documental gira en torno a la publicación de *Fuera del Juego* en 1968. Este poemario, que contenía críticas veladas al régimen, generó una intensa controversia y rechazo por parte de las autoridades culturales. Aunque inicialmente le valió a Padilla el Premio Nacional de Poesía, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en 1968 —con un jurado compuesto por J. M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Z. Tallet y Manuel Días Martínez—, el poemario fue rápidamente censurado y Padilla acusado de actividades contrarrevolucionarias. Giroud nos recuerda el episodio con el inserto del controvertido poema "En tiempos difíciles". Citamos un fragmento:[16]

> A aquel hombre le pidieron su tiempo
> para que lo juntara al tiempo de la Historia.
> Le pidieron las manos,
> porque para una época difícil
> nada hay mejor que un par de buenas manos.
> Le pidieron los ojos
> […]
> Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros.
> Le dijeron
> que eso era estrictamente necesario.
> Le explicaron después
> que toda esta donación resultaría inútil
> sin entregar la lengua,

16 Primer poema del libro *Fuera del juego*, ganador por unanimidad en 1968 de premio de Poesía "Julián del Casal" de la UNEAC.

porque en tiempos difíciles
nada es tan útil para atajar el odio o la mentira.
Y finalmente le rogaron
que, por favor, echase a andar,
porque en tiempos difíciles esta es, sin duda, la prueba decisiva.

Al leerlo en un contexto actual, el espectador deduce rápidamente que la incorporación de este poema en el documental responde a mostrar el carácter autoritario del régimen más que la libertad creativa de Heberto Padilla, que en su autocrítica se refiere al momento de su escritura como al de "importar estados de ánimo ajenos".

Hay que señalar que el año 1968 en Cuba fue marcado por la consolidación del poder revolucionario, con políticas de nacionalización y un control estatal intensificado sobre todos los aspectos de la vida, incluida la cultura. La represión de la disidencia y la censura de la expresión artística y literaria de este período, hicieron de Cuba un escenario complejo y desafiante para intelectuales y artistas. Muchos optaron por el exilio, llevándose consigo una parte importante del talento cultural de la isla. Los que permanecieron tuvieron que lidiar con la censura y el control estatal, supervisados por organizaciones oficiales como la UNEAC. No hay que olvidar que la muerte de Che Guevara, asesinado en octubre de 1967 por la CIA, y la publicación del poemario *Fuera del Juego* ocurrieron en un intervalo de tiempo relativamente corto. Estos eventos reflejan la complejidad del periodo revolucionario cubano en la década de 1960, destacando las tensiones internas y las contradicciones del régimen.

A pesar de la represión, la obra de Padilla siguió entre 1968 y 1971 cargada de críticas sutiles y directas al régimen, y su enfrentamiento a la maquinaria estatal representó un espacio para la crítica y la reflexión en condiciones adversas. La película destaca este punto al introducir fragmentos de su novela *En mi jardín pastan los héroes*. Citamos el fragmento elegido por Pavel Giroud para ilustrar la autocrítica:

—Hola —balbuceó Julio con timidez— ¿Mucho trabajo?
El que removía la cal le respondió sonriendo y sin mirarlo.
—Bueno, sí; aquí, construyendo el socialismo….

> —Y el comunismo, compañero. Fidel ha dicho que se van a construir las dos cosas simultáneamente. El albañil lo miró entonces por primera vez.
> —¿Oíste, Pedro? Dice que se van a construir las dos cosas juntas, así que echa aquí un cubo más de mierda.

Al hablar de ella, Padilla se autoacusa de antirrevolucionario y admite defectos y problemas psicológicos que conducían a su obra a la mediocridad literaria. Este pasaje muestra el desdén y la ironía de Padilla hacia las promesas del régimen, pero también la profunda desilusión y el escepticismo que sentían muchos intelectuales cubanos como César López, Pablo Armando Fernández o Manuel Díaz Martínez, filmados con la cabeza gacha como una suerte de respuesta al discurso del protagonista.

Por último, la insumisión de Heberto Padilla halló un eco profundo en la escritura de su poemario *Provocaciones*. Fue en la Universidad de La Habana donde estos versos resonaron con tal fuerza que provocaron la detención de Padilla y su esposa, Belkis Cuza Malé, en la mañana del 20 de marzo de 1971. Esta fecha no fue una coincidencia, sino un momento inscrito en el contexto de la visita a Cuba de Jorge Edwards, en aquel entonces diplomático chileno encargado de las negociaciones en la embajada de Chile en Cuba, que visitó la isla entre diciembre de 1970 y marzo de 1971.

En una entrevista posterior recogida en el documental, Edwards explica cómo en los años setenta, Fidel Castro acusaba de contrarrevolucionarios a este grupo de escritores —cuyas críticas eran intolerables para el régimen—, y los marginaba de los círculos oficiales. En efecto, la revolución se encontraba en un momento crítico debido a las constantes amenazas y complots para asesinar a Castro. Para Edwards, esta obsesión por la vigilancia y el control alcanzaba niveles extremos, transformándose en una preocupación constante. La voz de los escritores, manifestada en la poesía de Padilla, se convertía en un acto de resistencia que el régimen no podía permitir. La detención de Padilla, sincronizada con la partida de Edwards de la isla, subraya la tensión y el temor que rodeaban a estos actos de insumisión intelectual. Así, la lectura de *Provocaciones* en la Universidad de La Habana no solo simbolizó un desafío al poder establecido, sino

que también expuso la fragilidad y el autoritarismo de Fidel Castro, dispuesto a silenciar cualquier voz disidente que se atreviera a cuestionar su hegemonía.

Al hilo de las críticas de Jorge Edwards, se destacan en el documental de Pavel Giroud las dirigidas a Fidel Castro por parte de escritores latinoamericanos exiliados. Un ejemplo es la entrevista a Julio Cortázar, quien desde su residencia en París afirma : "la peor traición a su pueblo es dejar caer su vena artística y creativa y ponerla al servicio de la revolución". Además, se incluye la voz en off de Mario Vargas Llosa comentando sobre la célebre carta firmada por varios escritores e intelectuales del mundo occidental. En efecto, el "caso Padilla" provocó una reacción internacional de gran magnitud. Intelectuales de renombre mundial, como Jean-Paul Sartre, Mario Vargas Llosa y el propio Julio Cortázar, manifestaron su indignación y solidaridad con el poeta cubano Heberto Padilla y el distanciamiento del régimen con derechos tan básicos como la libertad de expresión. Este evento tuvo un impacto en la percepción internacional de la Revolución Cubana, revelando las contradicciones y tensiones internas del proyecto revolucionario. Para subrayarlo, como explicamos más arriba, Giroud utiliza una frase de una entrevista a Gabriel García Márquez, defensor de la Revolución cubana, extraída de *Cuadernos de Marcha*, en la que señala cómo la autocrítica de Padilla perjudicó gravemente el proyecto revolucionario.

Sin embargo, la obra de Giroud que documenta estos eventos históricos y reabre el debate sobre el costo de la libertad de expresión en regímenes autoritarios y la responsabilidad de los intelectuales en la lucha por los derechos humanos, utiliza otros ejemplos que pueden en cierta medida vehicular la mirada del espectador. Nos referimos sobre todo a la escena en la que Ronald Reagan le da la bienvenida a la libertad a Herberto Padilla, quien había conseguido salir de Cuba casi un año antes de que Reagan asumiera la presidencia de Estados Unidos. Recordemos que el expresidente de Estados Unidos fue quien promovió la guerra contra Nicaragua, lo cual provocó la muerte de decenas de miles de nicaragüenses, y el apoyo incondicional a Efraín Ríos Montt en los años ochenta, responsable de cientos de masacres contra los pueblos indígenas en Guatemala, así como de ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas. La

incorporación de las imágenes de su discurso no puede sino provocar el asombro y la indignación del espectador.

Conclusiones

El documental ha sido proyectado en varios festivales de cine y ha recibido atención mediática, lo que ha permitido que la historia de Padilla y la represión en Cuba lleguen a una audiencia mucho más amplia.[17] Esta exposición internacional es crucial, ya que puede influir en la opinión pública y en las políticas de otros países hacia Cuba.

Creemos sin embargo que es pertinente aclarar dos puntos importantes del discurso de la película que le otorgan un cierto grado de ambigüedad. Por un lado, Pavel Giroud utiliza estas imágenes de archivo registradas en los años setenta para terminar con una protesta actual sobre la censura, como si en la política cubana la censura creativa y la libertad de expresión hubiera sido uniforme desde el triunfo de la Revolución. Y por otro, el discurso antagónico, o cuanto menos, contradictorio, que de forma explícita aparece en la película separando a los escritores de la época del boom en dos bandos diferenciados, liderados por Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, o el recibimiento de Padilla en los Estados Unidos por Ronald Reagan.

En definitiva, es un documental interesante que explora las complejas interacciones entre dominación e insumisión en el contexto de la Cuba postrevolucionaria. A través de la figura de Heberto Padilla, la película examina cómo el poder autoritario intenta controlar el discurso y cómo la resistencia intelectual puede desafiar y subvertir esa dominación. Giroud, con las imágenes de archivo, crea una obra que no solo documenta un episodio crucial de la historia

17 *El caso Padilla* ha participado en varios festivales a nivel nacional e internacional, ganando varios premios en algunos de ellos: Festival Cinematográfico Internacional Del Uruguay (2023), Festival Cineuropa Santiago de Compostela (2022), Festival Internacional de Cine de Miami (2023), Premios Platino Del Cine Iberoamericano (2023).

cubana, sino que también ofrece una reflexión profunda y pertinente sobre la libertad, la represión y el poder de la imagen y la palabra.

Referencias bibliográficas

Alburquerche Fuschini, Germán, "El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos", *Universum*, nº 16, Universidad de Talca, 2001.

Arabi, Hassan, "La revista libre, víctima del caso Padilla", *Colección*, Vol. 30, nº 1, Universidad Católica Argentina 2019.

Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel, 2000.

Giroud, Pavel, *El caso Padilla* [film], España: Ventu Productions, 2022.

Loznitsa, Sergei, *The trial* [film], Holanda: Atoms&Void, 2018.

Padilla, Heberto, *La mala memoria*, Barcelona: Plaza y Janes, 1989.
—, *Fuera del juego y otros poemas*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2021.

Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

"Cuba, Nueva política cultural. El caso Padilla", *Cuadernos de marcha*, nº 49, 1971, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/42857?mode=full> (Consultado el 24-vii-2024).

La mirada del otro en la construcción documental de *El caso Padilla:* Pavel Giroud y la alteridad del espectador

Jordi Macarro Fernández
Université de Reims Champagne-Ardenne

> […] que nuestro país sea un parque temático de una ideología y de que el dolor de los cubanos no tenga la misma fuerza que el dolor de otras naciones que han padecido regímenes totalitarios.[1]

Con estas palabras pronunciadas en los Premios Platino el director cubano, afincado en Madrid, Pavel Giroud lanzaba un alegato contra la represión latente en su país de origen[2]; represión contra la libertad de expresión que viene acompañada de unas prácticas institucionalizadas por el castrismo entre las que la autocrítica se configura como un ejercicio de delación y de destrucción individual en

1 Transcripción de un fragmento del discurso de Pavel Giroud en la entrega de los premios Platino el 22 de abril de 2023. "Días de Cine: El caso Padilla, RTVE Play, jun. 02, 2023", <https://www.rtve.es/play/videos/dias-de-cine/dias-cine-caso-padilla/6905266>. Consultado el 08-VI-2024.

2 En la entrevista concedida a Ian Padrón, Pavel Giroud alude a la contemporaneidad del documento de archivo con la autocrítica de Padilla indicando que el tema es de rigurosa actualidad pues la falta de libertad de expresión y la represión siguen estando vigentes. Giroud ejemplifica su argumento aludiendo al caso concreto de periodistas cubanos a los que se les obligó a renunciar a su medio de trabajo y a que realizasen una grabación autoinculpándose. "Ian Padrón y Pavel Giroud. Derecho a réplica, sept. 24, 2022", <https://www.youtube.com/watch?v=7ekANaX3rBg&t=7103s>. Consultado el 11-VI-2024.

favor del proyecto común sostenido por el régimen.[3] Las palabras de Giroud tienen además un valor añadido por haber sido pronunciadas en el contexto de un evento cinematográfico, espacio de convivencia internacional donde los principios de alteridad se reivindican, desde la teoría y desde la práctica, siendo, estos espacios de difusión, aquellos en los que puede desarrollarse la mirada del otro desde posicionamientos críticos y solidarios.

Es precisamente esta idea de la mirada del otro sobre la que va a articularse la propuesta teórica de estas líneas en las que el documental *El caso Padilla*, ubicado en el centro, permitirá desarrollar un diálogo con la teoría del documental y los *Film Festival Studies* en relación a la propuesta de ensayo audiovisual articulada por Pavel Giroud.

Heberto Padilla al encuentro histórico del celuloide

El caso Padilla en los años 70

En la primavera de 1971, tras habérsele considerado como agente contrarrevolucionario por la Seguridad el Estado, de acuerdo con sus publicaciones y amistades críticas con el régimen de Fidel Castro[4], el

3 "La autocrítica era una práctica común en todo el país. Hay ejemplos en fábricas, en escuelas, en los centros de trabajo. Te entrenan desde niño a hacerte la autocrítica forzada". Transcripción del diálogo mantenido por Juan Manuel Cao y Andrés Reynaldo en el programa *América TeVe Miami* en el que analizan el futuro estreno del documental de Pavel Giroud. En esta emisión se muestran otras secuencias de autocrítica y delación en el seno de la sociedad cubana y se hace referencia al documental *Fin de siglo* (Marily Watelet y Simon Zaleski, 1994) en el que también aparecen estas prácticas. "La autocrítica de Heberto Padilla, América TeVe Miami, Feb. 21, 2023", <https://www.youtube.com/watch?v=4z2GVoJ8L0Y>. Consultado el 11-VI-2024.

4 Stefanno Placencia establece tres razones por las que Padilla fue considerado como un agente contrarrevolucionario: "[…] la aparición de su poemario *Fuera del juego*; […] sus conversaciones con K. S. Karol y René Dumont […] dos intelectuales franceses que habían publicado dos libros críticos sobre Cuba; […] su supuesta intención de publicar su novela *En el jardín pastan los héroes*". "50

poeta Heberto Padilla fue encarcelado. Durante 37 días permaneció en prisión, lapso de tiempo en el que la noticia acaparó las portadas de periódicos nacionales e internacionales y en el que se produjeron manifestaciones de solidaridad por parte del colectivo intelectual internacional, nacional y en particular latinoamericano, que culminaron con unas controvertidas declaraciones del poeta frente a muchos de sus compañeros en la sede de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el 27 de abril de 1971.

El ejercicio retórico de autocrítica realizado por Padilla no quedaría exento de controversia pues, a excepción de los presentes en aquella suerte de comparecencia pública, el resto de intelectuales solo pudo conocer el contenido de la misma de manera indirecta, cuestión que motivaría la ruptura de un buen número de ellos con las políticas castristas y con el proyecto de la Revolución en Cuba, ya que para muchos, el hecho de que Padilla reconociese públicamente las acusaciones y que llegase incluso a verbalizar que se sentía avergonzado por sus propios comportamientos, representaba el traspaso de la frontera del proyecto político esperanzador de Cuba al estalinismo soviético opresor, al que muchos de ellos aludieron y denunciaron en entrevistas posteriores:

> El caso Padilla es un parteaguas en la relación de muchos intelectuales del mundo occidental con la Revolución Cubana […] con su aproximación a un proyecto que consideraban esperanzador, revolucionario y de justicia social […] primero con la encarcelación y luego con la excarcelación seguida de un *mea culpa* que recordaba a los juicios de Moscú. Eso significó un antes y un después en esa relación de los intelectuales. […] Fue tal el caso de ruptura que aún hoy, cincuenta años después hablamos.[5]

años del caso Padilla, la más apasionada polémica intelectual de Latinoamérica", nov. 25, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=tA8ORDxy9d8>. Consultado el 09-vi-2024.

5 Transcripción de las declaraciones de Pavel Giroud en la entrevista realizada en el marco del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. "Kafea. Un nespresso con 'El caso Padilla / The Padilla Affair'" (Horizontes Latinos) 2022, sep.

El alegato en favor de las virtudes de la Revolución, pero sobretodo las alabanzas a las políticas del régimen castrista, que le había encarcelado, suscitaron un desconcierto inicial que derivó en críticas por parte de los férreos defensores, llevándolos a un conflicto entre ellos marcado por un posicionamiento político que derivaría de las noticias e informaciones que les llegaron sobre las palabras de Padilla pues, a pesar de que el acto se grabó y montó rápidamente para que Fidel Castro pudiese verlo, este quedó archivado durante cincuenta años, antes de pasar a ser de dominio público vía el documental de Pavel Giroud. Y es que esta cuestión no es anodina, pues como se verá, el ejercicio de recepción no será el mismo según el canal comunicativo empleado para ello. El mejor ejemplo, ilustrado en varias entrevistas por parte del director, es el caso del premio Nobel de literatura Mario Vargas Llosa, agente activo en la redacción de las cartas que pedían la liberación del poeta cubano y uno de los mayores opositores *a fortiori* del proyecto revolucionario. El escritor peruano manifestaría así una cierta empatía para con Padilla al posicionarse como espectador del archivo audiovisual, pudiendo dilucidar en el discurso del poeta una prosodia exageradamente dramatizada de la que se desprenden matices que inducen a una interpretación distinta de la que le surge al lector frente a la lectura de la transcripción del discurso: "[…] se le enseñó el documental a Vargas Llosa que terminó reconociendo que por la manera de presentar el discurso, le daba razón a Padilla en cosas que dudaba".[6] Y es que como bien argumenta Giroud, "hay matices en el audiovisual que no se leen en negro sobre blanco"[7] pues, a pesar de que en entrevistas y relatos posteriores[8], en los que se cuentan el contexto y las

19, 2022", <https://www.youtube.com/watch?v=xnL5YGX4RIc>. Consultado el 08-VI-2024.

6 "Días de Cine: El caso Padilla", cf. nota 1.

7 Transcripción de la entrevista concedida a Claudia Peiró en "Entrevista a Pavel Giroud, director de *El caso Padilla*, Infobae, mar. 21, 2023", <https://www.youtube.com/watch?v=authv8tetUc>. Consultado el 11-VI-2024.

8 A este respecto véase el libro de Jorge Fornet, *El 71: Anatomía de una crisis* (2013) donde se explica que Armando Fernández contó que Padilla le dijo a

confesiones de Padilla[9] sobre la farsa[10] que resultó ser su ejercicio de autocrítica, la mirada externa desde la que como receptores del discurso podamos configurar nuestra propia opinión del hecho, no llega hasta que la voluntad del cineasta Pavel Giroud toma el riesgo de realizar su trabajo documental.

La mirada del otro: El caso Padilla *de Pavel Giroud*

Nacido en Cuba y con una carrera sólida en su país de origen, haciendo trabajos en el audiovisual, videoclips y publicidad, Pavel Giroud decidió emigrar a España motivado por una necesidad de proyección tanto profesional como personal.[11] Este salto geográfico reviste vital importancia para la construcción de su documental, pues el cineasta se sirve del metraje para presentar una visión contemporánea del caso Padilla desde una óptica en la que la esencia cubana se fusiona con la distancia focal que le concede la distancia con su país de origen.

---

sus allegados que estaba en la obligación de acusarlos de contrarrevolucionarios pero que no debían preocuparse porque él sabía muy bien como hacerlo.

9 En su libro *Decirlo todo: políticas culturales (en la Revolución cubana)*, publicado en 2017, Guillermo Rodríguez Rivera hace alusión a una conversación con Padilla, estando este en España, en la que se le preguntó si la puesta en escena de su autocrítica respondía a una suerte de parodia desde la que hacer una crítica al régimen; este respondería que su *performance* fue un acto de venganza en respuesta a su encarcelación por escribir un libro de poemas.

10 La autobiografía de Padilla recoge esta cuestión de querer provocar y hacerlo a través de un ejercicio impuesto por el régimen, dándole la vuelta, que constituiría su venganza personal: "Solo me quedaba una opción literaria y política para que mi ostracismo tuviera una verdadera razón de ser. Di por terminado *Fuera del Juego*". "Heberto Padilla: el poeta que sigue sin soñar, BBC-MUNDO.COM, sept. 27, 2000", <https://www.bbc.co.uk/spanish/news/news000927padilla.shtml>. Consultado el 07-VII-2024.

11 "[En Cuba] Había un techo profesional y fundé una familia y tenía todo para ir a España. No me siento un exiliado. Más un emigrado". Transcripción de la entrevista para "Infobae…", cf. nota 7.

Giroud pudo leer la autoconfesión de Padilla cuando esta salió impresa y a través de la lectura empezó a materializarse un imaginario entorno a la forma audiovisual del acontecimiento desde una perspectiva ficcional en la que las palabras impresas del poeta se verbalizaban mediante un ejercicio actoral.[12] Se trataría de un primer estadio en el ejercicio de llevar el caso al celuloide que finalmente se materializó con un trabajo titulado *Retráctil*, realizado como un encargo para el dúo de artistas plásticos Los carpinteros. Giroud extrapola en este documento fílmico de doce minutos el caso Padilla del 71 al espacio de un matadero en el que uno de los trabajadores declama las palabras del poeta.[13] Esta primera aproximación tangible al caso se convierte en el germen que verá florecer el proyecto documental posterior gracias al ejercicio de traslación intertextual del texto al audiovisual.

A partir del momento en que una copia del documento, rodado en el 71 y posteriormente archivado, llega a sus manos, el bagaje compositivo previo le permitiría articular una primera propuesta de filme para defender el proyecto de un documental en el que se presentase el archivo inédito estructurado desde una narración explicativa y contextualizada de un acontecimiento que supuso un punto de inflexión de la intelectualidad internacional frente a las política de Fidel Castro. Y es que el ejercicio perceptivo y receptivo del discurso

12 "La estructura parte de una idea que tuve hace tiempo, de una película de ficción. Existía la transcripción selecta de su autoconfesión. Se publicó en su momento. Yo lo leí, lo tenía impreso y pensé, tal cual estaba estructurado, su *performance*, porque evidentemente era un guion muy bien hecho lo que le dieron […]. Yo pensé hacer una película de ficción que fuera un actor interpretando a Padilla autoconfesándose y con escenas que mostraran como ese hombre llegó allí". Transcripción de la entrevista para "Kafea…", cf. nota 5.

13 "Antes de que llegara el material [de archivo fílmico] a mi poder, un colectivo de artistas plásticos, Los carpinteros, con los que yo colaboraba haciéndoles sus piezas en video [me] pidieron hacer una obra en la que un trabajador de un matadero de corderos haga una autoinculpación […]. Yo resumí, a partir del texto transcrito [de la autocrítica de Padilla], para una obra de doce minutos sobre ese texto y luego de eso me cae el material en las manos. Así que ya tenía el *background* muy sólido de lo que había sido el suceso". Transcripción de la entrevista para "Infobae…", cf. nota 7.

se invierte en el momento en que este pasa del papel a la pantalla, y lo hace en dos niveles: el primero relativo al documento original y al montaje narrativo lineal que este presenta, aun a sabiendas de lo segado del discurso por motivos técnicos propios a lo analógico del 71; y el segundo en lo que respecta al montaje narrativo paralelo del que se sirve Giroud para entregarle al espectador una historia desde la que, como receptor, pueda construirse una opinión crítica de los hechos.

La primera premisa narrativa del documental de Giroud reside en presentar el documental de archivo como fuente y eje a partir del cual se desarrollará el discurso fílmico. El caso Padilla del siglo xxi se cimienta sobre el caso Padilla de archivo, una grabación dirigida según parece por Santiago Álvarez, para la que se usaron dos cámaras réflex sincrónicas de 16mm y una máquina de sonido ubicada sobre la mesa desde la que habla el poeta. Todo estaba pensado y medido, la posición de las cámaras bien predefinida, cuestión que se atestigua con el montaje, pues las múltiples alusiones de Padilla a compañeros y amigos presentes en la sala dialogan en lo visual con primeros planos de los referidos, entre los que se mezclan planos generales de la sala.[14] El montaje se realizó en el icaic con un revelado artesanal y la premura frente a la obtención de un resultado final que fuese decentemente proyectable para que Fidel Castro pudiese constatar la puesta en escena de la práctica forzada de la autoconfesión. Según comenta el director en algunas entrevistas, la falta de tiempo llevó también al revelado invertido de uno de los negativos, dificultándose así la lectura al aparecer la imagen del revés. El documento "nunca fue una obra cinematográfica, fue un registro, en un suceso que inmediatamente fue archivado"[15] y es precisamente esta cuestión la que le otorga, inserto en el documental de Giroud, el valor de

14 "Viendo el documental se atestigua como las cámaras ya están enfocadas en los compañeros que Padilla va mencionando. No hay un movimiento panorámico en busca de ellos en la sala y eso se aprecia en el proceso de edición del documento". Transcripción del programa "La autocrítica de Heberto Padilla…", cf. nota 3.

15 Transcripción de la entrevista con "Ian Padrón…", cf. nota 2.

documento de archivo que lo homogeneiza a los otros documentos que se suman al discurso holístico de *El caso Padilla* contemporáneo.

El documental de Pavel Giroud es un ejercicio de alteridad en primera instancia desde el que el director nos presenta un evento del pasado filtrado desde la perspectiva de un presente dual, el del contexto en el que se hace la película y el del propio director, quien afirma haber tenido que hacer un ejercicio de abstracción para, desde una perspectiva lo más objetiva posible, presentar el documento de archivo del 71 en contraposición explicativa a una doble contemporaneidad, la que esgrimen aquellos documentos de archivo del pasado, coetáneos al caso y posteriores; la que se crea con las creaciones audiovisuales hechas *ex profeso* para el documental; y la contemporaneidad del momento del montaje que va de la mano con la actualidad del presente que vive el director.

Para presentar su visión de Padilla, la del otro que observa el hecho, Giroud recurre a una prospección archivística en la que moviliza todos los recursos que el viaje a lo más profundo de la hemeroteca le permite y de los que se sirve para presentarnos paulatinamente a su personaje fílmico protagonista. El documental puede dividirse en tres actos[16], delimitados por entreactos poéticos exentos de toda propuesta fónica, en los que el testigo al sonido fónico *in* y *out* alterno del montaje analítico secuencial lo recoge la música extradiegética que acompaña a la lectura que el espectador hace de los versos de Padilla proyectados en el campo fílmico. La mirada del otro en la que lo histórico se configura como resultante de un ejercicio de

16 Se destaca una estructura del metraje que fragmenta el relato en: un prólogo que se extiende del segundo 49' al minuto 3'27"; a este le sigue el primer acto que se desarrolla hasta el minuto 25'15"; se da paso a un entreacto (25'15"-26'46") con proyección del poema de Padilla "En tiempos difíciles", publicado en 1968 en su libro *Fuera del juego*; el segundo acto se extiende posteriormente hasta el minuto 58'22", momento en que el poeta pronuncia las palabras "Patria o muerte, venceremos"; a partir de este momento se inicia un entreacto en el que la voz *over* de Mario Vargas Llosa introduce el posicionamiento de Gabriel García Márquez frente a la autocrítica de Padilla; en el minuto 60' se da paso al tercer y último acto del film. Giroud cierra su ejercicio fílmico con un epílogo (1h12'32") en el que enlaza con el discurso del prólogo para ceder así las palabras de clausura del relato al protagonista del mismo, Heberto Padilla.

estética audiovisual que acompaña al espectador de un acto a otro, le confía al observante el espacio de la reflexión a medida que el documento de archivo va adquiriendo un mayor protagonismo, según avanza el metraje. Y es que es precisamente el tercer y último acto del ejercicio narrativo de Giroud el que concede un mayor peso a la fuente original; un acto en el que la tragedia clásica se personifica a través de un coro de camaradas que toman la palabra y que desde lo profílmico consagran un clímax de redención para Padilla. Es precisamente este acto coral el que más problemas le daría al director en el proceso de montaje pues, así como en las secuencias precedentes Giroud opta por un diálogo fílmico entre distintos documentos de archivo que se concatenan casi en su totalidad con un montaje secuencial en *J-cut*, este tercero invierte la tendencia y cede por un lado el protagonismo al documento de archivo; la secuencia es más larga y ahora el montaje deja de lado la dialéctica entre archivos para centrarse en lo paralelo de las intervenciones de los asistentes al evento. El tercer acto cede la palabra a un coro que orbita entorno al personaje de Padilla. Una apuesta que irrumpe en la narrativa del documental de la mano de Fernando Epstein bajo recomendación de la productora de la película:

> Era necesario tener una mirada externa en ese proceso. Era determinante en el tercer acto de la película porque hay muchos personajes interesantes. En el tercer acto se cuenta mucho de los diferentes personajes y el nuevo montador [Fernando Epstein] indicó que si el protagonista es Padilla, la selección de personajes debe centrarse en Padilla. Debe de ser el protagonista y eso no se debe cambiar.[17]

El proceso creativo del documental se abre en esta última parte no solo por la pluralidad del discurso profílmico sino también por la pluralidad que le confiere a la narración la mirada de un nuevo montador, que será además el productor ejecutivo. A esa mirada del otro, la de Giroud, frente al episodio histórico y al planteamiento

17 Transcripción de la entrevista para "Kafea…", cf. nota 5.

de objetividad audiovisual que defiende, se le superpone un nuevo estrato de lectura generándose así un montaje a modo de palimpsesto en el que la neutralidad sobre el producto final se difumina para acercarse a lo que Anne Baudry llama la "fabricación en el montaje" que persigue "dotar de sentido a los distintos elementos" que movilizan el metraje para "construir la dramaturgia".[18]

No debe pasar tampoco desapercibido el condicionante geográfico que imbuye al director en relación con su entorno. La distancia geográfica puede leerse en este caso como distancia ideológica con respecto a las políticas aplicadas por el gobierno de Fidel Castro en los años setenta, y es que esta cuestión no resulta anodina cuando entramos en el análisis del discurso audiovisual, en el que no solo el ejercicio del montaje equivale a un ejercicio de subjetividad, por el proceso selectivo de secuencias, planos y el cuestionamiento de su construcción fílmica, como se aprecia en el tercer acto con las intervenciones fragmentadas de los asistentes, sino que además entran en juego diferentes elementos como la música y los textos que contribuyen a orientar el discurso hacia un espacio propio en el que se unen "realidad objetiva y visión subjetiva".[19] Agustín Rubio y Adrián Tomás abordan la idea del montador como manipulador de imágenes y esta entronca perfectamente con el ejercicio de Giroud al frente de este proyecto, pues manipular adquiere en este un sentido amplio, ya que *El caso Padilla* presenta al menos dos manipulaciones documentales: una primera estructurada en dos tiempo, la grabación, por el posicionamiento de las cámaras, y el primer montaje de uso partidista; y una segunda, que podemos llamar el montaje del director, en la que se le da forma al documento final al que nos enfrentamos como espectadores.[20]

---

18 Anne Baudry, "Montaje y dramaturgia en el cine documental", en *Signo y pensamiento,* nº 35 (XVIII), Universidad Javeriana, Departamento de comunicación, 1999, p. 67-74.

19 Rubén Dittus, "Imágenes y poder: el dispositivo en el cine documental político", en *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 11, nº 2, 2021, p. 38.

20 Agustín Rubio Alcover y Adrián Tomás Smait, "Saldando cuentas con la historia del montaje (1). Tanteos e hipótesis preliminares en las prácticas de la

Frente a esta cuestión de la recepción Giroud defiende la idea del documental expositivo en el que él, como cineasta, colabora en el discurrir de la historia para presentársela al espectador lo más pura y lo menos alterada posible, pues entiende que es el espectador el que debe establecer el juicio de valor en el proceso de observación del otro:

> Yo tuve varias premisas: mostrar una historia al mundo y para ello tenía que despojarme de ciertos códigos que solo dominamos los cubanos; eludir valoraciones desde el presente; eludir mi postura respecto al tema, que fue lo más difícil de todo. Aunque por momentos se sienta mi mano intenté ponerlo de una manera bastante neutral porque para mí era más importante generar cuestionamientos que darle respuesta al hecho porque no tengo las respuestas; y ante todo que tuviera un valor como película porque yo soy un cineasta, no un ensayista ni un historiador. […] los cineastas tenemos el rango de selección más limitado que un ensayista o un novelista. Tenemos que ser muy precisos con los elementos que seleccionamos para hacer avanzar una historia y generar situaciones dramáticas. […] ¿Quién soy yo para guiar esta historia? Yo me coloqué como si fuera las ruedas para transportar esta historia. No la locomotora de esta historia.[21]

El espectador para Giroud no es agente pasivo de la recepción, este tiene un criterio, configurado por sus experiencias y vivencias. Las dos primeras partes de su documental son una propuesta didáctica de hemeroteca desde la que se sientan las bases de la historia para que "el espectador [que] no es un receptáculo de mensajes sino un sujeto expuesto ante diversas experiencias a partir de la naturaleza

---

ASL", en Iván Bort Gual, Shaila García Catalán y Marta Martín Núñez (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico. Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, Castellón: Ediciones de las Ciencias Sociales, 2011, p. 896.

21 Transcripción de la entrevista para "Kafea…", cf. nota 5.

espacial de la obra que est[á] viendo"[22] tenga las herramientas para construir un juicio sobre el documento audiovisual y lo que este relata sobre pasado y presente.

El caso Padilla *a ojos de la teoría documental*

José López Clemente, en 1946, en su artículo "Teoría del documental" publicado en la revista *Cine experimental*, definía el documental como:

> […] el medio moderno, insuperable de expresar la realidad en que el hombre se desenvuelve, lucha, vive. Es el vehículo adecuado para situarnos en el mundo en que vivimos, presentándonos el medio geográfico, religioso, social, político, no sólo de nuestro país, sino de los demás pueblos de la Tierra. Como fondo, siempre el hombre con sus afanes, sus trabajos, sus problemas. El hombre preocupándose por la verdad del hombre; el hombre comprendiendo al hombre, amándole al fin. A los que pensamos que nuestro tiempo lo que fundamentalmente está pidiendo, con ansia de aire puro, es comprensión, hemos de confiar ilusionados en el documental, como medio que puede facilitar este conocimiento mutuo tan necesario, si ha de ser realizado por mentes claras y honradas que se percaten de la trascendencia de su misión.[23]

En esta definición del género nos parece interesante destacar algunos conceptos que entroncan a la perfección con el trabajo de Pavel Giroud, como la voluntad y casi necesidad expresa por parte del

---

22 Areli Adriana Castañeda Díaz, "Del espacio cinematográfico y el espectador. Una evocación a la imagen-sensación deleuziana", en Iván Bort Gual, Shaila García Catalán y Marta Martín Núñez (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico. Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, Castellón: Ediciones de las Ciencias Sociales, 2011, p. 1155.

23 José López Clemente, "Teoría del documental", en *Cine experimental*, nº 9, 1946, p. 108.

director cubano de entregarle al gran público una nueva versión de la historia del poeta Heberto Padilla, la audiovisual. Justamente esta voluntad sitúa en el epicentro narrativo de este ejercicio fílmico al hombre, destacado por López Clemente, encarnado por la figura del intelectual denostado y hasta repudiado al que Giroud da de nuevo voz para que esta declame desde la irónica dramatización fónica la verdad que trasciende entre las líneas de su discurso. Pavel Giroud es pues ese hombre de mente clara y honrada que, poseedor de un documento revelador, opta por hacer de él un objeto con valor documental colectivo.

En relación con la definición propuesta por este autor, nos parece interesante tratar de establecer un vínculo entre *El caso Padilla* y la teoría documental a ojos de las características que Bill Nichols y Carl Plantinga le atribuyen a este género fílmico, no solo desde su definición sino también desde los planteamientos de objetividad y subjetividad latentes en el documental a partir de los que se constituirán los espacios de recepción del discurso que, para estos dos autores, modifican el rol del receptor.

Pavel Giroud presenta, con su manipulación de documentos de archivo y creaciones *ex profeso* para el desarrollo del relato documental, un ejercicio fílmico que responde claramente a la tríada comunicativa según la concepción de una obra de no-ficción[24]: "[la] relación con el mundo, el cineasta y los espectadores".[25] Como se ha venido destacando en líneas anteriores, la cuestión del espectador deviene

24 El uso de los términos "documental" y "no-ficción" es indistinto en los textos teóricos; no obstante cabe destacar que Carl Plantinga se decanta por el concepto "no-ficción" al considerarlo más amplio en relación a las obras a las que se refiere. María Del Rincón Yohn, "Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorización", en *Cine Documental*, nº 11, 2015, p. 32. Para una definición del documental y sus características véase: Carl Plantinga, "Documentary", en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Paisely Livinston y Carl Plantinga (Eds.), London: Routledge, 2009, p. 494-503; Antonio Weinrichter, "Subjetividad, Impostura, Apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre", en *Archivos de Filmoteca*, n° 30, octobre 1998, p. 108-124.

25 Del RincónYonh, art. cit., p. 31.

imprescindible en el proceso creativo para Giroud, pues en el receptor del discurso se sintetiza este triángulo comunicativo desarrollado por Nichols en *Introduction to documentary*.[26] No habría vínculo con "los demás pueblos de la Tierra"[27] de los que hablaba López Clemente si no hubiese espectadores y estos no lo serían si no existiese objeto fílmico alguno, creado por un cineasta, que observar. Un triángulo comunicativo que respondería a la lógica aristotélica en la que los distintos elementos se dan sentido de existencia entre sí, perdiéndolo si se manifiestan por separado.

La relación de *El caso Padilla* con la cuestión de representación histórica fluctúa entre las concepciones teóricas de Nichols y Plantinga pues para el primero la representación histórica del mundo se vincula con una clara voluntad de representación social, mientras que el segundo le confiere a este tipo de películas un rol activo que ayudaría a crear una sociedad mejor, ya que el documental no es solo una prueba que se transmite al espectador sino el *imput* desde el que este se configura su propia idea de la realidad. Esta sería una de la razones que estriban en la controversia del material de archivo que revela Giroud con su película, pues el documento, grabado y montado rápidamente en el 71, acabó siendo archivado al interpretarse que su eventual difusión habría sido contraproducente para el régimen cubano; este documento, al ser visto, habría tergiversado completamente la finalidad con la que se mandó realizar. Se manifiesta así la importancia de la doble historicidad del documento original que da pie al documental de Giroud y que se vincula a la propuesta de Plantinga sobre la "realidad extrafílmica"[28] de las obras de no-ficción que "van más allá de un mero discurso" basado en la transmisión de argumentos que contribuyen a la representación de una doble realidad

26 Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomingtoin: Indiana University Press, 2001.

27 López Clemente, art. cit., p. 108.

28 Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, New York: Cambridge University Press, 1997, p. 43.

contextual, en la línea de la teoría de Rosenstone[29], pues *El caso Padilla* habla de los años 70 en Cuba y por extensión del contexto internacional en relación al terremoto generado por la encarcelación del poeta; y al mismo tiempo habla de un presente continuo en el que las prácticas de autocrítica se hacen patentes incluso en el mismo instante en que director y productora presentan su película en el marco de festivales.

A partir de esta idea se dirime la importancia que para ambos autores tendrá el rol del director del documental como creador de un discurso que impacta en el espectador. Giroud propone un relato que se aproxima más a la teoría de Plantinga en lo que respecta a su concepto de aserción, pues para este autor, creador y receptor deben adoptar un rol activo que se adquiere dotando de relevancia a los procesos de veracidad de los documentos que constituyen el documental: "En el documental, la grabación y la aseveración se dan a la vez, por lo tanto lo característico de la representación documental es el compromiso que el cineasta adquiere a la hora de afirmar que los materiales empleados en su documental son fiables para mostrar al espectador cómo es, fue o podrá ser el mundo real".[30] Esta voluntad que reivindican tanto el director cubano como su documental, se aleja del planteamiento de Nichols frente al ejercicio de la recepción narrativa, pues este autor entiende que en este proceso, el espectador pasa a ser pasivo y deviene un agente subordinado frente a las decisiones fílmicas tomadas por el realizador. Cierto es que, si atendemos a la cuestión de la subjetividad narrativa consecuencia del montaje, y en particular al carácter palimpséstico del documental de Giroud, podría pensarse que el espectador se sitúa a merced de la voluntad discursiva que le presenta el director pues, de una manera muy astuta, Giroud abandona la batuta de director y se posiciona él mismo como espectador, al concederle al documento de archivo el peso narrativo suficiente para que entendamos, como observadores, la importancia veraz del metraje frente al que estamos.

---

29 Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel, 1997.

30 Del RincónYonh, art. cit., p. 38.

Giroud adopta la misma focalización del espectador, sobretodo en el tercer acto del documental, observando el devenir de los alegatos de los personajes y cediendo el espacio a la reflexión y a la construcción de una opinión crítica frente a lo observado, tal y como propone Plantinga, abogando por que sea el espectador quien interprete a partir de la aseveración como propuesta para reafirmar lo real.[31]

A partir de esta teoría de la asertividad, inserta dentro las teoría de la acción comunicativa, que enfatiza la voluntad del cineasta de presentar el "estado de las cosas como ocurrieron en el mundo real"[32], se responde al ejercicio que Giroud establece de manera clara en su relato al utilizar solo documentos de archivo, eludiendo la narración en *off* y *over*, de modo que esta no interfiera en el relato de la fuente documental y se favorezca así el ejercicio de percepción objetiva del espectador. El cineasta evita interferir en el relato del documento de archivo, limitándose a hacerlo solo en el espacio del montaje a través de la selección de documentos y de la inserción del sonido *out* sobre composiciones visuales que recrean procesos de la escritura de los textos fuente. Se aplicaría por lo tanto la premisa defendida por Plantinga sobre la "noción de representación verídica afirmada" que reconoce al documental como narrativa subjetiva desde la que se presentan los distintos elementos profílmicos reconocidos como objetivos y veraces, organizándose como una unidad "confiable y/o exacta" para el espectador[33] a pesar de que, como sostiene Wiseman, la edición de lo objetivo conduzca necesariamente hacia lo subjetivo de la narración; cuestión que el propio director asume y trata de justificar cuando reconoce acercase a la ficcionalidad en el planteamiento y tratamiento de los personajes: "Cuando

31 María Del Rincón Yohn, art. cit., p. 40-41.

32 Soledad Pardo, Traducción de Carl Plantinga, "Documentary", *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Paisely Livinston y Carl Plantinga (Eds.), p. 494-503, en *Revista Cine Documental*, nº 3, 2022. <www.revista.cinedocumental.com.ar>

33 *Ibid*.

toda esta gente entra en mi película, dejan de ser lo que fueron, son personajes cinematográficos".[34]

La mirada de los otros: *El caso Padilla* en el marco de los festivales de cine

Pavel Giroud reconoce en las diferentes entrevistas concedidas en el marco de lo que podría considerarse la promoción de su documental, que una de las primeras decisiones que tuvo que tomar, cuando llegó a sus manos una copia del archivo fílmico con la confesión de Heberto Padilla, fue precisamente qué hacer con ese material. El cineasta se encontró pues frente a la dicotomía que le marcaba el canal de difusión del documento; por un lado, hacerlo público, tal cual le había llegado, a través de canales o plataformas digitales a las que todo el mundo tuviera acceso; o bien hacer un uso reflexivo del archivo conteniendo la autocrítica del poeta cubano, esto es, manipularlo desde lo fílmico para darle una nueva forma narrativa en la que el discurso de Padilla se mantuviese en el centro del relato mientras alrededor de este se estructuraban otros documentos y creaciones periodístico-audiovisuales. Esta segunda opción, a ojos del director, resultaba ser la más coherente desde el punto de vista de la recepción del acontecimiento pues Giroud consideró que al convertir el archivo en una película esta le permitía hablar de muchas más cosas y podría llegar a un público más amplio, trascendiendo aquel colectivo que se interesaría en visionar el documento original del 71 bien por su relación directa con Cuba, por ecos de lo acontecido, o bien por estar familiarizado con el alcance internacional que este tuvo. La construcción del relato documental le confiere a Giroud la libertad para abordar el tema con una propuesta híbrida en la que afloran además fragmentos desconocidos hasta el momento, que no se recogieron en la transcripción que en su día se realizara de la autoconfesión y que sirvió de primera toma de contacto con el caso.

34 Transcripción de la entrevista con "Ian Padrón…", cf. nota 2.

Situado en una tesitura divulgativa Pavel Giroud se lanza a la aventura de construir una película cuya firme convicción reside en la voluntad de ser expuesta ante las miradas analíticas de un público selecto, formado y con espíritu crítico[35] que articula las dinámicas dentro del marco de los festivales internacionales de cine y que actúa como filtro divulgativo dentro del espacio de las industrias culturales. Director y productora reconocen así el valor de los festivales de cine como espacios de exposición de trabajos que, por su compromiso político o sus temáticas, muchas veces navegan al margen de la industria y no alcanzan el objetivo de difusión que les permite convertirse en objetos que desde la cultura de masas logran transmitir un mensaje.

La propia productora del documental reconoce el "papel de los festivales programando este tipo de películas más políticas […] les dan una voz hablando desde el arte. […] Yo creo que los artistas tienen una visión complejizadora de la realidad, que permiten a las sociedades mirarse al espejo, mirar hacia atrás, y los festivales son un espacio de presentación, de mostrar lo que fuimos y lo que viene".[36] Esta idea entronca directamente con el valor que Marijke de Valck les atribuye a los festivales pues desde una perspectiva histórica, estos espacios se convertían en lugares de exposición no solo de las películas sino también de las identidades histórico-culturales de los países que participaban.[37] Se da así una cierta continuidad a la trayectoria

35 Entiéndase público como sustantivo colectivo en el que se enmarcan no solo los espectadores aficionados al cine, sino todos aquellos profesionales de la industria (directores, guionistas, productores, distribuidores, agentes de ventas, críticos especializados…) presentes en el marco de los festivales de cine y piezas clave para el engranaje de la vida de una película en el marco de las industrias culturales nacionales e internacionales.

36 Transcripción de la entrevista para "Kafea…", cf. nota 5.

37 Marijke de Valck, *Film Festivals. From European Geopoloics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, *vid*, en Minerva Campos y Pietsie Feenstra, "Les festivals de cinéma en Europe : la longue histoire d'une 'demarche' anthropologique", en *Film, festivals et mondes contemporains pour une anthropologie du visuel*, Julie Amiot-Guillouet, Pietsie Feenstra y Julie Savelli (eds.), Lausanne: Peter Lang, 2024, p. 5.

internacional desarrollada en el siglo xix en el marco de las exposiciones universales cuyo testigo parecen recoger los festivales de cine desde los que se pretende reforzar la riqueza artística de un país y, por derivación, el documento de archivo sobre Padilla sería un ejercicio fílmico que extrapola y ejemplifica esta riqueza, esa que parece haber querido ser silenciada durante 50 años y que ahora, a través del propio espacio del festival, logra ver la luz.

La relevancia de los festivales de cine no solo residirá en el hecho que estos sean un escaparate donde depositar un producto para ser visto, sino que lo que trasciende en este contexto expositivo es justamente que el producto-film expuesto se somete a la mirada del otro, materializándose en este vínculo entre objeto y observante la cuestión de la alteridad como motor de observación, no solo del producto, entendiéndolo como continente, sino del relato capturado en el celuloide o contenido de este. Los festivales, tal y como sostienen Minerva Campos y Pietsie Feenstra, contribuyen, desde un planteamiento antropológico, al descubrimiento del otro.[38]

Y es que esta mirada del otro, que en el marco de los festivales pasa a ser la mirada de los otros, no queda tampoco exenta de condicionantes geopolíticos que influyen no solo en los criterios de selección sino también en los posicionamientos ideológicos que dirimen en muchos casos los premios.[39] Esta es una cuestión que no pasa desapercibida para Giroud cuando él mismo entiende que su película "es un *statement*"[40] y que esta corre el riesgo de ser percibida como una película política, por lo que "no ganará muchos premios porque premiar[la] es posicionarse".[41] Como cineasta acepta que entrar en la dinámica de los festivales tiene un costo ideológico y pese a

38 "Se rapprocher de l'univers de l'autre peut se faire en sélectionnant les films, en proposant une ligne éditoriale et en projetant des récits audiovisuels sur les écrans des festivals". Campos y Feenstra, art. cit., p. 3.

39 Sobre el sistema de premios y la competición en los festivales véase el trabajo de Chloé Delaporte, *La culture de la récompense. Compétitions, festivals et prix cinématographiques,* Presses Universitaires de Vincennes, 2022.

40 Transcripción de la entrevista con "Ian Padrón…", cf. nota 2.

41 *Ibid.*

defender que *El caso Padilla* no es un película política, asume el precio que tiene entrar en las dinámicas de un sistema cuyo horizonte, como bien indica Pietsie Feenstra, se pone a prueba con cuestiones políticas e históricas[42] cambiantes y sujetas a criterios dependientes de cuestiones geopolíticas que escapan a toda lógica fílmico-estética:

> Quizá si hubiese hecho esta película hace 10 años, muchos festivales no se atreverían a ponerla porque la mirada hacia Cuba hace 10 años era una, ahora es otra, y el síntoma más evidente es que toda esa izquierda que antes apoyaba a Cuba, que Cuba era un referente para ellos, ahora no la defienden; tampoco la critican, están como callados y… quien calla, otorga. O sea, ya es un avance que, al menos, ya no la defienden a capa y espada.[43]

Esta reflexión de Giroud coincide con lo que debería ser el objetivo de los festivales como espacios de encuentro con el otro desde los que se establezcan cuestionamientos sobre la historia y la cultura de lo ajeno; un espacio en el que las películas aporten una visión sobre el mundo, sobre realidades históricas pasadas y presentes, para dar continuidad y coherencia a la convivencia resultante del encuentro con lo desconocido, con el otro, esa experiencia desde la mirada que reside en la esencia misma del cine desde su creación.[44]

---

42 Pietsie Feenstra, "Una veduta europea del cine de festivales: 'el horizonte' del paisaje en el cine argentino", en *Archivos de la Filmoteca de Valencia*, dossier "Dinámicas transnacionales de producción y difusión del cine entre América Latina y Europa: el papel de los festivales", Julie Amiot-Guillouet y Arturo Lozano Aguilar, nº 77, octubre 2019, p. 47-58.

43 Transcripción de la entrevista para "Kafea…", cf. nota 5.

44 "Dès la naissance du cinéma, il peut nous proposer une rencontre avec l'autre, avec un autre monde. L'histoire du cinéma en témoigne directement, car cette tradition est née d'une approche ethnographique". Campos y Feenstra, art. cit., p. 20.

Conclusiones

Desde su estreno en el Festival de Telluride, en el estado de Colorado, Estados Unidos, *El caso Padilla* ha itinerado por distintos festivales internacionales de cine como los de San Sebastián, Roma[45], Miami, Costa Rica, Barcelona, Lima…[46] donde se ha presentado tanto en secciones oficiales, como Horizontes latinos en el caso del SSIFF[47], como fuera de competición. No obstante esta proyección internacional del documental, respaldado por la crítica y bien acogido por el público de estos eventos, se ve truncada al haber sido rechazado en festivales cuyo perfil es afín a Cuba y sus políticas[48], por la connotación de marcado corte político de la historia, extrapolada al ejercicio documental de Pavel Giroud, quien reconoce que su película establece un diálogo con el presente desde el pasado enmarcado en la autocrítica de Heberto Padilla. Se trata pues de un documental que "podría haber tenido otro final que dialogase mejor con los sucesos actuales y contemporáneos [de Cuba] del momento de presentación en festivales".[49] Esta cuestión del diálogo con la realidad y con el presente de Cuba puesto frente al espejo del ejercicio archivado en 1971 dificultó también para el proyecto el poder acceder a fondos y ayudas. Giroud manifiesta las limitaciones para pedir ayudas durante los dos años que duró el proyecto vinculadas no solo a la cuestión

45 Único documental en la sección oficial del festival de Roma en 2022.

46 Destáquense además de estos festivales de cine el Festival Cineuropa, dentro de la sección internacional; el Festival ScopePro; el festival Cine Latino de Toulouse; así como numerosas proyecciones en marcos académicos como la UNAM en México. *El caso Padilla* en IMDb <https://www.imdb.com/title/tt21644774/?ref_=ttawd_ov>. Consultado el 13-VII-2024.

47 En el San Sebastian International Film Festival se produjo el estreno europeo del documental.

48 El propio Pavel Giroud, en la entrevista concedida a Ian Padrón, hace alusión a una cierta censura en la red de festivales celebrados en países cuyas políticas son afines al régimen cubano; Giroud no cita el nombre de dichos eventos, pero sí reconoce haber recibido informes, que él tilda de "dudosos", en los que se argumentaba el rechazo de la candidatura del documental. cf. nota 2.

49 Transcripción de la entrevista con "Ian Padrón…", cf. nota 2.

de crítica política que subyace en el discurso profílmico pronunciado por Padilla, que indujo a archivar la grabación hace 50 años, sino que precisamente el secretismo del documento de archivo al que el director tuvo acceso se encuentra en el origen de esta limitación, pues la discreción a lo largo el proceso creador del documental sería la base para que esta película no se quedase en un simple proyecto y pudiese articularse como obra fílmica con proyección internacional.

El documental de Pavel Giroud se convierte así en una obra plural desde la que el discurso de Heberto Padilla escapa al ostracismo al que el castrismo lo había condenado y trasciende dentro del contexto de la comunicación de masas al configurarse como un relato fílmico inserto en las dinámicas de las industrias culturales. *El caso Padilla* transita, como se ha expuesto en este texto, entre lo histórico de la contemporaneidad del documento de archivo y la realidad del presente más inmediato desde el que se observa. La dialéctica no se materializa solo entre los documentos de archivo que devienen el constructo de la historia, esta se establece desde que el proceso enunciativo de la narración se pone a disposición del "espectador emancipado"[50] contribuyendo a la discusión poliédrica que se genera gracias a la mirada del otro.

Bibliografía

Baudry, Anne, "Montaje y dramaturgia en el cine documental", en *Signo y pensamiento,* nº 35 (xviii), Universidad Javeriana, Departamento de comunicación, 1999, p. 67-74.

50 Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Pontevedra: Ellago, 2010.

Campos, Minerva y Feenstra, Pietsie, "Les festivals de cinéma en Europe : la longue histoire d'une "demarche" anthropologique", en *Film, festivals et mondes contemporains pour une anthropologie du visuel*, Julie Amiot-Guillouet, Pietsie Feenstra y Julie Savelli (eds.), Lausanne: Peter Lang, 2024, p. 3-22.

Castañeda Díaz, Areli Adriana, "Del espacio cinematográfico y el espectador. Una evocación a la imagen-sensación deleuziana", en Iván Bort Gual, Shaila García Catalán y Marta Martín Núñez (eds.), *Actas del* IV *Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico. Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, Castellón: Ediciones de las Ciencias Sociales, 2011, p. 1151-1158.

De Valck, Marijke, *Film Festivals. From European Geopoloics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

Delaporte, Chloé, *La culture de la récompense. Compétitions, festivals et prix cinématographiques,* Presses Universitaires de Vincennes, 2022.

Del Rincón Yohn, María, "Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorización", en *Cine Documental*, nº 11, 2015, p. 29-51.

Dittus, Rubén, "Imágenes y poder: el dispositivo en el cine documental político", en rips. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 11, nº 2, 2021, p. 33-45.

Feenstra, Pietsie, "Una veduta europea del cine de festivales: 'el horizonte' del paisaje en el cine argentino", en *Archivos de la Filmoteca de Valencia*, dossier "Dinámicas transnacionales de producción y difusión del cine entre América Latina y Europa: el papel de los festivales", Julie Amiot-Guillouet y Arturo Lozano Aguilar, nº 77, octubre 2019, p. 47-58.

López Clemente, José, "Teoría del documental", en *Cine experimental*, nº 9, 1946, p. 108-111.

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomingtoin: Indiana University Press, 2001.

Pardo, Soledad, Traducción de Carl Plantinga, "Documentary", *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Paisely Livinston y Carl Plantinga (Eds.), p. 494-503, en *Revista Cine Documental*, nº 3, 2022. <www.revista.cinedocumental.com.ar>

Plantinga, Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, New York: Cambridge University Press, 1997, p. 43.

—, "Documentary", en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Paisely Livinston y Carl Plantinga (Eds.), London: Routledge, 2009, p. 494-503.

Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Pontevedra: Ellago, 2010.

Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel, 1997.

Rubio Alcover, Agustín y Tomás Smait, Adrián, "Saldando cuentas con la historia del montaje (1). Tanteos e hipótesis preliminares en las prácticas de la asl", en Iván Bort Gual, Shaila García Catalán y Marta Martín Núñez (eds.), *Actas del* iv *Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico. Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*, Castellón: Ediciones de las Ciencias Sociales, 2011, p. 896-912.

Weinrichter, Antonio, "Subjetividad, Impostura, Apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre", en *Archivos de Filmoteca*, nº 30, octobre 1998, p. 108-124.

Cibergrafía (cronológica según fecha de publicación)

"Heberto Padilla: el poeta que sigue sin soñar, BBCMUNDO.COM, sept. 27, 2000", <https://www.bbc.co.uk/spanish/news/news000927padilla.shtml>. Consultado el 07-VII-2024.

"50 años del caso Padilla, la más apasionada polémica intelectual de Latinoamérica", nov. 25, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=tA8ORDXY9D8>. Consultado el 09-VI-2024.

"Kafea. Un nespresso con 'El caso Padilla / The Padilla Affair'" (Horizontes Latinos) 2022, sept. 19, 2022", <https://www.youtube.com/watch?v=xnL5YGX4RIC>. Consultado el 08-VI-2024.

"Ian Padrón y Pavel Giroud. Derecho a réplica, sept. 24, 2022", <https://www.youtube.com/watch?v=7ekANaX3rBg&t=7103s>. Consultado el 11-VI-2024.

"La autocrítica de Heberto Padilla, América TeVe Miami, feb. 21, 2023", <https://www.youtube.com/watch?v=4z2GVoJ8L0Y>. Consultado el 11-VI-2024.

"Entrevista a Pavel Giroud, director de *El caso Padilla*, Infobae, mar. 21, 2023", <https://www.youtube.com/watch?v=authv8tetUc>. Consultado el 11-VI-2024.

"Días de Cine: El caso Padilla, RTVE Play, jun. 02, 2023", <https://www.rtve.es/play/videos/dias-de-cine/dias-cine-caso-padilla/6905266>. Consultado el 08-VI-2024.

El caso Padilla en IMDb <https://www.imdb.com/title/tt21644774/?ref_=ttawd_ov>. Consultado el 13-VII-2024.

Segunda parte

La caída de Madrid (Rafael Chirbes, 2000)

Los conflictos que nos genera la obra de Rafael Chirbes

Isabelle Touton
Université Bordeaux Montaigne

La afectación como punto de partida para una recepción crítica

Los estudios literarios tales como se solían transmitir en la enseñanza secundaria y universitaria que practiqué en mi juventud en Francia mantenían a distancia una lectura directamente emocional y sentimental.[1] Sin embargo, la lectura es una experiencia "de la conciencia, del cuerpo y del inconsciente".[2] Durante mucho tiempo, recepción crítica o académica y recepción espontánea, popular, del lector o la lectora común, parecían situarse en distintos niveles, cuando no estar sistemáticamente reñidas. Sin embargo, las teorías literarias de estos últimos veinte años nos han invitado a reanudar en nuestra aproximación crítica con el sentido y las emociones,[3] la búsqueda de la ejemplaridad[4] o de las posibilidades que abre la ficción,[5] y

1 Este texto nació de una reflexión iniciada para una presentación en la jornada "Bioliteraturas 1. Escrituras e imaginarios de Rafael Chirbes" en el Museo Reina Sofía (Madrid), el 14 de mayo 2022, organizada por Germán Labrador Méndez al que agradezco la invitación.

2 Michel Braud, Béatrice Lavigne y Brigitte Louichon, "Avant-Propos", "Les enseignements de la fiction", *Modernités*, 23, 2006, p. 9.

3 Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, París: Flammarion, 2007.

4 Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur y Marielle Macé (dirs.), *Littérature et exemplarité*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007; Amélie Florenchie e Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2011. Asimismo Chirbes reconoce que "buscamos modelos de conducta en las narraciones", en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona: Anagrama, 2010, p. 17.

5 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, París: Éditions Amsterdam, 2007, etc.

asumirlas para llevar a cabo una "lectura comprometida", consciente de su parcialidad.[6] Asimismo, desde los años 70, las teorías feministas parten de la idea de afectación para ir elaborando un saber que deconstruya las doxas y las relaciones de dominación:

> Emotions are neither more basic tan observation, reason or action in building theory, nor secondary to them. Each of three human faculties reflects an aspect of human knowing inseparable from the other aspects.[7]

Esta pesquisa del sentido a través del sentimiento, desplegada en función de una dirección determinada por emociones vinculadas con el dolor, la compasión o, por ejemplo, la indignación,[8] pensada inicialmente para la Teoría Política, se puede aplicar, en mi opinión, como vía de acceso a la obra de un autor tan complejo como Rafael Chirbes. En realidad, no sé si hay otra manera de proceder, o si, aunque lo disimulemos a posteriori, todos partimos de lo emocional (pudiendo ser un sentimiento de placer por el estímulo intelectual), de lo que desplaza en nosotros un texto, de la fruición o de la irritación que nos provoca la lectura de una obra antes de construir un discurso coherente que explique, justifique o intente entender este sentimiento. El propio Chirbes arremetió bastante contra los críticos que construían un discurso autónomo a partir de una obra ajena, borrándola de alguna manera, y descartaba como lector y crítico las obras que lo dejaban incólume: "leo con desgana, porque son

6 Vincent Jouve, "Lecture littéraire et lecture engagée", "Le lecteur engagé. Critique-Enseignement-Politique", *Modernités,* 26, 2007, p. 223.

7 Alison M. Jaggar, "Love and knowledge: Emotion in Feminist Epistemology", *Inquiry. An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 32 (2), 1989, p. 172, doi: 10.1080/00201748908602185.

8 Susan Griffin, *RAPE. The Politics of Consciousness*, Harper & Row, 1986 [1972], p. 33-34. Gracias a Iraide Álvarez Muguruza por darme a conocer estas dos últimas referencias.

historias que no me afectan, porque pretendo ser el mismo antes que después de haberlas leído".[9]

El punto de partida de esta reflexión es, por consiguiente, mi lectura tanto entusiasta como dolorosa de las dos novelas ante y post-crisis de Rafael Chirbes, *Crematorio* (2007)[10] y *En la orilla* (2013).[11] La admiración que sentí frente al despliegue narrativo, a la mirada acerada y desplazada, a la complejidad de los dispositivos enunciativos y al lenguaje brillante se vio algo teñida por la profunda desesperación o la negatividad que dominaba al final de la lectura. Un sentir compartido por otros lectores, hasta tal punto que Sofie Coen, en su tesina de Master defendida en la Universidad de Gent habla, en el caso de *Crematorio*, de "sociedad derrotada" y "novela postapocalíptica" y precisa en su introducción: "Lo que queda al final es el sentido de vacío que no se resuelve. Cuando terminé de leer *Crematorio* por primera vez, he sentido el impacto del desencanto que exhalan las páginas de la novela".[12] Que una obra tan arrastradora me hundiera tanto, que no salvara apenas a ninguno de sus personajes, que los antiguos antifranquistas fueran casi tan mezquinos como los franquistas, me enfadó contra Rafael Chirbes como pudo enfadar por los mismos motivos *En la orilla* al novelista y periodista Alfons Cervera: "[…] nada más publicarse *En la orilla*, le comenté —con un pequeño deje de reproche— que no me gustaba que

9 Rafael Chirbes, *Diarios. A ratos perdidos* 1 *y* 2, Barcelona: Anagrama, 2021, p. 286.

10 Rafael Chirbes, *Crematorio*, Barcelona: Anagrama, 2007.

11 Rafael Chirbes, *En la orilla*, Barcelona: Anagrama, 2013.

12 Sofie Coen, "Historia y ficción: el desencanto en la sociedad derrotada en *Crematorio* (2007) de Rafael Chirbes", tesina de Máster of Arts (dir. Ilse Logie, inédita), Universidad de Gent, 2012, <https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/891/661/RUG01-001891661_2012_0001_AC.pdf>, p. 9. Sara Santamaría Colmenero también empieza su ensayo sobre Chirbes hablando de la "contrariedad" que le provoca su obra, en su caso vinculada con la imposibilidad "de resolver las contradicciones entre sus ensayos y sus novelas". Sara Santamaría Colmenero, *La querella de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (1990-2010)*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2020, p. 93.

ningún personaje de la novela se salvara, que incluso los que menos se salvaban eran los que pertenecían más a nuestra clase".[13] Sin embargo, este fue el propósito explícito del autor: "Esta no es una historia sobre el boom inmobiliario, sino sobre un estado de ánimo. Es un repaso a mi generación. Es la historia de nuestro gran fracaso".[14] Se trataba de un proyecto político, memorialístico y moral pero que correspondía con una opción estética afín a sus aficiones como lector, es decir también a un estado anímico profundo, como Chirbes explicaba en su comentario sobre *César Birotteau* de Balzac: "Me gusta tanto esa visión sombría de la condición humana que expresa cada vez que tiene oportunidad".[15] Esta coincidencia de perspectiva pesimista es también la que lo acercaba tanto a la *Celestina* de Fernando de Rojas, que sirvió de modelo a *Crematorio* y a *En la orilla*, y ya se citaba en *La caída de Madrid*: "leo a Rojas y me veo como soy, y me ayuda a ver el mundo desde el sombrío lugar desde el que lo veo".[16] El autor explica su fascinación por la dimensión "demoledora" de la tragicomedia, en el artículo "Sin piedad ni esperanza" de su libro de ensayos *Por cuenta propia. Leer y escribir*[17] y en la segunda parte del primer volumen del diario *A ratos perdidos*:

> El inmisericorde pesimismo de *La Celestina*: nos asusta la fuerza de la pasión que iguala los impulsos de hombres y animales, esa visión te vampiriza el sentido de la vida, te lo arrebata, te deja exhausto: de nada sirven riqueza, posición social, cultura […].[18]

13 Alfons Cervera, "No se calienten ustedes la cabeza: en el párrafo perdido de *Mimoun* ya estaba todo", en Javier Lluch-Prats (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona: Anagrama, 2021, p. 122.

14 Chirbes en Elsa Fernández-Santos, "'El padrino' en la costa mediterránea", *El País*, 27 de febrero 2011, <https://elpais.com/cultura/2011/02/27/actualidad/1298761201_850215.html>.

15 Rafael Chirbes, *Diarios. A ratos perdidos* 1 *y* 2, *op. cit.*, p. 81.

16 Rafael Chirbes citado por Jacobo Llamas Martínez, "La *Celestina* como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*", *Celestinesca*, 44, 2020, p. 168.

17 Rafael Chirbes, *Por cuenta propia*, *op. cit.*, 2010, p. 41-61.

18 Rafael Chirbes, *Diarios. A ratos perdidos* 1 *y* 2, *op. cit.*, p. 255-256.

Es también esta dimensión despiadada de la obra de Rafael Chirbes la que defiende Marta Sanz, en su ensayo *No tan incendiario*, frente al entretenimiento y la publicidad neoliberales, a la moda de los *feel-good* y otros manuales de autoayuda:

> Agoreros, pesimistas, apocalípticos caen mal. […] Frente a los paralizantes cantos de sirena de esa gente positiva que ve la botella rebosante, hace anuncios y vende cosas, cada vez admiro más a los agoreros. A quienes ponen el dedo en la llaga. A los que escriben libros desoladores como Chirbes […].[19]

Entonces ¿modifica el pesimismo de una obra (su nihilismo, su antihumanismo) su valor estético, tanto más cuanto que lo asume como proyecto político y estético su autor? En absoluto, pero modifica la manera como interviene en el afuera del texto, que era lo que de verdad interesaba a Chirbes cuya concepción de la literatura nos autoriza, de alguna manera, a cuestionar las consecuencias extraliterarias, pero también las implicaciones en término de canon literario, de tal negatividad. Como le gustaba decir, citando a Max Aub: "el planteamiento de los problemas de realidad e irrealismo me han tenido siempre sin cuidado, me importan la libertad y la justicia".[20]

¿Qué hacemos con la lectura de la obra de los varones depresivos?

Si echamos una mirada retrospectiva al canon contemporáneo vamos a comprobar que lo dominan "hombres depresivos",[21] algu-

19 Marta Sanz, *No tan incendiario*, Madrid: Periférica, 2014, p. 71.

20 Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 194.

21 Aunque no me refiera aquí a una patología sino a una inclinación y un tono literarios, ni haga falta comprobar el estado anímico o de salud mental de los autores en su vida personal y social para sacar este balance, quiero recordar que el propio Chirbes alude a sus episodios depresivos en sus *Diarios*, como en marzo de 2003: "Hacía años que no atravesaba una depresión parecida. Desde hace tres meses, no hago más que sufrir, el sufrimiento lo ocupa todo, no me deja

nos nostálgicos y melancólicos, otros cínicos. Podemos pensar que la propia realidad lo justifica: la literatura desesperanzadora sería la más lúcida, al contrario de la literatura "consoladora" contra la que no ha dejado de arremeter el novelista:

> La literatura no puede aspirar a sustituir a las organizaciones benéficas, ser una sucursal de las sociedades no gubernamentales y caritativas. No es una fábrica de consuelos. Ni el Lazarillo, ni la Celestina, ni el Quijote consuelan de nada. Desnudan. Ponen al descubierto los engranajes de su tiempo: más bien, desconsuelan.[22]

Es cierto que el catálogo de horrores que propone la realidad, muy a menudo, sobrepasa la ficción. Por otra parte, en Rafael Chirbes, como en Thomas Bernhard, por ejemplo, los personajes resultan muy a menudo pasados por el filtro de una sátira descarnada, en la que hay júbilo y gozo. Hay gozo en no dejar títere con cabeza y en dirigir la ironía mordaz contra sí mismo y contra los suyos, en no ser complaciente con los perdedores, ni con los que comparten la misma ideología. Pensemos en el padre de Esteban —uno de los protagonistas de *En la orilla*—, el viejo carpintero, excombatiente republicano, autoritario y tacaño, al que los hijos no consiguen sacarle dinero:

> El olor a dinero —ese por el que se sabe que está cerca, pero no exactamente dónde, ni cómo conseguirlo— debe alterarte mucho los demás sentidos [dice Esteban a su hermano], porque no sé cómo podía creerse que iba a sacarle un céntimo al viejo, al que no ha habido manera de atracarle. Ni truco del nazareno ni trile

tiempo libre apenas para nada más", Rafael Chirbes, *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, *op. cit.*, p. 290.

22 Rafael Chirbes, citado por Jacobo Llamas Martínez, art. cit., p. 167. Y también "El novelista que me atrapa […] [n]o busca consolar, sino descifrar", Rafael Chirbes, *Por cuenta propia*, *op. cit*, p. 19.

> ni avión, no se lo ha sacado nadie ni con buenas palabras, ni con ruegos, ni con amenazas.[23]

Las últimas obras de Chirbes desazonan e incomodan, sin embargo, su dimensión irreverente es también estimulante y emancipadora.

No obstante, el malestar surge cuando intuimos que la literatura "del mal", declinista o que huye de cualquier personaje coherente y con valores positivos (pienso también en la obra de autores como Ricardo Menéndez Salmón, en España, o Michel Houllebecq, en Francia) entró directamente en el centro del canon contemporáneo porque este mismo pesimismo le otorgó un valor simbólico añadido (y no a pesar o indiferentemente de éste). A la inversa, comprobamos que "los buenos sentimientos", el optimismo, la mirada benévola de un/a creador/a lo/la sitúan en cambio abajo en esta "jerarquía emocional, sensitiva, de la legitimidad de las subjetividades" que rige nuestro canon, en palabras de Eloy Fernández Porta.[24] Aunque el panorama planetario e internacional no nos ayude a concebir el optimismo como una categoría de la verosimilitud, la ausencia de personajes coherentes, éticos, a los que pudiéramos admirar, en las dos últimas grandes novelas de la crisis de Chirbes,[25] nos cuestiona. ¿Responde exclusivamente a la capacidad de observación de su autor? Para decirlo con las palabras de Belén Gopegui en "Un pistoletazo en medio de un concierto", creo que aún tenemos que pelear por extender el dominio de la verosimilitud en el seno de la "literatura de prestigio", desalojar a sus "okupas"[26], con todo lo que aquello implica políticamente:

---

23 Rafael Chirbes, *En la orilla*, *op. cit.*, p. 112.

24 En Roberto Valencia, *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014, p. 90.

25 *París-Austerlitz* fue una novela póstuma (Barcelona: Anagrama, 2016).

26 Belén Gopegui, "Un pistoletazo en medio de un concierto" [2007], en *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona: Debolsillo, 2019, p. 134.

> El problema es que no puedo irme con la música a otra parte porque ellos tienen la música. Tienen el discurso. Tienen los jardines. Por eso no quiero irme a otra parte, no quiero recluirme en un mundo de novelas sobre aldeas bombardeadas y presos torturados. No. Yo lo quiero todo. Quiero las historias de presos, y quiero los jardines.[27] […]
> Los personajes negativos, los que solo miran al suelo de lo personal y además son zarandeados por el destino mientras gestionan su pequeña mezquindad, sirven al régimen capitalista vigente.[28]

Sin pedirle a la novela que dé soluciones políticas, podemos desear acercarnos a textos que permitan el despliegue de un poco de imaginación política,[29] que construyan algunos personajes que puedan ser admirados,[30] que generen afectos positivos y no paralizantes. En esto, en el fondo, coincidimos también con Chirbes cuando admira, retomando a Mario Vargas Llosa, esa "capacidad de la gran literatura para sembrar deseos en apariencia inalcanzables"[31] o para "avanzar los materiales con los que se construirá el espacio mental que sustituirá al presente".[32] En un encuentro que tuvo lugar en Alcalá de Henares, en octubre de 2021[33], Isaac Rosa explicaba a la asistencia que desde los espacios militantes si no se le podía exigir propuestas para la acción, por lo menos se le pedía que sus novelas proporcionaran unos resquicios de luz, unos afectos positivos

27 *Ibid*, p. 134-135.

28 *Ibid*, p. 140.

29 Sobre este tema se podrá consultar el libro colectivo: Jaume Peris (ed.), *Cultura e imaginación política*, México/París: Rilma2 y ADEHL, 2018.

30 Hay que precisar que los personajes de Chirbes no suelen ser "zarandeados por la vida", obran más bien en función de sus propios intereses, deseos o cobardías.

31 Rafael Chirbes, *Diarios. A ratos perdidos* 1 *y* 2, *op. cit.*, p. 305.

32 *Ibid.,* p. 234.

33 "Seminario Internacional ¿Narrando la grieta: *Isaac Rosa* y los imaginarios emancipadores de la España Actual?", org. Isabel Araujo, Amélie Florenchie, Fernando Larraz, Cristina Somolinos e Isabelle Touton, Universidad de Alcalá, 14 y 15 de octubre de 2021.

que llenaran de energía a sus lectores en vez de vaciarlos de ella. Como lector, Chirbes valoraba en sus lecturas los personajes luminosos, para él generalmente personajes femeninos, que eran "un[os] de esos componentes del ejército de la luz".[34] Más allá de la obra de Chirbes, la pregunta que me hago finalmente es si aún somos capaces de acoger tanta narrativa desesperanzadora cuando vivimos en plena distopía (vuelta de las extremas derechas, guerras, países que segregan a hombres y mujeres o matan a ciertas minorías, planeta en vía de destrucción). No obstante, al mismo tiempo, ¿no hay algo de lo que nos ha insuflado cierto canon masculino que haga que nos resistamos a creernos las narrativas humanistas, esperanzadoras, las utopías? ¿Y, les cuesta más a los escritores hombres que ocupan el centro del canon o lo ambicionan deprenderse de estas narrativas cínicas y desesperadas?

La caída de Madrid, dentro de este conjunto, quizá sea justamente un contraejemplo parcial. Si bien la jornada del 19 de noviembre se cierra de una manera algo asfixiante para todos los personajes, en particular para los hombres y mujeres de clase trabajadora vinculados directa o indirectamente con la lucha antifranquista, cuyo porvenir parece bastante comprometido, si bien el que mejor sale parado en su recorrido vital sea Taboada, el abogado de origen acomodado que traicionó a sus antiguos camaradas y les empujó a la lucha revolucionaria mientras se guarecía detrás de su reanudada vida burguesa, por lo menos, ciertos personajes siguen siendo fieles a sus valores, aunque duden de la vía a seguir para imponerlos: Lucio, y en un segundo plano, inquebrantable, su novia Lurditas. Además, dentro de la novela, el personaje de Ada Dutruel, la artista tan admirada por Olga, aunque sea en un diálogo interno dirigido contra las feministas de un grupo llamado Reivindicación feminista, quizá proporcione lo que podría leerse como una posible alternativa a un canon desencantado y escéptico frente a todo tipo de acción colectiva:

34 Rafael Chirbes, *Por cuenta propia*, *op. cit.*, p. 194.

piensa que acaso sea hora de dejar de estar "entregándoles el canon estético a los hombres".[35]

La posición incómoda en la que nos sitúan los narradores no fiables

Los conflictos que nos genera la obra de Chirbes son también los que nos generan sus narradores poco fiables —incluyo aquí a personajes narrados en tercera persona pero desde una focalización interna—. Algunos son personajes claramente condenados por el autor implícito (o implicado) y su voz queda sencillamente desautorizada por su falta de ética: en *La caída de Madrid* (2000), se trata de la figura prototípica del "verdugo" franquista, el comisario Arroyo —Maxi para los amigos— de la brigada político-social que ordena el asesinato extrajudicial de un revolucionario para "desquitarse" de la muerte, en la cama, de Franco. Entendemos que tiene aterrorizada a la prostituta de la que se ha enamorado, a quien viola y amenaza con matarla por celos, como violaba también a su propia esposa. Es también el caso del abogado Taboada, el traidor de manual, que después de exhortar a los demás a la lucha armada se hace puro colaborador del régimen. Son personajes demasiado abyectos para crear incomodidad. En cambio, hay personajes con los que los lectores empatizamos a pesar de distanciarnos moralmente de ellos, en muchos aspectos, porque el escritor hace de ellos figuras reprobables pero fascinantes. Es el caso, en particular, de los patriarcas —Carlos Císcar, el viejo cazador, enriquecido gracias a su colaboración con el régimen franquista a pesar de ser hijo de un vencido maestro republicano en *Los disparos del cazador*[36], Rubén Bertomeu en *Crematorio*, o, acaso, en menor medida, el abuelo José Ricart en *La caída de Madrid*—. Son personajes cínicos, oportunistas, abusadores, hombres varoniles y fuertes, emprendedores y generosos, que en muchos

35 Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, Barcelona: Anagrama, 2011 [2000], p. 204.

36 Rafael Chirbes, *Los disparos del cazador*, Barcelona: Anagrama, 1994.

casos, sin embargo, comparten con el autor una parte de los valores, en particular su apego por un mundo que está desapareciendo y su voluntad de conservar su memoria, el respeto por el trabajo manual (en particular de la madera y la construcción) y el trabajo bien hecho. Consiguen lo que quieren por su carisma, su potente capacidad de trabajo, por su aptitud para hablar el lenguaje de cualquiera, pero cuando no lo consiguen por las buenas, lo consiguen por la fuerza o pagando, en particular el sexo. Para ilustrar la situación incómoda en la que nos sitúa utilizaré una comparación con el cómic, algo posterior, *Yo asesino* de Antonio Altarriba y Keko:[37] el protagonista es un asesino en serie, lleva el rostro del guionista, Antonio Altarriba, es, como él, profesor en la Universidad del País Vasco, y dentro de su departamento, es el único académico sincero en su relación con el arte y la investigación en medio de los oportunistas y arribistas que lo rodean y son víctimas de su afán justiciero. Colocar al lector y a la lectora tan cerca del punto de vista de un asesino/explotador/violador, lo/la sitúa en una posición un poco esquizofrénica que pretende obligarlo/la a pensar. Fue justamente una de las lecciones que Chirbes dice haber sacado de su lectura de *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé y la perspectiva que adopta la pintora Ada que, en no pocos aspectos, defiende un arte parecido a aquel por el que se decanta el autor: "Para Ada, la incomodidad era una de las primeras virtudes de un arte de izquierdas. Comunicar desazón, hacer que el espectador se rasque".[38] Lo que implica este dispositivo enunciativo es revelarnos a nosotros mismos nuestra parte oscura, la que haga que podamos actuar en contra de nuestros valores si los demás nos incluyen en guiones que nos desagradan o nos hacen daño, esos guiones que pueden sacar lo peor de cada uno. Esta incomodidad política tendría un paralelo a nivel sexoafectivo, en las dos novelas en las que Chirbes más se desnuda, la primera, *Mimoun*[39] y la última, *Paris-Austerliz*: al ambiente español, político, memorialístico se opone un ambiente literario francés o francófono, orientalista,

37 Antonio Altarriba y Keko, *Yo asesino*, Barcelona: Norma Editorial, 2014.

38 Rafael Chirbes, *La caída de Madrid, op. cit*, p. 201.

39 Rafael Chirbes, *Mimoun*, Barcelona: Anagrama, 1988.

gay, cargado de pasiones tristes, violencia latente en un trasfondo de sexo y dinero, y de un tono trágico impuesto por la circulación del SIDA. En estas novelas la contradicción, la ambigüedad y la perversidad en las relaciones son constantes. Es un ambiente que se trasluce también en sus *Diarios*, en los que Chirbes reconoce a veces experimentar algunos de esos sentimientos oscuros con los que su narrativa nos obliga a empatizar. Lo ilustra, por ejemplo, la tremenda confesión que lleva a cabo en su primer *Diario*, cuando, desde su punto de vista, François le obliga a entrar en un guion sadomasoquista al que se resistía, por lo que acaba violando a su amante francés:

> Lo follaba con rabia. Él, cuya fuerza podría estamparme de un sopapo contra la pared, sollozaba, siguiendo el guion, y se dejaba penetrar. Por fin, cada uno jugaba su papel. Una mierda —"no me hagas daño, no me hagas daño", sollozaba para provocarme aún más—. Pero si el que podría hacerme daño a mí es él, que tiene bastante más fuerza de la que yo pueda tener. Todo puta representación masoquista, un juego con los papeles cambiados […] Tenía ganas de matarlo. Lo odiaba a él, y me odiaba a mí mismo aún más que a él, por estar cayendo en lo que llevaba meses buscando. Cuando me corrí no sabía dónde ponerme. Sentía vergüenza, me sentía mal.[40]

Los personajes ficticios cuyo punto de vista nos puede seducir y repeler a la vez sirven también para revelarnos conflictos colectivos, en particular uno que está aflorando cada vez más en la literatura española actual, pero sigue estando demasiado ausente del debate público. Estoy aludiendo a la importancia del legado económico del franquismo en la organización de la sociedad postfranquista. La permanencia en el poder de una parte de la clase que se enriqueció gracias a su colaboración con el franquismo, se entiende por el expolio a los vencidos, la ocupación de los cargos de los republicanos depurados, el dinero ganado con el estraperlo, la exclusión de la universidad a partir de mediados de los 40 y en los 50 de aquellos que tenían

40 Rafael Chirbes, *Diarios. A ratos perdidos* 1 *y* 2, *op. cit.*, p. 127.

que trabajar y no podían asistir a clase, etc. Esta temática es central en las radiografías ficcionales que proponen Miguel Sánchez-Ostiz de Pamplona en *El Escarmiento* (2013),[41] Javier Pérez Andújar de Barcelona en *Catalanes todos* (2014)[42] o Marta Sanz en *pequeñas mujeres rojas* (2020).[43] Rubén Bertomeu a ratos parecerá más íntegro que un intelectual de izquierdas (que su hermano Matías a priori más cercano a Chirbes), por ser un hombre de acción y no de palabra, por ser un incansable trabajador, por tener acceso a todas las capas de la sociedad y entender sus códigos, y sobre todo por no mentirse a sí mismo sobre el origen de su fortuna y la manera de conservarla:

> […] los sesenta, momento en que se hicieron cargo de la finca los herederos que, signo de los tiempos, se han comportado con bastante más discreción, aunque con idéntica codicia en negocios ya limpios de las viejas telarañas ideológicas: dinero en estado puro, sin el envoltorio de arengas patrióticas, proclamas ni rumor de armas.[44]

Lo formula también Carlos Císcar, otro hombre lúcido sobre sí mismo y sobre los demás, que les quita las máscaras y prefiere a su amigo Ort —el que carece de estilo, el que "se enseña como es"— que a la gente distinguida de su entorno:[45] "Uno se ensucia para evitarles a los hijos que tengan que hacerlo, […] y empieza a dolerte esta inocencia que has cultivado, porque es la que los está alejando de ti".[46]

Por todos estos motivos, los narradores o personajes varoniles en los que nos adentra la narrativa de Chirbes, que se enriquecieron con el franquismo, pero conservan la memoria del trabajo artesanal y de lo que su dinero costó moralmente, nos atrapan. Necesitamos hacer

41 Miguel Sánchez-Ostiz, *El Escarmiento*, Pamplona: Pamiela, 2013.

42 Javier Pérez Andújar, *Catalanes todos*, Barcelona: Tusquets, 2014.

43 Marta Sanz, *pequeñas mujeres rojas*, Barcelona: Anagrama, 2020.

44 Rafael Chirbes, *En la orilla*, *op. cit.*, p. 98.

45 Rafael Chirbes, *Los disparos del cazador*, *op. cit.*, p. 55.

46 *Ibid*, p. 109.

un esfuerzo de separación para no hundirnos con ellos o no seguirlos en su conservadurismo, su violencia, sus juicios a los demás o sus justificaciones, porque a nosotros también nos aparecen los demás como más mediocres.

Perspectiva feminista sobre algunos personajes femeninos de Chirbes

Entre los conflictos que pueden plantearnos algunas novelas de Rafael Chirbes, algunos están relacionados con el tratamiento de los personajes femeninos, de los que pondré dos ejemplos. En su maravillosa segunda novela, *La buena letra*[47], la narradora exclusiva es la madre, una mujer que escribe una carta a su hijo, según apuntan muchos críticos, o le dirige oralmente un largo relato[48] para contarle la historia de las sombras que la rodean y cuyo nombre él ni siquiera ha escuchado, para darle su versión desde su "letra torpe" (o su palabra torpe) de su experiencia de la guerra, su prolongación a través de la represión sufrida por su suegro y el encarcelamiento de su cuñado, pero para contarle también los momentos felices en la familia y su deterioro a causa de los arribistas. Chirbes dice que, en esta novela, quiso rescatar un mundo que estaba desapareciendo, el de su infancia, de los valores por las cosas bien hechas, la solidaridad, la humildad, la felicidad llana. Esta narradora, excepcionalmente bastante fiable, es una mujer coherente, una persona que cuida de su entorno, y que reacciona cuando su hijo, al que ha querido legar un porvenir más abierto que el suyo, se convierte en extranjero y, al vender la casa familiar, quiere hacer *tabula rasa* de un pasado que ella no le ha transmitido hasta el momento. Nos adherimos

47 Rafael Chirbes, *La buena letra*, Madrid: Debate, 1992.

48 Es lo que defiende Catherine Orsini-Saillet, "Les enjeux de la réélaboration mémorielle dans deux romans de Rafael Chirbes: *La buena letra* y *Los disparos del cazador*", en Nicole Fourtané y Michèle Guiraud (dirs.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, vol. 1, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 290. La verdad es que me parece que el texto no nos permite zanjar la cuestión.

de principio a fin a esta voz preciosa, gozamos y sufrimos con ella, entendemos por completo su mundo y sus valores opuestos al pragmatismo, al individualismo y al capitalismo desbocado. Ahora bien, el mundo de Ana es también el de la conformidad con los roles de género y la fruición por el autosacrificio, siendo las mujeres que intentan emanciparse, unas envidiosas y egoístas. Es la voz de una mujer que, a pesar de haber sido republicana, no cuestiona en absoluto los roles de género. Es más: no solo no entiende a Isabel, la mujer de su cuñado, que sí lo hace, sino que además la hace responsable de la destrucción de la familia. Se entiende aquí que el arribismo social de la que se educó en Inglaterra —con la complicidad del antiguo preso republicano, Antonio— que se ejerce gracias a su individualismo, a la manipulación de los demás y a su bella letra, que es el disfraz de la mentira, sería solidario de un arribismo de género. La imposición por la comunidad a la joven mujer, recién llegada y considerada como medio extranjera, de una especie de encierro femenino, había dado lugar, según la protagonista, a un "rencor" que sería el germen de lo que infligiría luego Isabel, cuando ascendiera socialmente, a los otros miembros de la familia: "A ella, se le saltaban las lágrimas con un rencor que, en cuanto pudo, nos obligó a pagar".[49] Aquí el lugar del conflicto está en la valoración positiva de un personaje inmovilista y relevo del patriarcado que podemos sentir como una manipulación que condena a las mujeres que aspiraron a no conformarse con el rol que se les había asignado después de la guerra. Pero podemos interpretarlo también como un proceso empático que nos permite entender desde dentro a una persona con valores alejados de los nuestros, conforme con su vida, una vida de supervivencia y placeres simples. Desde esta perspectiva, el gesto de Chirbes en *La buena letra* se acerca al que están haciendo en la actualidad ciertas autoras feministas quienes, después de haber dirigido la mirada hacia las "mujeres excepcionales" (intelectuales, artistas, emancipadas), se dan cuenta de cuán injustas fueron con sus madres y abuelas. Pienso en el repaso que dan a su propia historia, en textos de ficción o autoficción, autoras como Marta Sanz, Laura

49 Rafael Chirbes, *La buena letra*, Barcelona: Anagrama, 2002 [1992], p. 14.

Freixas, Edurne Portela y María Sánchez. Esta última autora lo hace explícito en su relato "La forastera" del libro colectivo *Tsunami*, hablando de las mujeres y abuelas, esas "mujeres-casa" que el feminismo español dejó un tiempo en los márgenes:

> Íbamos a ser las mejores pero pasando por encima de ellas. A su costa. Reflejándonos en otras referentes, alabando a extrañas, extranjeras, lejanas. Y no las mirábamos, nos enfadábamos con ellas, las llamábamos machistas. Ay, las circunstancias y las épocas. Ay, lo que una cree que puede exigir y lo que el rostro de la otra le devuelve. He pasado estos últimos años buscando el reflejo en mujeres de lo que buscaba en mi niñez y adolescencia en hombres: científicos, ecologistas, veterinarios, poetas, escritores… Pero ay de ellas. No entraban en mi posible genealogía. No formaban parte de las paredes ni de los cimientos de mi propia casa. Era yo la que las consideraba a ellas forasteras.[50]

Sacaré mi segundo ejemplo del díptico de mujeres de una generación más joven, y de otra clase social, Olga y Ada en *La caída de Madrid*. Olga es un blanco privilegiado de la sátira del autor a través de la mirada de José Ricart su suegro, para el que organiza una fiesta que ocupa una parte de la trama del libro, a pesar de no llevarse bien con él (por convención, para lucirse): es vanidosa, esnob y cursi —un terrible adjetivo bajo la pluma de Chirbes, como podemos comprobar en sus *Diarios*—. Defiende una supuesta identidad femenina ("las mujeres no se enteran hasta el final de su vida de que los zapatos de tacón son incómodos"[51]) y juzga socialmente a sus amigas. Es el ama de casa burguesa, frustrada, amargada, madre de familia que juega a la galerista de arte: es insoportable. Sin embargo Olga pudo ser otra, su madre la quería emancipada y ella empezó una carrera universitaria. En cuanto a sus amigas, no entienden por qué acabó por casarse con un hombre adinerado y soso. Cuando el

50 María Sánchez, "La forastera", Marta Sanz (ed.), *Tsunami*, Madrid: Sexto Piso, 2019, p. 95.

51 Rafael Chirbes, *La caída de Madrid, op. cit.*, p. 41.

novelista le da voz, nos damos cuenta de que su afán de protagonismo y control es la otra cara de la explotación en que resulta haberse convertido su propia vida:

> Me parecía que me habían instalado en una preciosa bandeja, me habían servido en el centro de la mesa y se me estaban comiendo entre todos con una mezcla de inconsciente alegría y voracidad. Me vi como un *canard à la rouenaise*, cocinado en su propia sangre.[52]

Ahora bien, toda la novela se estructura en torno a la fiesta que organiza la propia Olga para su suegro y que representa la metáfora de lo que Germán Labrador Méndez, siguiendo a Chirbes, calificó como *banquete caníbal*:

> En el mismo día en que Franco muere, un militante obrero es asesinado por la policía y, mientras tanto, las élites franquistas y la intelectualidad progresista celebran un festín. La última cena del franquismo, sí, pero la primera de la democracia. En la novela, unos ponían el cadáver del régimen, del que deseaban desprenderse, y, los otros, el de la clase proletaria en cuyo nombre se expresaban. Compromiso político a cambio de viandas. Proteínas a cambio de memoria.[53]

Al incluir también a Olga en un banquete caníbal familiar, Chirbes nos revela toda la ambigüedad de su posición, privilegiada en tanto jefa de orquesta de un banquete que la alimentará, pero víctima de un ritual que, al final, acabará también devorándola como a cualquier mujer que haya renunciado a emanciparse del rol que le asignaba la sociedad franquista y patriarcal.

---

52 *Ibid*, p. 252.

53 Germán Labrador Méndez, *La marea caníbal. La lógica cultural de la temporalidad de crisis en España (revolución, biopolítica, hambre y memoria)*, Madrid: Archivo de la Frontera, 2015, p. 27.

Por otra parte, este personaje que, al principio de la novela, parece situarse en las antípodas de las coordenadas del autor, promueve sinceramente un arte, a través del trabajo de su amiga Ada Dutruel, cercano al que practica y defiende Rafael Chirbes:

> Los hombres y mujeres que aparecían en el *Abecedario* de Ada Dutruel no eran seres armónicos, equilibrados, no eran héroes positivos, sino que exhibían desagradables malformaciones y vistos en conjunto acababan por formar una auténtica parada de monstruos que […] se ponían en pie para destruir al mismo tiempo la crueldad de la dictadura franquista y la cursilería, la complacencia y la estupidez de ciertos estereotipos de la izquierda.[54]

Sin embargo, la demócrata Ada, que crea "desde ese lugar estético y político, demasiadas veces incómodo, y casi siempre malentendido", esposa de un filósofo progresista que fascina a Quini, el hijo pseudorevolucionario de Olga, crea también en oposición a una estética supuestamente promovida por las feministas reunidas en torno a un grupo llamado Reivindicación feminista. El nombre nos recuerda el de la revista *Vindicación feminista*, que, entre 1976 y 1979, vendería hasta 200000 ejemplares de algunos números y se posicionaría también radicalmente contra los pactos de la Transición (apelando a votar no a la Constitución, por ejemplo, porque no contemplaba los derechos reproductivos de las mujeres, y, entre otras cosas, daba prioridad al varón para heredar al trono). En verano de 1975, alrededor de Lidia Falcón, recién salida de la cárcel, y de María José Ragué Arias, ya se había creado el Colectivo Feminista de Barcelona,[55] pero la descripción de la dirigente del grupo en la novela, Rosa Plentzia,

54 Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, *op. cit*, p. 197.

55 Jareño Gila, Claudia, "Los fondos de Lidia Falcón: un archivo para la historia del movimiento feminista desde los 60", *Investigaciones feministas*, 10.1, p. 133-147. En Madrid, estaban activas, en la clandestinidad, las comunistas del Movimiento Democrático de Mujeres (MDM) que en 1974 se había convertido en MDM-MLM (Movimiento de Liberación de la Mujer), pero la proximidad fonética y la destacada presencia del feminismo lesbiano nos invitan a mirar del lado del colectivo barcelonés. María Ángeles Larumbe, *Las que dijeron no.*

"con su pelo rubio y cortado a tijeretazos, sus camisas a cuadros, como de leñador, y sus pantalones de pana ceñidos emergiendo de la caña de las botas", evoca más bien la apariencia de la periodista y escritora Carmen Alcalde, que sería cofundadora de la revista.[56] La crítica de Ada parte de una concepción del arte promovido por el colectivo que, en mi opinión, no se corresponde con el que defenderá más tarde la revista: se funda sobre todo en un juicio sobre la estética lésbica del cuerpo de su dirigente puesto que Ada "no acababa de soportar las manifestaciones lésbicas —tácitas o expresas— que se daban en los grupos como Reivindicación feminista".[57]

Al final de la novela, se da una última vuelta de tuerca al personaje de Olga, con una revelación que el lector no se esperaba y explica su decepcionante recorrido (su frustrada carrera académica, su boda) pero también el papel simbólico de su inversión en el mercado del arte contemporáneo. En su primer viaje a París, como joven estudiante abierta y apasionada por el arte, la violó un profesor de arte francés al que había conocido en un bar. Quince años antes de *#Metoo*, el personaje de Chirbes, "se dio cuenta de que sexo y cultura no tenían nada que ver",[58] o más bien que los hombres podían utilizar la cultura para seducir y desarmar a las mujeres con el objetivo de conseguir sexo, y que si ello no bastaba, no por cultos renunciaban a utilizar la violencia. Para retomar el control sobre este mundo que dejó impune a su violador (el de la cultura, en particular, parisina) y le cerró el porvenir que empezaba a abrirse, Olga utilizará el dinero y su posición para "convertir el mundo [del arte] en un pañuelo y metérselo en el bolsillo", para disciplinar un mundo que la

Palabra y acción del feminismo en la Transición, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 56.

56 Véase, por ejemplo, el número que la serie documental *Dones a Prop* le dedica a Carmen Alcalde, dirigida por Gregorio Aragón, producida por Gonzalo Fernández Tejedor y Pilar Lacalle para TVE Catalunya, y presentada por Mercè Remolí, 1983, <https://www.rtve.es/play/videos/dones-a-prop/1675920-103398-carmen-alcalde-20190304140759678/5034078>.

57 *Ibid*, p. 204.

58 *Ibid*, p. 260.

había devorado mientras la embelesaba con sus discursos, en el que mandaban los hombres y sus impulsos sexuales.

Conclusión

Después de haberme sumido durante algunas semanas en algunos de los ensayos, diarios y novelas de Chirbes, apenas me quedan conflictos con la obra de Chirbes. En efecto, por una parte la obra del autor, considerada como un conjunto, contesta al conflicto que podrían surgir de la lectura por separado de algunas novelas. Por otra parte, el deslumbramiento frente a los conflictos colectivos e individuales que nos revela su narrativa, a la capacidad para hacer que nos adhiramos a cada punto de vista, por alejado que sea el narrador o el personaje de nosotros y nosotras, el arte de revelar las máscaras con las que nos cubrimos para gustarnos en el espejo, y de tendernos el espejo desde la mirada de otro personaje, el desnudar los cuerpos y las almas, eclipsa en gran parte el malestar inicial. Este rápido recorrido nos prueba hasta qué punto lo que Chirbes valoraba en el prólogo a la *Lección de anatomía* de Marta Sanz se puede aplicar a su propia obra. Se trata de una "literatura de intervención que obliga al lector a ponerse en el sitio en el que no quiere estar, porque desde allí acaba viendo lo que nunca debería ver, eso que, una vez descubierto, te parece tan evidente que ya no puedes quitártelo de encima".[59] Chirbes obligó a la sociedad española a repensar el proceso de Transición, el de memoria histórica, a anticipar la crisis de la *subprime* y el boom inmobiliario. A las mujeres feministas nos obliga también a ponernos en lugares incómodos como lo proponen las pistas de reflexión esbozadas aquí y en las que habría que ir ahondando.

59 Rafael Chirbes, "Prólogo", en Marta Sanz, *Lección de anatomía*, Barcelona: Anagrama, 2014 [2008], p. 11-12.

Bibliografía

Altarriba, Antonio y Keko, *Yo asesino*, Barcelona: Norma Editorial, 2014.

Aragón, Gregorio [documental], *Dones a Prop. Carmen Alcalde*, tve Catalunya, 1983, <https://www.rtve.es/play/videos/dones-a-prop/1675920-103398-carmen-alcalde-20190304140759678/5034078>.

Bouju, Emmanuel, Gefen, Alexandre, Hautcoeur, Guiomar, Macé, Marielle (dirs.), *Littérature et exemplarité*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.

Braud, Michel, Lavigne, Beatrice, Louichon, Brigitte, "Avant-Propos", "Les enseignements de la fiction", *Modernités*, 23, 2006, p. 5-9.

Cervera, Alfons, "No se calienten ustedes la cabeza: en el párrafo perdido de *Mimoun* ya estaba todo", en Javier Lluch-Prats (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona: Anagrama, 2021, p. 115-123.

Chirbes, Rafael, *Mimoun*, Barcelona: Anagrama, 1988.
—, *La buena letra*, Madrid: Debate, 1992.
—, *Los disparos del cazador*, Barcelona: Anagrama, 1994.
—, *El novelista perplejo*, Barcelona: Anagrama, 2002.
—, *La buena letra*, Barcelona: Anagrama, 2002 [1992].
—, *Crematorio*, Barcelona: Anagrama, 2007.
—, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona: Anagrama, 2010.
—, *La caída de Madrid*, Barcelona: Anagrama, 2011 [2000].
—, *En la orilla*, Barcelona: Anagrama, 2013.
—, "Prólogo", en Marta Sanz, *Lección de anatomía*, Barcelona: Anagrama, 2014 [2008], p. 7-15.
—, *París-Austerlitz*, Barcelona: Anagrama, 2016.
—, *Diarios. A ratos perdidos* 1 *y* 2, Barcelona: Anagrama, 2021.

Citton, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, París: Éditions Amsterdam, 2007.

Coen, Sofie, "Historia y ficción: el desencanto en la sociedad derrotada en *Crematorio* (2007) de Rafael Chirbes", tesina de Máster of Arts (dir. Ilse Logie, inédita), Universidad de Gent, 2012, <https://libstore.ugent.be/fulltxt/rug01/001/891/661/rug01-001891661_2012_0001_ac.pdf>.

Fernández-Santos, Elsa, "'El padrino' en la costa mediterránea", *El País*, 27 de febrero 2011, <https://elpais.com/cultura/2011/02/27/actualidad/1298761201_850215.html>.

Florenchie, Amélie, Touton, Isabelle (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2011.

Gopegui, Belén, "Un pistoletazo en medio de un concierto" [2007], en *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona: Debolsillo, 2019, p. 119-160.

Griffin, Susan, *rape. The Politics of Consciousness*, Harper & Row, 1986 [1972].

Jaggar, Alison M., "Love and knowledge: Emotion in Feminist Epistemology", *Inquiry. An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 32 (2), 1989, p. 151-176, doi: 10.1080/00201748908602185.

Jareño Gila, Claudia, "Los fondos de Lidia Falcón: un archivo para la historia del movimiento feminista desde los 60", *Investigaciones feministas*, 10.1, 2019, p. 133-147.

Jouve, Vincent, "Lecture littéraire et lecture engagée", "Le lecteur engagé. Critique-Enseignement-Politique", *Modernités,* 26, 2007, p. 221-228.

Labrador Méndez, Germán, *La marea caníbal. La lógica cultural de la temporalidad de crisis en España (revolución, biopolítica, hambre y memoria)*, Madrid: Archivo de la Frontera, 2015.

Larumbe, María Ángeles, *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Llamas Martínez, Jacobo, "La *Celestina* como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*", *Celestinesca*, 44, 2020, p. 163-190.

Orsini-Saillet, Catherine, "Les enjeux de la réélaboration mémorielle dans deux romans de Rafael Chirbes: *La buena letra* y *Los disparos del cazador"*, en Nicole Fourtané y Michèle Guiraud (dirs.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, vol. 1, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 289-300.

Pérez Andújar, Javier, *Catalanes todos*, Barcelona: Tusquets, 2014.

Peris, Jaume (ed.), *Cultura e imaginación política*, México/París: Rilma2 y adehl, 2018.

Sánchez, María, "La forastera", Marta Sanz (ed.), *Tsunami*, Madrid: Sexto Piso, 2019, p. 81-96.

Sánchez-Ostiz, Miguel, *El Escarmiento*, Pamplona: Pamiela, 2013.

Santamaría Colmenero, Sara, *La querella de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (1990-2010)*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2020.

Sanz, Marta, *No tan incendiario*, Madrid: Periférica, 2014.
—, *pequeñas mujeres rojas*, Barcelona: Anagrama, 2020.

Todorov, Tzvetan, *La littérature en péril*, París: Flammarion, 2007.

Valencia, Roberto, *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014.

Los excluidos del pacto simbólico de la transición en *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes

Álvaro Díaz Ventas
Universidad Autónoma de Madrid

En *La caída de Madrid*,[1] Rafael Chirbes ficcionaliza el último día del franquismo a través de un amplio abanico de personajes con un anhelo totalizador de representación de la sociedad del momento. Las diferentes figuras que recorren la novela constituyen así un detallado fresco social, y en ellas no es difícil ver representados diferentes estratos de la España del tardofranquismo que van tomando posiciones ante la inminente muerte del dictador en la jornada previa a su deceso, la del 19 de noviembre de 1975.

La presencia-ausencia de un Francisco Franco agonizante cuya más que cantada muerte se pretendía ocultar al país, con el fin de encubrir "la gravedad del carcomido palo de pajar que aguantaba lo que quedaba del sistema"[2], adquiere una importancia central en la novela, y provoca, como en *La gallina ciega* de Max Aub, una construcción estructural en la que la figura del caudillo puede leerse "en filigrana".[3] La tensión por el previsible fallecimiento desata en los personajes una urgencia por prepararse ante el vacío de poder, y por

1 Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, Barcelona: Anagrama, 2000. Todas las citas remitirán a esta edición.

2 Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona: Folch & Folch, 2023, p. 122 (1ª edición 1985).

3 Ana Luengo, "De cómo confluyen *La caída de Madrid* y *La gallina ciega*: memorias incómodas de la otra España", *Aletria. Revista de estudios de literatura*, vol. 19, nº 2, 2009, p. 146.

afilar sus estrategias para afrontar ese mañana posfranquista que a nivel diegético no llegará a narrarse.

Las diferentes tramas de *La caída de Madrid* deben leerse como una metáfora anticipatoria del proceso transicional que se condensa en la jornada en la que transcurre la narración, en la que el marco temporal se concentra en algo más de catorce horas, desarrollándose de manera lineal desde "las seis de la mañana" (p. 9) hasta "más de las ocho" de la tarde (p. 318). La *caída* a la que remite el título hilvana el suceso histórico que denota ese sintagma —la toma de la capital por parte de las tropas nacionales durante la guerra civil— con la segunda caída metafórica que se narra en la novela,[4] evento nuclear del que se extrae el sentido último de la obra. Esta segunda caída toma forma a través de la cena de celebración del setenta y cinco cumpleaños del empresario y prohombre franquista José Ricart, que, como la muerte del caudillo, queda fuera de los márgenes de la narración, lo que provoca que la novela se estructure a través de la doble espera de esos dos acontecimientos centrales.[5]

La cena de cumpleaños de José Ricart funciona alegóricamente como una suerte de *última cena franquista* a la vez que como metáfora del gran pacto transicional que, tras la desaparición del caudillo, subscribirán diversos sectores sociales que aparecen representados en ese momento liminal entre dictadura y democracia. Rafael Chirbes utiliza la imaginería evangélica para rodear al patriarca franquista de otros doce asistentes en simbólico paralelo con los doce apóstoles.[6] De esta manera, está previsto que se sienten a la mesa representantes

4 A esta lectura alegórica habría que añadirle la caída efectiva de la célula de Vanguardia Revolucionaria, que establece, además, un hilo de continuidad a través de los desmantelamientos de células antifranquistas con las tramas de las novelas predecesora y sucesora —*La larga marcha* y *Los viejos amigos* respectivamente—.

5 Julia Piera, "¿Residuales o emergentes?: una aproximación a los imaginarios de 'la transición' española en cuatro mujeres de *La caída de Madrid*", en Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid: Verbum, 2011, p. 432.

6 Además de José Ricart, asistirán a la cena Tomás Ricart y Olga Albizu; Maxi Arroyo junto a su mujer; Sole Beleta; el matrimonio conformado por Pruden y

de la clase empresarial proveniente de las élites de la dictadura, la oligarquía latifundista, la burguesía cercana al Opus Dei, el aparato represor del Estado, una parte de la juventud universitaria antifranquista, y los intelectuales y artistas progresistas.[7]

Los personajes que se reunirán en torno a la mesa de los Ricart son, en esa línea, una representación de los diferentes estratos sociales que terminarán aprobando los grandes acuerdos durante los años venideros, dibujando alegóricamente "el entramado que hizo posible la Transición orquestada tras la muerte del dictador en la realidad fáctica".[8] En ese sentido, podemos anticipar que el sistema de personajes de *La caída de Madrid* se torna una suerte de "*alegoría darwinista*"[9] en la que el paisaje social se representa como una fauna que se prepara para la muerte del dictador. Las posiciones de los diferentes personajes se organizan en torno a esa cena a la que solo están invitados aquellos que pactarán las directrices del cambio democrático, dejando excluidos del banquete, y condenados a los márgenes sociales, a aquellos cuyas proteínas se pondrán simbólicamente sobre la mesa. Nos encontraremos, en suma, ante los preparativos de esa última cena a través de "un fresco de depredadores y presas en plena acción".[10]

El alegórico mecanismo que articula la novela es, por supuesto, un artificio literario. Las actitudes que toman los personajes en esa jornada previa a la muerte fáctica de Franco deben leerse de forma retrospectiva, como una anticipación realizada *a posteriori* de lo que

---

Elvira Durán; Quini y Jose Mari Ricart; Margarita Durán; y, por último, Juan Bartos y Ada Dutruel, representantes de las clases intelectuales.

7 Catherine Orsini-Saillet, "Regards sur la Transition dans le roman espagnol actuel : *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes et *Romanticismo* de Manuel Longares", *Les langues néo-latines*, nº 354, 2010, p. 80.

8 Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín: Tranvia-Verlag Walter Frey, 2004, p. 206.

9 Juan Miguel López Merino, "Calas en *La caída de Madrid*", *Tonos Digital*, nº 9, 2005, p. 295.

10 *Ibid*.

ocurriría durante los años venideros. Como confesó en una entrevista, Chirbes construyó la obra condensando los posicionamientos que las diferentes capas sociales irían tomando a lo largo del proceso de transición, y planteó la trama fingiendo que las alianzas, traiciones y cambios de postura posteriores ya se estaban fraguando aquel 19 de noviembre de 1975:

> lo que he querido, centrándola en la víspera de la muerte de Franco, […] es hacer una especie de autopsia de todos los ideales de la transición española, de cierta beatería de la izquierda que ha acabado refugiándose en las palabras y apartándose de los hechos. La novela en realidad trata de lo que ocurrió 20 años después de ese día o a lo largo de esos 20 años después.[11]

A través de esta condensación narrativa, el novelista cifra su lectura de la transición en términos de inclusión y exclusión. Del banquete transicional quedan expulsados principalmente dos sectores que en la novela aparecen como los grandes derrotados de los pactos que desembocaron en el régimen democrático: el exilio republicano y la clase obrera. Desde la óptica chirbesca, estas dos capas sociales conforman el grueso central de la *multitud*[12] apartada de los acuerdos alcanzados durante la transición, expulsada hacia los márgenes del relato único triunfal que se impondrá sobre el periodo. Esa *multitud* que queda "fuera del modelo unívoco"[13] se representa en la novela a través de personajes que simbolizan la exclusión del exilio histórico y de la clase obrera del alegórico acuerdo de consenso alcanzado en la mesa de los Ricart: "[…] fuera del gran pacto de la transición se quedaron dos actores decisivos: esos que ya no sabemos quiénes son

11 Sandra Licona, "Rafael Chirbes: 'En la literatura, nadie acierta al escoger el balcón desde el cual se aprecia la realidad'", *La Crónica de Hoy*, viernes 2 de junio del 2000.

12 Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

13 Rafael Chirbes, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona: Anagrama, 2010, p. 244.

pero que entonces llamábamos la clase obrera, y también se quedó fuera del pacto el exilio, su obra, pero sobre todo su multiforme y agotaba idea de España".[14]

El aislamiento del exilio republicano: Max Aub y el profesor Chacón

La experiencia histórica del exilio republicano y su exclusión hacia los márgenes durante la transición española se tratan en *La caída de Madrid* a través del profesor Chacón, personaje inspirado en el Max Aub que volvió a España durante tres meses en 1969 y dejó constancia en *La gallina ciega* de una experiencia que en sus diarios recuerda como "los meses más tristes de mi vida".[15] En un posfacio autorial[16] finalmente descartado donde Rafael Chirbes abordaba distintas fuentes intertextuales de su novela, se hace explícita la deuda con el escritor exiliado a la hora de construir el personaje de Chacón y moldear la mirada ética hacia el pasado que se narra:

> Max Aub, con su actitud, y los textos de su diario español *La gallina ciega*, han inspirado el personaje del republicano que ya no quiere de Madrid ni los cielos de Velázquez que tanto echó de menos durante el exilio. Max Aub le ha dado al autor, sobre todo, su indiferencia hacia los problemas de realidad e irrealismo en literatura y su interés cada vez más exclusivo por la verdad y la justicia.[17]

---

14 *Ibid.*, p. 226.

15 Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba Editorial, 1998, p. 462.

16 Gérard Genette, *Umbrales*, Buenos Aires: Siglo xxi, 2001, p. 167 (1ª edición 1987).

17 El fragmento pertenece a un posfacio autorial que, con algunas variaciones, aparece en dos mecanuscritos de *La caída de Madrid* consultados en el archivo de la Fundació CV Rafael Chirbes.

Las propias coordenadas vitales del personaje de Chirbes remiten también a la trayectoria aubiana. Como el escritor real, en la ficción el profesor de literatura regresa a la España pretransicional desde su exilio mexicano y cuenta con experiencias pasadas en los campos de refugiados franceses durante su éxodo, a la vez que se presenta como guionista y apasionado del cine. Además de las trazas biográficas fácilmente identificables, la principal deuda con Max Aub en la construcción de la figura de Chacón se encuentra en las ideas que se toman de la experiencia de su regreso al país, coetánea al momento de reincorporación de algunos españoles exiliados a la España del interior hacia finales de los sesenta y comienzos de los setenta conocido como "operación retorno".[18]

En su *Diario español*, Max Aub deja constancia de la imposibilidad del regreso del exiliado republicano tras tres décadas fuera del país. La quimera del retorno se expresa en las anotaciones aubianas a través de la oposición entre *venir* y *volver* al país que lo expulsó: "Vengo —digo—, no vuelvo. […] volver sería quedarme".[19] A través de este antagonismo se cifra cómo el exilio fracasa en su circularidad, pues se trata de una experiencia histórica que "carece de regreso aunque se vuelva".[20] Así lo había adelantado también Aub en sus diarios antes incluso de decidirse a visitar el país, al anotar el 7 de marzo de 1967 una conversación con José Bergamín en la que se avanza el desencanto de la experiencia futura: "No puedes volver, sólo puedes ir. Para volver tendrías que ser de otro mundo […]. Sólo somos ya fantasmas de nosotros mismos".[21]

En esa anotación anticipa Aub el principal problema del regreso del exiliado histórico: el desfase temporal que, con Claudio Guillén, denominamos *destiempo*, y que remite al desajuste entre las

18 Federico Gerhardt, "Max Aub revisitado: Lugares en (torno a) *La gallina ciega*", *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, nº 8, 2006, p. 283.

19 Max Aub, *La gallina ciega. Diario español*, Madrid: Visor Libros, 2015, p. 113 (1ª edición 1971).

20 Jordi Gracia, *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, Barcelona: Anagrama, 2009, p. 111.

21 Max Aub, *Diarios…*, *op. cit.,* p. 391-392.

temporalidades del país y de los desterrados políticos en sus experiencias vitales exiliadas, lo que termina provocando una expulsión del presente y una carencia de proyección futura: "El destierro conduce a ese 'destiempo' […], a ese *décalage* o desfase en los ritmos históricos de desenvolvimiento que habrá significado […] el peor de los castigos: la expulsión del presente; y por lo tanto del futuro —lingüístico, cultural, político— del país de origen".[22] Chirbes se hará eco en la novela de este inevitable desajuste que supone uno de los *leitmotivs* centrales del diario español de Aub, y replicará esa experiencia desencantada ficcionalmente a través del profesor Chacón. El destiempo que sufre en *La caída de Madrid* el exiliado terminará derivando en un desengaño que postrará al personaje, derrotándolo ante la constatación de "la imposibilidad de su rencuentro con el país": "Se había dado cuenta de que España y él habían viajado por caminos paralelos que nunca llegarían a encontrarse" (p. 190-191).

Después de "una primera etapa de euforia" a su regreso (p. 186), las consecuencias de ese desfase provocado por el "tiempo multiplicado por la ausencia"[23] desvanecen la excitación inicial. El desencanto desemboca así en un progresivo aislamiento que termina por dejar al profesor encerrado en su piso, voluntariamente apartado de la vida pública. El retiro del exiliado que regresa refleja alegóricamente su expulsión de la nueva sociedad democrática, a la vez que supone la constatación del rechazo explícito hacia ese futuro en el que es incapaz de proyectarse, como también había anticipado Aub en *La gallina ciega* a través de unas líneas significativas que probablemente Chirbes tuvo en cuenta al concebir a su personaje, y que, asimismo, nos permiten establecer un vínculo entre Chacón y otros derrotados históricos que recorren la narrativa chirbesca, como el insiliado Vicente Tabarca, de *La larga marcha*:

> La terrible soledad del intelectual liberal español que se quedó aquí en 1939 o regresó años más tarde (los que sean) a querer

22 Claudio Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995, p. 141.

23 Max Aub, *La gallina…*, *op. cit.,* p. 362.

> trabajar. […] No hablo del político que vino a jugarse el físico y de eso vive como vivió, clandestino de sí mismo, sino del triste encerrado en su piso, a lo sumo con su mujer, en el mejor de los casos, con sus libros, releyendo. […] refugiado por partida doble: el que no soportó el país que le tocó ni es soportado por el suyo, a su regreso. Se queda en casa, viviendo lo que fue, viéndose como en aquel tiempo, imposibilitado para el futuro como lo está para el presente.[24]

Esta imposibilidad de presente y futuro se refleja, además, en la propia estructura de la novela. Llama la atención, en este sentido, el papel secundario de Chacón, figura lateral en el entramado novelístico, de presencia "efímera, casi testimonial".[25] De esta forma, la perspectiva del exiliado se obtiene mediada, en contraste principalmente con la de Juan Bartos, y, aunque sus opiniones se encuentran recogidas en diálogos en estilo directo, el otrora exiliado jamás llegará a adquirir el estatus de personaje focalizado, por lo que el lector no obtiene su perspectiva de manera interna. En consecuencia, Chacón se presenta como una suerte de "testigo parcial"[26] que permite a Chirbes confrontar su mirada foránea con la oposición antifranquista de las siguientes generaciones.

En este punto también deben mucho las opiniones del profesor Chacón a la visión crítica de Max Aub en *La gallina ciega*, donde se censura principalmente a las minorías cultas progresistas y a los estratos juveniles por haber asimilado la visión hegemónica del régimen e ignorar el pasado histórico del que fue protagonista la generación de la república;[27] una promoción eliminada por la España

---

24 *Ibid.*, p. 381.

25 José Manuel Camacho Delgado, "La eternidad llega a su fin. *La caída de Madrid*, entre la mitología franquista y la ventolera democrática", en Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.), *op. cit.*, p. 82.

26 Ana Luengo, "De cómo confluyen…", art. cit., p. 149.

27 Eduardo Matos-Martín, "*La gallina ciega* de Max Aub. Procesos de subjetivación y estrategias biopolíticas en la España del tardofranquismo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 45, nº 2, 2021, p. 428.

franquista, como constata el propio Aub en sus diarios: "Nos borraron —y bien— del mapa".[28] Este borrado provoca que las nuevas generaciones, educadas en el sistema franquista, muestren una indiferencia absoluta a la vez que un desconocimiento sonrojante hacia aquel tiempo. Así aborda Aub la ignorancia de la juventud supuestamente progresista hacia el pasado en el paratexto de su *Diario español* titulado "Justificación de la tirada":

> Estuve el mayor tiempo posible con gente joven o que lo fue hasta hace poco; extraños y familiares: ninguno me preguntó nada acerca de la guerra civil. […] Sencillamente les tiene sin cuidado; tal vez hubiese sido lo contrario si *hubiesen pensado* en ello. Pero, no. Les importaba saber qué me parecía España, lo suyo, el futuro. […] Nadie me preguntó por Paulino Masip, ni por Rafael o María Teresa. ¿Quién por Gaos —que acababa de morir—, por Emilio Prados, o quién me pidió detalles de la muerte de Luis Cernuda?
> […] Pero todos esos jóvenes: ¿qué saben de la guerra? […] ¿ellos? Metidos hasta el cuello en la ignorancia. Acepto que es natural: el régimen se encargó de ello; para eso venció y convenció.[29]

Esa juventud opositora al franquismo que ha sido educada en el interior de la España nacionalcatólica es, en opinión de Aub y de Chacón, la encargada de darle continuidad indirectamente al franquismo, como se refleja en la novela, donde el diagnóstico del exiliado es claro: "Los antifranquistas de los que me hablas son herederos de Franco. Lo odian como se odia al padre" (p. 187). El dictamen de Chacón incluye en esa categoría a personajes de las dos siguientes generaciones, como Juan Bartos o su grupo de estudiantes, entre los que están Quini Ricart o Margarita Durán. Desde este enfoque, se puede explicar el choque de visiones entre Chacón y Bartos, a la vez que la distancia entre las perspectivas del exiliado y el joven profesor cuando este último invita al retornado a participar activamente de

28 Max Aub, *Diarios…*, *op. cit.*, p. 432.

29 Max Aub, *La gallina…*, *op. cit.*, p. 23-24.

la vida política creyendo que "todo iba a ser distinto en el momento en que Franco faltara" (p. 186).

La mirada parcial de Chacón sabe, sin embargo, que la visión de Bartos está sesgada, y que esa afirmación no tardará en demostrar su falsedad. La negativa del exiliado a participar de esa anticipación optimista del futuro supone constatar la derrota de su idea de país en los derroteros que tomará la transición, anticipados en la diégesis novelística. Chacón es consciente de que no todo será distinto, como ya había mostrado el análisis aubiano, que, en ese sentido, testimonia la "evidencia de la victoria de un franquismo que, primero reprimiendo y luego modernizando a España e incorporándola a una temporalidad moderna capitalista homologada, ha conseguido crear ciudadanos alienados y amnésicos".[30] Como también señaló Juan Goytisolo a propósito del libro de Aub, en la radical diferencia de sus experiencias formativas encontramos el embrión del desencuentro entre el exilio republicano y los opositores del interior, que terminarán excluyendo a los primeros de los acuerdos transicionales:

> Las nuevas generaciones podían imaginar lo que era la libertad […] pero no habían vivido con ella, por lo que no podían añorarla. Estas diferencias de perspectiva explican la frecuente incomprensión de los españoles del interior respecto a los del exilio y la tentativa más o menos lograda de marginarles a partir del pacto del olvido […] que abrió el cauce de la transición.[31]

Lo que evidencia, en definitiva, la experiencia del profesor Chacón inspirada en las dolorosas reflexiones de Max Aub es cómo en la España franquista se había cumplido ese fenómeno que Rafael Chirbes denominó *El principio de Arquímedes*: "el hueco dejado por las

30 Mari Paz Balibrea, *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*, Barcelona: Editorial Montesinos, 2007, p. 228-229.

31 Juan Goytisolo, "El regreso a Ítaca", en María Fernanda Mancebo Alonso (coord.), *Encuentros de historia y literatura: Max Aub y Manuel Tuñón de Lara*, Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003, p. 146.

víctimas de la guerra, por los ejecutados en la posguerra, por los exiliados, había sido ocupado" y, en consecuencia, "ya no quedaba sitio para ellos" y "lo perdido se ha[bía] perdido para siempre".[32] Se había consumado de esta manera la doble derrota del exilio, tal y como la evalúa nuestro novelista al analizar, a propósito de "Homenaje a Lázaro Valdés", el dolor causado no solamente por "la pérdida del lugar del que se forma parte —[…] la ocupación del territorio español por la ilegitimidad de los vencedores—, sino también por una pérdida más sutil e irreversible: la de la interpretación de ese territorio y su historia; la pérdida de la memoria y su entrega en exclusiva a otros".[33]

En la España nacionalcatólica se perpetrará, por tanto, un memoricidio que se constata en una "sorda amnesia colectiva […] inoculada […] por los vencedores de la guerra civil".[34] El vacío que dejaron los derrotados fue copado, y en ese contexto social se formaron las siguientes generaciones, aquellas que en la novela aparecen como opositores al régimen desde una posición de ignorancia hacia un pasado histórico que observan con altivez, como se refleja en el acto subversivo organizado en el paraninfo de la universidad. En ese pasaje, nuestro novelista utiliza para caracterizar a la juventud antifranquista precisamente los mismos referentes culturales que en su ensayística desnuda como *balbuceos* que guiarán el enfoque desde el que su generación se acercó a ese pasado tan desconocido y despreciado a un mismo tiempo:

> Esa juventud, que empezaba a abrirse confusamente paso entre todo aquello con lo que la gente del exilio convivía desde hacía décadas, fue la que se encontró Aub cuando visitó el país. […] Balbuceábamos unos pocos conceptos hurtados a escondidas de acá y allá, cuatro poemas de Alberti, o de León Felipe, la residencia de Neruda (aún desconocíamos a Cernuda, a Vallejo), y ya le

32 Rafael Chirbes, *Por cuenta propia…*, *op. cit.*, p. 220-221.

33 Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 117.

34 Manuel Aznar Soler, *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento, 2003, p. 360-361.

> hablábamos con suficiencia a aquel viejo recién llegado de México. […] Muchos de esos jóvenes —tan altivos como ignorantes— fueron los que, unos años más tarde, llevaron adelante una transición que no buscó reestablecer el complejísimo entramado civil mutilado por el franquismo. […] Más bien, la España que vino después de Franco se deshizo precipitadamente de los embriones de activismo antifranquista (vagos ecos o residuos de memoria en los que aún resonaba la España de antes de la guerra) […].[35]

Valiéndose de la perspectiva del exiliado, Rafael Chirbes realiza un ajuste de cuentas con su propia promoción a través de un profesor Chacón que se expresa en términos similares, y que le explica a Juan Bartos su firme voluntad de aislamiento precisamente al comprobar cómo se ha cumplido aquel *principio de Arquímedes* que Aub también constataba en *La gallina ciega* al expresar su rechazo hacia "este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes. […] Estos españoles de hoy se quedaron con lo que aquí había, pero son otros".[36] Aquellos otros ciudadanos de las nuevas generaciones criadas bajo el amparo franquista no son, por ende, más que *anticuerpos* del propio sistema que se preparan para, desde su oposición, darle continuidad a esa visión histórica, y para dejar de lado, excluida, la idea de país que tenía el exilio, tal y como analiza Chacón:

> Yo creía que España se había paralizado a la espera de que volviéramos, que todo seguía igual, con un vacío en algún lugar que nosotros llenaríamos, pero no, no es así. España ha cambiado, ya no es nuestra, es de ellos. Quién crees tú que puede. Hay una juventud, una juventud que han formado ellos, que es parte de ellos aunque se les oponga. Son los anticuerpos que ellos mismos han creado para salvarse cuando enfermen de verdad, la vacuna para que el país siga siendo suyo. Esta España de ellos no me interesa para nada. Que se la queden y les aproveche (p. 186).

---

35 Rafael Chirbes, *Por cuenta propia…*, *op. cit.*, p. 224-225.

36 Max Aub, *La gallina…*, *op. cit.*, p. 403.

Ante esta constatación, al profesor Chacón no le quedará otra opción más que enfrentarse al destino que Max Aub rechazó tras su estancia en España en 1969. Si Aub hace explícita la imposibilidad de permanecer en el país al advertir que la vuelta es inviable y que quedarse sería resignarse a una muerte en vida —"Lo terrible […] es que aunque quisiera volver, no puedo. […] ¿Qué haría aquí? Morirme", escribe en tal sentido hacia el final de su viaje—[37], ese será precisamente el destino que Chirbes le otorgue a su personaje: el encierro, la resignación ante la muerte civil del exiliado histórico que retorna y es expulsado hacia los márgenes, mientras una parte de la oposición al régimen se prepara para asistir al banquete de los Ricart.

En tanto que Chacón asume con un orgullo derrotado su destino de encierro y silencio, a aquellos que terminaron subscribiendo los acuerdos transicionales solo les queda, ante su traición, un leve rescoldo de culpa, un eco de mala conciencia. Este remordimiento toma forma en la novela a través del profesor Bartos, al rememorar este su última discusión con el antiguo exiliado durante las horas previas a la última cena franquista: "Después del desgraciado encuentro con Chacón ese mediodía, se le hacía más arduo a Bartos tener que acudir a la maldita fiesta de los Ricart, porque le parecía que las recriminaciones de Chacón iban a perseguirlo durante todo el tiempo que pasara en aquella casa […]" (p. 191-192).

La clase obrera: la gran derrotada de la transición

Junto al exilio republicano, los derrotados de la novela proceden en su mayoría de la clase obrera, esa capa social que según la lectura que ofrece *La caída de Madrid* será la gran excluida de la transición democrática. Además de los estudiantes de origen humilde que aparecen en posiciones periféricas como antagonistas de los herederos de la oligarquía del régimen, el fracaso de la clase obrera se vertebra principalmente a través de los integrantes de la célula de Vanguardia

37 Max Aub, *La gallina…*, *op. cit.*, p. 326.

Revolucionaria que caerá en la intervención policial de ese último día franquista.

Los destinos derrotados de Lucio, Enrique Roda y Raúl Muñoz Cortés, apodado El Viejo, demuestran cómo, a pesar del discurso modernizador y aperturista que nació con el desarrollismo y tuvo continuidad hasta desembocar en la ubicación temporal de la novela, la dictadura ejerció su férrea represión hasta sus últimos momentos y "se terminó de la misma manera que había comenzado, con sangre y negación de todo principio democrático".[38] En esa dirección, los tres militantes que participan en el acto subversivo abortado por los agentes de la político-social sufrirán en distinto grado las consecuencias de sus actos por parte del aparato represor del régimen.

En primer lugar, el fallecimiento del Viejo, asesinado accidentalmente durante la intervención policial, se gestiona al margen de la legalidad por la unidad que se encuentra bajo el mando del comisario Maxi Arroyo, íntimo amigo del patriarca de los Ricart. El sistema represivo franquista acuerda silenciar las verdaderas razones del deceso, consiguiendo ocultar, mediante la extorsión y el silencio, que el militante había fallecido por el disparo de un agente.

Las prácticas al margen de la legalidad de los representantes del brazo armado del franquismo continúan a lo largo de la jornada con la detención ilegal de otro de los militantes, Enrique Roda, al que capturan durante la intervención y retienen clandestinamente. Al confirmar que no existe constancia oficial de la detención, el comisario Arroyo ordena a sus subordinados la desaparición del preso. Desde su concepción nacionalcatólica y el resurgimiento de la dialéctica de la cruzada, Maxi Arroyo justifica el asesinato por la necesidad simbólica de encontrar un nuevo criminal que, junto al militante ya fallecido, acompañe al caudillo en su inminente deceso, en actualización del relato bíblico de la expiración de Jesucristo en la cruz junto a dos ladrones. El comisario argumenta el crimen como una suerte de defensa alegórica frente a las amenazas que se cernirán sobre él y los suyos en los nuevos tiempos democráticos, con una

38 Bénédicte André-Bazzana, *Mitos y mentiras de la Transición*, Vilassar de Dalt: El Viejo Topo, 2006, p. 223.

acción pública que debe ir firmada bajo las siglas de un antiterrorismo ETA (ATE) que en la realidad fáctica contó en numerosas ocasiones con la complicidad policial:[39]

> […] hasta Cristo, para morir, se hizo acompañar por dos ladrones, "y era Dios, y podía haber ejercido la misericordia". Le había dicho que a Franco, a la hora de morir, ya le acompañaba un ladrón, […] pero que hacía falta otro, "¿me entiendes?", le había dicho, "el segundo ladrón, y lo tenemos a mano, pero que se entere, que se entere de que va a acompañarlo a él y que se enteren los que son como él de que no estamos dispuestos a que Franco se vaya solo. El trabajo tiene que ir firmado ATE. Las tres letras" (p. 272-273).

Los agentes de la político-social fijan la hora del asesinato a las ocho de la tarde, cerrando así un ciclo de muerte y otorgando una circularidad criminal a la dictadura y a la novela. El destino del último asesinado por el sistema represor franquista queda, además, representado de manera metafórica por el apellido del desaparecido, que se toma de la *nouvelle* de Herman Melville *Benito Cereno*, donde el destino fatal del personaje se articula a través de la imagen de "un hombre desollado atado a la roda de un navío".[40]

Como la última cena franquista o la expiración del dictador, el crimen de Estado contra Enrique Roda permanece fuera de los márgenes de la novela. La ejecución del asesinato se unirá así a los otros dos acontecimientos centrales para conformar una tríada de eventos sobre cuya tensa espera se construye implícitamente el sentido de la obra. Sin embargo, sí que parece relevante que en las últimas líneas del capítulo final, el destino derrotado de Lucio, el miembro restante de la célula desarticulada, se ubique de manera explícita más allá de la hora a la que está previsto el asesinato de su camarada, subrayándose así de manera indirecta el sabido desenlace de aquella trama:

---

39 Sophie Baby, *El mito de la transición pacífica: violencia y política en España (1975-1982)*, Madrid: Akal, 2018, p. 134.

40 Juan Miguel López Merino, "Calas en *La caída…*", art. cit., p. 307.

la realización implícita de ese último crimen del Estado franquista: "Miró el reloj. Eran más de las ocho" (p. 318).

Lucio queda, por tanto, al final de la jornada, como el único miembro con vida de la célula, y en su fugitivo deambular por las calles de Madrid se cifra la derrota última de la clase obrera, de manera paralela a la cena que para entonces está a punto de comenzar en casa de los Ricart. Sin saber dónde acudir o a quién pedir ayuda, el prófugo de la justicia del régimen termina valorando solicitar auxilio a su antiguo amigo, Taboada, aquel que ejerció como guía militante del obrero.

El joven abogado Taboada representa en la novela a esa facción sesentayochista de origen burgués que retornará a su clase tras haber militado en las filas subversivas y dejará en la cuneta a los antiguos camaradas que conformarán la cara oscura de esa promoción "bífida"[41] que protagoniza la narrativa chirbesca. El radical giro discursivo de Taboada, figura que en la jornada previa a la muerte del dictador no se sienta *todavía* a la mesa de la última cena pero que ya prepara un pacto con el entramado corporativo franquista en el proceso de regulación empresarial de los Ricart, supone una crítica implícita a las posiciones de la socialdemocracia española.[42] En tal sentido, debemos recordar que Taboada reaparecerá en *Los viejos amigos* como uno de los triunfadores del proceso de transición democrática.

Caracterizado como un personaje camaleónico y oportunista que se prepara entonces para acceder a posiciones de poder, la trayectoria política de Taboada se construye principalmente a partir de sus relaciones con Lucio. Desde que ambos personajes se conocen en la cárcel de Carabanchel, el abogado se convierte en una suerte de guía político del obrero, al que dirige hacia la intervención armada y la militancia en Vanguardia Revolucionaria. Desde el rencor a su propia clase y una voluntad de derribar el sistema que esconde su propia ambición por hacerse con una posición de poder que se inspira

41 Eduardo Haro Tecglen, "La generación bífida", *El País*, 27 de noviembre de 1988.

42 Ana Luengo, *La encrucijada…*, *op. cit.,* p. 225.

en el esquema flaubertiano de *La educación sentimental*,[43] Taboada introduce a Lucio en la dialéctica de la violencia subversiva de inspiración maoísta, instigándole a participar activamente en una revolución de la que después él mismo desertará.

La ruptura entre Taboada y Lucio, con el abandono de la militancia del primero, se produce un año antes de la jornada narrada (p. 83, 308). A través de diversas analepsis a conversaciones pasadas entre ambos personajes, se aborda el cambio de postura de Taboada, que, inscrito en el marco de una amistad que se difuminará, permite extender el alcance de la traición desde el ámbito público al privado. Antes de que se produzca la ruptura, la cínica anticipación que realiza Taboada de lo que sucederá tras la muerte del dictador implica la denuncia chirbesca de la utilización de la clase obrera por parte de esa clase intelectual que terminará narrando la versión oficial del periodo. Como advirtió Walter Benjamin en su tesis sexta, la condena última para el obrero será convertirse en instrumento de la clase dominante.[44] Desde esta perspectiva, la clase cultural progresista personificada en Taboada terminará traicionando al obrero, valiéndose de su sufrimiento y su militancia para construir su propio relato triunfal de la Historia. En conexión con "Punto de Mira II", el cuadro de Juan Genovés que Chirbes eligió para ilustrar la portada de su anterior novela —*La larga marcha*—, el abogado le revela al obrero el engaño: haberse prestado a ser parte de esa *multitud* que terminará borrándose en la narración oficial, en el desfile triunfal de los vencedores. Le dice:

---

43 Esa obra de Flaubert supuso para nuestro narrador un modelo central para construir a diversos personajes de esa clase intelectual que, desde el juicio chirbesco, protagonizó la traición a la clase obrera durante la transición: "Siempre he tenido muy presente el modelo del intelectual en *La educación sentimental* […], ese ideólogo que acaba siendo ministro del Interior y mata al obrero al que había aleccionado para coger el fusil. Es un episodio de un cinismo y una crueldad que me hacen daño" (Tino Pertierra, "Rafael Chirbes: 'Las dos Españas se acabaron en el 39, cuando los ganadores se quedaron con todo'", *La Nueva España*, 20 de abril del 2000).

44 Walter Benjamin, "Tesis sobre el concepto de historia (1940)", *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 2018, p. 309.

> No sois nada, no seréis nada. Seguirá habiendo clase obrera mientras viva Franco y les sirváis a esos intelectuales para hacerse un hueco. Luego, se disolverá la clase obrera. […] Carrillo escribe libros, Semprún escribe libros. En el fondo, no son más que intelectuales. Y eso es lo que quedará de vuestra lucha si no ganáis. Lo que no quede escrito, no habrá existido, y lo que ha existido lo escribirán ellos. […] dentro de unos años no habréis existido. Tu pasado me lo inventaré yo a la medida de mis necesidades. Tu lucha será una medalla que me pondré en mi solapa. Tu hambre, tus chuscos de pan, tus meses de cárcel […] formarán parte de mi biografía, porque esos años los escribiré yo, si sobrevivo y regreso a mi clase. Los escribirá gente como yo, y os los quitaremos, te los quitaré, y no podrás hacer nada contra eso. La historia es de los que saben que existe. […] Tú y los de tu clase habéis trabajado para que yo tenga un pasado. Con el tiempo seréis un ejército de hormigas sobre la superficie de la luna. ¿Has visto esos cuadros de tu ex camarada Genovés? ¿Esas multitudes que son sólo puntos negros que parece que corren en determinada dirección o que se dispersan? Sois vosotros. Vosotros, esa desbandada de silenciosos microbios vistos desde una lente. Nosotros contaremos de qué escapabais y hacia dónde corríais (p. 155).

De regreso a la escena final de *La caída de Madrid*, una vez consumada la ruptura, el obrero se dirige en su desesperado vagar al despacho de abogados donde ahora trabaja su excamarada, que tiene su sede en un exclusivo chalet de "la colonia del Viso" (p. 305). En la narrativa de Chirbes, en la que, como apuntó nuestro autor sobre la novelística de Balzac, "no hay paisaje: hay economía, clases sociales. El paisaje es un espacio económico",[45] no parece casual que se seleccione ese lugar como escenario de la imposibilidad del reencuentro entre el obrero y el abogado. La inclusión de la colonia del Viso como ese espacio económico donde se escenifica la ruptura de la burguesía progresista con la clase obrera remite en última instancia al desenlace de *La larga marcha*, pues recordemos que allí el quiebre

45 Rafael Chirbes, *Diarios. A ratos perdidos 5 y 6,* Barcelona: Anagrama, 2023, p. 281.

de la horizontalidad de la célula de jóvenes antifranquistas tenía lugar en la mansión burguesa de los Giner, situada también en la misma zona elitista de Madrid. A través de la ubicación geográfica, se establece un claro vínculo que hilvana ambos desenlaces y remarca el paralelo entre el desplazamiento de los personajes obreros que se quedan fuera, al otro lado de la reja de los edificios burgueses del Viso, frontera simbólica de la ruptura de clase que se produce durante la transición:

> [Lucio] Pensaba así delante de la puertecita metálica, a este lado de la tapia […]. Si abría la puerta metálica, cruzaba el jardín, subía los escalones y se plantaba ante la casa y apretaba el timbre de aquella puerta que tenía una placa de plástico que decía abogados escrita con letras minúsculas de colores, y aparecía ante él un hombre alto, delgado, vestido con un traje gris o azul marino, con corbata, con una cartera de cuero en la mano, qué le diría. No, no tendría nada que decirle. Pensó que no hay nada que hacer cuando no se tiene nada que decir (p. 309-310).

La constatación de que esa puerta metálica supone una frontera que representa la distancia social insalvable entre ambos personajes llega después de que Lucio se dé cuenta de que la relación con su excamarada había sido realmente un engaño, una estrategia. Como se observa en la cita anterior, para reflejar la toma de conciencia de la separación, Rafael Chirbes se vale de la teoría benjaminiana sobre la autenticidad del lenguaje nominal, en la que el filósofo alemán defiende que "En el nombre está la entidad espiritual y mental que se comunica: *el* lenguaje".[46] Walter Benjamin subraya la importancia de los nombres como el punto de intersección, "la frontera entre el lenguaje finito e infinito", entre el nombrar de los hombres y el de la creación divina, a la vez que defiende la relación onomástica con el destino y el lenguaje verdadero.[47] De ahí que, en la novela, Lucio

46 Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos (1916)", *Iluminaciones*, *op. cit.*, p. 27.

47 *Ibid.*, p. 33.

caiga en la cuenta de la imposibilidad de acudir a pedir socorro a Taboada cuando constate que ya no es capaz de nombrarlo, que no sabe ante cuál de las múltiples facetas del personaje se encontrará. Así se articula el descubrimiento de la utilización enmascarada de un lenguaje instrumental y político en lugar del lenguaje nominal verdadero, como desarrolla Chirbes en sus diarios:

> Personajes de verdad, personajes de mentira, la teoría del lenguaje nominal de Benjamin […] un tema al que yo vengo confusamente dándole vueltas. Me gusta mucho, además, la exposición de las posibilidades en que ese lenguaje instrumental puede leerse perfectamente como lenguaje de clase, de dominación, algo que aparece en todas mis novelas […]; en el obrero de *La caída de Madrid*, que descubre que no sabe cómo llamar al abogado que fue su camarada, su mentor ideológico, porque no ha usado con él jamás el lenguaje nominal, que surge de la verdad, sino que todo ha sido un intercambio de lenguajes ideológicos, instrumentales, *Tabo* (el apócope familiar de los compañeros), *camarada* (el del partido), o *usted* (el de la clase que los separa y vuelve a ocupar el primer plano cuando la realidad se abre paso a codazos). No ha habido verdad. El obrero descubre que no ha hablado la verdad cuando se da cuenta de que no tiene palabra que nombre a quien fue su mentor, el que le enseñó el lenguaje revolucionario. Todo era una representación, las palabras distribuían los papeles en la obra que se representaba en los márgenes.[48]

Tras descubrir esa cruda revelación, Lucio pasa a ser plenamente consciente de su fracaso, y asume que "cuando uno no sabía cómo tratar a una persona era porque no debía tratarla" (p. 309). Al imaginar la hipotética escena de solicitud de auxilio, el obrero se visualiza penetrando en el mundo burgués del despacho de abogados, donde sus manos —en un nuevo paralelismo con el desenlace de *La larga marcha*— funcionarían como una marca de clase que lo

48 Rafael Chirbes, *Diarios. A ratos perdidos* 1 *y* 2, Barcelona: Anagrama, 2021, p. 331-332.

delataría como intruso, y Lucio no sabría entonces cómo dirigirse a su antiguo camarada:

> Imagina a esa secretaria, y no se siente con ánimo de enfrentarse a ella durante el tiempo que le toca esperar, esperar a quién, al camarada Tabo, al señor Taboada, a Jesús Taboada […] vuelve a fijarse en las manos, que él ha ahuecado, formando un nido en torno a la mano de ella y el mechero que sostiene, y, de refilón, ve los ojos de ella clavados en sus manos […], y Lucio está esperando a que llegue él, pero quién es él, quién va a llegar, que él, cuál de ellos, el camarada Tabo, Jesús, don Jesús, el señor Taboada, cuál de los cuatro, cuál de los cuatrocientos, porque seguramente hay otros Taboada más que él no conoce, y ve claro que, desde luego, quien sea el que llegue será alguien a quien él no conoce, y entonces qué hace allí a punto de llamar a alguien a quien no conoce para pedirle no se sabe qué, porque cada cosa uno sabe a quién puede y a quién no puede pedírsela, y a cada cual uno sabe qué cosa puede o no pedirle, y lo que se puede obtener o no de cada cual, pero a alguien desconocido, no, no sabe uno qué pedirle (p. 310-311).

Cuando el obrero asume su derrota, comienza a rememorar su anterior detención, los interrogatorios y las palizas del comisario Arroyo, en una clara prolepsis del destino que cree que le espera. Es entonces cuando reaparece en el desenlace de *La caída de Madrid* el motivo del perro, al verse Lucio a sí mismo y a sus represores animalizados. Se establece de esta manera una nueva unión simbólica entre los desenlaces derrotados de esta novela y de la anterior, *La larga marcha*. La imagen canina remite además a un espacio alegórico habitual en la narrativa chirbesca que, siguiendo a Labrador Méndez, podríamos interpretar como una versión patria del ángel de la historia benjaminiano que continúa la tradición del "*perro enterrado en la arena*" de Francisco de Goya.[49]

---

49 Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultural en la transición española (*1968-1986*)*, Madrid: Akal, 2017, p. 227.

El análisis que realiza Lucio, una vez que acepta su derrota y queda a la intemperie en la noche lluviosa, es certero: su fracaso no es un naufragio exclusivamente personal, sino un hundimiento que adquiere alcance colectivo: "Pensó que no era Lucio quien necesitaba ayuda aquella noche, no era Lucio quien la necesitaba, era la revolución" (p. 316). En ese desengaño final con el que se cierra la novela, el obrero piensa en su compañera, Lurditas, y relaciona la puesta en peligro de su relación afectiva con el sacrificio personal realizado en pos del castillo de naipes de la revolución. Mientras él queda desamparado a la espera de esa detención que, desde su perspectiva, parece inminente, ella, criada de los Ricart, sirve el banquete franquista donde se realiza el alegórico intercambio de proteínas de la transición, en el que sobre "la mesa unos pusieron el cadáver de la dictadura y los otros, el del trabajador al que decían representar".[50]

Desde la metáfora antropofágica y depredadora que recorre la novela, la exclusión de la clase obrera de los pactos posfranquistas toma forma a través de la sobrentendida ejecución de Enrique Roda y la imagen final de Lucio resignado ante su derrota. El engaño sufrido por este último, por el que ha entregado su faceta privada por un proyecto revolucionario que se desmorona ante sus ojos, provoca que el obrero se vea a sí mismo y a su compañera como figuras deshumanizadas. El desamparo y la soledad de la clase obrera, utilizada por las clases intelectuales progresistas en su ascenso hacia el nuevo oficialismo, toma así la representación de un "animal sin piel", un "animal desollado" (p. 318): una imagen que puede relacionarse directamente con el materialismo visceral de las representaciones humanas de Francis Bacon que "adquieren categoría de víctimas, de mártires",[51] y que, a su vez, nuestro novelista toma también del desenlace de *Benito Cereno*, de Herman Melville.[52]

Si el destino del exilio es el encierro en su hogar y la negativa a participar del proyecto que nace de la transición, el de la clase obrera

50 Germán Labrador Méndez, "*En la orilla* de Rafael Chirbes: proteínas y memoria", *Turia: Revista Cultural*, nº 112, 2015, p. 226.

51 Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, *op. cit.*, p. 59.

52 Juan Miguel López Merino, "Calas en *La caída*…", art. cit., p. 307.

será la condena a una desamparada soledad, a la vez que su desarticulación en un nuevo país de clases medias que demostrarán su falsedad discursiva con la llegada de la posterior crisis, en novelas como *Crematorio* y, especialmente, *En la orilla*. *La caída de Madrid* analiza, en suma, la transición como el periodo histórico donde "se supone que desapareció la clase obrera (su altivo concepto, su valor performativo, su modesto maletín de valores entre los que estaba el de la piedad) y la gente se ha quedado en el limbo, sin un nombre que aplicarse que no sea el nombre propio, dueños de una historia única".[53]

De manera paralela al desmantelamiento de la clase obrera llegará su marginación del discurso oficial. Como ha afirmado Labrador Méndez, la narrativa chirbesca revela en ese sentido cómo en "el altar democrático se sacrificó la lucha de clases".[54] A partir de entonces, el análisis social desde el prisma de clase desaparece de las narraciones hegemónicas, factor que, en el proyecto narrativo chirbesco, se traduce en un desamparo absoluto y en una ausencia de proyectos colectivos. Narratológicamente, esto desemboca en la práctica desaparición de narradores heterodiegéticos en sus siguientes novelas —*Los viejos amigos*, *Crematorio* o *En la orilla*—, como consecuencia de ese desamparo que muestra Lucio, representante de la clase obrera en el desenlace de *La caída de Madrid*, y que Chirbes abordó también en su ensayística: "Por no tener, las clases trabajadoras ni siquiera tienen nombre. […] Los trabajadores han desaparecido como concepto. Se han disuelto como sujeto histórico y, por tanto, carecen de vocabulario, de gramática, de sintaxis; y, lógicamente, de cualquier atisbo de narración que les concierna".[55]

53 Rafael Chirbes, *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*, Barcelona: Anagrama, 2022, p. 399.

54 Germán Labrador Méndez, "*En la orilla…*", art. cit., p. 226.

55 Rafael Chirbes, *Por cuenta propia…*, *op. cit.,* p. 263.

Bibliografía

André-Bazzana, Bénédicte, *Mitos y mentiras de la Transición*, Vilassar de Dalt: El Viejo Topo, 2006.

Aub, Max, *Diarios (1939-1972)*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba Editorial, 1998.
—, *La gallina ciega. Diario español*, Madrid: Visor Libros, 2015, (1ª edición 1971).

Aznar Soler, Manuel, *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento, 2003.

Baby, Sophie, *El mito de la transición pacífica: violencia y política en España (1975-1982)*, Madrid: Akal, 2018.

Balibrea, Mari Paz, *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*, Barcelona: Editorial Montesinos, 2007.

Benjamin, Walter, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos (1916)", *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 2018.
—, "Tesis sobre el concepto de historia (1940)", *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 2018.

Camacho Delgado, José Manuel, "La eternidad llega a su fin. *La caída de Madrid*, entre la mitología franquista y la ventolera democrática", en Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid: Verbum, 2011.

Chirbes, Rafael, *La caída de Madrid*, Barcelona: Anagrama, 2000.
—, *El novelista perplejo*, Barcelona: Anagrama, 2002.
—, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona: Anagrama, 2010.
—, *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, Barcelona: Anagrama, 2021.
—, *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*, Barcelona: Anagrama, 2022.
—, *Diarios. A ratos perdidos 5 y 6*, Barcelona: Anagrama, 2023.

Genette, Gérard, *Umbrales*, Buenos Aires: Siglo xxi, 2001, (1ª edición 1987).

Gerhardt, Federico, "Max Aub revisitado: Lugares en (torno a) *La gallina ciega*", *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, nº 8, 2006.

Goytisolo, Juan, "El regreso a Ítaca", en María Fernanda Mancebo Alonso (coord.), *Encuentros de historia y literatura: Max Aub y Manuel Tuñón de Lara*, Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.

Gracia, Jordi, *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, Barcelona: Anagrama, 2009.

Guillén, Claudio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995.

Haro Tecglen, Eduardo, "La generación bífida", *El País*, 27 de noviembre de 1988.

Labrador Méndez, Germán, "*En la orilla* de Rafael Chirbes: proteínas y memoria", *Turia: Revista Cultural*, nº 112, 2015.

—, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultural en la transición española (*1968-1986*)*, Madrid: Akal, 2017.

Licona, Sandra, "Rafael Chirbes: 'En la literatura, nadie acierta al escoger el balcón desde el cual se aprecia la realidad'", *La Crónica de Hoy*, viernes 2 de junio del 2000.

López Merino, Juan Miguel, "Calas en *La caída de Madrid*", *Tonos Digital*, nº 9, 2005.

Luengo, Ana, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín: Tranvia-Verlag Walter Frey, 2004.

—, "De cómo confluyen *La caída de Madrid* y *La gallina ciega*: memorias incómodas de la otra España", *Aletria. Revista de estudios de literatura*, vol. 19, nº 2, 2009.

Matos-Martín, Eduardo, "*La gallina ciega* de Max Aub. Procesos de subjetivación y estrategias biopolíticas en la España del tardofranquismo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 45, nº 2, 2021.

Orsini-Saillet, Catherine, "Regards sur la Transition dans le roman espagnol actuel : *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes et *Romanticismo* de Manuel Longares", *Les langues néo-latines*, nº 354, 2010.

Pertierra, Tino, "Rafael Chirbes: 'Las dos Españas se acabaron en el 39, cuando los ganadores se quedaron con todo'", *La Nueva España*, 20 de abril del 2000.

Piera, Julia, "¿Residuales o emergentes?: una aproximación a los imaginarios de 'la transición' española en cuatro mujeres de *La caída de Madrid*", en López Bernasocchi, Augusta, López de Abiada, José Manuel (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid: Verbum, 2011.

Vázquez Montalbán, Manuel, *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona: Folch & Folch, 2023 (1ª edición 1985).

Virno, Paolo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

La devastación en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes

Lirios Mayans
Universidad de Rennes 2

Optar por la devastación como pista con la que emprender una presentación crítica de *La caída de Madrid,*[1] de Rafael Chirbes (1949-2015), puede resultar menos desconcertante que aventurado: de entrada, la sexta novela de este escritor valenciano no se da fácilmente a leer bajo este ángulo. Al contrario, desde una perspectiva puramente formal, los elementos que la componen están sólidamente vertebrados: las tramas narrativas principales se engarzan en un cronotopo nítido (Madrid, el 19 de noviembre de 1975), la cronología discurre siguiendo una temporalidad convencional. El texto está apuntalado por la voz de un narrador que, desde el exterior, orquesta los turnos de palabra y va distribuyéndolos, con aparente mesura, a unos personajes cuya identidad se precisa, al filo de los capítulos, a partir de tipos socialmente reconocibles.[2] La impresión de coherencia viene además reforzada por el anclaje de la novela en un entredós histórico, lo que, por extensión, asegura el programa temático de la obra: el ocaso de Franco se perfila como el preludio de un

1 Esta novela será designada, en las citas que se refieren a ella, entre paréntesis y por las siglas *LCM*. La paginación corresponde a la edición de Anagrama (edición en "Compactos" publicada en 2011).

2 "La apelación al personaje-clase —e incluso al personaje-símbolo— contribuye a esta percepción de inmutabilidad temporal del mundo narrado en la novela (paralela a la del orden político en que se inscribe)." (José Luis Calvo Carilla, "Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes", en Calvo Carilla *et al.* [eds.], Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 132)

tiempo de cambios que, aunque inquieten a un puñado de personajes, son vislumbrados, por la mayoría, como un horizonte claro de posibles. La Transición, si no está nombrada en la novela, palpita en las expectativas de los personajes, proyectándose en la pantalla de un porvenir cercano. Este futuro, concebido al calor de una transformación colectivamente deseada, extiende el arco de las aspiraciones y bosqueja el frente de una nueva era para la sociedad española.

En realidad, el motivo por el que este concepto puede acompañar la lectura de esta obra no deriva tanto de su significado, que definiré a continuación, como del lugar que ésta ocupa dentro de la producción novelística de su autor. Es cierto que una de las características más destacadas y señaladas por la crítica, a la hora de estudiar el trabajo narrativo de Rafael Chirbes en su conjunto, es la cohesión. Las obras están tan poderosamente enlazadas unas con otras que pueden manejarse como las interpolaciones de un mismo y único texto;[3] el filamento que las enhebra está tensado por la determinación de su creador. En un breve ensayo titulado *La estrategia del boomerang,* al meditar sobre el sentido y la orientación que tiene la tarea de ser un escritor del siglo xxi, Rafael Chirbes afirmaba estar habitado por una "urgencia ética y política". Reivindicaba la "ofensiva carga de desazón y de violencia"[4] que contiene la palabra "ética", para preservarla de la ligereza semántica ("Hablas de ética y parece que suenan los violines"[5]) con que se emplea consensuadamente. Esta postura le llevó a "[intentar] el papel de testigo"[6] de su época, propósito que se vio corroborado cuando, al publicarse *En la orilla*

3 "Depuis toujours, j'ai l'impression de n'écrire qu'un seul et même livre." (Martine Laval, "Rafael Chirbes : 'Si je n'écris pas, je ne vois rien, je suis vide'", *Télérama,* 17/04/2009)

4 Rafael Chirbes, *Por cuenta propia. Leer y escribir,* Barcelona: Anagrama, 2010, p. 32.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.,* p. 33.

(2013), declaró: "¿De qué va lo que escribo? Del estado del alma humana a principios del siglo xxi".[7]

Animado así por la intención de describir el estado de ánimo del individuo contemporáneo, las ficciones de Rafael Chirbes recorren las diferentes etapas de la historia reciente de su país, caminando al paso de los hechos históricos.[8] *En la orilla,* última novela que publica estando él vivo, culmina con la relación de una crisis económica que pesa gravemente sobre la sociedad española: en este sentido, este fenómeno podría constituir el punto de llegada hacia el que convergen todos los textos. Bien es cierto que cada uno de ellos contiene señales, más o menos evidentes, que anuncian la eventualidad de esa crisis. Pero esta capacidad de anticipar no depende del carácter visionario de su autor; es más bien la consecuencia de una excavación comprometida y tenaz en los mecanismos que han forjado los engranajes de la sociedad actual: lo que de ella extrae es, precisamente, la hipótesis de que esta época está corroída por un estado de devastación que gangrena tanto los espacios como abisma las conciencias o descompone el tejido social.

Ya en 2011 otro escritor, Alfons Cervera, comparó las novelas de Rafael Chirbes con un "despeñadero", observando que en todas ellas "el tiempo y sus protagonistas se asoman al vacío y lo que descubren es una compleja metáfora de la devastación".[9] De tal afirmación se deduce que *La caída de Madrid* no escapa a esa tendencia. Conviene, en este punto, identificar la circunferencia que delimita, semánticamente, la palabra "devastación", tal y como se practicará en esta presentación. Según una definición convencional, la "devastación" se entiende como la acción, el proceso y el efecto de una empresa de

---

7 Javier Rodríguez Marcos, "La gran novela de la crisis en España", *El País*, 2/03/2013.

8 Ahora bien, España aparece no como un trasfondo esencialista, sino como una topografía que, dada su circunstancia particular, engendra unas dinámicas sociales propias. Éstas no dejan de ser, sin embargo, sintomáticas del declive cultural de la posmodernidad.

9 Alfons Cervera, "Una exhumación fuera de plazo", en López Bernasocchi, Augusta y López de Abiada, José Manuel (coords.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes,* Madrid: Verbum, 2011, p. 104.

destrucción. En lo que a la obra narrativa de Rafael Chirbes se refiere, se trata de un fenómeno ubicuo e irreversible, que afecta a todos los estadios de la condición humana, desde su hábitat exterior y los recursos que necesita para sobrevivir, hasta su esfera más íntima, menoscabando durablemente todos los aspectos que le dan sentido, consistencia y estructura tanto al individuo como a la sociedad. Por otro lado, la devastación, si acaso no es el fruto de una intención premeditada, sí resulta de la combinación y la sistematización de negligencias repetidas, intereses individuales, un pragmatismo ignorante o incluso de la incapacidad del ser humano a concebir el futuro a largo plazo. Considerada desde esta perspectiva, cabe insistir en que esa dinámica de destrucción tiene un amarre histórico que la lectura de *La caída de Madrid* permite, justamente, elucidar.

Así pues, el desafío consiste en examinar de qué manera y por qué caminos el prisma de la "devastación" viene a nutrir el campo de interpretaciones plausibles de esta obra en particular. Esto invita, lógicamente, a comprobar si las posibilidades estéticas que proporciona tal concepto alcanzan para satisfacer la "urgencia ética" antes evocada. Me propongo responder a esta problemática partiendo, primero, en busca de tres signos que ofrecen una lectura en negativo del entredós temporal en que transcurre la acción de la novela y que participan, además, en la elaboración de una trayectoria poética. Este período histórico está fatalmente lastrado por cuarenta años de dictadura y en él se cristalizan una serie de prácticas que acaban normalizándose: a través de las posturas de algunos personajes, explicaré, después, cómo la prolongación del sistema axiológico del franquismo compromete los fundamentos del proyecto democrático. Por fin, me centraré en la situación de dos personajes, cuyas experiencias individuales descubren los estragos de esas prácticas en las relaciones humanas.

La caída de Madrid: ¿hacia una poética de la devastación?

En *La caída de Madrid,* un narrador heterodiegético relata una jornada de catorce horas, en la víspera de la muerte de Franco. La acción se organiza en torno a dos grandes momentos (la mañana, la

tarde), divididos cada uno en nueve y once capítulos. Dos tramas principales (el aniversario del empresario franquista José Ricart, nacido en 1900, y la aniquilación de un grupo revolucionario), sobre las que se injertan otras acciones secundarias, se cruzan para ofrecer, en suma, un retrato de la sociedad española de esa época, en todas sus capas. El tiempo de la diégesis está por lo tanto fijado en un año que evoca, para una parte importante de los españoles, el final de la dictadura, la llegada de la democracia y el principio de la apertura del país, tanto a nivel económico y político como cultural. De modo que el título de la novela desconcierta, al oponerse a las representaciones que, sobre esta época, han ido sedimentándose en el imaginario colectivo. En efecto, la expresión hace referencia a la toma de la capital, en abril de 1939, acontecimiento que determinó el final de la guerra y la victoria de las tropas franquistas. ¿Qué vínculo enlaza, entonces, la derrota republicana con lo que, según una visión mayoritariamente aceptada, constituye el triunfo de la democracia? ¿Es *La caída de Madrid* un título irónico o resueltamente programático?

Ésta es una cuestión que ha captado la atención de la crítica: si Fernando Valls descarta la referencia a la ciudad para sujetar la caída a una de las dos tramas narrativas,[10] para S. Santamaría Colmenero "el título de la novela hace referencia a la muerte de Franco, no como una victoria sino como la capitulación definitiva del Madrid republicano".[11] En una entrevista concedida en el diario *Die Welt* con ocasión de la publicación de esta novela en Alemania, Rafael Chirbes precisó que el título, elegido no sin cierta causticidad, aludía tanto a la invasión de Madrid en 1939 como a la caída de la célula revolucionaria.[12] Esta "carga irónica" despierta el interés de Sabine Schmitz,

10 "El título podría haber hecho dudar a algunos críticos y estudiosos, pues a pesar de lo que pudiera parecer, no se refiere a la *caída* de una ciudad […] sino que apunta a la detención de una célula revolucionaria" (Fernando Valls, "Los dibujos del rompecabezas o *La caída de Madrid*" en Lluch-Prats, Javier [ed.], *El universo de Rafael Chirbes,* Barcelona: Anagrama, 2021, p. 604).

11 Sara Santamaría Colmenero, *La querella de los novelistas,* Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2020, p. 138.

12 Nikolaus Nowak, "Ich bin gegen grosse Diskussionen über die Vergangheit", *Die Welt,* 18/11/2000.

que considera que el título presagia la claudicación definitiva de la capital, "marcada por el comienzo de la Transición".[13] En cualquier caso, el título insinúa, más que una idea de cambio, la prolongación de un estado de guerra larvado, bajo formas que, de tanto sofisticarse, o se han vuelto imperceptibles o, simplemente, banales. La entrada en democracia es sugerida, por el recurso a la antífrasis, como el triunfo rotundo sobre los vencidos.

Así, la victoria del franquismo consiste, primero, en garantizar que Franco se muera en su cama y que su muerte sea, a pesar de la alegría que suscita, puesta en escena con las banderas del homenaje y del reconocimiento. Después, estriba en asegurar la supervivencia del régimen más allá de su artífice, aunque con otros nombres, y por la intercesión de quienes se declararon abiertamente antifranquistas. En este sentido, la Transición es, desde el título, evocada como una derrota y programada como un fracaso. Además, la caída impone, semánticamente, un movimiento decadente que arrastra a todos los personajes de la novela y que se amplificará al filo de las ficciones que siguen.

De hecho, es curioso observar el efecto que produce el cotejo de los títulos que Rafael Chirbes da a sus novelas: situada a medio camino entre un *En la lucha final* (1990) y un *Crematorio* (2007), *La caída de Madrid* parece instalarse, entre la batalla y la destrucción total, como un jalón que conduce, simbólicamente, hacia la catástrofe. Así, el lugar intermedio que ocupa esta novela confirma la búsqueda de un lenguaje capaz de plasmar lo real. Cada texto contribuye a la elaboración de una poética que consiga reflejar un estado que asola a la condición humana, a principios del siglo XXI y algunos elementos de esta novela apuntan ya hacia esa dirección. Me detendré en dos de ellos.

En primer lugar, una de las características más sorprendentes de la novela consiste en comprobar que, en realidad, no ha pasado gran

13 Sabine Schmitz, "*La caída de Madrid,* una novela histórica de Rafael Chirbes o el arte nuevo de cometer un deicidio real(ista) en el siglo XXI", en María-Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes,* Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2006, p. 202.

cosa. Las dos tramas principales, si bien se han iniciado en las primeras páginas, no concluyen al final: la fiesta de cumpleaños de José Ricart queda fuera del relato y la disolución de la célula revolucionaria no es total, ya que Lucio, el último de sus miembros, no ha sido localizado por las fuerzas del orden. La novela culmina con el desamparo de este personaje que camina, azorado, por las calles de Madrid: pero no se trata de un final abierto ni esperanzador, ya que Lucio sólo vislumbra su propia detención como futuro posible. Así, los acontecimientos decisivos son excluidos de la diégesis y el relato de la acción, aunque está ritmado por una sucesión de marcadores temporales ("era el amanecer", *LCM*, p. 28; "a las diez y cuarto", *LCM*, p. 57; "faltaban pocos minutos para las dos", *LCM*, p. 142; "eran casi las siete", *LCM*, p. 293; "eran más de las ocho", *LCM*, p. 318), parece quedar en suspenso y a la merced de la exuberante subjetividad de los personajes, cuyas voces constituyen el verdadero motor de la novela. De este modo, *La caída de Madrid* hace la relación de un tiempo muerto lo que, por analogía, invita a pensar la Transición como una fase en la que se cultiva a saciedad la ilusión de cambio, pero en la que no se ensayan, en realidad, transformaciones radicales. Al contrario, la visión última de Lucio predice el advenimiento de un tiempo que invalida, de entrada, toda iniciativa revolucionaria.[14]

Por fin, otro aspecto que subraya la equidistancia de *La caída de Madrid* en la obra de Rafael Chirbes estriba en la relación de fuerzas que media entre el narrador y los personajes. El relato está, ciertamente, conducido por una voz exterior, pero su autoridad se ve sistemáticamente suplantada por la focalización interna de los personajes, produciéndose entre ambos un equilibrio bien precario. Este desequilibrio se ve acentuado por una organización desigual de los turnos de palabra: a pesar de ser una novela coral, la distribución de

14 "La jeunesse du personnage et la fin de la dictature ne sont donc pas synonymes d'espérance et d'ouverture ; l'auteur propose une vision bien pessimiste du futur d'où est déjà exclu le monde ouvrier. Cette journée est donc, en elle-même, un monde qui disparaît et qui annonce une ère nouvelle, bien qu'incertaine et génératrice d'angoisse pour la génération la plus ancienne" (Catherine Orsini-Saillet, *Rafael Chirbes romancier : l'écriture fragmentaire de la mémoire,* Université Jean Monnet de Saint Étienne, 2007, p. 129).

los relatos no está regida por la regularidad. Un rápido vistazo permite comprobar que los personajes que acaparan más capítulos, y más extensos, son los que integran la élite franquista o los que conformarán, más adelante, la futura élite democrática (sólo seis capítulos tienen como protagonistas a personajes que no forman parte de los circuitos del poder). Esta organización desigual no sólo metaforiza la vigencia de conflictos múltiples y multiformes,[15] sino que revela asimismo una lógica de diferenciación que, en lugar de nivelar a los personajes, los jerarquiza y hasta los opone, impidiendo así el encuentro entre ellos.[16]

En el curso de su trayectoria como escritor, Chirbes no dejó de cuestionar la tensión entre los personajes y la instancia narrativa, llegando, en *En la orilla* (2013) a prescindir (casi) por completo del narrador exterior, para dejar a los personajes ocupar todos los espacios de la novela. Esta evaporación progresiva del narrador, ya en ciernes en *La caída de Madrid*, responde a razones de orden ético que quedaron registradas en sus diarios: "Lo que hay [en mis libros] es un intento de darles la voz a quienes han sido excluidos de la narración de la historia, sacar a la luz su sensibilidad, contar qué los expulsó. Me gustan los personajes que rompen la fraseología dominante, los criados de *La Celestina*".[17] Ahora bien, lo que sucede en las novelas de Chirbes es que, a pesar de verse libres de la autoridad del narrador, los personajes se encierran en sus monólogos. Alejados los unos de los otros, sin llegar a encontrarse ni a dialogar, van, de novela en novela, adentrándose en los territorios de la soledad.

---

15 "Arracimados en torno a este conflicto central se enredan los conflictos ideológicos, los conflictos culturales, los conflictos de clase o de sexo, los conflictos entre padres e hijos, el conflicto de discurso entre radicales y pragmáticos" (Joan Oleza, "En la lucha, a lo largo. El laberinto trágico de Chirbes", en Lluch-Prats, Javier (ed.), *op. cit.*, p. 421).

16 "Ce roman est donc celui de la dispersion, de la dissémination, de l'éparpillement et présente une structure inverse par rapport à celle de *La larga marcha* où les personnages finissaient par se rencontrer avant d'être séparés par la force." (Catherine Orsini-Saillet, *op. cit.,* p. 136).

17 Rafael Chirbes, *Diarios, A ratos perdidos 3 y 4,* Barcelona: Anagrama, 2023, p. 78.

Aunque no son exclusivos, estos tres procedimientos estilísticos se destacan ya que, asociados, logran construir una sintaxis eficaz para adivinar las fisuras del proyecto transicional. En este sentido, Rafael Chirbes se alinea con un pequeño grupo de escritores, como Juan Marsé o Manuel Vázquez Montalbán, que se atrevió a narrar la Transición a contracorriente: no desde la tribuna que la ensalzaba como "una epopeya formativa",[18] sino más bien desde "los sentimientos de derrota que la transición [sic] había dejado como resaca".[19]

Duplicidad, impostura, usurpación y saqueo

Ahora bien, para considerar la Transición desde la óptica del fracaso, es preciso discernir los motivos por los que sus protagonistas abrazaron una postura que precipitaría a la sociedad española en el marasmo. El profesor Chacón, personaje de *La caída de Madrid* sobre el que este trabajo versará más adelante, inicia una pista de reflexión: "Hay una juventud, una juventud que han formado ellos, que es parte de ellos aunque se les oponga. Son los anticuerpos que ellos mismos han creado para salvarse cuando enfermen de verdad, la vacuna para que el país siga siendo suyo" (*LCM*, p. 186). El primer argumento que opone este personaje no es otro que el de la edad: los actores de la Transición han nacido en dictadura. Se han formado en sus escuelas, han absorbido su paradigma cultural y están penetrados de sus pautas de conducta. El sistema franquista, tal y como lo defienden sus representantes en la novela (la pareja de amigos compuesta por el empresario José Ricart y el comisario Maximino Arroyo), se destaca tanto por su perversidad como por su anomia[20]; la

18 Rafael Chirbes, *Por cuenta propia, leer y escribir, op. cit.*, p. 245.

19 *Ibid.,* p. 243.

20 "Robo, saqueo, extorsión, enriquecimiento indebido, tráfico ilegal, abuso, perversión, represión y castigo pasan por conformar, a medida que su uso va normalizándose y que no solamente es tolerado sino aún espoleado desde las instancias del poder, en una cultura que, como tal, tiende a anclarse en el tiempo y acaba por tanto por imprimirse en las conciencias como en las relaciones sociales." (Lirios Mayans, "La memoria disidente de Rafael Chirbes en *La larga*

reconducción de prácticas corruptas, conforme pasan los años, acaba por banalizarlas y convertirlas en normas de uso común. Así pues, el segmento de la sociedad española que se prepara, en los años 60 y 70, a asumir las riendas, ya está inconscientemente adulterado por el sistema axiológico del franquismo.

En *La caída de Madrid,* este fenómeno se verifica en el comportamiento de tres personajes: el profesor Juan Bartos, la artista plástica Ada Dutruel y el abogado laboralista Jesús Taboada. Por el oficio que profesan y los méritos que éste les otorga, los tres personajes confirman su pertenencia a una burguesía ilustrada; por las motivaciones que les habitan, los tres se posicionan en la vanguardia ideológica de su propia clase. Los tres defienden un compromiso político dúctil, ora capaz de oponerse al franquismo con un brillante armamento retórico, ora dispuesto a secundar el pragmatismo y las ventajas del sistema.

Juan Bartos, "ayudante de facultad" con "modesto sueldo" (*LCM*, p. 194), es retratado en el capítulo 7 a partir de una constelación de objetos que decoran su despacho de la universidad y que componen el ajuar del perfecto "progre" de la época.[21] Es un profesor poco ortodoxo que autoriza el tuteo, presta su despacho para reuniones clandestinas, juega a seducir y anima a sus estudiantes a disertar

marcha, La caída de Madrid y *Los viejos amigos*", en Dubosquet Lairys, Françoise y Valcárcel, Carmen (eds.), Madrid: Visor Libros, 2018, p. 242)

21 "El profesor Juan Bartos tenía una fotografía del Che Guevara grapada en el panel de corcho que ocupaba la pared que había a la izquierda de su mesa y en el que también podían verse una reproducción del *Guernica,* el Pont des Arts de París representado en una pequeña postal en blanco y negro, la imagen de un marino portugués con un clavel en la oreja y manteniendo en brazos a un niño, un dibujo de Alberti que componía un esquemático ramo de flores de colores sobre fondo blanco, y un fotograma de *King Kong,* con el gorila abrazado al Empire State y cogiendo con su manaza a la muchacha. Sobre la mesa de trabajo se amontonaban unos cuantos libros, entre los que podía verse aquella mañana la edición en tres volúmenes de *El Capital* de Marx, publicado por el Fondo de Cultura Económica, la *Fenomenología del espíritu* de Hegel; el pequeño volumen de Althusser titulado *Para leer 'El Capital',* de la Editorial Siglo XXI, y un desgastado ejemplar de la novela de Carpentier *El siglo de las luces,* en la edición Seix Barral." (*LCM*, p. 90)

sobre conceptos como sumisión, poder o liberación, todo ello aderezado con referencias que arrancan en Epicuro y llegan hasta Guy Debord, pasando por James Joyce.

Sin embargo, la grandilocuencia que el personaje practica, delante de un público arrobado y complaciente, se agota en cuanto llega a su casa. Si bien de puertas para afuera se jacta de cultivar cierto epicureísmo, Juan Bartos disfruta, en la intimidad, de las comodidades materiales y del lujo que le suministra su matrimonio con Ada Dutruel, una hija de la gran burguesía franquista (*LCM*, p. 84). De espaldas a sus alumnos, el profesor se entrega a la indolencia de hábitos domésticos que le revelan menos como un intelectual solvente que como un individuo casero, maniático y narcisista (*LCM*, p. 192).

Al profesor Juan Bartos le gusta el orden, los ritmos cotidianos, lo que es liso y dócil; le repugna, en cambio, lo estridente, lo que no está previsto, lo que queda fuera de control. Detesta las manifestaciones, prefiriéndoles las tertulias de café, ya que en ellas puede exhibir una labia brillante con la que satisfacerse el ego y adquirir una holgada cota de poder sobre sus interlocutores (*LCM*, p. 199). En otras palabras, Juan Bartos es un intelectual que juega con la baza del progresismo como y cuando le conviene. Su compromiso no es más que una pose superficial, calculada y sin riesgos: la fachada de un oportunista que se adapta perfectamente a su época y que no quiere perder ni sus privilegios ni su estatura.

La duplicidad de este personaje es posible, además, gracias al concurso de su esposa. Ada Dutruel, además de pertenecer a la élite económica del régimen, es una artista de vanguardia que saborea las mieles de un discreto reconocimiento internacional. Ahora bien, la facilidad con que ha logrado abrirse camino en los circuitos del arte proviene sobre todo de las prebendas que le otorga su clase: "Si la exposición no había tenido problemas con la censura había sido por sus relaciones con López Rodó,[22] amigo íntimo de su padre y ex consejero de la metalurgia que la familia Dutruel poesía en Basauri" (*LCM*, p. 198). Gracias a lo irreverente y temerario de su pincel, el

22 Laureano López Rodó, político destacado durante el posfranquismo, llegó a ser ministro de Asuntos Exteriores bajo la presidencia de Carrero Blanco.

trabajo de Ada ha ganado en prestigio hasta ser elogiado por los críticos más respetados, tanto dentro como fuera de España. En calidad de mujer y de artista, se convierte en emblema de las mutaciones que sufre el país y esta pose es corroborada en su propio cuerpo, ya que Ada está embarazada. Así, mientras su cuerpo se convierte, simbólicamente, en el continente de una esperanza nueva, su arte adopta las inflexiones de un nuevo lenguaje, acorde con la retórica antifranquista. Al comprobar que las mejores galerías están en las manos de una élite próxima al Partido Comunista, Ada Dutruel encuentra en la revolución un motivo artístico feraz, no tanto por convicción política, sino porque representa un filón para consolidar su sitio en la efervescencia de esa sociedad: "Ella les había regalado a los del pecé una de las series con innegable emoción, pero también con un punto de interés que ni a sí misma se atrevió a confesarse, ya que la red de galerías que los plásticos comunistas controlaban y en la que organizaban sus exposiciones era seguramente la más prestigiosa del país" (*LCM*, p. 58).

Sin reparos de naturaleza ideológica, Ada navega entre los espacios del antifranquismo (las ediciones *Ruedo Ibérico* la solicitan para ilustrar un número especial de su revista, que se llamará "España / Espera") y los salones del régimen (el regalo de cumpleaños de José Ricart es, precisamente, una de sus telas). Su trabajo, admirado por la burguesía, se compone de materiales residuales que ella misma presenta como "pecios del franquismo": desechos de chabolistas o de presos, amalgamados en un *collage* cuyo título es "Bajamar III" (*LCM*, p. 202). Ahora bien, la producción de Ada no es un arte que se baste a sí mismo, ya que la presentación de ese cuadro reclama una puesta en escena que lo ponga en valor y una retórica que lo explique y que, en última instancia, lo justifique. El concurso de estos apoyos sugiere, en hueco, lo fingido y hasta pomposo de su obra; no es extraño, entonces, que hasta la propia artista llegue a dudar de su autenticidad (*LCM*, p. 203).

La actitud de la pareja Bartos — Dutruel plantea, en consecuencia, un problema de orden ético: públicamente, ambos afirman su oposición a un sistema del que se benefician, plenamente, en el ámbito de la intimidad. Esto, lejos de alterar su conciencia, les permite cultivar la imagen de una pareja moderna y culta, rica y feliz. El

matrimonio se presenta, así, como el paradigma de una tendencia que se modelizará en los años posteriores: la transformación del arte y de la cultura en refugio de la conciencia de una élite intelectual que, fingiendo ser inocente y políticamente ejemplar, se aprovechará descaradamente de las ventajas del capitalismo.

El dúo se completa con un personaje llamado Jesús Taboada, con frecuencia mencionado por la crítica.[23] Como si el narrador hubiera decidido tomar distancias con este personaje, Taboada aparece siempre, en esta novela, por el intermediario de otros personajes. Así, en el primer capítulo, es identificado por el hombre de confianza de José Ricart, Julio Ramírez, como una suerte de tránsfuga urbano, hábil para negociar con jefes, seducir a sindicalistas y, al mismo tiempo, apartar a los comunistas de las filas de la oposición con tal de usurparles, furtivamente, el poder (*LCM*, p. 22).

El personaje aparece algunos capítulos más tarde, a través de los pensamientos de Lucio, el obrero perseguido. De los recuerdos de este joven revolucionario emerge un relato analéptico que descubre el pasado militante del abogado: ambos hombres se conocieron en la prisión de Carabanchel, en la que el abogado purgaba una pena por su pertenencia a la célula "Vanguardia revolucionaria". Lucio, atraído por la "lucidez de mierda"[24] del abogado, no tarda en sucumbir a los encantos de su discurso. Abandona a sus camaradas para dejarse absorber por la célula en la que milita Taboada, a pesar de la deserción, poco tiempo después, de su pretendido amigo. Así, a medida que el abogado accede a una posición social acomodada, el obrero se ve atrapado en una espiral que, en lugar de emanciparle, le conduce directamente hacia el aislamiento.

La fuerza de persuasión que ejerce Taboada sobre Lucio revela la puesta en marcha de una empresa de manipulación y de saqueo, tanto de los cuerpos como de la memoria de los obreros. Ésta se verifica

23 Para un análisis más extenso del personaje de Jesús Taboada, remito a los trabajos de J. Camacho Delgado, J. Oleza, C. Orsini-Saillet, J-M. Ruiz Casado y S. Schmidt, mencionados en la bibliografía.

24 Juan Manuel Ruiz Casado, "El fracaso de la cultura en las novelas de Rafael Chirbes" en *Turia Revista Cultural,* nº 112, nov. 2014-feb. 2015, p. 205.

en el empleo de una retórica invencible, gracias a la que defiende una visión nihilista del futuro, condimentada con una misantropía y un narcisismo ofensivos. Sus palabras no cesan de arrinconar al obrero en la invisibilidad perpetua de su clase. "No sois nada, no seréis nada" (*LCM*, p. 155), le repite constantemente, sugiriéndole la dominación imparable de una burguesía que, renovada bajo los rasgos de los intelectuales comprometidos, seguirá apropiándose de los esfuerzos, las luchas y los éxitos de la clase obrera: "Tu lucha será una medalla que me pondré en mi solapa. Tu hambre, tus chiscos de pan, tus meses de cárcel […] formarán parte de mi biografía, porque esos años los escribiré yo, si sobrevivo y regreso a mi clase. Los escribirá gente como yo, y os los quitaremos, te los quitaré, y no podrás hacer nada contra eso" (*LCM*, p. 155).

Este trío de figuras forma, por lo tanto, la alianza de una intelectualidad elitista que entiende contribuir a la transformación de la sociedad española, aportando el utillaje ideológico, retórico y estético capaz de proponer nuevas formas de pensamiento y de expresión. Pero, aunque esté dispuesta a autorizar algunos avances que avalen la ilusión de cambio, se trata, al fin y al cabo, de una élite formada según el patrón cultural del franquismo, que actúa como cualquier minoría selecta: lucha por mantenerse en el poder, cultiva la identidad de clan y rechaza la alteridad. Además, el interés de estos tres personajes radica en componer un séquito de figuras que viaja de una novela a otra. Su presencia en *Los viejos amigos* (2003) no sólo actualiza el universo ficcional de Rafael Chirbes, sino que sanciona el lugar privilegiado que siguen ocupando en el seno de una izquierda tan exquisita como excluyente, desde el posfranquismo hasta el cambio de siglo.

La experiencia de la desolación

En definitiva, la sociedad retratada en *La caída de Madrid* está atravesada por una multiplicidad de tensiones que, teniendo una incidencia particular en la esfera de lo individual, impacta indeleblemente el tejido social. La novela permite, en este sentido, observar las repercusiones del contexto exterior en el terreno de lo privado y,

a través de la experiencia de algunos personajes, pensar en la desolación como uno de sus efectos.

Inspirándome en la definición de H. Arendt, en *Los orígenes del totalitarismo*,[25] propongo este concepto como un estado de desarraigo y de aislamiento, propio de los regímenes totalitarios, aunque no exclusivo de ellos. En tal condición, los individuos, privados del sentido de lo colectivo y de lo político, asisten impotentes a la desintegración de su identidad, pierden su lugar en el mundo y, en consecuencia, se aíslan unos de otros. En la novela, los personajes que atraviesan un estado cercano a la desolación son numerosos; el ejemplo de Lucio es uno de ellos y, como ya se ha indicado, la obra se termina bajo este signo.

Ahora bien, otros dos personajes se destacan en la novela por representar, cada uno desde una posición prácticamente opuesta, esta experiencia: el profesor Chacón y Quini Ricart. Su reunión, en esta tercera y última rúbrica, permite comprender que la perversión del sistema no sólo alcanza a un segmento de la sociedad claramente identificado, sino que ésta puede incluso perjudicar a sus propios miembros.

El profesor Chacón, trasunto de Max Aub según A. Luengo,[26] es un exiliado que vuelve a Madrid en los años 70, después de una ausencia de tres décadas en México. El personaje aparece bajo los rasgos arquetípicos del intelectual exiliado que, al regresar a su país, es acogido por una oposición en busca de referentes ideológicos. No obstante, una vez pasada la "euforia" de los rencuentros (*LCM*, p. 298), el personaje decide encerrarse en su pequeño estudio, siendo Juan Bartos uno de sus escasos contactos con el exterior.

La España que el personaje descubre nada tiene que ver con el país que él, en base a lo que conoció de joven, fantaseaba durante el exilio. En efecto, la sociedad española que el profesor descubre en

---

25 Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme — Eichmann à Jérusalem,* Paris: Quarto Gallimard, 2002.

26 Ana Luengo, "*La caída de Madrid* en 1975: novela que puede leerse en filigrana. Una segunda lectura tras *La gallina ciega*", en López Bernasocchi, Augusta y López de Abiada, José Manuel (coords.), *op. cit.*, 2011.

los años 70 se ha impregnado tanto de los usos, los valores y la cultura del franquismo que ha terminado identificándose con él. El régimen ya no es sólo una estructura exterior: es la materia que define a la sociedad española; el cimiento que fija su forma de observar y de estar en el mundo. Así lo afirmaba el propio Rafael Chirbes, en una entrevista publicada en el diario *El País*: "Esto es lo que descubre Max Aub en los sesenta: no hay dos Españas, sólo hay una, la otra no existe. Toda aquella enseñanza de la Institución Libre y los ateneos obreros no nos había llegado. Habían llegado tres poemas de Alberti, pero no esa manera de ver el mundo que no era el crucifijo y el *Cara al sol* en las escuelas".[27]

En vísperas de la muerte de Franco, Bartos y Chacón se encuentran para una comida que se termina mal. Su agrio intercambio materializa el abismo ideológico entre dos generaciones separadas no tanto por el tiempo y la distancia como por el sistema axiológico que ha arraigado en el país, lo que vuelve prácticamente imposible el diálogo entre los dos hombres. Los límites intelectuales de Juan Bartos no alcanzan para comprender la obstinada determinación de su interlocutor a no participar en los movimientos que recorren el país. En efecto, el viejo profesor, desilusionado por lo que ve, opta por permanecer en la periferia de un proceso que, para él, no hace sino rematar la prolongación de los valores de la dictadura, aunque bajo unas formas más lisas y consensuales.

Ante la insistencia de Bartos, que quiere presentarlo ante las filas del antifranquismo como un trofeo con el que enriquecer su aura de intelectual, Chacón se desespera. Al final de esa comida, expresa su consternación y rompe definitivamente con el joven profesor: "No me interesáis nada ni España ni los españoles, coño. Déjame en paz" (*LCM*, p. 189). Este gesto, si afirma la independencia y la integridad del personaje, tiene como consecuencia su propio aislamiento. Entonces, aun siendo voluntaria y reivindicada, la exclusión de una figura que hubiera sido indispensable en el entramado social, plasma, en realidad, la resistencia de esa sociedad frente a transformaciones profundas.

---

27 Javier Rodríguez Marcos, *op. cit.*

Ahora bien, si el hecho de que el profesor Chacón no halle su lugar resulta entendible, este desarraigo es sin duda más problemático cuando quien lo sufre es, precisamente, uno de los vástagos del franquismo, presentido para asegurar el éxito del entredós histórico, tanto por su bagaje cultural como por su sensibilidad ideológica.

Joaquín Ricart Albizu tiene veintiún años en 1975. Es el nieto más pequeño de José Ricart; es estudiante de historia contemporánea, contrariamente a los deseos de los hombres de su ascendencia, que hubieran querido verle honrar la tradición familiar siguiendo estudios de derecho o de económicas. Su nombre le viene dado en compensación de los méritos de un oscuro personaje, llamado Joaquín Ort, factótum del patriarca que, por misteriosas razones, ha sido brutalmente extraído del clan. El joven Joaquín sabe que su familia cuenta con él para continuar engrosando el patrimonio familiar. Sin embargo, el deber familiar, tanto como la asimilación de su propio nombre, pesan demasiado sobre él y fragilizan su identidad, en lugar de estructurarla. El personaje se ve a sí mismo como un ensamblaje mal hecho, como un compuesto dislocado de fragmentos dispersos e incompatibles: "Él era un poquito de cada una de esas ignominias familiares, por ejemplo, las uñas eran la redención de penas; el pelo, el estraperlo; la nariz, un tipo que se llamaba como él y que, por alguna razón, yacía tirado en una cuneta" (*LCM*, p. 288).

La fragmentación del cuerpo de Quini, tal y como aparece en esta cita, viene a metaforizar la fractura interior, profundamente arraigada, del personaje. Blandir el nombre de un tipo caído en desgracia; un nombre que, además, no hace más que recordarle la venalidad y la arbitrariedad del patriarca, es una carga demasiado siniestra que Quini no quiere asumir: de ahí, sin duda, el remplazo de su nombre por su hipocorístico, "Quini", de "Joaquinito", hecho que, de paso, recluye al personaje en una suerte de infantilización permanente y lo mantiene, por extensión, en un estado de crisis del que no logra zafarse.

Para marcar la diferencia con su entorno, Quini decide, entonces, situarse en el extremo ideológico opuesto a los hombres de su familia (su abuelo, su padre, su hermano Josemari). Esta elección política es burlada y menospreciada por los miembros de su casa, que la miran indulgentemente como un producto de moda que terminará por

pasar ("el estilo de los nuevos tiempos", *LCM*, p. 38). En esta oposición, Quini encuentra la horma adecuada en la que trasvasar el conflicto que le opone a sus deudos: en otras palabras, el conflicto generacional se vuelve político porque la época así lo requiere. Pero la elección de Quini no desemboca necesariamente en un compromiso real: es solamente una postura que sólo defiende en espacios protegidos (el comedor de su casa, las salas de la universidad) y que no le pone en peligro.

En efecto, el comunismo que Quini sublima, gracias a una retórica hilvanada con brío, resulta de sus privilegios de clase. Quini se declara comunista porque se ha beneficiado, desde la cuna, de los códigos que le garantizan el acceso a una cierta cultura ("Igualitario, sí, un poquito comunista, vale, pero con sus *Cantatas* de Bach y sus discos de Coltrane traídos de América", *LCM*, p. 39). La revolución, en este sentido, no es más que una proyección intelectual, forjada a base de una miscelánea de lecturas, exposiciones y discos que idealizan una realidad que él nunca ha experimentado (*LCM*, p. 280).

Uno de los últimos capítulos de la novela (capítulo 18) está integralmente focalizado en este personaje. Cae la noche y, tras una manifestación universitaria que ha sido disuelta por los grises, Quini se aleja del cortejo y, en la distancia, se distrae observando a los estudiantes. Incapaz de establecer contacto alguno con ellos, el personaje se despoja de su atuendo revolucionario para fundirse en el paisaje, como un transeúnte más, completamente indiferente al desorden que acaba de ocurrir (*LCM*, p. 276).

En soledad, los pensamientos de Quini no hacen más que girar en torno a un mismo deseo: "No ser nada, no querer ser nada". Abatido, hastiado, el joven se sienta en un banco y se ve invadido por un torbellino de ideas negras, repitiendo una y otra vez: "No querer ser nada. Querer no hacer nada" (*LCM*, p. 278). Estas dos frases, por las sutiles variaciones que opera la alternancia de los verbos "ser" y "hacer", sugieren el vacío que asola al personaje y que lo empuja hacia un ansia absurda y destructiva, evocada por imágenes de una devastación total: "Que las piedras que llevaba en el bolsillo y había dejado caer detrás del tronco de un plátano cayeran sobre la bola del mundo y la reventaran" (*LCM*, p. 279).

La crisis existencial que experimenta Quini es la de un hombre que no halla su lugar en el mundo. Desarraigado y desgarrado entre dos espacios, su inconsistencia es tanto más aguda cuanto que, en menos de una hora, el personaje habrá de pasar de la calle en llamas al esplendor del salón familiar, de los circuitos revolucionarios a los círculos burgueses, y de la conversación con los camaradas militantes a la de los invitados a la fiesta de cumpleaños de su abuelo. Esta permeabilidad entre esferas incompatibles no indica la soltura del personaje para transitar por esos ambientes disonantes; al contrario, refleja la desolación que le habita, invariablemente renovada: "Combatir a la sociedad, luchar contra uno mismo" (*LCM*, p. 280).

El reconocer a estos dos personajes, en principio tan dispares, en una experiencia individual comparable, invita, por fin, a considerar dos aspectos: en primer lugar, la incapacidad de ambos para encontrar un sitio adecuado en esa sociedad pone en evidencia lo deteriorado que está su tejido. Los conflictos que lo corroen, en lugar de estimular dinámicas de diálogo, se cristalizan y terminan por quebrantar, y hasta expulsar, a ciertos individuos que, ya por inadecuación, ya por representar una memoria incómoda, cuestionan la conveniencia del modelo dominante. Por otro lado, cabe entender que, como vivencia íntima, la desolación aparece como uno de los primeros síntomas de la devastación. De esta novela en adelante, los personajes de Rafael Chirbes no harán sino escarbar, con más desamparo si cabe, en cada uno de sus estratos.

Conclusión

Para terminar, es importante recordar que Rafael Chirbes siempre afirmó escribir sus novelas sin un proyecto establecido de antemano: "En ninguno de mis libros he tenido una idea demasiado clara ni de cuál era el tema que estaba escribiendo, ni de los instrumentos de los que me servía, prácticamente hasta que lo he tenido terminado".[28] Por ello, la devastación no puede concebirse como un proyecto literario; tampoco es un motivo literario. La devastación es, más bien,

28 Rafael Chirbes, *Por cuenta propia. Leer y escribir, op. cit.*, p. 14.

el término al que aboca la sociedad contemporánea, tal y como este autor la describe. Este estado es narrado por las secuelas indelebles que afligen los espacios y los cuerpos; la devastación se convierte entonces en el punto de fuga hacia el que convergen, sin premeditación alguna, los elementos que componen su obra.

La caída de Madrid, novela intermedia de toda la producción novelística de este escritor, es un ejemplo de ello. En un tiempo que parece suspendido, este texto recorre la memoria de cuarenta años de dictadura franquista, a través de las trayectorias vitales de sus personajes. Al cotejar el impacto que tienen los acontecimientos exteriores en la esfera de lo íntimo, la novela demuestra que el franquismo ha condicionado profunda y durablemente a la sociedad española. Así, cuando el final de la dictadura se vislumbra en un futuro próximo, el paradigma nuevo hacia el que el país cree estar orientándose se encuentra, indefectiblemente, predeterminado por un pasado demasiado turbio. Desde esta perspectiva, la obra propone una visión que contradice una narrativa empeñada en ensalzar la ejemplaridad o la novedad de la Transición. Tanto su título como algunos de sus recursos literarios transcriben este acontecimiento como un proyecto que se malogrará; este fracaso se anuncia asimismo en la representación de un entramado social pervertido por luchas de poder sin cesar renovadas. Esto termina por revelar, en ciertos individuos, un estado de aislamiento y desolación que prefigura, desde la esfera de lo privado, las sombras de una devastación por venir.

Así pues, la sexta novela de Rafael Chirbes responde con vigor a la intención ética y política de su autor, ya que propone, desde una poética cuidadosamente hilvanada, un relato alternativo, crítico y poderosamente comprometido. *La caída de Madrid* es, en fin, un texto faro para comprender y desentrañar, por la experiencia de sus actores, la historia reciente de España.

Bibliografía

Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme — Eichmann à Jérusalem*, París: Quarto Gallimard, 2002.

Calvo Carilla, José Luis, "Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes", en Calvo Carilla *et al.* (eds.), Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.

Camacho Delgado, José Manuel, "La eternidad llega a su fin. *La caída de Madrid*, entre la mitología franquista y la ventolera democrática", en López Bernasocchi, Augusta y López de Abiada, José Manuel (coords.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes,* Madrid: Verbum, 2011.

Cervera, Alfons, "Una exhumación fuera de plazo", en López Bernasocchi, Augusta y López de Abiada, José Manuel (coords.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes,* Madrid: Verbum, 2011.

Chirbes, Rafael, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona: Anagrama, 2010.
—, *La caída de Madrid*, Barcelona: Anagrama, 2011.
—, *Diarios, A ratos perdidos 3 y 4*, Barcelona: Anagrama, 2023.

Laval, Martine, "Rafael Chirbes : 'Si je n'écris pas, je ne vois rien, je suis vide'", *Télérama*, 17/04/2009.

Luengo, Ana, "*La caída de Madrid* en 1975: novela que puede leerse en filigrana. Una segunda lectura tras *La gallina ciega*", en López Bernasocchi, Augusta y López de Abiada, José Manuel (coords.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid: Verbum, 2011.

Mayans, Lirios, "La memoria disidente de Rafael Chirbes en *La larga marcha*, *La caída de Madrid* y *Los viejos amigos*", en Dubosquet Lairys, Françoise y Valcárcel, Carmen (eds.), *Memoria(s) en Transición. Voces y miradas sobre la Transición española*, Madrid: Visor Libros, 2018.

Nowak, Nikolaus, "Ich bin gegen grosse Diskussionen über die Vergangheit", *Die Welt*, 18/11/2000.

Oleza, Joan, "En la lucha, a lo largo. El laberinto trágico de Chirbes", en Lluch-Prats, Javier (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona: Anagrama, 2021.

Orsini-Saillet, Catherine, *Rafael Chirbes romancier : l'écriture fragmentaire de la mémoire*, Université Jean Monnet de Saint Étienne, 2007.

Rodríguez Marcos, Javier, "La gran novela de la crisis en España", *El País*, 2/03/2013.

Ruiz Casado, Juan Manuel, "El fracaso de la cultura en las novelas de Rafael Chirbes" en *Turia Revista Cultural*, nº 112, nov. 2014-feb. 2015.

Santamaría Colmenero, Sara, *La querella de los novelistas*, Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2020.

Valls, Fernando, "Los dibujos del rompecabezas o *La caída de Madrid*" en Lluch-Prats, Javier (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona: Anagrama, 2021.

Esposa, madre, mujer, compañera, discípula: imaginarios en tensión en *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes

Daniela Cecilia Serber
Universidad del Salvador, Buenos Aires

Una vocació d'historiador no significa l'atracció del passat,
sinó la voluntat de comprendre millor el present.
Pierre Vilar[1]

Rafael Chirbes emprende en sus obras la deconstrucción de los relatos sobre el pasado, históricos o literarios, necesarias para la comprensión del presente[2]. Para ello, como historiador y como novelista de filiación marxista, encuentra referentes no solo en el materialismo histórico —ineludible en sus textos como filosofía de la historia—, sino, entre otros, en la escuela de los Annales en general y en

1 Cita fichada por Chirbes del libro *Catalunya dins l'Espanya moderna* (tomo I, p. 18) y que se encuentra en el archivo de la Fundaciò Rafael Chirbes. Pierre Vilar es uno de sus referentes, junto con otros historiadores, filósofos y teóricos.

2 Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "Memoria de migración, experiencia bélica y exilio. España y Argentina: representaciones literarias de y sobre mujeres en contextos de guerra, dictadura y destierro durante el siglo XX", dirigido por la Dra. Mariela Paula Sánchez y codirigido por la Dra. Virginia Bonatto, del Instituto de Investigaciones en Ciencias Humanas y Sociales (IdiHCS), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. Agradezco a Casa de Velázquez (Écoles Françaises à l'Étranger, École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques) la beca otorgada (Ayudas específicas-EHEHI 2022), que me permitió consultar no solo su nutrida biblioteca en Madrid, sino también la biblioteca y el archivo de la Fundaciò Rafael Chirbes en Beniarbeig. Asimismo, mi agradecimiento a la Fundaciò, a través de su presidenta, María José Micó, y de su vocal, Manuel Micó, por el apoyo invaluable que me han dado durante mi estancia de investigación. Mi especial reconocimiento para ellos.

Marc Bloch en particular: muchas de sus ideas iluminan la concepción chirbesiana de la historia y de la literatura, a las que considera inseparables[3] y sobre cuyos vínculos reflexiona explícita o implícitamente en su proyecto narrativo. Para Chirbes, como para Bloch, aunque el pasado es algo dado, su conocimiento, en cambio, está en permanente progreso, transformándose y perfeccionándose[4]; pero, a diferencia de él, elige el discurso literario y no el historiográfico como instrumento para ese conocimiento.[5]

Para ambos, la historia no solo es la "ciencia de los hombres en el tiempo"[6], sino la ciencia del presente: "El salto atrás en la historia sólo nos sirve si funciona como boomerang que nos ayuda a descifrar los materiales con que se está construyendo el presente", sentencia Chirbes.[7] Es en este sentido que emprende, en sus ficciones, la revisión de algunos "pliegues" de la historia reciente española desde su perspectiva republicana y marxista, que no impide, sin embargo, ni la mirada crítica sobre algunos de sus aspectos ni el diálogo con otras perspectivas.

La Transición es uno de los periodos que Chirbes examina porque la considera una "gran traición"[8], un "gran pacto" entre todas las

---

3 Cfr. Julio Ordovás, "Rafael Chirbes: 'Sin Historia no hay novela'", *Turia*, nº 109-110, 2014, p. 324-340.

4 Marc Bloch, *Apología para la historia o el oficio del historiador*, México: Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 82.

5 "P: Se ha referido al conjunto de su obra como el mejor relato de los últimos cuarenta años de la historia de España. ¿Por qué un historiador de formación elige la novela como forma de incidir en la sociedad actual?
R: […] [M]e gusta la narración y también la carne: que las historias tengan cuerpo, que se correspondan con personas" (Sara Santamaría Colmenero, "'La novela es indisoluble de la historia'. Reflexiones políticas y literarias de Rafael Chirbes", en Javier Lluch-Prats [ed.], *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona: Anagrama, 2021, p. 65).

6 Marc Bloch, *op. cit.*, p. 58.

7 Rafael Chirbes, "Introducción: la estrategia del boomerang", en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona: Anagrama (Argumentos), 2010, p. 17.

8 Ángela Molina, "Rafael Chirbes: 'Cuando un escritor encuentra su estilo, está perdido'", *ABC Cultural*, 11-3-2000, p. 22.

clases sociales —que excluyó a los obreros[9] y a los exiliados[10]—, origen de una democracia ilegítima. Según sus propias palabras, esta es la tesis política[11] de *La caída de Madrid* (2000)[12], novela a la que define como "una metáfora de toda la Transición".[13] En esta obra, escrita y publicada veinticinco años después de su inicio, en la línea de Bloch, Chirbes se posiciona en el cruce entre la duración y la coyuntura y en la dimensión humana de la historia como punto de observación y allí instala también a sus criaturas[14]: el momento de quiebre, el "instante de peligro" que encarna la víspera de la muerte de Francisco Franco en Madrid.

En *LCM*, en un apretado cruce de las esferas pública y privada, el relato tiene, respectivamente, dos ejes: la espera del deceso del dictador y la preparación del festejo del septuagésimo quinto cumpleaños de José Ricart, empresario cuyo éxito está vinculado a la protección del régimen. Los múltiples y variados personajes de la novela —de distintas generaciones y clases sociales— dan cuenta del estado

9 Ángel Martín, "Rafael Chirbes. 'Yo vendo lo que escribo sin levantarme las faldas, con un poquito de pudor'", *Dominical*, 30-4-2000, p. 60.

10 William J. Nichols, "Sifting through the ashes. An interview with Rafael Chirbes", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n° 12, 2008, p. 224, <jstor.org/stable/20641911> (Consultado el 5-VII-2024).

11 Ángel Martín, art. cit.

12 Rafael Chirbes, *La caída de Madrid,* Barcelona: Anagrama (Narrativas hispánicas), 2000. A partir de aquí, *LCM*.

13 William Nichols, art. cit.

14 Así lo advierten algunas reseñas del momento de su publicación, que, por ejemplo, destacan el valor de la "indagación histórica e intrahistórica" en la novela (Ana Rodríguez Fischer, "Retablo intrahistórico", *ABC Cultural*, 11-3-2000, p. 23), el "gran conocimiento de la naturaleza humana" que demuestra Chirbes como autor (Ernesto Ayala-Dip, "Rafael Chirbes y la condición humana", *Babelia*, 18-3-2000, p. 11) y la construcción de sus personajes (Ana Rodríguez Fischer, art. cit.; Ricardo Senabre, "La caída de Madrid", *El Español*, 5-4-2000, <https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20000405/caida-madrid/5500366_0.html> (Consultado el 1-VII-2024); Santos Alonso, "Las revoluciones perdidas", *Revista de libros*, n° 41, mayo 2000, p. 49), de factura humana (Ana Rodríguez Fischer, art. cit.; Ernesto Ayala Dip, art. cit.).

de incertidumbre de toda la sociedad en ese complejo cronotopo y vehiculizan ideas que sustentan la concepción chirbesiana de la historia. En ese fresco de personajes, las mujeres aportan una arista significativa a su representación. Sin embargo, coincidimos con Javier Velloso Álvarez en que este aspecto ha sido poco estudiado por la crítica.[15] Así lo confirman las reseñas de la época sobre *LCM*, las cuales remarcan la construcción de los personajes como uno de los aspectos más valiosos de la novela[16], pero pocas aluden al papel de las figuras femeninas, como veremos. Este escaso interés se replica en los trabajos académicos, lo cual es llamativo porque, como explica Julia Piera, Chirbes dedica gran parte del espacio textual "a perfilar su sentir, sus anhelos, sus tensiones, sus fortalezas y debilidades" y enfatiza la relevancia que los discursos de "lo femenino" y "lo masculino" tuvieron en el contexto de la Transición.[17]

En el marco de estas ideas, analizaremos las reflexiones sobre lo femenino de dos jóvenes nacidas durante el franquismo: Margarita Barcia Durán, estudiante universitaria y amiga de los nietos de Ricart, y Lurditas Peña Mirón, empleada doméstica de la familia. A pesar de sus diferencias socioeconómicas y culturales, ambas se erigen como enclave de la tensión que se establece entre dos atributos del tiempo de la historia, en palabras de Bloch: la continuidad y el cambio perpetuo.[18]

---

15 Javier Velloso Álvarez, "La otra larga marcha chirbesiana: imágenes de la condición femenina en la *bildungsroman* de posguerra", en Javier Lluch-Prats (Ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona: Anagrama, p. 519.

16 Por ejemplo: Santos Alonso, art. cit.; Ernesto Ayala-Dip, art. cit.; Ricardo Senabre, art. cit.; Ana Rodríguez Fischer, art. cit.; Juan Ángel Juristo, "Los nuevos tiempos, los de siempre", *Caballo verde*, 17-11-2000, p. 46.

17 Julia Piera, "¿Residuales o emergentes?: una aproximación a los imaginarios de 'la transición' española en cuatro mujeres de *La caída de Madrid*", en Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (Eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid: Verbum, 2011, p. 435, 444.

18 Marc Bloch, *op. cit.*, p. 58. Cfr. Catherine Orsini-Saillet, "Regards sur la transition dans le roman espagnol actuel : *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes et *Romanticismo* de Manuel Longares", *Les langues Néo-latines. Aspects du roman espagnol actuel (*1990-2010*)*, n° 354, septiembre 2010, p. 65-88. La

Las mujeres en la novela: ni comparsas ni siluetas [19]

En consonancia con los postulados marxistas, las criaturas chirbesianas son verdaderas representaciones de subjetividades históricas. Es decir: son seres siempre situados, posicionados, con intereses de clase y de género, cuyas relaciones con los otros, incluidas las afectivas, están atravesadas por lo socioeconómico en un mundo que tiene al dinero por máximo fetiche. [20]

Como apuntamos, muchas reseñas de la época sobre *LCM* destacan la construcción de los personajes, pero quien pone mayor énfasis en este aspecto es Ricardo Senabre:

> […] lo más interesante y valioso de *La caída de Madrid* no reside en sus resortes constructivos, sino en la intensidad de los retratos que desfilan por sus páginas. Cada uno de los veinte capítulos de la novela se organiza en torno a un personaje y, aunque la narración se sirve invariablemente de la tercera persona, existe en cada caso una evidente solidaridad entre la psicología y el modo de ser del personaje y los caracteres del estilo y del lenguaje que dominan en el capítulo. No nos hallamos, pues, ante un narrador omnisciente que sólo atiende a las diferencias entre los personajes cuando estos dialogan, sino ante un conjunto de narradores virtuales capaces de adoptar en cada situación narrativa la perspectiva, la visión del mundo y la peculiaridad expresiva del personaje cuyas acciones acompañan. [21]

Esa "peculiaridad expresiva" y esa "tercera persona compasiva", en palabras de Chirbes, nos permiten ahondar en su interior "y no

---

investigadora plantea la dialéctica ruptura/continuidad, fundamentalmente, a partir del análisis de la tensión que se establece entre el tiempo y el tempo en la organización temporal del discurso.

19 Tomamos estas expresiones de las reseñas de Santos Alonso y de Ricardo Senabre.

20 Karl Marx, *El manifiesto comunista*, Madrid: Sarpe, p. 31 (1.ª edición 1848).

21 Ricardo Senabre, art. cit., párr. 3. Cfr. también Ángela Molina, art. cit.

dejarlos reducidos a siluetas".[22] Para Senabre, Chirbes "ha aplicado la lente de aumento a un retablo de personajes de análoga jerarquía textual, ninguno de los cuales destaca por encima de los demás en la atención del autor".[23] De allí que califique la novela como "coral", ya un lugar común en la crítica, "por el propósito mantenido de no otorgar protagonismo alguno a los sujetos individuales, subrayando de este modo su pertenencia a una colectividad".[24]

Las reseñas de Alonso y de Senabre, además, son las únicas que remarcan el peso de las figuras femeninas en *LCM*. Alonso lo hace escuetamente, diciendo que, aunque los hombres del universo ficcional las consideran como "simples comparsas", tienen "un peso fundamental en la realidad de la novela".[25] Por su parte, Senabre, desde lo que él llama "la selección de los personajes" —y que interpretamos como la elección de los roles sociales que ocupan en la historia—, considera "menos tópicos" a los femeninos que a los masculinos, a los que ve más "cercanos en muchos casos al arquetipo: el policía represor, el influyente hombre de negocios, el nieto rebelde y contestatario, con un hermano que, a diferencia de él, milita en un grupo radical de extrema derecha, el profesor 'progre', el maestro exiliado...".[26] Ellas, para Senabre, "tienen mayor frescura, se configuran ante nosotros con agudísimos detalles […] y dan lugar a páginas conmovedoras".[27]

---

22 Ricardo Senabre, art. cit., párr. 4. El narrador como personaje también es destacado en otras reseñas, que muestran que el calificativo de "omnisciente" no lo define y, por ello, sus autores buscan expresiones adicionales para hacerlo: Ernesto Ayala-Dip, por ejemplo, se refiere a su "poderosísima eficacia introspectiva"; Santos Alonso, a un narrador que no cuenta los hechos "con la mirada exterior del cronista" ni "recurre a la omnisciencia tradicional", sino que adopta la "mirada interior y subjetiva". La construcción de este narrador omnisciente no tradicional, en palabras de Alonso, va de la mano de dos recursos: el monólogo interior y el discurso indirecto libre.

23 Ricardo Senabre, art. cit., párr. 2.

24 *Ibid.*

25 Santos Alonso, art. cit.

26 Ricardo Senabre, art. cit., párr. 4.

27 *Ibid.*

El escaso interés por los personajes femeninos de *LCM* que encontramos en las reseñas de la época se replica en los trabajos críticos sobre esta novela. Del mismo modo sucede con el resto de la obra de Chirbes. En efecto, la perspectiva sexogenérica está poco explorada, con excepción de la homosexualidad, que, aunque aparece de manera más o menos explícita o central en toda su narrativa desde *Mimoun* (1988), encontró mayor desarrollo a partir de la publicación póstuma de *Paris-Austerlitz* (2016). Coincidimos con Sara Santamaría Colmenero en que "[e]l papel que Rafael Chirbes otorga a hombres y mujeres en sus novelas y los valores que en ellas se asocian a la femineidad y la masculinidad requerirían un estudio en profundidad".[28] Sin embargo, disentimos de su consideración de que "[l]os personajes femeninos […] juegan por lo general un papel secundario (casi ornamental) en la concepción de la historia como lucha de clases", que está en los fundamentos de la concepción de la historia del autor.[29]

Respecto de *LCM*, como apuntamos, los personajes femeninos tienen un lugar preponderante en la narración. Julia Piera alude a los imaginarios que se insertan en la obra a través de ellas, los que "denotan transformaciones en la apreciación de la constelación de valores que se intuían durante la transición y que pudieran leerse como señales de cambios esperados, de expectativas sobre lo que estaba por venir".[30] Algunas de ellas, continúa Piera, incluso "crean dinámicas posibilistas en ese entorno en vilo de la transición".[31]

Margarita y Lurditas son un ejemplo de ello. Ambas nacen y crecen durante el franquismo, cuyo discurso de género Mary Nash

28 Sara Santamaría Colmenero, *La querella de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (*1990-2010*)*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2020, p. 122.

29 *Ibid.*

30 Julia Piera, art. cit., p. 435. Cfr. también Daniela Serber, "Mujeres en transición, mujeres de la transición. *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes", *Diablotexto digital*, nº 12, 2022, p. 85-101, <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/25063/21868>.

31 *Ibid.*

resume en unas pocas ideas: la configuración de la mujer como esposa y madre con el propósito político de limitarla a sus tareas domésticas en el hogar, de subordinarla en un orden androcéntrico y de recuperar la familia patriarcal.[32] Sin embargo, como explica María Carmen García-Nieto París, a pesar de esta política uniformadora, el colectivo femenino no era homogéneo.[33] En este marco, distingue tres grupos de mujeres según su forma de relacionarse con las políticas del Estado franquista que nos permite organizar el universo femenino de *LCM*: I. las que consensuaron con el sistema, se integraron a él y disfrutaban de un bienestar económico ascendente; II. aquellas que se agenciaron cierta independencia y una presencia en la sociedad fuera de los límites del hogar sin abandonar el modelo económico; y III. las "otras" mujeres: las vencidas de la Guerra Civil, represaliadas y ajusticiadas, las mujeres de clase obrera y popular, y las de la resistencia clandestina.[34] Margarita forma parte del segundo grupo; Lurditas, del tercero. A través de sus vinculaciones (afectivas o laborales) con la generación anterior y con la propia (que es la de Chirbes), nos permiten trazar una línea desde el pasado hacia el futuro (el presente de los lectores de 2000), que no se limita a la consideración de la condición femenina, sino que se extiende a la realidad histórico-sociopolítica. Esta realidad, a su vez, les provee el marco desde el cual se piensan a sí mismas.[35] En tanto agentes histórico-sociales, sus acciones se insertan en una trama de otras acciones ante las que pueden reaccionar o no y, al actuar, tienen la capacidad o bien de actualizar las condiciones de las estructuras sociales

32 Mary Nash, "Mujeres en España y en Hispanoamérica contemporánea", en Georges Duby y Michel Perrot (Dirs.), *Historia de las mujeres. Tomo 5: El siglo XX*, Madrid: Taurus (Minor), 2000, p. 681.

33 María Carmen García-Nieto París, "Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista", en Georges Duby y Michel Perrot (Dirs.), *op. cit.*, p. 724-726.

34 María Carmen García-Nieto París, art. cit., p. 726-727.

35 Rosa Belvedresi, "Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas", *Epistemología e Historia de la Ciencia*, vol. 3, nº 1, 2018, p. 7, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865/21594> (Consultado el 23-VI-2024).

en las que están posicionadas o bien de considerar el mundo desde un punto de vista propio.[36]

En este sentido, en su concepción de lo femenino, se expresa, en el nivel microhistórico, la disyuntiva entre reforzar los tópicos o subvertirlos y, en el nivel macrohistórico, su condición de síntoma de un momento bisagra. En resumen, la tensión entre la duración y la coyuntura.

Margarita Barcia Durán: ¿tráiler de su madre?

Chirbes nos presenta a Margarita en el capítulo 7 de la novela, pero le dedica íntegramente el 14. Como todos sus personajes, se va construyendo, progresiva y caleidoscópicamente, en el cruce de voces y miradas —la suya propia y la de otros personajes—, que establecen un contrapunto.

Marga, como la llama el narrador, nace en el seno de una familia de clase burguesa conservadora y acomodada, en la que su madre encarna el modelo de mujer del régimen. Sabemos por Lucas, un estudiante obrero enamorado de ella, que tiene una destacada formación académica y acceso directo a los espacios de privilegio cultural.[37] Por Elvira, su madre, en un discurso caricaturizado por el narrador, conocemos los pilares de su educación familiar: "Margarita, por Dios, junta las rodillas, que se te ven hasta los pensamientos, Margarita, que no estás sola en el mundo, que, además de ti, está el demonio que tiene más ojos y manos que los que te imaginas"[38]; "que te des cuenta de que tampoco un marido es una garantía de nada, pero eso, que te des cuenta con tu marido, con tu propia casa ya instalada, con tus hijos, […] una vez que tienes todas esas cosas […], estás a salvo"[39]; "te salvará la cercanía de tus propios padres […], la carita de tus hijos

36 *Ibid.* Consideramos estas ideas en relación con Olga Albizu y Ada Dutruel en Daniela Serber, art. cit.

37 Rafael Chirbes, *La caída…*, *op. cit.*, p. 114.

38 *Ibid.,* p. 221.

39 *Ibid.*

[…], y tú sabrás que ya tienes toda la vida ocupada, que ya nada te va a librar de eso, que será a la vez que una condena, la salvación"[40]; "imagínate lo que es una mujer sola sin familia […]. Y precisamente en estos tiempos en que las cosas son más difíciles, en que las vidas parecen estar sueltas, sin sujeción"[41]; "La gente va y viene, y cuando os dais cuenta os habéis quedado tres tontas, aguantando a los chicos a quienes nadie querría, porque son muy activos para organizar tonterías, […] pero no tienen fuste para las cosas serias, para afrontar el trabajo, el matrimonio, a lo mejor ni la paternidad, chicos como de seminario, sacristanes, maricas"[42]; "y, sin darte cuenta, te has quedado sin futuro, porque tu futuro era aquel muchacho que se te escapó porque estabas distraída con cosas que creías que iban a durar siempre, y ahora ya lo tiene otra, es de otra […]".[43]

Estas reflexiones de Elvira —en cuyo tono resuena Carmen Sotillo de Miguel Delibes— permiten comprender la tensión de imaginarios femeninos que constituyen a Marga. Esta tensión gira en torno de dos ejes, que ordenan distintos aspectos de la problemática. Primero, en su pretendido carácter de "mujer moderna", de acuerdo con los moldes del feminismo burgués de los sesenta y setenta[44], y

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*, p. 222. Cabe remarcar la sutileza de Chirbes como escritor en la expresión de la idea que cierra esta cita: la incertidumbre de Elvira ante la España que se avecina se expresa a través de la imagen de lo suelto, sin atadura ("sin sujeción"), que se opone a la imagen del tejido, de lo entramado: "Es más fácil que nunca quedarse sola, vais a la universidad, salís de excursión, cogéis el autobús, os veis rodeadas de amigos, de conocidos, de compañeros, y os creéis que eso va a durar siempre, y no os dais cuenta de que, por debajo de las actitudes generosas, sigilosamente, cada uno va colocando sus piezas, va haciendo sus apuestas, tejiéndose su futuro, y un día […] cada vez sois menos en el grupo, o al menos los fijos del grupo" (*Ibid.*). Estas líneas en particular también dan cuenta del imaginario de lo femenino de Elvira, que vincula a la mujer fuera de la casa con el peligro para el modelo de familia dominante. Cfr. el capítulo 8 de la novela.

42 *Ibid.*, p. 222-223.

43 *Ibid.*, p. 223.

44 Mary Nash, "Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939", en Georges Duby y Michel Perrot (Dirs.), *op. cit.*, p. 688.

en su participación en grupos feministas, que encontraron en la Universidad un ámbito de gestación y difusión de la mano de la movilización política de izquierdas, a pesar de que era todavía un espacio de lógicas patriarcales y clasistas.[45] Segundo, en su carácter de hija del franquismo, en su proyección como esposa y madre, y en la necesidad de sentirse individualizada por un hombre, todo lo cual replica los estereotipos.

Ambos ejes y las nociones que vinculan tienen un punto en común: la concepción y la experiencia del cuerpo, una constante en la obra chirbesiana, pero también una discusión vigente en España a partir de los sesenta en torno a la centralidad de la sexualidad y la afirmación de la voluntad de control sobre el propio cuerpo.[46] En el caso de Marga, la aspiración de ejercer una soberanía sobre su cuerpo se manifiesta, por un lado, en sus dudas frente al aborto, tema que se inserta en una discusión más amplia sobre el control de la natalidad, y que traslucen el carácter polémico del tema aun en el contexto de un discurso de género progresista. Como explica Nash, incluso en el contexto del discurso de género de la Segunda República —que instaló el concepto de la "maternidad consciente" como opción de comportamiento admisible y consideró lícito el debate sobre la maternidad—, "[p]ara las mujeres cualquier manifestación pública en torno al control de natalidad no sólo estaba mal vista sino que podía provocar la descalificación moral y social de la mujer en cuestión"[47]; además, "[e]l aborto voluntario continuó siendo culturalmente inaceptable y, a nivel público, se mantuvo su condena moral y social".[48]

---

45 Soraya Gahete Muñoz, "¿Sexo contra sexo o clase contra clase? El género y la clase en los debates del feminismo español (1975-1980)", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº 14, 2019, p. 251, <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12931/13664> (Consultado el 2-VII-2024).

46 Elena Grau Biosca, "De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado español, 1965-1990", en Georges Duby y Michel Perrot (Dirs.), *op. cit.*, p. 741.

47 Mary Nash, "Maternidad…", *op. cit.*, p. 700.

48 *Ibid.*, p. 708.

La integración de las mujeres en el debate público sobre estos temas se vio obstaculizada por "[l]a generalización del discurso de género que asentaba la maternidad como base de la identidad femenina y vía de su realización personal y social […], ya que podía implicar un cuestionamiento de su propia identidad como mujeres".[49] Más aún durante el franquismo, que reestablecerá "la maternidad prolífica como exclusiva misión sagrada de la mujer".[50] En el grupo de amigos de Marga, todos se mostraban abiertamente a favor, excepto ella: "dijo que no sabía, que era un tema que tenía que pensar más a fondo"; "[…] se trata de una vida humana".[51] "La herencia beata de Marga", señala con brusquedad Quini, uno de los nietos de Ricart: "'Es difícil despegar esa costra. Hace falta mucha lejía y mucho estropajo'. […] Fue cruel, pero ella, en vez de replicarle, llenó sus ojos de lágrimas".[52] Aunque Marga es para Quini "un tráiler" de su madre[53], sus dudas pueden interpretarse como una manifestación de la tensión de imaginarios y, en ese sentido, refutan esa idea.

Por otro lado, la concepción y la experiencia del cuerpo también se manifiestan en una extensa reflexión sobre "el valor" de las rodillas, en la que se entrecruza lo público y lo privado, el pasado y el presente, desde lo erótico, lo ideológico y lo moral. La mirada irónica y burlesca del narrador sobre Marga resalta no solo su contradicción ideológica, sino también las superficiales bases de su ideología progresista, para la que los prejuicios religiosos y de clase son un obstáculo:

> "Margarita, pega bien las rodillas", le decía su madre. […] [Y] Lucas, Quini, Pedro, Josemari y otros amigos de la facultad, con la mirada, era como si le dijesen: "Margarita, aparta las rodillas, déjame sólo que meta la mano entre los muslos, nada más que la

49 *Ibid.*, p. 700-701.

50 *Ibid.*, p. 708.

51 Rafael Chirbes, *La caída…*, *op. cit.*, p. 109-110.

52 *Ibid.*, p. 110. En una escena anterior, se genera una discusión similar sobre la muerte del dictador (*Ibid.*, p. 101-102).

53 *Ibid.*, p. 287.

> mano, un momento nada más, que note lo suaves que los tienes, lo calentitos". […] Las rodillas. Jamás se le hubiera ocurrido que tuvieran esa importancia […]. Ponte de rodillas, para el castigo; arrodillaos, que vamos a rezar un padrenuestro, en la capilla, para la piedad; la falda más abajo, que no se os vean esas rodillas, por pudor. En el colegio de monjas, las rodillas jugaban un papel importante, no te castigaban a dar palmas, no te castigaban a cerrar los ojos, a abrir la boca: siempre las rodillas, tanta importancia le daban las monjas a esa parte del cuerpo que Margarita despreciaba, que su madre fue a hablar con ellas y les dijo […] por qué se empeñaban en que pareciera una fregona, con las rodillas encallecidas de tanta oración y tanto castigo. "[…] [C]astíguenla ustedes de otra manera, porque es que tiene más callos que la chica que me friega en casa". […] Más vale morir de pie que vivir de rodillas, había dicho la Pasionaria, mostrando también cierta tendencia a dar importancia a las rodillas, aunque, en este caso, el papel que se les otorgaba fuera rigurosamente inverso. O sea, que las monjas decían arrodillaos y su madre junta las rodillas, y eso era la derecha; y la Pasionaria no quería arrodillarse, y eso era la izquierda. Las rodillas, un elemento simbólico, como los escudos o las banderas. […] [P]ero para ella no tenían valor en sí mismas —como no debían de tenerlo para su madre, lo expresara como lo expresara—, sino por lo que representaban como pórtico, como cerrojo que abre y cierra. […]. Los hombres querían apartarlas porque eran el cierre que les impedía llegar allí, a ese punto que era una diana, y en el que se concentraba una conjunción de fuerzas contradictorias, aunque poderosas —lo insinuaba su madre a todas horas—, consiguiendo que allí estuvieran al mismo tiempo la cumbre y el abismo […]. Cumbre y abismo a la vez. Tenía razón su madre. Abismo.[54]

Su reflexión sobre el cuerpo femenino sometido al patriarcado y el machismo, ejercido incluso por las propias mujeres, manifiesta su contradicción, pero, al mismo tiempo, da cuenta de su

54 *Ibid.*, p. 223-225.

concientización de esas actitudes.[55] El intenso fluir de los pensamientos de Marga —en consonancia con el grupo "Reivindicación Feminista", a cuyas reuniones asiste[56]— se resume en un puñado de postulados: "el cuerpo de las mujeres no era autónomo, como el de los hombres, no estaba suelto, sino que siempre permanecía unido por hilos invisibles a la voluntad de algún hombre o de un grupo de hombres", "en el corazón de la mujer, una educación milenaria había grabado a fuego la imagen del hombre, su código, sus leyes"; "una nunca era ella misma, y lo que le parecía aún peor, la amiga, la pandilla de amigas, miraban con ojos de hombre y hablaban por boca de hombre"; "una sola no podía alquilar un piso […]; ni ir de excursión a alguna parte, y casi, casi, por mucho que hubieran cambiado los tiempos, ni siquiera podía apoyarse una sola en la barra de una cafetería para tomarse un vermut, ni ir al cine a ver una película"; "la satisfacción de lo íntimo, que los hombres resolvían en privado […] y otras cosas que resolvían tranquilamente en casa, en el asiento trasero de un coche, en un parque, con una puta en un *meublé*, una mujer no podía hacerlo sin rozar el espacio público del escándalo"; "Un hombre lleva su ropa y su cartera, y si está en ambientes muy exclusivos, su inteligencia, y con eso se basta, pero una mujer tiene que llevar siempre acompañante […]. El cuerpo femenino no se acuerda con la soledad. La soledad en público desnuda a la mujer, provoca escándalo".[57]

Marga reconoce en su familia "aspectos institucionales" de los que intenta escapar, pero sus disquisiciones reflejan sus dificultades para lograrlo.[58] Esas dificultades se expresan, por ejemplo, en la necesidad

55 Soraya Gahete Muñoz, art. cit., p. 251.

56 El personaje Ada Dutruel, artista plástica y esposa del profesor Juan Bartos, se opone al de Marga en este aspecto (Daniela Serber, art. cit.). Así, Chirbes, por un lado, ahonda en los conflictos intergeneracionales —uno de los ejes de su narrativa— y, por otro, completa el panorama de las discusiones sobre la condición femenina en los años setenta.

57 Rafael Chirbes, *La caída…*, *op. cit.*, p. 225-226.

58 *Ibid.*, p. 232. En el texto, Marga, en rigor, señala la dificultad de Quini, "a pesar de los dos", de huir de los aspectos institucionales que rigen su familia, de los cuales se reían; pero, al mismo tiempo, los reconoce en la propia. Por ejemplo,

de la mirada masculina para reconocerse como individuo, como le sucede en relación con el profesor Juan Bartos,

> […] con su dosis de cinismo que resumía en la segunda persona del plural con la que los englobaba a todos ellos [los alumnos] […]. Lo cierto era que a ella le hubiera gustado rescatarse a sí misma de la multitud de ese torpe rebaño, individualizarse ante él, merecer del profesor Bartos el uso del pronombre tú […]; […] y a lo mejor era por eso por lo que ella lo deseaba tanto al profesor Bartos, porque […] tenía en sus manos la posibilidad de elevarla a la categoría de individuo en el opaco mundo universitario de los rebaños.[59]

Es una atracción que, según la misma Marga se confiesa, responde a su carácter transgresor, que explica en términos mítico-cristianos. Mientras que la insistencia de su familia para que se fijara en Quini "parecía ahuyentar el sexo, volverlo todo muy formal, como de hermanos, de primos, de amiguitos de toda la vida", el profesor Bartos

> prometía una relación en la que se conculcaban todos los mandamientos de la ley, uno a uno, y en bloque, las dos tablas de Moisés enteras: diferencia de edad, maestro y alumna, casado y soltera, padre y virgen (oficialmente virgen); […] además, por si todo eso fuera poco, el profesor Bartos estaba aparentemente excluido de los parámetros humanos y vivía en el espacio olímpico de los dioses. O sea, una nueva transgresión, encuentro de mortal con dios […]. Pensaba esas cosas descabelladas y, a continuación, se deprimía, como si el mundo fuera difícil de centrar.[60]

---

en la insistencia de los padres en animar la relación: "'Mi madre me habla de ti a todas horas', le decía Quini. Y ella no le decía que su madre hacía exactamente lo mismo con él. Quini, esto; Quini, lo otro; Quini y Quini y Quini, el pequeño de los Ricart, a todas horas".

59 *Ibid.*, p. 227-228.

60 *Ibid.*, p. 233.

Una línea, la última, muy significativa para describir no solo el estado emocional de Marga, sino el de toda una sociedad sumida en la incertidumbre sobre el futuro inmediato.

Aunque de una manera menos marcada, en Marga aparece, asimismo, el matrimonio y la maternidad como el horizonte natural de una mujer, pero sus fantasías al respecto también evidencian una tensión de imaginarios. Por un lado, busca en un hombre "palabra y carne".[61] Por ello, entre otras cosas, le gusta Quini, porque "resolvía la relación entre las dos —carne y palabra— con ligereza, pero con cierta falta de solidez"[62], aclara, lo cual no le transmitía ni la calma ni la seguridad que "le pedía al hombre con el que pensaba compartir de su vida".[63] Aun así, Marga ve en él una excepción y lo admira: "Cuerpo e inteligencia se completaban en un todo".[64] Por otro lado, también fantasea con su propia imagen de "mujer-ama", activa y dominante. En primer lugar, se manifiesta en relación con Lucas, a quien "le daba cuerda", dice el narrador, pero que solo le gustaba "para bromear, sus chistes torpes, sus manos pesadas; a veces soñaba con ellas, con que las manos caían plúmbeas sobre sus rodillas […], un fogonazo, y ya está, algo sólo por saber lo que es la brutalidad del sexo sin razón, el límite con el bestialismo y, por ello mismo, sin continuidad".[65] Con ello, solo buscaría "destacar esa torpeza, sentirse por una vez inteligencia y sensibilidad frente a una masa ciega exterior, ajena"[66], inversión del sentimiento de inferioridad que le provocaba Quini.[67] En segundo lugar, en relación con el hermano

61 *Ibid.*, p. 232.

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*, p. 231.

65 *Ibid.*, p. 227.

66 *Ibid.*

67 Estas ideas son despectivas para con Lucas y encuentran su contracara, precisamente, en la imagen idealizada de Marga que él construye: "Marga. 'Margarita, está linda la mar, y el viento lleva esencia sutil de azahar, tu aliento, Margarita, te voy a contar un cuento', se recitaba de noche, en la habitación, con la luz apagada. Margarita, lejana y políglota, Margarita de Goethe, Margarita de

franquista de Quini, Josemari, en quien veía rasgos heroicos, pero con quien jugaba de niña a ser la "perversa propietaria de un robot y él el robot que cumplía órdenes que le daba la propietaria".[68]

Marga ve ese juego infantil como un modelo posible para el futuro: "[…] a lo mejor, por qué no, tampoco estaría mal aquel juego para toda la vida, quién sabe. […] No era precisamente desagradable tener un marido así, al que puedes enviar de madrugada a comprarte un refresco porque estás embarazada y tienes un antojo; un marido al que le puedes decir: 'Ahora mira, mira lo que hago, pero tú te tienes que estar quieto, sin tocar, ahora toco un poco […]'".[69] Este hilo de pensamiento replica tópicos del imaginario dominante (la mujer esposa y madre, la cosificación de la mujer bajo la mirada del varón), pero también trasluce un autoerotismo placentero y un deseo de dominación sobre el otro, vinculado, en ese imaginario, con el género masculino.

Finalmente, el narrador introduce un confuso encadenamiento de preguntas retóricas sobre el cuerpo, el sexo y la ideología en el que se mezclan, como un pastiche, lo público y lo privado:

> […] ¿tiene algo que ver con la ideología el cuerpo? […]; ¿tiene algo que ver sexo e ideología? […]: ¿se era de derechas porque se

Mann, de Bulgákov, o de Gounod. Quini le había regalado a Margarita para su cumpleaños el Mefistofele de Boito, cantado por Mario del Monaco, en una edición que se había traído desde París. Y él había sentido celos. Porque, en su cortedad, ni siquiera se le había ocurrido que los marxistas se hicieran regalos de cumpleaños. Se había disculpado torpemente. Mefisto y Margarita. Qué podía esperar Margarita de Lucas, hijo de un albañil viudo, estudiante que trabajaba por horas en los repartos de una cristalería" (*Ibid.*, p. 113-114). Como explica Sabine Schmitz, expresa la condición de inalcanzable e incomprensible que Lucas le atribuye a Marga —que pasa de ser la víctima de Goethe (una vencida) a la mujer fuerte, independiente y sensible de Bulgákov (una vencedora)—. Cfr. Sabine Schmitz, "*La caída de Madrid*, una novela histórica de Rafael Chirbes o el arte nuevo de cometer un deicidio real(ista) en el siglo XXI", en María Teresa Ibáñez Ehrlich (Ed.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 211.

68 Rafael Chirbes, *La caída.…*, *op. cit.*, p. 234.

69 *Ibid.*, p. 234-235.

> follaba mal? […]; y entonces, ella, todos ellos, sus amigos, ¿por qué, si ni siquiera follaban, eran de izquierdas? […] ¿Follaba con la hiena de su mujer Bartos? […] Ada Dutruel. Más bien, Bruja Dutruel […] ¿Y follaban Pedro, Lucas, Quini? […] Y Josemari, ¿follaba Josemari? ¿Con quién follaba Josemari, que era partidario de la mujer fiel y metida en casa? ¿Se iba Josemari de putas?".[70]

Y desemboca en la "dialéctica" entre la prostituta-ama y la esposa-esclava:

> […] mujeres […] que apretaban con el dedo índice, o con la punta de cinco uñas larguísimas y pintadas de un rojo violento, lugares sensibles, poniendo en marcha extraños mecanismos que los hombres tenían en ciertas partes de su cuerpo sin ni siquiera saberlo, y que ellas activaban, dejándolos útiles para siempre, convirtiendo a sus amantes en viciosos esclavos suyos y en amos de otras pobres mujeres a las que enseñaban la tiranía de esos vicios subyugantes. ¿Cómo sería esa forma de amor? No sabía nada de casi nada.[71]

"La inmensidad de cuanto desconocía" la irritaba a Marga: "[…] y entonces tenía ganas de salir de sí misma, salir de cuanto la rodeaba, pensaba en todo lo que deseaba y estaba fuera de su ámbito, fuera de la familia, fuera de la facultad, fuera de Madrid, fuera de España; lo que ocurría en algún lugar en el que cuerpo e inteligencia, sexo e ideología iban inequívocamente juntos, eran la misma cosa".[72]

Lurditas, de mujer a compañera y discípula

María Antonia Peña Mirón, conocida como Lurditas, protagoniza el capítulo 6 de la novela, aunque el narrador la presenta antes.

---

70 *Ibid.*, p. 235-236.

71 *Ibid.*, p. 236.

72 *Ibid.*, p. 236-237.

Es empleada doméstica por horas en la casa de la familia Ricart y está en pareja con Lucio, obrero del metro, quien, tras su paso por el PCE, milita en el grupo clandestino "Vanguardia Revolucionaria".

Ella no tiene instrucción política ni participa en ninguna forma de militancia. Es una muchacha de clase trabajadora, que encontró en el trabajo una manera de inserción social y, en ese sentido, es "un modelo significativo de la política económica y social franquista".[73] Como explica García-Nieto París, aunque "difícil, duro, mal pagado y muchas veces fuera de los circuitos normales del mercado —servicios domésticos, asistentas, costureras—", como consecuencia también de la política de género, para estas mujeres, el trabajo es el centro de sus vidas, una necesidad que transforman en estrategia de supervivencia, de integración y de movilidad social (pero en favor del hijo o del hermano) y en medio para adquirir una nueva vivienda.[74] Chirbes elige precisamente este aspecto al presentar a Lurditas en la casa de los Ricart:

> […] en un día de nervios como aquél, nadie podía distraerse, había que estar con los cinco sentidos puestos en el trabajo, y suponía una falta especialmente grave permanecer allí, cuchicheando sí y no al teléfono, aunque no fuera más que unos pocos minutos […]. "Ven, ahora mismo, ven donde tú sabes" [le decía Lucio], como si no supiera de sobra lo ocupada que estaba ella. […] Y es que Lucio se comportaba siempre como si el trabajo no fuera lo principal que una persona tiene, porque es sobre lo que se edifica todo lo demás. […] [P]ero a Lucio eso no parecía preocuparle gran cosa; él estaba convencido de que pronto […] iba a ocurrir algo, un terremoto gracias al cual los pobres se adueñarían de todo, […] cuanto una persona necesita básicamente para vivir, sería gratuito, y, claro, pensando así, qué más podía darle a Lucio que lo hubiesen metido dos meses en la cárcel y hubiesen estado a punto de echarlo de su trabajo de mantenimiento en el metro por participar en una huelga dos años antes, por poner silicona en

73 María Carmen García-Nieto París, art. cit., p. 728.

74 *Ibid.*

> las cerraduras de las puertas metálicas de acceso a las estaciones y por cortocircuitar la catenaria de la línea 1, la de Vallecas […].[75]

De niña, Lurditas vivía en Socuéllamos, La Mancha, con su madre y un padre alcohólico y violento, que las somete.[76] A diferencia de Lucio, que aprende un oficio y accede a una cultura libresca relacionada con su formación ideológica a pesar de su origen humilde[77], nada sabemos de la educación de Lurditas: la imagen de su infancia queda resumida al momento en que se resbala mientras limpia los azulejos de la cocina de su casa y, tras tres días sin volver en sí, despierta, según el pueblo, gracias a un milagro de la Virgen de Lourdes, que explica su cambio de nombre.[78]

En el presente del relato, convive con Lucio en una casa alquilada, muy barata, en Entrevías, un barrio originalmente chabolista de las afueras de Madrid, que se está transformando en barrio obrero, asolado por la delincuencia, cercano al Pozo del Tío Raimundo, donde se conocen.[79] Aunque el texto no lo explicita, podemos inferir que Lurditas y su madre (ya viuda) llegaron allí como parte de la emigración hacia la ciudad, en busca de subsistencia durante la pobreza extrema a la que se vio sometida la España de posguerra, que dio origen a asentamientos periféricos a las grandes urbes, precarios

---

75 Rafael Chirbes, *La caída…*, *op. cit.*, p. 80-81.

76 *Ibid.*, p. 83.

77 El padre de Lucio contrasta con el de Lurditas porque es quien lo incentiva a formarse: "[…] 'Aprende, hijo, aprende; si no sabes defenderte, si no tienes cultura, la vida es una marranada, hacen contigo lo que quieren'. Hacía unos cuantos años que su padre comía tierra, y él, entre tanto, había conseguido aprender matricería en La Paloma y aprender a leer los libros de Engels, de Marx y de Bakunin que les dejaba uno de los compañeros de su padre, que había abandonado Reinosa huyendo de un pasado de maquis. 'Aprende, hijo, aprende'. Él había aprendido. Había aprendido a pensar y, casi de improviso, a luchar, porque había ingresado en los talleres del metro y allí se había afiliado enseguida en la célula del pecé" (*Ibid.*, p. 146).

78 *Ibid.*, p. 84-85.

79 *Ibid.*, p. 81.

y marginales económica, social, política y culturalmente.[80] El narrador describe con detalle las condiciones de vida en El Pozo: "muy poquito lujo", "chabolitas" en las que vivían seis o más personas y que se construían y ocupaban de noche para evitar la expulsión de los guardias, "porque había una ordenanza que decía que si la casa estaba techada ni te podían echar de ella ni tirarla abajo".[81]

Lurditas y Lucio se conocen "en una de aquellas eucaristías del padre Llanos y los otros curas que había en la iglesia del Pozo, que no parecía una iglesia, más bien un barracón, porque el padre Llanos decía que la iglesia de Cristo no podía vivir con más lujo que sus hijos".[82] Allí,

> la eucaristía no era una hostia como en otras partes, sino un trozo de pan y un trago de vino, […] los compañeros y compañeras, cogían con las manos el trozo de pan y se lo llevaban a la boca, y daba igual si se les caían las migas en el escote, o en la pechera, porque en esas migas que se caían no estaba Dios, y no pasaba como en la iglesia del pueblo de Lurditas, donde si alguna vez se le había caído al cura un pedazo de hostia había sido casi una tragedia […]; en fin, a ella le gustaba más esta otra manera de comulgar; era menos vistosa, pero más sincera, aunque sabía que la gente del Pozo se hubiera reído si llegaba a contar que se llamaba Lurditas porque decían que la Virgen había hecho un milagro con ella. Aquella gente no creía en milagros, creía en la justicia, en que no existía la justicia: ésa era su fe. Se lo dijo Lucio el día en que se conocieron.[83]

La introducción del famoso padre José María Llanos[84], la manera de llamar a los "fieles" ("compañeros y compañeras") y la alusión a

---

80 María Carmen García-Nieto París, art. cit., p. 712.

81 Rafael Chirbes, *La caída…*, *op. cit.*, p. 85.

82 *Ibid.*

83 *Ibid.*, p. 85-86.

84 Sacerdote jesuita, antiguo confesor de la familia Franco que, habiéndose alejado de la Falange cuando promediaba la década del cincuenta, se instala en El Pozo

las burlas de las que sería objeto Lurditas si conocieran la historia de su nombre, son tres sutiles referencias, entre otras cuestiones[85], a la emergencia de un imaginario híbrido. El imaginario de izquierdas entra en contacto con el cristiano en el que fue formada a través de los movimientos católicos de izquierdas (los curas obreros), aunque la religiosidad de Lurditas parece intuitiva, casi una superstición: "Creo en la Virgen por si acaso", dice.[86]

Esa frase a Lucio le provoca risa y motiva una respuesta que inicia un brevísimo, pero significativo diálogo: "'Tú serás buena mujer el día que te cases, previsora, tienes que ser de las que guardan por si acaso', ella se puso colorada, 'No sé lo que seré ni lo que no', le dijo, y él: 'O sea, que no tienes compañero'".[87] El imaginario dominante y el disidente sobre lo femenino confluyen en una idea: "ser buena" (mujer/esposa/compañera); pero también se abre una zona confusa vinculada a la incertidumbre: "no saber lo que se será". A partir de allí, esos imaginarios inician un movimiento contradictorio —en este capítulo, desde el punto de vista de Lurditas; en otros, desde la perspectiva de Lucio— y construyen un crítico retrato sociocultural e ideológico del tiempo-espacio umbral que los personajes comparten:

> Al domingo siguiente fueron al cine y él le cogió la mano […], y ella le dijo: "Tú vas muy deprisa", a lo que Lucio respondió que todos esos cálculos de tiempo para tocar hasta ahí o hasta allá eran prejuicios burgueses; que los compañeros se gustaban y punto, no tenían plazos ni fronteras. […] [Lurditas] pensó las dos palabras juntas y quiso ser suya, de él, que por la noche le hablara de

y se transforma en un referente de los curas obreros. Se vinculó con Comisiones Obreras y con el PCE, abogó por una iglesia popular y trabajó por la educación del pueblo.

85 La descripción y las referencias históricas también traslucen la discrepancia ideológica en el seno de la Iglesia y una variante de "la buena letra como disfraz de las mentiras": el ritual más "vistoso" es el más hipócrita.

86 Rafael Chirbes, *La caída…*, *op. cit.*, p. 85. Cfr. también p. 87.

87 *Ibid.*, p. 87.

> esa manera, así que se dejó besar, y dos o tres semanas más tarde se fue a vivir con él. "No soy una fulana", le dijo, y él se reía más que nunca: "Prejuicios burgueses, qué coño de fulana, eso ellas, casadas, respetables, en su buen piso, y con un querido médico, o haciéndoselo con el cura de la parroquia, los pobres no tienen que guardar las apariencias, sino que tienen que cumplir lo que sus sentimientos les dicen y mis sentimientos me dicen que te quiero y no necesito ningún papel de nadie". Ella pensó: "Mis sentimientos me dicen que te quiero", y se sintió orgullosa de ser de aquel hombre.[88]

Lurditas replica el imaginario heredado, la mujer como pertenencia del varón, pero, a su vez, fortalece la percepción de sí misma y ello se manifiesta en una imagen también híbrida conceptualmente: por un lado, se siente una mujer deseada y dominante, que agota a Lucio en el encuentro amoroso, una mujer-ama; y, por otro, con Lucio sobre su pecho, se ve como la enternecida madre de "un niño pequeño", de rostro redondo y tan infantil como su pedido de que deje el trabajo para encontrarse con él: "¿qué madre tiene el valor para decirle a su hijito que espere, que tiene trabajo, cuando la llama desesperado […]?".[89]

La noción de la mujer como posesión del varón es combatida por el propio Lucio, que comienza a leerle a Lurditas sus

> libritos de papel amarillento, usados y pegajosos, y que hablaban de revolución, comunismo, fascismo, proletariado y lucha de clases, y le explicaba lo que cada una de esas palabras quería decir; leía papeles en los que aparecían puños cerrados, amenazadores, y banderas con la hoz y el martillo. "Ese puño no te amenaza a ti, ese puño los amenaza a ellos, es la fuerza obrera, compañera", la corregía Lucio si ella le decía que todo aquello le daba miedo. "¿Cómo vas a tener miedo de los tuyos?", se burlaba, y otra vez le decía compañera, y a ella también eso le gustaba, que la llamara

88 *Ibid.*

89 *Ibid.*, p. 89.

> compañera; al principio, no. Decía ella: "Soy tu mujer", y él le respondía que no, que las personas no eran propiedad de nadie. A ella no le importaba ser propiedad de él, pero también le parecía bien que le dijera que los dos eran iguales, no propiedad el uno del otro, sino iguales, compañero y compañera, y eso lo decía también el padre Llanos: "Las mujeres son vuestras compañeras", y la verdad es que también era bonito: se juntaban en el bar con más gente, él le pasaba el brazo por encima de los hombros, y decía: "Se llama Lurdes y es mi compañera".[90]

Por ello, a pesar de que Lucio a veces se lamentaba porque "la necesidad de una disciplina militante, el rigor que le exigía lo de fuera, lo público, […] acababa ordenando aún a su pesar lo de dentro, lo privado", y perjudicaba a Lurditas[91], dice mantenerse en la lucha porque "era a la vez que su compañera, su discípula"[92], aunque ella no lo percibiera de esa manera. Y no solo por eso: "Él le había dejado leer aquellos folletos y libros, y a continuación no podía decirle que se vaya todo a la mierda, porque era como estar mandándose a sí mismo a la mierda".[93]

Es una escena que, por la clara empatía del narrador (y del autor implícito) con el personaje de Lucio, no se percibe como doctrinaria, sino como un amoroso momento de educación sentimental en el que busca despertar en Lurditas su conciencia de clase y de género.

Consideraciones finales

Como plantea Bloch, "[e]l historiador nunca se sale del tiempo, sino que por una oscilación necesaria […] en él considera a veces las grandes ondas de fenómenos emparentados que atraviesan, de un extremo a otro, la duración, y a veces el momento humano en el que

90 *Ibid.*, p. 88.

91 *Ibid.*, p. 147.

92 *Ibid.*, p. 148.

93 *Ibid.*

esas corrientes se juntan en el poderoso nudo de las conciencias".[94] Este es el punto de posicionamiento de Chirbes como novelista.

En palabras de Milan Kundera, examina en sus novelas "la dimensión histórica de la existencia humana".[95] Es decir: comprende y analiza la historia no como un decorado de las situaciones humanas, sino como una situación humana, existencial, en sí misma.[96] Por ello, tiene tanta gravitación en su obra la construcción de personajes. En *LCM*, teje una interesante red de mujeres que vincula tres generaciones: las testigos y protagonistas de la Guerra Civil, las nacidas durante la contienda y las nacidas durante el franquismo. Las representantes de la segunda y, muy especialmente, de la tercera generación, como Marga y Lurditas, dan cuenta de las tensiones del tiempo-espacio umbral en el que viven.

A diferencia de algunas mujeres de la generación anterior, Marga y Lurditas no son plenamente conscientes ni de la liminalidad del momento histórico que habitan y de su lugar en él ni de la tensión de imaginarios que las atraviesan; tampoco son capaces todavía de cuestionar con profundidad su posicionamiento en ese contexto en relación con su clase y su género.[97] No obstante —o tal vez por ello—, se configuran más claramente que aquellas mujeres como síntoma de una sociedad que se encuentra en el cruce entre la duración y la coyuntura.

Como explica Germán Labrador Méndez, los modelos del pasado ofrecidos a los jóvenes de los setenta eran ya inservibles, "la sensación de que las cosas estaban cambiando, de que un tiempo de transiciones se abría, provocaba tanto la ampliación objetiva de las vidas posibles de vivir como la percepción subjetiva de que, de pronto,

---

94 Marc Bloch, *op. cit.*, p. 151.

95 Milan Kundera, "Diálogo sobre el arte de la novela", en *El arte de la novela,* Barcelona: Tusquets (Esenciales), 2006, p. 52. Kundera opone este tipo de novelas a aquellas que, por el contrario, "ilustra[n] una situación histórica, que describe[n] una sociedad en un momento dado, una historiografía novelada" (*Ibid.*, p. 52).

96 *Ibid.*, p. 54-55.

97 Cfr. Daniela Serber, art. cit.

muchas más vidas podían ser vividas".[98] Pero la mirada de Chirbes acerca del curso de la historia y del hombre como sujeto histórico es pesimista: perdida la fe en el progreso ilimitado, vigente en los orígenes del marxismo, solo queda la conciencia del fracaso de ese "tiempo de transiciones". En esta línea, se expresa en sus novelas que "todo lo sólido se desvanece en el aire".[99] Marga y Lurditas expresan el paso previo a ese fracaso en sus contradicciones, que encuentran su síntesis en la tensión continuidad/cambio. Desde la perspectiva de Chirbes, no podrán resolverlas ni en lo individual ni en lo colectivo y, sobre ese cimiento, esa generación edificará la Transición.

En este sentido, estas jóvenes, que se vinculan con la ideología de izquierdas y, a través de ella, con la problemática de género desde clases diferentes, en ámbitos diferentes y de maneras diferentes, son instrumentos del análisis autocrítico que Chirbes hace del espacio ideológico con el que se identifica y de su propia generación. Marga y Lurditas, como todos los personajes chirbesianos, entran, así, en un doble juego: hacia dentro de la ficción, como testigos y síntomas de su tiempo; hacia afuera de la ficción, como índices de la mirada del autor sobre un momento de la historia española reciente desde el presente de la escritura de la novela, ella también, hija de su tiempo.

98 Germán Labrador Méndez, "2. Todas las vidas. Los movimientos culturales y la juventud como sujeto histórico", en *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (*1968-1986*)*. Madrid: Akal, 2017, p. 73.

99 Karl Marx, *op. cit.*, p. 31. En nuestra traducción: "Todo lo estamental y estancado se esfuma […]".

Bibliografía

Alonso, Santos, "Las revoluciones perdidas", *Revista de libros*, n° 41, mayo 2000, p. 49.

Ayala-Dip, Ernesto, "Rafael Chirbes y la condición humana", *Babelia*, 18-3-2000, p. 11.

Belvedresi, Rosa, "Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas", *Epistemología e Historia de la Ciencia*, vol. 3, n° 1, 2018, p. 5-17, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865/21594> (Consultado el 23-vi-2024).

Bloch, Marc, *Apología para la historia o el oficio del historiador*, México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Chirbes, Rafael, *La caída de Madrid,* Barcelona: Anagrama (Narrativas hispánicas), 2000.

—, "Introducción: la estrategia del boomerang", en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona: Anagrama (Argumentos), 2010, p. 1-37.

Gahete Muñoz, Soraya, "¿Sexo contra sexo o clase contra clase? El género y la clase en los debates del feminismo español (1975-1980)", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n° 14, 2019, p. 245-266, <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12931/13664> (Consultado el 2-vii-2024).

García-Nieto París, María Carmen, "Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista", en Georges Duby y Michel Perrot (Dirs.), *Historia de las mujeres. Tomo 5: El siglo* xx, Madrid: Taurus (Minor), 2000, p. 722-731.

Grau Biosca, Elena, "De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado español,

1965-1990", en Georges Duby y Michel Perrot (Dirs.), *Historia de las mujeres. Tomo 5: El siglo* XX, Madrid: Taurus (Minor), p. 736-748.

Juristo, Juan Ángel, "Los nuevos tiempos, los de siempre", *Caballo verde*, 17-11-2000, p. 46.

Kundera, Milan, "Diálogo sobre el arte de la novela", en *El arte de la novela,* Barcelona: Tusquets (Esenciales), 2006, p. 35-61.

Labrador Méndez, Germán, "2. Todas las vidas. Los movimientos culturales y la juventud como sujeto histórico", en *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (*1968-1986*)*, Madrid: Akal, 2017, p. 57-82.

Martín, Ángel, "Rafael Chirbes. 'Yo vendo lo que escribo sin levantarme las faldas, con un poquito de pudor'", *Dominical*, 30-4-2000, p. 56-63.

Marx, Karl, *El manifiesto comunista*, Madrid: Sarpe, p. 31 (1.ª edición 1848).

Molina, Ángela, "Rafael Chirbes: 'Cuando un escritor encuentra su estilo, está perdido'", abc *Cultural*, 11-3-2000, p. 22.

Nash, Mary, "Mujeres en España y en Hispanoamérica contemporánea", en Georges Duby y Michel Perrot (Dirs.), *Historia de las mujeres. Tomo 5: El siglo* XX, Madrid: Taurus (Minor), 2000, p. 678-686.

—, "Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939", en Georges Duby y Michel Perrot (Dirs.), *Historia de las mujeres. Tomo 5: El siglo* XX, Madrid: Taurus (Minor), 2000, p. 687-702.

Nichols, William J., "Sifting through the ashes. An interview with Rafael Chirbes", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, nº 12, 2008, p. 224, <jstor.org/stable/20641911> (Consultado el 5-vii-2024).

Ordovás, Julio, "Rafael Chirbes: 'Sin Historia no hay novela'", *Turia*, nº 109-110, 2014, p. 324-340.

Orsini-Saillet, Catherine, "Regards sur la transition dans le roman espagnol actuel: *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes et *Romanticismo* de Manuel Longares", *Les langues Néo-latines. Aspects du roman espagnol actuel (*1990-2010*)*, nº 354, septiembre 2010, p. 65-88.

Piera, Julia, "¿Residuales o emergentes?: una aproximación a los imaginarios de 'la transición' española en cuatro mujeres de *La caída de Madrid*", en Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (Eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid: Verbum, 2011, p. 432-447.

Rodríguez Fischer, Ana, "Retablo intrahistórico", abc *Cultural*, 11-3-2000, p. 23.

Santamaría Colmenero, Sara, *La querella de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (*1990-2010*)*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2020.

—, "'La novela es indisoluble de la historia'. Reflexiones políticas y literarias de Rafael Chirbes", en Javier Lluch-Prats (Ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona: Anagrama, 2021. Epub.

Schmitz, Sabine, "*La caída de Madrid*, una novela histórica de Rafael Chirbes o el arte nuevo de cometer un deicidio real(ista) en el siglo xxi", en María Teresa Ibáñez Ehrlich (Ed.), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 201-233.

Senabre, Ricardo, "La caída de Madrid", *El Español*, 5-4-2000, <https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20000405/caida-madrid/5500366_0.html> (Consultado el 1-vii-2024).

Serber, Daniela, "Mujeres en transición, mujeres de la transición. *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes", *Diablotexto digital*, nº 12,

2022, p. 85-101, <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/25063/21868>.

Velloso Álvarez, Javier, "La otra larga marcha chirbesiana: imágenes de la condición femenina en la *bildungsroman* de posguerra", en Javier Lluch-Prats (Ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona: Anagrama, p. 517-538. Epub.

Los personajes femeninos en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes o la memoria de un doble saqueo

Amélie Florenchie
Université Bordeaux Montaigne

En los últimos veinte años, debido al impacto de los estudios feministas y de género, se han multiplicado los estudios históricos sobre las mujeres durante la guerra civil y el franquismo y, en particular, sobre las mujeres represaliadas.[1] En la narrativa, marca un hito la novela de Dulce Chacón, *La voz dormida*, publicada en 2001, que Maura Rossi califica acertadamente de "novela de género"[2]: cuenta la vida de un grupo de mujeres, la mayoría de ellas presas políticas, en la inmediata posguerra. En la actualidad, es de constatar que son mayoritariamente escritoras las que siguen rescatando la voz de las mujeres durante la guerra civil y el franquismo.[3]

Aunque no disponemos de un estudio sistemático al respecto, podemos adelantar que en la narrativa de las décadas anteriores al siglo xxi, la voz de las mujeres permanecía silenciada o despojada de

1 Si bien los trabajos de Giuliana di Febo (1979) y Mary Nash (1977, 1995) fueron pioneros, se multiplican los abordajes desde una perspectiva de género a partir del siglo xxi. Son de destacar los trabajos de Fernando Hernández-Holgado (2003), Raquel Osborne (2012), Mary Nash (2013), Jesús de Juana López y Julio Prada Rodríguez (2017) o Begoña Barrera (2019), por ejemplo.

2 Maura Rossi, *La memoria transgeneracional. Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*, Bern: Peter Lang, 2011, p. 185.

3 Mencionemos a modo de ejemplo: *El corazón helado* y los *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes, *Donde nadie te encuentre* de Alicia Giménez Bartlett, *Dime quien soy* de Julia Navarro, *Los ojos cerrados* de Edurne Portela.

su eventual estridencia, es decir, de su dimensión política. *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina es un buen ejemplo de ello. Si bien Lucas Merlos ha mostrado brillantemente la importancia del personaje secundario de Inés en el desarrollo de la trama[4], los personajes femeninos de la novela funcionan en general como arquetipos, variaciones en torno a figuras cinematográficas como la "femme fatale" (Mariana), o mitológicas como Penélope o Ariadna (Inés). Por lo tanto, son personajes cuyo anclaje en el contexto histórico compite constantemente con la dimensión estética de su condición de amada. Siguiendo esta línea, en el capítulo que dedica a Rafael Chirbes en su obra *La querella de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española*, la historiadora Sara Santamaría Colmenero afirma que "los personajes femeninos en las novelas de Chirbes juegan por lo general un papel secundario (casi ornamental) en la concepción de la historia como lucha de clases".[5]

Nos parece que tal afirmación merece matizarse y que Chirbes constituye más bien una especie de excepción dentro del panorama de la narrativa sobre la guerra civil y el franquismo de los años 80 y 90. Antes de abordar el caso específico de *La caída de Madrid* (2001)[6], podemos mencionar la precoz *La buena letra*, publicada en 1992 y cuya protagonista, Ana, es una mujer represaliada, y *La larga marcha*, de 1996, con sus personajes de "vencedoras" (Gloria Seseña y su hija), y de universitarias antifranquistas, descendientes de republicanos (Helena Tabarca). Además, el tratamiento que reciben los personajes femeninos en estas novelas dista mucho del precedentemente descrito: son abordados desde una perspectiva claramente

4 Lucas Merlos, "Mujeres e historia en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina", en Calderón Puerta, Kumor & Moszczynska-Dürst, *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*, Varsovia: Instituto de Estudios ibéricos e iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015, p. 81-103.

5 Sara Santamaría Colmenero, *La querella de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española*, Valencia: Publ. de la Universidad de Valencia, 2020, p. 122, nota 69.

6 *LCM* a partir de ahora.

contextual que pone de relieve su componente social, político e ideológico.[7]

También es el caso en *LCM*, publicada a principios del s. xxi, donde un primer dato llama la atención: la importancia cuantitativa de los personajes femeninos. De los veinte capítulos que cuenta la novela, ocho están dedicados mayoritaria o totalmente a personajes femeninos[8]; además, en varios capítulos dedicados a personajes masculinos, la referencia a un personaje femenino es masiva.[9] Luego, conviven

7 Acerca del nombre de Helena, en *La larga marcha*, se puede leer lo siguiente (p. 51): "Por eso, se le ocurrió [a Vicente Tabarca] el nombre de Helena. La mujer que enfrentó a aqueos y troyanos, la que destruyó una ciudad y tantas vidas, porque su belleza era una venganza de los dioses, una justiciera maldición por un delito cometido de antemano. 'Si es mujer, al menos que sirva a la venganza', pensó. Él había tenido valientes compañeras durante la República, mujeres que, como la Montseny, Victoria Kent, Lina Odena o La Pasionaria, habían sido verdaderas revolucionarias. Como Madame Curie en Francia. Mujeres políticas, científicas, grandes profesionales, cerebros masculinos en cuerpos de mujer. Claro que eran otros tiempos, otras circunstancias muy ajenas a las que vivía la España actual, con todo aquel mujerío empujándose para ver las procesiones, arremolinándose a la puerta de las iglesias, cubiertas cada mañana con el velo y, los días de fiesta, con la peineta y la mantilla. Beatas e ignorantes. 'Con hache, por favor', le dijo al secretario del juzgado cuando fue a inscribir a su segunda hija en el registro, y con la hache quería expresar esa fuerza clásica, trágica, que deseaba contagiarle a la recién nacida. La venganza por mano interpuesta." (le agradezco la referencia a Catherine Orsini).

8 Una tercera parte de los personajes de la novela, aproximadamente, son femeninos; sin embargo, a ocho de ellos se les dedica uno o varios capítulos: Olga de Ricart/Albizu (cap. 3 y 16), Amelia de Ricart (cap. 5), Lurditas (cap. 6), Elvira Barcia (cap. 8), Lina (cap. 11), Marga (cap. 14), Olga (cap. 16), la esposa del comisario Arroyo (cap. 19). A Ada Dutruel, no se le dedica un capítulo entero y no se le presta un punto de vista propio (cap. 12). Sin embargo, entre los personajes femeninos de la novela, destaca claramente, así como Olga: a Olga se le dedican los capítulos 3 y 16 y se la menciona especialmente en los capítulos 8, 10 y 13; a Ada, le toca el capítulo 12 y se la menciona en el capítulo 16.

9 El capítulo 12 constituye un caso extremo ya que va dedicado a Juan Bartos y, luego, a Ada Dutruel, pero desde una perspectiva ajena a ella (punto de vista de su marido o del narrador omnisciente, al contrario de lo que sucede en los capítulos dedicados a los otros personajes femeninos). En el capítulo 4, el

en *LCM* tres generaciones de mujeres: la generación de las que vivieron la guerra siendo adultas (Amelia, la esposa de Ricart, nacida en los años 1900-1905; la esposa, anónima, del comisario Arroyo, nacida en los años 1910-1915); la generación de las hijas de la guerra: Olga y sus amigas: Elvira, Sole y, aunque en menor medida, Ada, nacidas en torno a 1930; y la generación de las nietas de la guerra y potenciales artífices de la Transición democrática: Marga, la hija de Elvira, nacida en torno a 1955.[10]

De hecho, hay varios estudios dedicados a los personajes femeninos en la obra de Chirbes, dada su impronta en ella. Acerca de *LCM*, destacan dos artículos en que se interpretan como vectores de cambio, aunque limitado. Para Julia Piera[11], Olga es un personaje "frontera, membrana", entre dos mundos: el pasado o "lo residual" (el franquismo) y el futuro o "lo emergente" (la Transición). Para Daniela Cecilia Serber, Olga y Ada son mujeres "en transición", ya que "hay en ellas una tensión entre lo heredado, lo consensuado y lo agenciado, atravesada por la conveniencia y el interés, que no termina de generar una verdadera ruptura con las formas dadas del poder". [12] Si no llegan a encarnar el cambio, tampoco encarnan la continuidad para la autora. Es más evidente en el caso de Ada quien, "[d]e manera mucho más contundente y significativa para el ámbito público, […] traspasa las paredes de su 'cuarto propio' con su obra".[13]

---

comisario Arroyo trata de su relación con Lina; en el capítulo 13, Tomás Ricart trata de la relación de su madre con su padre.

10 Dentro de este esquema generacional, resulta difícil situar con precisión a Lurditas, la compañera de Lucio, y a Lina, la amante de Arroyo: podrían haber nacido en torno a 1950-1955. Ver respectivamente los capítulos 6 y 11 para mayor precisión.

11 Julia Piera, "¿Residuales o emergentes?: una aproximación a los imaginarios de 'la transición' española en cuatro mujeres de *La caída de Madrid*", en López Bernasocchi y López de Abiada (eds.). *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes.* Madrid: Verbum, p. 432-447. Todas las citas entre comillas están sacadas de la página 440 del artículo de Piera.

12 *Ibid*.

13 Daniela Cecilia Serber, "Mujeres en transición, mujeres de la transición. *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes", *Diablotexto Digital,* n° 12, déc 2022, p. 99.

Apoyándonos en lo dicho hasta aquí, formulamos la hipótesis de que ni Olga, ni Ada son personajes liminales ni transicionales, sino más bien agentes de la continuidad entre el franquismo y la Transición democrática, de acuerdo con la visión de la historia defendida por el autor[14]: primero, como vencedoras, miembras de la burguesía del régimen franquista; segundo, y paradójicamente, como víctimas de ese mismo régimen, a través de la opresión de sus cuerpos y la negación de sus deseos. En ese sentido, los personajes femeninos revelan el carácter depredador del franquismo, el cual puede interpretarse como uno de sus más potentes elementos de continuidad en la democracia.

En primer lugar, proponemos centrarnos en los personajes femeninos que, como Olga y Ada, son pilares de la burguesía del tardofranquismo y encarnan la continuidad del régimen más allá de la muerte del dictador, incluso en su supuesta manera de "romper" con las normas, a través de sus "negocios". La cuestión aquí es la del enriquecimiento del *establishment* franquista a costa del expolio de las obras de arte de las familias republicanas durante la guerra civil y su posterior incautación por el gobierno franquista. Se revela aquí una primera faceta del carácter depredador del franquismo. En segundo lugar, planteamos que los personajes femeninos de la novela intentan librar una batalla contra la opresión de sus cuerpos y la inhibición de sus deseos, independientemente de su color político: de la esposa de Arroyo a Marga pasando por Ada, de Amelia de Ricart a Lina pasando por Olga, todas salen perdedoras. Se revela aquí una segunda faceta del carácter depredador del régimen franquista. Las mujeres encarnan pues una memoria de la depredación, del saqueo, como elementos básicos del franquismo que tienen una prolongación "natural" en la democracia.

14 Ver Rafael Chirbes, "De qué memoria hablamos", en Chirbes, *Por cuenta propia*, Barcelona: Anagrama, 2003, p. 227-250. Visión opuesta a la que defiende el historiador Santos Juliá, por ejemplo.

Olga o la memoria del expolio artístico

En *Perspectivización de la memoria en la narrativa actual*[15], Manuel Parodi Muñoz hace un breve retrato de los principales personajes de la trama de *LCM* en función de su pertenencia al bando de los vencedores o de los vencidos, retrato que coincide más o menos con su clase social. Entre las "vencedoras", se encuentran Olga y sus amigas, Elvira y Sole, así como Ada Dutruel. En este grupo, no figuran por lo tanto ni Lurditas, criada de los Ricart, ni Lina, prostituta y amante de Maximino Arroyo.[16] De Olga, recuerda Parodi Muñoz que es "hija de un franquista que tenía negocios junto con el padre de Elvira, Sebastián Barcia, que suministró material de guerra a Franco"[17] (p. 135)[18]; de Elvira, que es una ferviente franquista "que se queja del Opus Dei porque estos se han ganado las preferencias de Franco, en perjuicio de los negocios de su marido"[19]; de Sole, "que es una rica terrateniente de Extremadura" y cuyas ideas "son similares a las de Elvira y Maximino Arroyo"[20]; y de Ada, que su familia pertenece a la alta burguesía industrial del norte de España (p. 194). Tanto Ada como Olga, Elvira y Sole forman parte de la burguesía. Pero no es grupo homogéneo: si Sole y Elvira, y probablemente también Ada, son de familias cuya fortuna es anterior a la dictadura, en cambio, Olga forma parte de una burguesía que se desarrolló con el franquismo. Las familias de Sole, Elvira y Ada siempre han formado parte de la burguesía, ellas son "herederas" en sentido de Bourdieu (terratenientes para Sole, burguesía industrial y/o financiera para Elvira y Ada), mientras que Olga es, con respecto

15 Manuel Parodi Muñoz, *Perspectivización de la memoria histórica en la narrativa española actual*, Berlín: Tranvía, 2013, p. 104.

16 Ni Amelia Ricart Viñal, ni la mujer del comisario Arroyo, por pertenecer ambas a la generación anterior.

17 Manuel Parodi Muñoz, *op. cit.*, p. 104.

18 Los números de páginas entre paréntesis remiten a la edición de *LCM* en Anagrama compactos.

19 Manuel Parodi Muñoz, *op. cit.*, p. 105

20 *Ibid*.

a ellas, una "nueva rica"[21]: la fortuna de su familia es posterior a la guerra civil ya que su padre y José Ricart se pasaron al bando nacional "cuando vieron que lo tenían perdido, cuando estaba claro que la República se hundía" (p. 137) y se enriquecieron con el tráfico de obras de arte expoliadas a familias republicanas.[22] Una fortuna que ambos hombres incrementaron luego a base de corrupción y soborno de la administración franquista como le explica José a su hijo Tomás (cap. 1) y como lo recuerda el propio Tomás (cap. 13).

Olga es consciente de esta diferencia entre ella y sus amigas, de ahí que esté compitiendo constantemente con ellas. Básicamente, les envidia su mayor riqueza y mayor capital simbólico: Sole es "millonarísima" (p. 46) y Elvira le robó el mejor partido casándose con Prudencio Durán (cap. 8). Por eso en la fiesta de cumpleaños de su suegro, Olga se esmera tanto en cuidar de la etiqueta (selecciona los manjares más refinados, las flores más bellas, etc.).[23]

---

21 Olga no puede evitar cierto desprecio por parte de sus amigas: Elvira la llama "Olguita" (p. 138) y la considera una "advenediza" (p. 134). Elvira es una heredera en sentido de Bourdieu y, por lo tanto, vive como siempre han vivido las mujeres de su familia: la descripción de su horario al principio del capítulo 8 es emblemática de un ethos burgués perfectamente asimilado (transporte con chófer, sesiones de peluquería, de *shopping* en tiendas de lujo, pase de moda en una casa particular, entradas al Eslava, etc.). Se codea con las mejores familias del país: los Roca, propietarios de la azucarera de Valladolid, de la constructora Rocamayor, etc. Lo único que la preocupa es que su marido no gane tanto dinero como su padre y haya tardado diez años en darse cuenta de que lo adecuado era veranear en San Sebastián y no en Béjar… (p. 131).

22 Arturo Colorado Castellary, *Arte, botín de guerra: expolio y diáspora en la posguerra franquista*, Madrid: Cátedra, Temas eminentes, 2021. Como afirma el especialista: "En última instancia se puede considerar que las entregas de obras de arte por parte del franquismo fueron el botín de guerra del que se adueñó tras su victoria, y que además intervino en el patrimonio conservado y salvado por la República como si fuese una finca privada donde se podía actuar sin control ni moral algunos" (p. 295).

23 Esa preocupación la comparte con Sole quien, por no vivir constantemente en la capital, tiene que mantenerse informada: "Sole se había dado prisa en informarse de la floristería [¿Betsy u Octavio Parterra?] desde la que llegarían las flores [de la fiesta organizada por Olga]; y de donde vendrían las ostras, que

Olga se afana, pues, en "distinguirse" de sus amigas y de las demás mujeres en general, en sentido de Bourdieu y, para ello, define lo que llama "el jersey del estilo", algo que vincula con su "identidad femenina" (p. 40): "el estilo es tu personalidad, algo que va más allá de las cosas que tienes y usas: es, digámoslo de esa manera, una especie de jersey, de malla, de pijama invisible que te envuelve y que tejes tú misma, con palabras, con gestos, con cosas que tú tienes, o que a ti te gustan y que a los demás no se les ocurriría ni buscar; o que incluso dan de lado y hasta desprecian" (p. 38). Resulta inútil comentar esta cita que, además, Olga confiesa haber cogido de un manual de educación para señoritas, como revela el narrador.[24] Olga cree distinguirse, pero centra su distinción en meros hábitos de consumo. Olga desarrolla también una teoría de los sexos que prolonga su preocupación por la alimentación, en que los hombres son naturalmente atraídos por la carne y las mujeres por las verduras, y los hombres se ven favorecidos por el invierno y las mujeres por el verano. El argumento esgrimido por Olga es la belleza natural de las mujeres, que se acuerda perfectamente con el veraneo en las playas, y la fealdad relativa de los hombres, que se acuerda perfectamente con el uso de abrigos y otras prendas de invierno... Hasta su amiga Sole se burla de ella (p. 43). Pero Olga está convencida de la originalidad de sus ideas (p. 250-251); se precia de haber cursado estudios superiores y descubrir a jóvenes talentos artísticos, entre ellos a la artista plástica Ada Dutruel. De hecho, planea regalarle a su suegro un cuadro de esta en su presencia, aunque teme que sus amigas la desprestigien a ojos de Ada por no saber de arte (p. 34-35: "se había inquietado por la impresión que podía llevarse Ada, cuando la descubriera rodeada por aquella minúscula y retrógrada corte").

---

no se abrirían hasta el último momento para que no perdieran un ápice de su frescura" (p. 37).

24 Olga le da a su amiga Sole ejemplos de su estilo: "para ella, el estilo era, por ejemplo, coleccionar llaves antiguas, fotografiar nidos de cigüeñas o veletas de iglesia, o casas así: eso sería el abecé, lo más elemental del estilo; o comprar los zapatos de su marido solo en Castellanos" (p. 39). El estilo de Olga se resume a hábitos de consumo que ella considera como "distinguidos".

En realidad, además de la mirada muy irónica del narrador sobre el personaje, resulta obvio que las pretensiones intelectuales de Olga se difuminan ante intereses económicos muy claros.[25] Empezó a cursar estudios de Historia del arte hasta que lo dejó. Intentó en un momento dado ser artista y hasta tuvo su propio taller, pero lo dejó también, porque lo suyo es el comercio. Su relación con el arte es esencialmente mercantil. Invierte el capital de su suegro en el arte contemporáneo: que ese arte sea comprometido, vagamente revolucionario, solo importa si constituye una plusvalía. Y para su suegro, lo importante es que Olga sea "una compradora experta" (p. 244). Su trabajo tiene que ver, pues, con la conservación del patrimonio familiar Ricart-Albizu a través de una Fundación creada por el suegro y gestionada por la nuera. Ocupación que ha entendido perfectamente su hijo Quini quien le insiste a Juan Bartos para que su mujer, Ada Dutruel, asista a la fiesta organizada por su madre: "Ya sabes lo importante que es para ella cuanto se relaciona con la Fundación" (p. 183). Una Fundación que "estaba claro que iba a ser la Fundación Olga Albizu" (p. 247).

A Olga, no le importa el origen de la colección y de la fortuna de su suegro. Para ella, "la guerra fueron unas vacaciones" (p. 244) y no tiene ningún reparo en gestionar una colección de arte resultante del expolio de las familias republicanas. Narcisista, a Olga le importa sobre todo la imagen que da de sí misma porque, como señala Parodi Muñoz, "necesita una corte en la que seguir siendo el centro de atención".[26] Ambiciosa y sin escrúpulos, "siempre empeñada en ir por delante de todos sus amigos; empeñada en ser siempre la primera y también la más" (p. 134), Olga encarna el oportunismo de la burguesía franquista. A su manera, recuerda que parte de esta clase social que se construyó a base de expolio y corrupción, prosperó

25 Para el análisis de las relaciones de Olga y Ada con el arte, remito también al excelente trabajo de Catherine Orsini: "Del arte-mercancía al poder del arte en la narrativa de Rafael Chirbes", en Anne-Marie Reboul (dir.), *L'artiste et son œuvre dans la fiction contemporaine*, Bruxelles: Peter Lang, 2021, p. 97-117.

26 M. Parodi Muñoz, *op. cit.*, p. 104.

en la democracia como parece corroborar el hecho de que no se haya restituido los objetos expoliados hasta muy recientemente.[27]

Ada o la memoria del saqueo ideológico

Ada es pintora. Como Elvira y Sole, es una heredera en sentido de Bourdieu. Disfruta de condiciones de trabajo excelentes: tiene un "taller", "un pabelloncito al otro lado de la piscina del chalet en el que vivían [ella y su marido, el profesor Juan Bartos] en Pozuelo, lo llamaba taller, y no estudio; el estudio era de él" (p. 200). Esos detalles del pabelloncito (con sufijo irónicamente diminutivo), de la piscina y del chalet no pueden dejar indiferente al lector; hábilmente diseminados por el narrador en el texto, le recuerdan constantemente de qué clase social y política estamos hablando.

Ada tiene con Olga Albizu un trato profesional que poco a poco se vuelve más amistoso, más íntimo: "Aquel día, en la galería de Tutor, se conocieron las dos mujeres, charlaron de pintura, y, además descubrieron que sus familias estaban vagamente emparentadas, allá en Santander" (p. 184). Precisa el narrador que "[circula] una buena corriente eléctrica entre ellas, a pesar de que vivían en mundos muy alejados" (*id.*). Para Olga, Ada es una artista de la vanguardia, una artista comprometida en la lucha antifranquista (confunde visiblemente las dos cosas) y, por lo tanto, no comparte sus ideas. Pero la distancia es también social y simbólica: Ada considera a Olga como una mujer con "toque *pompier* entrañable, una gran dama con gorra de aduanera" (p. 185), en suma, una mujer algo ridícula.

Sin embargo, ambas mujeres tienen intereses económicos comunes. Ada pretende hacer un arte comprometido y se codea con la oposición antifranquista (se la reconoce como tal dentro y fuera de España), pero, al mismo tiempo, tiene relaciones difíciles con esa misma oposición y, en cambio, relaciones privilegiadas con el poder

27 Ver, por ejemplo: <https://elpais.com/cultura/2024-06-30/el-inventario-de-cultura-no-resuelve-el-enorme-puzle-de-las-obras-de-arte-incautadas-durante-la-guerra-civil-y-la-dictadura.html> (consultado el 15/08/24).

franquista (p. 198: "si la exposición no había tenido problemas con la censura había sido por sus relaciones con López Rodó, amigo íntimo de su padre y ex consejero de la metalurgia que la familia Dutruel poseía en Basauri").

Sus dos grandes realizaciones son una serie de obras titulada *Bajamar* III y una carpeta de serigrafías titulada *Abecedario España/Espera* que publicó en la revista *Ruedo ibérico*. Bajamar III, en clara alusión a la obra de Genovés, *Punto de mira* II, se define como "Una serie de trabajos elaborados con elementos que tenían una historia muy precisa de resistencia antifranquista [...] una reflexiva amalgama de pecios del franquismo, por la basura que la dictadura había dejado en la playa de la historia" (p. 202). Coronado, un militante antifranquista radical, ex alumno de su marido, miembro del PCE, considera la obra como una "mierda imperialista" (p. 201), insulto que Ada se apropia bajo la expresión de "basura imperialista" (p. 202, 203, 204).[28] Al final, Ada logra convencer a Coronado de la dimensión política de su obra recurriendo aposta al lenguaje de la técnica artística y la teoría estética que no domina su interlocutor. Sin embargo, pese a una valoración finalmente positiva de la obra, llama la atención un detalle, como precedentemente acerca de sus condiciones de trabajo. El narrador informa, como de paso, de que *Bajamar* III está inspirada en una instalación de Beuys (p. 195), un artista alemán de ideología turbia que siempre tuvo vínculos con ex nazis y ex soldados de la Werhmacht; Ada se inspira pues en un artista muy polémico y controvertido.

En cuanto al *Abecedario*, su dimensión comprometida es aún más ambigua: es una obra de encargo para la revista progresista *Ruedo ibérico* y más precisamente para un número especial dedicado a los cambios de las últimas décadas en España, a "un país en el que la mujer empezaba a encontrar espacios en el mundo laboral" (p. 196). La obra se presenta como una carpeta de serigrafías titulada ABECEDARIO *España/Espera* DE LA *A* A LA *Z* y señala una segunda etapa en la

28 Insulto que se encuentra más o menos idéntico en boca del comisario Arroyo que habla de "basura subversiva" (p. 244) a propósito de otra obra pictórica comprometida en la lucha antifranquista.

obra de la artista, marcada por el "regreso a una visión expresionista, con un explícito carácter político" (p. 197). La obra parece muy consensual en cuanto a ideas manejadas: A por Amnistía, L por Libertad, U por Unidad, etc. con hombres y mujeres de todas las clases que se abrazan... El narrador subraya que, si bien, en un primer momento, parece arte de propaganda, esos hombres y mujeres son deformados, más cercanos a la película de Browning, *Freaks*, que al canon del realismo socialista (p. 201). Por eso la obra suscitó una polémica en parte de la izquierda que vio en esos cuerpos deformes una metáfora insultante de su lucha. Sin embargo, Ada regaló piezas del friso a los jefes del PCE que prometieron exponerlas cuando el partido dejara de ser clandestino; también prometieron guardarlo luego en sus archivos (p. 198): su arte ya forma parte del pasado.[29]

La propia Ada es consciente de que "con sus obras (incluido el polémico *Abecedario*) estaba creando algunas de las imágenes que ese embrión necesitaba para empezar a crecer [...] del mismo modo que el régimen agonizante había tenido sus pintores y escultores que lo representaron" (p. 205), es decir un arte oficial, un "arte nacido de la componenda […] un arte que se agrietaba como se agrieta un higo que lleva demasiado tiempo colgado del árbol" (p. 205). Nada que ver, por lo tanto, con "un arte total, duro, rugoso", y un "arte revolucionario [que] solo podía nacer de una radical incomodidad" (p. 201) que reivindica cuando charla con los estudiantes de su marido.[30]

---

29 Santamaría Colmenero señala que la representación textual del *Abecedario* en la edición de Anagrama subraya el sufijo "era" de tal modo que no parece ser el final de la palabra "Espera" sino el verbo "ser" en pretérito imperfecto, como si, de nuevo, se quisiera insistir en la idea de que el arte de Ada ya forma parte del pasado (*op. cit.*, p. 148).

30 Su nombre es bastante ambiguo también, al menos para un lector francófono. Dutruel suena a "truelle", voz que, en francés, designa la paleta del albañil y recuerda la técnica del empaste. Sin embargo, la palabra "truelle" aparece en una expresión coloquial francesa peyorativa: cuando se dice que algo está hecho "à la truelle", significa que está muy mal ejecutado. Tratándose de una artista cuya obra es ideológicamente ambigua, el apellido puede resultarle irónico al lector francés.

Además, la relación que Ada mantiene con el Colectivo de Artistas Plásticos del PCE tiene mucho que ver con el hecho de que "la red de galerías que los plásticos comunistas controlaban y en la que organizaban sus exposiciones era seguramente la más prestigiosa del país" (p. 198). Asimismo, Ada promete la cesión de los derechos de reproducción del *Abecedario* sugiriendo que se haga "una serie de pósters [*sic*] para la venta, siempre que se destinaran los beneficios a financiar las actividades artísticas de miembros del partido" (*id.*). La restricción ("siempre que") resulta irónica: Ada parece tener una visión muy capitalista de su trabajo, lo cual no deja de sorprender en una artista que pretende ser de izquierdas. Ada parece anticipar el famoso "pragmatismo" de los futuros gobiernos socialistas, denunciado más tarde por Chirbes.[31] En otro capítulo, Marga informa de que Ada "no paraba de llamar por teléfono a los críticos, a los propietarios de galerías, a pintores y escultores de éxito indiscutible para decirles: 'Te tengo preparado una sorpresa, un regalo. Este cuadro lo he pintado pensando en ti, en que es tu cumpleaños, o tu aniversario de boda, o el día en que jodieron a tu puta madre', coñas así. Ada Dutruel. Más bien, Bruja Dutruel" (p. 235-236). Aunque Marga tiene celos de Ada, es sugestivo el retrato que hace de ella como una mujer "orgullosa como un pavo real, disimulando el orgullo con un saco de falsa modestia" (p. 235), una "hiena" (p. 235), y una "bruja" (p. 236), en suma, una mujer muy ambiciosa y poco escrupulosa. De ahí, también, su amistad con Olga Albizu, a quien desprecia, pero a quien necesita profesionalmente.

Según Santamaría Colmenero, Ada solo "intuye el carácter revolucionario de su obra"[32] y su visión de la revolución es idealista y romántica, comparable con la de la pandilla de estudiantes de su marido: se rebela contra el franquismo como un adolescente contra sus padres, forma parte de esta generación de antifranquistas "herederos de Franco" (p. 187).[33] Como Olga, es "superdotada para el

31 Rafael Chirbes, "La estrategia del boomerang", en Chirbes, *Por cuenta propia*, Barcelona: Anagrama, 2010, p. 11-37, *op. cit.*, p. 28.

32 S. Santamaría Colmenero, *La querella…*, *op. cit.*, p. 149.

33 Chirbes desarrolla esa misma idea en "La estrategia del boomerang", *op. cit.*

oportunismo"[34], y encarna la memoria del saqueo[35] de los ideales revolucionarios republicanos.

En un artículo muy sugerente, Lirios Mayans[36] formula la hipótesis según la que la continuidad entre el franquismo y la Transición democrática se basa en el mantenimiento de las estructuras económicas del régimen. Según la investigadora, hay una "simetría entre el régimen franquista y el capitalismo": "El capitalismo encuentra en el franquismo el molde que le garantice un crecimiento sin obstáculos, así como el franquismo encuentra en el capitalismo el aliado capaz de asegurarle su perdurabilidad, más allá de la muerte de su artífice [...] el éxito de la Transición depende sobre todo de la manera con que se garantice el mantenimiento de las estructuras económicas".[37] Para ella, tanto José Ricart (*self made man*) como Sole Beleta (latifundista) encarnan el poder del dinero, del capital. Ya en *La fea burguesía* (1976), Miguel Espinosa denunciaba la colusión de

34 C. Orsini, "El arte-mercancía…", art. cit., p. 102.

35 Chirbes habla de "doble saqueo" de los ideales republicanos, por los franquistas primero y por los socialistas luego, durante los años en que estuvieron en el poder (1982-1996) (en "De qué memoria…", *op. cit.*).

36 Lirios Mayans, "La memoria disidente de Rafael Chirbes en *La larga marcha, La caída de Madrid y Los viejos amigos*", in Dubosquet Lairys & Valcárcel (eds.), *Memoria(s) en transición. Voces y miradas sobre la Transición española*, Madrid, Visor, 2018, p. 237-253.

37 Lirios Mayans, art. cit., p. 248. Esa hipótesis se corresponde con la tesis de Chirbes según la que, en la Transición democrática, "los arribistas de ambos bandos habían tomado el poder de la nueva España y escribían la historia a su medida [...]. A su manera, reproducían comportamientos que tenían que ver con los que mantuvieron quienes llegaron al poder al final de la guerra civil, y —retrocediendo siglo y medio en la historia de España— también con los liberales del siglo XIX a quienes Azaña, en su magnífica conferencia de 1930 titulada 'Tres generaciones del Ateneo', acusaba de haberse enriquecido con la desamortización, al mismo tiempo que abdicaban de los principios que les habían llevado a acometerla" ("La estrategia del boomerang", *op, cit.*, p. 29). De ahí que Chirbes hablara de "Segunda Restauración" para la Transición democrática. Según Santamaría Colmenero, el discurso de Chirbes entronca con una teoría más amplia del fracaso de España como nación, una teoría que tiene sus partidarios como sus detractores.

intereses entre el poder político y el poder financiero. En un artículo que dedica a esa novela olvidada, Teresa M. Vilarós afirma: "En los años setenta ser o no ser burgués medio o gozante quedaba decidido por la capacidad de acumulación tanto o más que por el salario mensual conseguido".[38]

Podemos agregar ahora a los nombres de José Ricart y Sole Beleta los de Olga y Ada. Sus personajes encarnan esa acumulación. No se preocupan por el futuro porque el futuro es lo mismo que su presente. Una breve conversación entre Olga y Ada revela que tienen "un poco de miedo" por lo que va a pasar (p. 243). Tanto Olga como Ada parecen vivir en un presente sin pasado ni futuro, un presente centrado en sí mismo, achacado de presentismo según el concepto definido por el historiador François Hartog.[39] El presentismo es el régimen de historicidad que define la época actual, desde la crisis del régimen de historicidad de la modernidad y el final de las grandes utopías profetizada por Francis Fukuyama a finales de los años setenta. Define una relación con el tiempo caracterizada por un "envahissement progressif de l'horizon par un présent de plus en plus [...] hypertrophié" en que "pris dans le temps de la consommation, le temps devient lui-même un objet de consommation". Segun Hartog, "l'instant, l'éphémère, l'immédiat le happent et l'amnésie seule peut être son lot".[40] Aunque para Hartog el capitalismo no puede ser considerado el único responsable de esta transformación del tiempo, no niega su rol privilegiado en ella. El presentismo bien podría ser, pues, un síntoma de la continuidad económica entre el régimen franquista y la Transición democrática postulada por Chirbes. Volviendo a Olga y Ada, no encarnan el cambio, ni siquiera la emergencia de algo nuevo, sino la continuidad, la identidad, el presentismo, es decir "la ilusión del cambio", como dice Mayans.

---

38 Teresa M. Vilarós, "La fea burguesía de Miguel Espinosa: el pre- y el post- del desencanto español", en Polo García (coord.), *Miguel Espinosa. Congreso*, Murcia: Editorial regional de Murcia, 1992, p. 675-684, p. 682.

39 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, coll. Points Histoire, 2012.

40 F. Hartog, *Régimes…*, *op. cit.*, respectivamente p. 156, 169 y 269.

Las mujeres como presas

A Rafael Chirbes, le importa el punto de vista, esa posibilidad de dar un "pas de côté", de tomar distancia para narrar otra cosa que no sea el relato canónico como lo ha explicado en varios textos[41]. Siguiendo la línea de la depredación, formulamos la hipótesis de que en *LCM*, todas las mujeres son en realidad vencidas, pero sin por ello caer en una "consoladora narrativa de los sentimientos".[42] Fueron excluidas de los principales órganos de poder de la dictadura franquista[43] y fueron, además, víctimas de una ideología particularmente represiva. En su artículo, Serber recuerda el control férreo sufrido por las mujeres y la manera como conformaron distintas "respuesta[s] a la política del Estado franquista".[44] Siguiendo a García-Nieto, propone identificar un grupo de mujeres que se agencian "cierta independencia y una presencia en la sociedad fuera de los límites del hogar"[45], entre las cuales están Olga y Ada. Pero esta independencia y esta presencia tienen un precio y en 1975, las mujeres no habían conseguido todavía el control de sus cuerpos ni la libertad sexual y

41 Ver, por ejemplo, "El punto de vista" (*El novelista perplejo*): "la ilusión de que aún se puede contar desde otra parte" (p. 71), "La estrategia del boomerang" (*Por cuenta propia*): "no hay orden novelesco sin punto de vista, que es tanto como decir que no hay novela sin que el autor ponga a prueba su fuste ético. Encontrar ese lugar desde el que mirar y escribir yo diría que es el único verdadero problema al que se enfrenta el novelista, ya que se trata nada más y nada menos que de poner en orden y dotar de sentido la infinita variedad en la que se le ofrece la vida" (p. 27) o "De qué memoria hablamos" (*Por cuenta propia*): "la coherencia de una mirada y su capacidad para apostarse en otro lugar" (p. 230).

42 R. Chirbes, "La estrategia…", *op. cit.*, p. 16. Es interesante señalar que el adjetivo "consolador" ya lo usaba Antonio Gramsci acerca de la literatura italiana de entreguerras para denunciar su carácter apolítico (ver Martine Bovo, "Les Studi culturali en Italie", p. 57-86, en Amorim, Bovo & Heineberg (ed.), *Visions décentrées des études culturelles*, Ravenna: Giorgio Pozzi editore, 2019).

43 Ver Giuliana Di Febo y Santos Juliá, *El franquismo. Una introducción*, Madrid: Crítica, 2005; Begoña Barrera, *La sección femenina. Una tutela emocional (*1934-1977*)*, Madrid: Alianza editorial, 2019.

44 D. Serber, "Mujeres en transición…", art. cit., p. 89.

45 *Ibid.*

seguían siendo objetos en el mercado de los bienes simbólicos erigido por el patriarcado (reproducción o prostitución). En ese sentido, las mujeres de *LCM* también son la memoria de otra clave de continuidad del franquismo: la de la opresión de sus cuerpos y la negación de sus deseos.

Esposas y madres

El único personaje femenino que se libra del matrimonio y de la maternidad es Lurditas[46], la "compañera" de Lucio: Lucio reivindica para ella el estatuto de "compañera", no el de "mujer" y menos aún el de "esposa", para suprimir cualquier relación de "propiedad" (p. 88) entre ellos. Pero Lurditas tendrá que afrontar la soledad tras la probable detención de su "compañero". Las otras mujeres o están casadas o quieren casarse porque no pueden imaginar un futuro fuera del matrimonio, tanto en la generación anterior (Amelia Vidal Ricart y la esposa de Arroyo[47]), como en las siguientes, de Olga y de Marga o Lina. De hecho, tanto Olga como Elvira ya proyectan la boda de Marga con Quini (p. 233). Como se lo advierte Elvira a su hija: "imagínate lo que es una mujer sola, sin familia […] sin darte cuenta, te has quedado sin futuro, porque tu futuro era aquel muchacho que se te escapó porque estabas distraída con cosas que creías que iban a durar siempre, y ahora ya lo tiene otra" (p. 222-223). Bien se

46 También se libra de ella la esposa de Arroyo, pero no por voluntad, sino por impedimento: su marido es estéril.

47 De la esposa de Arroyo, se dice: "a ella le gustaba querer a alguien. La habían educado para eso" (p. 296). Es también trágica la devoción de Amelia Ricart por su marido, analizada por Tomás en el capítulo 13 (p. 218-219: "una mujer cuya sonrisa se helaba al cerrar la puerta y que se inclinaba contra la madera para llorar a solas, que se arrodillaba llorando junto a la puerta, dándose de cabezazos contra la madera de la puerta, hasta que venía la criada a consolarla: él la había visto, convulsa, una mujer que aprendió a olfatear en la ropa de él la presencia de otras mujeres, en los ojos de él la satisfacción que había obtenido de otras mujeres").

ve aquí cómo se transmite de generación en generación la noción de competición entre mujeres por encontrar un marido.

Entre las mujeres casadas, Olga es considerada por su marido y su suegro como una "muñeca" comprada "a plazos", es decir una inversión: "su padre había tenido casi tanto interés en que entrara en la familia como él mismo, porque hacía negocios con el padre de ella" (p. 217). Y, de hecho, es así como se considera Olga a sí misma. Su visión del mundo supone una sumisión "natural" de las mujeres a los hombres. Una mujer tiene que ser guapa, un hombre tiene que ser viril y potente, y esa virilidad y potencia se hacen visibles en su forma de vestir, con traje y corbata, por ejemplo. Como bien explica Bourdieu en *La dominación masculina*[48], la sumisión de las mujeres se basa en la idea de una superioridad "natural" de los hombres y dentro del mercado del matrimonio, el valor de la mujer casada depende del de su marido: si el marido no manifiesta su superioridad, subvierte el orden patriarcal y, por consiguiente, pone en peligro el valor de la mujer.

Es toda la contradicción del patriarcado que les permite a las mujeres dibujarse un espacio propio, pero dentro de límites marcados por los hombres. Es particularmente visible en Olga, "sacerdotisa" en una familia que no la venera, o en la manera como Sole analiza su gusto por los actos sociales, por el papel de anfitriona que le otorgan: "gozaba de ese momento magnífico en que se convierte siempre la minuciosa preparación de un acto social; la particular sensación que produce saber que la voluntad de una está detrás del pequeño milagro del orden resultante; y, sobre todo, la satisfacción de saber que se está en el ajo, y se conoce el porqué de cada cosa" (p. 36). Resulta algo patética la satisfacción de Sole al establecerse inevitablemente un paralelo entre su obsesión por el orden (obsesión que comparte con Olga) y la obsesión por otro tipo de orden que caracteriza el personaje del comisario Arroyo (ver cap. 4).

48 Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris: Seuil, coll. Points Essai, p. 53-64.

En cuanto a Ada es considerada por su marido como una esposa modelo que "satisface todos los aspectos de la vida conyugal" (p. 193):

> cuánto se esmeraba en las cosas más sencillas: en que él llevara las camisas limpias y planchadas, en comprar en las tiendas que él le indicaba que tenían este o aquel vino, o en cocinar los platos que sabía que le gustaban más. Al despacho no entraba nadie si él estaba trabajando, del mismo modo que no se ponía la radio ni el televisor por encima de un volumen que traspasara la puerta de su despacho, y si alguien llamaba a la puerta, butanero, empleado de hidroeléctrica, o quien fuese, las conversaciones se desarrollaban entre susurros, como entre susurros se movían Ada, el niño y la canguro que venía a cuidar del niño y a ordenar las cosas de la casa […] ese papel que Ada tan activamente y con tanto buen humor ejercía (p. 193-194).

El papel de Ada se corresponde con una versión modernizada del "ángel del hogar". Parece paradójico tratándose de una pareja progresista. Como explica Bourdieu, Ada tiene que compensar su dominación socioeconómica (es de una familia rica y conocida, gana más dinero que su marido, es dueña de la casa en que viven) con una sumisión que traduce en términos de "angeldelhogarismo" y que justifica el leve desprecio que su marido siente hacia ella. Aunque Bartos sabe que, de cara al círculo de amigos de su esposa, le toca cada vez más representar papel de "consorte e intermediario" (p. 183)[49], la infantiliza constantemente (p. 199).

Pero las mujeres de la novela son sobre todo madres. Si Elvira solo tiene una hija y se burla de los del Opus Dei cuya actividad sexual se cifra en el número de hijos que tienen (p. 135), Olga es la única en expresar claramente cierto rechazo hacia la maternidad. En el

49 Una posición ambigua que parece ser el reflejo de otra posición ambigua: su posición política, expuesta en este mismo capítulo 12, donde se relata su desacuerdo con el profesor Chacón, republicano de vueltas del exilio (posible trasunto de Max Aub).

capítulo 16, explica como "decidió cerrar la factoría de producción de Ricart" (p. 248) recurriendo a métodos anticonceptivos tras haber perdido a un tercer hijo. Decidió escapar de su condición de "animal reproductor del que dependía la continuidad de la familia" (p. 248), de gallina clueca "incubando la pollada" (p. 249) que necesitaba el régimen. De esa etapa, recuerda una fobia matrimonial que rozaba con la depresión, por lo que acudió a un psiquiatra; el sentimiento de ser reducida a un animal e incluso a una presa es muy fuerte en ella: "Me parecía que me habían instalado en una preciosa bandeja, me habían servido en el centro de la mesa y se me estaban comiendo entre todos con una mezcla de inconsciente alegría y voracidad. Me vi como un *canard à la rouenaise*" (p. 252).[50] Una condición que comparte con su madre que le decía que "la familia es muy hermosa, pero si consigues que no te anule" (p. 254). De hecho, Ada se alegra de esperar un segundo hijo, aunque en edad tardía…

El paralelo con la situación descrita anteriormente salta a la vista. Si bien la teoría de la estrecha vinculación entre patriarcado y capitalismo, sostenida por Silvia Federici[51], por ejemplo, es discutible, aparece de manera clara que el franquismo recurrió a un sistema de explotación del cuerpo de las mujeres con fines reproductivos. En ese sentido, las esposas y madres franquistas encarnan la memoria del saqueo del cuerpo femenino.

Sexualidad y anulación del deseo

En cuanto a la sexualidad de las mujeres, si nos fijamos en el conjunto de los personajes femeninos de la novela, el personaje de Lurditas es el único que parece tener una vida sexual satisfactoria (p. 88-89); de hecho, a ella se le dedican las últimas palabras de la novela, cuando se sabe que van a detener a Lucio (p. 318: "el cuerpo de ella

50 Condición animal que comparte con Amelia Ricart a quien su hijo ve como "un pequeño y sufriente animal abandonado" (p. 220).

51 Silvia Federici, *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive*, Genève : Entremonde, 2018.

impreso en el colchón"). La vida sexual de las demás mujeres, al menos cuando se menciona, es marcada por la violencia, a veces extrema, de los hombres, a través de un sistema (educativo, religioso, cultural, etc.) que cohíbe o contraría sus deseos.

No solo las mujeres de la antigua generación se ven maltratadas por los hombres. Además de la anónima esposa de Arroyo, víctima de violación conyugal[52], Olga es también víctima de una violación, aunque no en España sino durante un viaje a París cuando tenía 20 años. Del trauma de esa violación, nace su decisión de unirse al tan formal y serio Tomás Ricart. A Olga, su violador no solo le arrebató la virginidad, sino que le cortó las alas del deseo, un deseo que expresara torpemente con su amiga Elvira, en una escena de intimidad compartida en que le tocó el sexo y le introdujo la lengua en la boca (p. 140). Una vez casada con Tomás, algunos rescoldos del deseo permanecen vivos cuando fantasea con Pruden, el chico que le "robó" Elvira, al que imagina como una atractiva mezcla "de sacristán y sátiro" (p. 255). Pero al final, prevalece una visión desencantada del sexo: "el sexo es el impulso primero, y el dinero, la posición, lo que lo pone en su sitio y ordena" (p. 263).[53] Con el orden, se acaba el deseo.

El caso de Lina es también sintomático de la violencia sistémica hacia el cuerpo y el deseo de las mujeres. Lina es una prostituta que trabaja en un club y de la que se encapricha el comisario Arroyo. Lina le confiesa a Chelo, su compañera de trabajo, el maltrato que sufre por parte de Arroyo: "me muerde como si quisiera comerme de verdad, mira, mira la marca de los dientes ahí, por eso me he puesto el pañuelo este, pero mira, mira, también ahí, en la teta, y perdona,

52 Ver, por ejemplo: "metiéndose a oscuras en su habitación y penetrándola a la fuerza, montándose sobre ella a oscuras, sin ni siquiera molestarse en mirarla a la cara, o en preguntarle si quería o si no, y ella, callada, soportando" (p. 295). Esta escena de violación se repite con regularidad como revela el uso del pretérito imperfecto: "A la mañana siguiente tenía marcas por todo el cuerpo. La mordía hasta hacerle sangre; y qué le iba a decir ella, qué podía decirle, sino que lo había querido, que no había querido a nadie más nunca" (p. 296).

53 Elvira también expresa la dificultad de vivir sus deseos al estar constantemente pendiente de Prudencio y de una educación que la empujó a creer que "sólo él tuviera aquello que Elvira tanto necesitaba. Qué tonta había sido" (p. 140).

pero mira cómo me pone las nalgas. No me quiere, Chelo. Quiere hacerme daño, ¿puede ser que la forma de querer de alguien sea hacerle daño a una persona?" (p. 180). Lina es una chica pobre, carga con un hijo pequeño y una madre mayor y enferma. Busca un padre para su hijo y un apoyo económico para poder ingresar a su madre en una residencia de ancianos. Es una presa fácil para Arroyo que tiene relaciones violentas con las mujeres. Lina le inspira a Arroyo a la vez un deseo inmenso (proyecta en ella una imagen de pureza) y un asco tremendo (es una puta). El también usa los verbos "morder" y "comer" para hablar de su relación con Lina (cap. 4). La imagen del sexo como una caza, una depredación, es recurrente en el discurso de Arroyo (p. 60). Por lo tanto, Lina no puede sentir deseo por el comisario, incluso le tiene cierto asco: en varias ocasiones, se niega a practicar la felación con él. Un instante de libertad en una vida de sujeción violenta. No hay espacio para el deseo en la vida de Lina.

En cuanto a Marga, encarna el deseo frustrado. La chica siente un deseo apremiante de "aparta[r] las rodillas" que su madre le pide constantemente juntar (cap. 14)[54], y se imagina lo que podrían decirle los chicos a los que frecuenta (Pedro, Lucas, Quini, Javier): "déjame que solo meta la mano entre los muslos, nada más que la mano, un momento nada más, que note lo suaves que los tienes, lo calentitos" (p. 223). Compara su deseo con "una bola de fuego" (p. 237), algo que no conoce y no controla (p. 236: "Ignorante, soy una ignorante"). También siente un deseo acuciante por el profesor Bartos al que imagina como a un Zeus y a ella como a una Dánae, en una fantasía mitológica en que sexo e inteligencia, sexo e ideología, fueran de la mano. Fantasía adolescente.

54 En un artículo dedicado a *La larga marcha*, Javier Álvarez Velloso señala que Gloria Seseña denuncia a los amigos de su hija, estudiantes comprometidos en la lucha antifranquista, por miedo a la libertad. Aunque unos diez años separan a Gloria, la hija de Gloria Seseña, de Marga, la hija de Elvira, sus madres actúan igual: les da miedo la libertad que puedan tener sus hijas. Por eso, Elvira le reprende constantemente a Marga. Ver Javier Álvarez Velloso, "La otra larga marcha chirbesiana: imágenes de la condición femenina en la *Bildungsroman* de la posguerra", en J. Lluch-Prats, *El universo de Rafael Chirbes*, Anagrama, Barcelona, 2021, p. 517-538.

Sin embargo, la joven, pese a su edad, es muy consciente de sus actos. Es consciente de su poder de seducción sobre Lucas y juega con él, pero es consciente también de los límites de ese juego y no le gusta la idea de la "brutalidad del sexo sin razón"; por lo tanto, no le cede a Lucas ni al primer "descargador del muelle de Hamburgo" (p. 227). Su "primera vez" no tiene ningún carácter romántico, sino que se parece a un acto voluntarioso por perder la virginidad y expresar su voluntad de independencia: "ella se abrió de piernas y lo vio a él de rodillas, a sus pies […]. Aún lloviznaba. Y desde el mar llegaba un olor de algas podridas. Así fue aquella primera vez" (p. 231). La posición arrodillada del chico ayuda a Marga a tomar su decisión ("lo vio a él de rodillas"), como si sexo no rimara con deseo sino con control.

De hecho, decide fijar su deseo en Josemari más que en Quini u otro chico, precisamente porque es para ella un "objeto" conocido y controlado:

> pero no, eso no iba a ocurrir, porque ya corría Marga escaleras arriba, abría la puerta de la habitación donde él dormía y se sentaba en su cama y cogía su cabeza entre las manos y se la ponía en el regazo y se quedaba a la espera de la explosión contemplando la cabeza de aquel inocente en cuyo interior se guardaban recuerdos de ella convertida en princesa caprichosa y cruel. Coge el pintalabios, trae el bolso, come hierba. La cabeza de Josemari, así dormido, tenía una belleza serena y sin seso que ella estaba decidida a proteger de cualquier explosión (p. 237).

Esa imagen final del capítulo dedicado a Marga muestra su decisión de renunciar a seguir explorando su deseo: espera una explosión y luego renuncia a ella. Al planear casarse con Josemari, el chico con menos relieve, el chico al que domina desde la infancia (como lo señalan los imperativos: coge, trae, come), piensa poder existir como sujeto, aunque ello implique que renuncie a su deseo. De nuevo, se ve que sexo no rima con deseo sino más bien con resignación.

La lucha feminista en la novela

Ese recorrido no puede acabar sin una referencia al movimiento feminista, en pleno auge en 1975[55] y mencionado en la novela en tres ocasiones. Tanto Ada como Marga, las dos mujeres más progresistas de la novela, asisten a reuniones del grupo Reivindicación feminista (trasunto ficticio de Vindicación feminista[56]). En el caso de Ada, se trata más bien de un desencuentro: no entiende el combate de las militantes feministas a las que reprocha querer masculinizar lo femenino en vez de feminizar lo masculino; les increpa por perder lo que llama "la batalla del canon estético" (p. 204). Su discurso reproduce parte de los conflictos en el seno del movimiento feminista español de aquella época, entre un feminismo más moderado y otro más radical, aunque la separación entre feministas lesbianas y no lesbianas no se produjo hasta los años 80 y 90.[57] Hasta cierto punto, Ada intuye el feminismo como intuye la revolución, pero no pasa de esa intuición: desde su posición de burguesa nacida en una familia franquista, confunde la lucha por la liberación de las mujeres con una cuestión de ropa y maquillaje y no entiende la urgencia de un combate que necesita romper con casi cuarenta años de dictadura y siglos de patriarcado. En cuanto a Marga, las reuniones a las que asiste le confirman su intuición de que "el cuerpo de las mujeres no era autónomo […], no estaba suelto, sino que siempre permanecía unido por hilos invisibles a la voluntad de algún hombre" (p. 225). Sin embargo, como ya se ha comentado, renuncia en parte a deshacerse de esos hilos al planear casarse con Josemari Ricart.

---

55 Ver, por ejemplo: Julio Pérez Serrano, "Democracia y feminismos: la lucha por la liberación de la mujer en el franquismo y la transición", in Chaput (ed.), *Masculin/féminin en transition. Espagne (*1970-1986*)*, Université Paris Ouest La défense, 2011, p. 11-24.

56 Vindicación feminista es el nombre de una revista emblemática del movimiento feminista español de la segunda ola, creada en 1976 por un colectivo de mujeres, entre las cuales Lidia Falcón, periodista y abogada con un largo historial de defensa de las libertades democráticas.

57 Ver Silvia L. Gil, *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*, Madrid: Traficantes de sueños, 2011.

La última alusión al movimiento feminista se encuentra en el capítulo 12 cuando Ada Dutruel recibe unas críticas basadas en estereotipos de género trillados en torno a la menstruación: por un lado, el crítico de arte español Moreno Galván califica su talento de "viril, rotundo, brusco, pero [con] una evanescencia casi líquida, de fluidos femeninos" (p. 195), y, por otro, el famoso crítico de arte holandés Henke atribuye a sus obras la "reivindicación de lo lábil femenino frente a lo sólido masculino" (*id.*). Surge entonces el personaje ficticio de Helena Gabor, una militante feminista, que ridiculiza a Henke diciendo que "contempla los cuadros de Ada Dutruel y quiere jugar a muñecas y sueña con ser mamá para entender un poco más el mundo. Bienvenido sea Henke al ejército de las mujeres" (*id.*). Aunque no se puede descartar un punto de ironía por parte del narrador en el título del ciclo de conferencias que da Gabor en ese momento en España, "Pintura es femenino", la anécdota sirve de muestrario de la persistencia de los estereotipos de género en la España pretransicional, incluso en los ámbitos supuestamente más progresistas, y parece prefigurar su persistencia postransicional. Otro elemento de continuidad entre franquismo y democracia.

Conclusión

En *LCM*, Chirbes les ofrece a las mujeres un protagonismo que a menudo les ha sido negado en la narrativa de la memoria de finales del s. xx, aunque sea un protagonismo sombrío. El novelista arroja una luz original sobre los personajes femeninos que evita tanto el "male gaze" como una mirada exclusivamente "victimizante". A través de las "vencedoras", Chirbes ofrece otra perspectiva sobre el franquismo, desde el ángulo de la depredación, con personajes de burguesas franquistas ambiciosas y sin escrúpulos, que sacan provecho del expolio de los bienes y de los ideales republicanos y/o revolucionarios. La mirada del narrador se hace particularmente irónica y no está exenta de cierta crueldad. Sin embargo, en este mundo regido por la Ley del Talión, las mujeres son también presas: presas de los hombres. Todas sufren el saqueo de sus cuerpos y el ninguneo de sus deseos (excepto Lurditas), sean vencidas o vencedoras, sin

mucha perspectiva de cambio como sugiere la persistencia de los estereotipos de género en los ámbitos progresistas. Por lo tanto, la depredación aparece como un pilar del régimen franquista destinado a perpetuarse en la democracia, según la visión del autor. Aunque el abordaje de Chirbes está profundamente marcado por una concepción marxista de la historia y es, por lo tanto, discutible, encuentra su legitimidad en el contexto de redacción y publicación de la novela (finales de los 90, principios del s. xxi): aquellos años estuvieron marcados por una liberalización a ultranza de la economía española que ilustra, por ejemplo, la generalización de la cultura llamada del "pelotazo".[58]

Para acabar, y así matizar el juicio positivo formulado hasta aquí, nos gustaría expresar algunas reservas. Si bien las mujeres tienen protagonismo en la novela, es de lamentar la ausencia de personajes femeninos más luminosos o con más relieve como militantes antifranquistas de origen obrero, por ejemplo, es decir versiones femeninas de Lucio. Parece ser que a la narrativa política le cuesta crear personajes de mujeres de izquierdas que dominan tanto la teoría como la praxis, perpetuando de esta manera la invisibilidad de su actuación en la historia del país.[59] Es necesario novelar la vida de las militantes

58 R. Chirbes, "De qué memoria…", *op. cit.,* p. 245. Ver también, a modo de ejemplo: Cazorla Pérez, J., "El clientelismo de partido en la España de hoy: una disfunción de la democracia", *Revista de Estudios Políticos*, 1995, nº 87, p. 35-52.

59 Hay personajes de mujeres militantes antifranquistas en la narrativa española reciente, incluyendo la obra de Chirbes, pero son personajes secundarios y/o de estudiantes (ver Amélie Florenchie, "La memoria de la militancia comunista en la narrativa española: una recuperación progresiva", en González y Sarria Buil (eds), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*, Madrid: Postmetrópolis, 2016, p. 157-178). Faltan personajes de mujeres antifranquistas que sean protagonistas y/o proletarias. En *Pour l'amour et la liberté. Militantes dans la révolution espagnole* (Libertalia, 2023), Isabella Lorusso reúne unas diez entrevistas a mujeres que lucharon contra el fascismo en la guerra civil y después, desconocidas del gran público en su inmensa mayoría. Pienso en particular en el testimonio de Concha Pérez, una militante anarquista que volvió a España tras un breve exilio y consiguió mantener una actividad política durante la dictadura franquista; cuando Larusso le pregunta qué hacía, contesta con mucha humildad: "Bah, j'ai fait ce que j'ai pu… j'avais un stand

tanto como la de los militantes antifranquistas, sobre todo cuando se pretende narrar historias que "cepilla[n] a contrapelo"[60] el relato dominante, hegemónico, canónico. Por fin, es de lamentar el espacio exiguo (y algo caricaturesco) que se otorga al movimiento feminista en la novela. Si bien se alude a Vindicación feminista, no se da una imagen muy positiva del grupo ni se opta por rendirles homenaje a sus miembras más destacadas, como Lidia Falcón, por ejemplo. No estaría mal que apareciera su nombre en una novela cuya acción se sitúa en 1975, al lado de los de Henke o Moreno Galván que sí aparecen (pero que pocos recuerdan).

Bibliografía

Álvarez Velloso, Javier, "La otra larga marcha chirbesiana: imágenes de la condición femenina en la *Bildungsroman* de la posguerra", en J. Lluch-Prats, *El universo de Rafael Chirbes*, Anagrama, Barcelona, 2021, p. 517-538.

Barrera, Begoña, *La sección femenina. Una tutela emocional (1934-1977)*, Madrid: Alianza editorial, 2019.

Belmonte, Florence (ed.), *Femmes et démocratie : les Espagnoles dans l'espace public (1970-1986)*, París: Ellipses, 2007.

Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, París: Seuil, coll. Points Essais, p. 53-64.

de bijouterie fantaisie au marché de San Antonio [à Barcelone], et je gardais les paquets des compagnons: on me les confiait et je les remettais à d'autres. Des choses comme ça. J'ai eu la chance de ne jamais être dénoncée alors que j'avais été vue lors de l'attaque du couvent […]. Le couvent de Loreto, ici à Barcelone, dans le quartier de Les Corts : on avait expulsé les nonnes pour en faire une cantine populaire" (*op. cit.*, p. 181).

60 R. Chirbes, "De qué memoria…", *op. cit.*, p. 237.

Bovo, Martine, "Les Studi culturali en Italie", p. 57-86, en Amorim, Bovo & Heineberg (eds.), *Visions décentrées des études culturelles*, Ravenna: Giorgio Pozzi editore, 2019.

Cazorla Pérez, Juan, "El clientelismo de partido en la España de hoy: una disfunción de la democracia", *Revista de Estudios Políticos*, 1995, nº 87, p. 35-52.

Chirbes, Rafael, "De qué memoria hablamos", en Chirbes, *Por cuenta propia*, Barcelona: Anagrama, 2003, p. 227-250.
—, "La estrategia del boomerang", *Por cuenta propia*, Barcelona: Anagrama, 2010, p. 11-37.

Colorado Castellary, Arturo, *Arte, botín de guerra: expolio y diáspora en la posguerra franquista*, Madrid: Cátedra, Temas eminentes, 2021.

Febo, Giuliana di, *Resistencia y movimiento de mujeres en España (1936-1976)*, Madrid: Icaria, 1979.

Febo, Giuliana di y Juliá, Santos, *El franquismo. Una introducción*, Madrid: Crítica, 2005.

Florenchie, Amélie, "La memoria de la militancia comunista en la narrativa española: una recuperación progresiva", en González y Sarria Buil (eds.), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo* xxi, Madrid: Postmetrópolis, 2016, p. 157-178.

Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, coll. Points Histoire, 2012.

Hernández-Holgado, Fernando, *Mujeres encarceladas: la prisión de Ventas. De la República al franquismo (*1931-1941*)*, Madrid: Marcial Pons, 2003.

Juana López, Jesús de y Prada Rodríguez, Julio, *Nuevas perspectivas en el estudio de la mujer durante el franquismo*, Madrid: Sílex, 2017.

Lorusso, Isabella, *Pour l'amour et la liberté. Militantes dans la révolution espagnole*, París: Libertalia, 2023, traduit de *Mujeres en lucha*, Madrid: Altamarea, 2019.

Mayans, Lirios, "La memoria disidente de Rafael Chirbes en *La larga marcha, La caída de Madrid y Los viejos amigos*", in Dubosquet Lairys & Valcárcel (eds.), *Memoria(s) en transición. Voces y miradas sobre la Transición española*, Madrid, Visor, 2018, p. 237-253.

Merlos, Lucas, "Mujeres e historia en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina", en Calderón Puerta, Kumor & Moszczynska-Dürst, *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*, Varsovia: Instituto de Estudios ibéricos e iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015, p. 81-103.

Nash, Mary, *Mujeres libres: España (1936-1939)*, Barcelona: Taurus, 1975.
—, *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*, Denver: Arden Press, 1995.
—, (ed.), *Represión, resistencias, memoria: las mujeres durante la dictadura franquista*, Granada: Comares, 2013.

Orsini-Saillet, Catherine, "Del arte-mercancía al poder del arte en la narrativa de Rafael Chirbes", en Reboul (dir.), *L'artiste et son oeuvre dans la fiction contemporaine*, Bruxelles: Peter Lang, 2021, p. 97-117.

Osborne, Raquel (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)*, Barcelona: Fundamentos, 2012.

Parodi Muñoz, Manuel, *Perspectivización de la memoria histórica en la narrativa española actual*, Berlín: Tranvía, 2013.

Pérez Serrano, Julio, "Democracia y feminismos: la lucha por la liberación de la mujer en el franquismo y la transición", en Chaput (ed.), *Masculin-Féminin en transition. Espagne 1970-1986*, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011, p. 11-24.

Piera, Julia, "¿Residuales o emergentes?: una aproximación a los imaginarios de 'la transición' española en cuatro mujeres de *La caída de Madrid*", en López Bernasocchi y López de Abiada (eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes,* Madrid: Verbum, p. 432-447.

Santamaría Colmenero, Sara, *La querella de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española*, Valencia: Publ. de la Universidad de Valencia, 2020.

Serber, Daniela Cecilia, "Mujeres en transición, mujeres de la transición. *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes", *Diablotexto Digital,* nº 12, déc 2022, p. 85-101.

Vilarós, Teresa M., "La fea burguesía de Miguel Espinosa: el pre- y el post- del desencanto español", en Polo García (coord.), *Miguel Espinosa. Congreso*, Murcia: Editorial regional de Murcia, 1992, p. 675-684.

Webografía

Tommaso Koch, "El inventario de cultura no resuelve el enorme puzle de las obras de arte incautadas durante la guerra civil y la dictadura", *El País*, <https://elpais.com/cultura/2024-06-30/el-inventario-de-cultura-no-resuelve-el-enorme-puzle-de-las-obras-de-arte-incautadas-durante-la-guerra-civil-y-la-dictadura.html> (consultado el 15/08/24).

Resúmenes

El caso Padilla de Pavel Giroud, el documental como herramienta de un ejercicio crítico entre pasado y presente

Camille Pouzol

Detenido y encarcelado el 20 de marzo de 1971, el poeta cubano, Heberto Padilla, quedó preso durante treinta y seis días bajo pretexto de haber ofrecido informaciones a la CIA y a enemigos de la Revolución. Liberado el 26 de abril, se presentó en el seno de la UNEAC, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, la noche del 27 de abril delante de los escritores que lo escucharon, sin que se vieran signos de emoción, realizar su autocrítica, sudando, gesticulando y confesando su conducta ideológica desviada. Ese acontecimiento es conocido como el tristemente famoso Caso Padilla, tema elegido para el director cubano Pavel Giroud, ahora radicado en Madrid, para su último documental. Aquel caso dio lugar a una fuerte polémica entre los intelectuales, marcó un cambio en la historia de la Revolución cubana en su relación con los intelectuales y condujo a una sovietización progresiva de su cultura. Eje central que estudiaremos en este artículo.

Palabras clave: Caso Padilla, Revolución cubana, Quinquenio gris, El papel del intelectual, Documental polémico.

Entre la insumisión y la resistencia. El desafío artístico del documental *El Caso Padilla*

Cristina Bernaldo

El artículo analiza el documental *El Caso Padilla* (2021) de Pavel Giroud, que explora el arresto y la humillación pública del poeta cubano Heberto Padilla en 1971. La película destaca cómo el arte se convierte en una forma de resistencia contra la censura política en regímenes autoritarios. Giroud utiliza imágenes de archivo y testimonios para ilustrar el contexto represivo de la Cuba postrevolucionaria, revelando cómo el régimen cubano sometió a Padilla a una autocrítica forzada y lo utilizó como advertencia para otros intelectuales. Además, el documental contrasta la resistencia de escritores en Cuba con la de los intelectuales exiliados, mostrando el papel crucial de la memoria y el arte en la denuncia de la opresión. A través de una narrativa crítica y el uso estratégico de recursos audiovisuales, *El Caso Padilla* no solo documenta un momento histórico doloroso, sino que también invita a reflexionar sobre la libertad de expresión y la resistencia cultural.

Palabras clave: Censura, Resistencia, Cine documental, Padilla, Cuba.

La mirada del otro en la construcción documental de *El caso Padilla:* Pavel Giroud y la alteridad del espectador

Jordi Macarro Fernández

El caso Padilla de Pavel Giroud se configura como una obra de no-ficción en la que se articulan dos lecturas históricas, la de los años 70 en Cuba y una contemporánea que trae el ejercicio de autocrítica del poeta Heberto Padilla a la actualidad. El evento histórico pasa a ser objeto de observación en un marco, el de los festivales de cine, desde el que la alteridad se configura como la focalización clave para la construcción de una opinión crítica frente al metraje y a la historia en él contada. Este artículo propone una lectura del caso Padilla como evento histórico que trasciende al celuloide para convertirse en un objeto de estudio, el documental, que dialoga con la teoría documental y que alcanza, en el marco de los *Film Festival Studies*, el grado de obra cuya proyección y recepción nos permite acceder, desde la mirada del otro, a una aproximación antropológica.

Palabras clave: Cine cubano, Teoría documental, *Film Festival Studies,* Doble historicidad, Recepción visual.

Los conflictos que nos genera la obra de Rafael Chirbes

Isabelle Touton

Partiendo de la manera como nos afecta la obra narrativa de Rafael Chirbes, este artículo ambiciona analizar los diferentes conflictos que puedan surgir a raíz de la lectura de algunas de sus novelas, ya sean conflictos vinculados con la negatividad de estas o con su tratamiento de los personajes femeninos, ya sean conflictos generados voluntariamente por el punto de vista o la focalización desde ciertos personajes, por la estructura de la obra o por una escritura que juega con los distintos registros de su tiempo.

Palabras clave: Rafael Chirbes, Pesimismo, Narrador no fiable, Feminismo, Conflictos.

Los excluidos del pacto simbólico de la transición en *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes

Álvaro Díaz Ventas

La novela de Rafael Chirbes *La caída de Madrid* sintetiza la visión del autor de la transición española. Ubicada temporalmente el 19 de noviembre de 1975 —jornada previa a la muerte de Francisco Franco—, su trama propone una lectura alegórica de ese momento histórico a través de una *última cena franquista* donde se reúnen los distintos estratos sociales que subscribirán los pactos que determinarán las directrices que tomará el proceso transicional a la democracia. Del simbólico acuerdo alcanzado en esa mesa quedarán excluidas dos capas sociales que serán las derrotadas del periodo: el exilio republicano y la clase obrera. Este trabajo se propone abordar la marginación de esos actores que, de acuerdo con el análisis chirbesco, terminarán conformando la *multitud* expulsada de la retórica dominante de consenso de la transición española.

Palabras clave: Transición española, Rafael Chirbes, Max Aub, Exilio, Clase obrera.

La devastación en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes

Lirios Mayans

Puede resultar extraño asociar un concepto como el de la devastación a la lectura de *La caída de Madrid.* No obstante, del conjunto de la producción novelística del escritor valenciano Rafael Chirbes emerge la visión de una sociedad española que se encamina, irremisiblemente, hacia un estado de ruina. Aunque este novelista declaró trabajar sin tener una idea preconcebida de la dirección que su escritura iba a tomar, de texto en texto, su prosa explora el desamparo y el desengaño que impregnan esta época. En *La caída de Madrid,* novela que se encuentra en un punto mediano de toda su obra narrativa, es posible rastrear algunas de las razones y de las expresiones de este estado de devastación. Al considerar el contexto en el cual se produjo la Transición democrática española, la obra propone, tanto en su estructura como en las tramas que la recorren, una mirada a contracorriente sobre este acontecimiento histórico.

Palabras clave: Franquismo, Antifranquismo, Transición democrática, Sociedad española, Devastación.

Esposa, madre, mujer, compañera, discípula: imaginarios en tensión en *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes

Daniela Cecilia Serber

Rafael Chirbes propone en sus obras la deconstrucción de los relatos sobre el pasado, históricos o literarios, para la comprensión del presente. En *La caída de Madrid* (2000), novela a la que define como una metáfora de la Transición, se posiciona como observador en un "instante de peligro": la víspera de la muerte de Francisco Franco en Madrid. Los múltiples y variados personajes dan cuenta del estado de incertidumbre de toda la sociedad en ese momento umbral. En ese fresco, las mujeres aportan una arista significativa a su representación; sin embargo, han sido poco estudiadas por la crítica. En este artículo, analizaremos las reflexiones sobre lo femenino de dos jóvenes nacidas durante el franquismo: Margarita Barcia Durán y Lurditas Peña Mirón, quienes se erigen como enclave de la tensión entre la continuidad y el cambio.

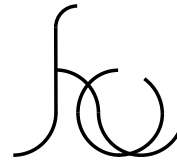
Palabras clave: Chirbes, *La caída de Madrid*, Franquismo, Transición, Mujer.

Los personajes femeninos en *La caída del Madrid* de Rafael Chirbes o la memoria de un doble saqueo

Amélie Florenchie

En este artículo, nuestro objetivo es mostrar el protagonismo de los personajes femeninos en *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes (2001) desde una perspectiva de género. La mayoría de ellas aparecen como agentes de la continuidad, y no de la ruptura, entre la dictadura franquista y la Transición democrática, según la visión de la historia reciente de España defendida por el autor. Esa continuidad se basa en el saqueo, la depredación de un sistema en el que las mujeres son a la vez actrices y víctimas, botín de una guerra de género, más que ideológica.

Palabras clave: *La caída de Madrid*, Rafael Chirbes, Personajes femeninos, Continuidad, Depredación.



El caso Padilla (Pavel Giroud, 2022) *La caída de Madrid* (Rafael Chirbes, 2000) Capes/Agrégation 2025

La Asociación Hispanística XX recupera su colección *Voir et lire* con este número dedicado a dos obras del temario de la oposiciones a docentes de la enseñanza secundaria *(Capes y Agrégation)*: la película *El caso Padilla* (Pavel Giroud, 2022) y la novela *La caída de Madrid* (Rafael Chirbes, 2000).

Las une una reflexión profunda y compleja sobre la historia reciente: mientras Chirbes recrea los últimos instantes del franquismo y propone una mirada crítica sobre la Transición española, Giroud vuelve sobre las horas más oscuras del castrismo. Ambas obras comparten los ejes de estudio comunes al temario del Capes: "Lenguajes", "Identidades e intercambios", "El pasado en el presente", "Alteridad y convivencia" y "Dominaciones e insumisiones".

Los ocho capítulos, reunidos en dos partes, de este volumen se presentan por lo tanto como una serie de herramientas para una lectura crítica de dos obras cuya mirada al pasado representa una invitación a revisar el presente. Se dirigen a los candidatos a las oposiciones, a los docentes, y a todos los aficionados a la cultura hispánica que aspiran a ver y leer parte de las problemáticas del mundo hispánico contemporáneo.

Hispanística XX n° 41
www.editionsorbistertius.com

ISBN : 978-2-36783-422-1
ISSN : 0765-5681