

Diablotexto *Digital*



Mujeres en transición, mujeres de la transición. *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes

***Women in transition, Transition women
La caída de Madrid, by Rafael Chirbes***

DANIELA CECILIA SERBER
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
daniserber@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0387-0859>

Fecha de recepción: 12 de agosto de 2022
Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2022

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 85-101**
DOI: 10.7203/diablotexto.12.25063
ISSN: 2530-2337



Resumen: En *La caída de Madrid* (2000), Rafael Chirbes se posiciona en la víspera de la muerte de Francisco Franco, en la ciudad capital, como punto de observación en el que el pasado, el presente y el futuro convergen. En ese cronotopo, confluyen las experiencias y las expectativas de una amplia galería de personajes, que dará cuenta del estado de incertidumbre de una sociedad que es (más o menos) consciente del fin de una época. En este artículo, abordaremos ese momento umbral, que se condensa en el 19 de noviembre de 1975, a partir del análisis de dos figuras femeninas, que suman una interesante arista a su representación.

Palabras clave: Rafael Chirbes; Franquismo; Transición; mujeres

Abstract: The novel *La caída de Madrid* (2000) takes place the day right before Francisco Franco's death. It is this hinge-effect historical event that makes the Past, the Present and the Future converge. It is in such a chronotope that all experiences and expectations of a wide range of characters are developed. They depict the uncertainty of the Spanish society which is somewhat aware of the fact that a historical period is about to end. In this paper, the threshold of a new historical period will be analysed through two female characters that provide an interesting portrayal of that context, whose complexity can be clearly sensed on the eve of Francisco Franco's death on 19th November in 1975.

Key words: Rafael Chirbes; Francoism; Transition; women



Uno de los hilos que prestan mayor cohesión al proyecto narrativo del escritor valenciano Rafael Chirbes (1949-2015) es la revisión y la deconstrucción de los relatos sobre el pasado reciente español y de las premisas ideológicas sobre las que se sustentan. Ese proyecto parte y es parte de un ideario que desarrolla en sus ficciones, como así también en sus libros de viaje y en sus ensayos.

Formado en Historia Moderna y Contemporánea, republicano y marxista, en sus obras, Chirbes reflexiona explícita o implícitamente sobre la historia y la literatura, y sus vínculos. Podemos decir que sus ficciones exponen su propia teoría de la Historia, entendida aquí como andamiaje teórico que sustenta la cosmovisión a partir de la cual interpreta algunos “pliegues” del proceso histórico (Yturbe, 2005: 226) y también como conceptualización de la historia y reflexión sobre su escritura.

La Transición es uno de los “pliegues” que Chirbes revisa y critica duramente. En *La caída de Madrid* (2000)¹, veinticinco años después de su inicio, se posiciona en la víspera de la muerte de Francisco Franco como punto de observación en el que el pasado, el presente y el futuro convergen. En un apretado cruce de las esferas pública y privada, el relato tiene como eje, respectivamente, la espera del deceso del dictador y la preparación del festejo del septuagésimo quinto cumpleaños de José Ricart, empresario vinculado con el régimen. En ese cronotopo y en torno de estas dos figuras masculinas omnipresentes en el relato, confluyen las experiencias y las expectativas de una amplia galería de personajes —de tres generaciones y de diferentes clases sociales e ideologías—, casi todos relacionados entre sí, que dará cuenta del estado de incertidumbre de una sociedad que es (más o menos) consciente del fin de una época.

En esa galería, se destacan varias mujeres que suman una arista significativa en la representación de ese contexto complejo y que, además, vehiculizan ideas de la teoría chirbesiana de la Historia. En esta comunicación, nos aproximaremos solo a dos de ellas, frecuentemente destacadas por la

¹ Todas las citas corresponden a esta edición. A partir de aquí, LCM.



crítica: Olga Albizu y Ada Dutruel, figuras que se construyen caleidoscópicamente en el cruce de la mirada propia y la ajena.

Como todos los personajes de Chirbes, Olga y Ada son pilares de sus conceptualizaciones y, en consonancia con los postulados marxistas, verdaderas representaciones de subjetividades históricas: es decir, seres siempre situados, posicionados, con intereses de clase y de género. Así, como agentes histórico-sociales, siguiendo a Rosa Belvedresi (2018), sus acciones se insertan “en una trama de otras acciones, frente a las cuales puede[n] tomar la iniciativa (es decir, decidirse a actuar o no) o bien reaccionar a lo dado”; es decir: al actuar, tienen la capacidad tanto de actualizar las condiciones de las estructuras sociales en las que están posicionadas, como de considerar el mundo desde un punto de vista que entienden propio (7).

En este sentido, las consideramos el centro de una red de mujeres que vincula la generación anterior, la propia y la siguiente, y cuya reflexión sobre la condición femenina da cuenta del tiempo-espacio umbral que viven. Conscientes de esa liminalidad, son capaces de problematizar su condición en ella y actúan, no sin contradicciones y limitaciones. Así, se configuran como síntoma de una sociedad que gravita entre el fin de la dictadura y el comienzo de una nueva forma política todavía confusa.

La condición femenina como síntoma de una sociedad en transición

Mary Nash (2000) plantea que la historia de las mujeres permite revisar los parámetros interpretativos tradicionales de la historia y proponer otros (678). La voluntad de Chirbes de encontrar un punto de vista desde el que observar y escribir lo conduce a la construcción de figuras y miradas femeninas interesantes. Sin embargo, coincidimos con Javier Velloso Álvarez (2021) en que, por lo general, este aspecto ha sido poco abordado en los estudios sobre su obra (519), aun en los casos en que, como en *LCM*, el autor dedica gran parte del espacio textual “a perfilar su sentir, sus anhelos, sus tensiones, sus fortalezas y debilidades” (Piera, 2011: 435).

Como explica María Carmen García-Nieto (2000), a pesar de la política uniformadora del franquismo que se expresa en el modelo de mujer esposa y



madre, el colectivo femenino no era homogéneo: no solo había diferencias de clase, de cultura y de trabajo, sino también entre las vencedoras y las vencidas, disparidad silenciada por el control ideológico y social (724-726). En este marco, distingue tres grupos de mujeres según su respuesta a la política del Estado franquista: i. las que consensuaron con el sistema y se integraron a él como esposas y madres, disfrutando de un estado de 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 —las llamadas “chicas topolino”, que siguen el modelo cinematográfico estadounidense²; las que encuentran un espacio de socialización a través de grupos vinculados con la Iglesia; las de la Sección Femenina y las que se insertaron en el mercado laboral o lograron tener una educación superior—; y iii. las “otras” mujeres: las vencidas de la Guerra Civil, represaliadas y ajusticiadas; las mujeres de clase obrera y popular, para quienes el trabajo fue una forma de inserción social; y las de la resistencia clandestina vinculadas a partidos políticos, sindicatos y movimientos de mujeres (García-Nieto, 2000: 726-727).

Esta propuesta, en principio, nos permite ordenar el universo femenino en *LCM*. En el primer grupo, podemos incluir a Amelia de Ricart, a Elvira Barcia y a la esposa de Maximino Arroyo, quienes, aunque de generaciones y clases diferentes, asumieron el rol de “ángel del hogar”. En el segundo, por un lado, a Olga Albizu, Ada Dutruel y Sole Beleta, coetáneas de Elvira y de la esposa del comisario, que logran cierta independencia y un lugar en la sociedad, cada una a su manera y con diferentes alcances; y, por otro, a Margarita Barcia Durán, hija de Elvira y estudiante universitaria, representante de la generación de Chirbes, artífice de la Transición. En el tercer grupo, se encuentran Lurditas, joven empleada doméstica de la familia Ricart, y Lina, prostituta. Luego, a través de estas hijas y estas madres, la propuesta también nos permite trazar una línea desde el pasado de los personajes hacia el futuro (el presente de los lectores), que no se limita a la consideración de la condición femenina, sino que se extiende a la realidad histórico-sociopolítica, la que, a su vez, les provee a ellas

² Véase el capítulo III de *Usos amorosos de la posguerra española*, de Carmen Martín Gaité.



el marco desde el cual se piensan a sí mismas (Belvedresi: 7). Por eso, son elementos operativos para la teoría chirbesiana de la Historia, especialmente, para su interpretación de la Transición.

¿Homenaje a la convención o treta del débil?

Como todo agente histórico, Olga y Ada “se enfrentan [...] a la tensión entre abrir posibilidades o reproducir lo dado” (Belvedresi: 7). Son mujeres que han logrado cierta independencia y presencia social gracias a su consenso con el sistema y a las conexiones de sus padres con el régimen franquista. Chirbes, a través de su narrador, no olvida este detalle y hace uso de la metáfora del cazador, presente en toda su producción: desprecian al depredador, pero consumen su presa.

Las palabras de Velloso Álvarez para distinguir a Gloria Seseña de otros personajes femeninos en *La larga marcha* iluminan a Olga y a Ada: son voces con entidad propia que traslucen las inquietudes y la sensibilidad femenina de su tiempo, más allá de las naturalizadas por el imaginario patriarcal en el que fueron educadas (520). En esta misma línea, Julia Piera —que sostiene su análisis en las nociones dicotómicas de lo “residual” y lo “emergente” enunciadas por Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*— alude a los imaginarios que se insertan a través de ellas y a las “dinámicas posibilistas” que crean en el entorno “en vilo” en el que viven (435). Así, sus discursos sobre lo femenino y lo masculino evidencian su tensión entre el deber ser, sus deseos y su conveniencia. En este sentido, como en la generación anterior, la maternidad ocupa un lugar central y será la condición que motive muchas de sus reflexiones sobre sí mismas y sobre la sociedad, vigorizadas por ese momento umbral que atraviesan y que dispara su memoria emotiva. Por ello, narrativamente, es, además, una noción que vincula el espacio privado con el público, en el que se ha venido gestado un nuevo tiempo pronto a nacer³.

³ En su texto, que se enfoca en cuatro mujeres de la obra (Amelia Ricart, Olga Albizu, Ada Dutruel y Lurditas), Piera alude a las “metáforas de generación o creación de seres vivos” o a las “metáforas del embrión y de la maternidad” (444-445). Pero también enfatiza que, sin embargo, nada se “da a luz”, nada se resuelve o materializa ni en la esfera privada (la fiesta de cumpleaños de José Ricart) ni en la pública (la muerte de Franco): así, “[e]l lector permanece en vilo, ubicado en la permanente cuenta atrás que presenta la novela, con una única transición leída en el



Como explica Nash (2000), a pesar de la reformulación de la tipología femenina en las primeras décadas del siglo XX —la “mujer nueva”, la “mujer moderna”—, la maternidad continuaba siendo un eje de definición de lo femenino como deber social ineludible (688-692). Olga y Ada, si bien cumplen con este mandato, lo cuestionan en algún momento de su vida (Olga, luego del aborto espontáneo de su tercer embarazo, decide tomar anticonceptivos; Ada expresa su miedo ante la llegada de un hijo “tardío”) y reflexionan sobre la condición femenina hasta el punto de agenciarse, en el ámbito del hogar, su “cuarto propio”, en palabras de Virginia Woolf ([1929] 2021). Se trata, en ambas, de un espacio de creación pictórica en el que intentan (re)configurar su identidad: Olga lo llamará “estudio” y Ada, “taller”. Son capaces de gestar y de parir, entonces, algo diferente de un hijo: una forma de maternidad que las distingue de otras mujeres.

Desde ese lugar, emprenden un tipo de acción que las extrae de los roles de género asignados por el discurso histórico, vinculados a la pureza (“el ángel del hogar”), y que las inserta en otros roles socioculturales y laborales, identificados con lo impuro y lo masculino. Pureza/impureza es un binomio recurrente en la obra chirbesiana y tiene su correlato en otros binomios también presentes en *LCM* y operativos para el análisis de estas mujeres: inocencia/culpabilidad, palabra-pensamiento/acción y sólido/líquido. Los personajes que se pretenden puros e inocentes están instalados en lo discursivo, en la idealidad, en lo líquido; los señalados como impuros y culpables, suelen estar vinculados a una acción, a la realidad concreta, a lo sólido. Este divorcio entre la palabra y la acción es uno de los aspectos más criticados por Chirbes, convencido de que, cuando esto sucede, el discurso pierde el poder de conmocionar conciencias y la capacidad de transformación —proclamada por Marx (1975) en su undécima tesis sobre Feuerbach— para convertirse en pura retórica. Una reflexión que vale tanto para su teoría de la Historia, cuanto para su concepción de la literatura.

pasado narrativo [:] la transición de Lurditas, ilustrada por un cambio de nombre” (447). Un detalle que podríamos considerar, metafóricamente, como expresión de la idea que Chirbes tiene sobre la Transición democrática como estructura sostenida en el franquismo y, por lo tanto, ilegítima en su origen.



Olga Albizu: de muñeca a sacerdotisa

Como afirma Joan Oleza (2021), Olga se mueve “con un anhelo de exquisitez formal, que arrastra consigo mutaciones en las formas y los valores sociales” (340). De refinada sensualidad y convencida de que la imaginación es la sal de la vida, sin la cual no merece ser vivida (171), durante la preparación del banquete de cumpleaños, expone una “teoría de la alimentación sexuada” (41) con la que expresa su perspectiva acerca de los géneros y revela su posicionamiento liminal.

Presentada por el narrador con ciertos visos satíricos, esa teoría es un elemento fundamental para la representación de los imaginarios sociales vigentes en el franquismo, que ella rechaza, pero, al mismo tiempo, replica. Por ello, Piera la define como “un personaje frontera o membrana” entre “lo residual” y “lo emergente” (440). Según la teoría de Olga, “la mujer era vegetariana por naturaleza, mientras que el hombre era carnívoro, devorador de grasas, y, a la hora de concederle una oportunidad a los vegetales, se inclinaba más por las legumbres, alimentos limítrofes con el reino mineral por su sequedad, dureza y falta de cromatismo” (40). Así, su “aprecio casi místico por las verduras” proclama su identidad femenina y se constituye —como la pasión por la pintura heredada de su padre— en uno de los hilos —“no por más delgado, menos necesario”— del “jersey” de su estilo (40); un estilo que Olga no asocia con “las cosas que tienes o usas”, sino con las palabras, los gestos, los gustos (la personalidad), que uno mismo “teje” para involucrarse (38). Es decir: una noción que ella vincula con la identidad, pero que, por el contrario, podemos interpretar como el disfraz de la “buena letra” que, a veces, la lleva a optar por lo convencional (el artificio) y no por lo sincero (lo auténtico)⁴. Piera la considera

⁴ “La buena letra es el disfraz de las mentiras”, dice Ana en *La buena letra*. “Lo natural, lo auténtico. Para empezar, que ese concepto es falso [...]. [E]l hombre no es natural en nada, pero en nada. Es fruto del artificio” (133), plantea Olga. Véase el siguiente pasaje relacionado con la escritura de la tarjeta de cumpleaños para su suegro: “Olga sabía la importancia de las palabras y procuraba cuidar las que pronunciaba y saber por qué pronunciaba —o, en este caso, escribía— unas y no otras. De hecho, uno de los problemas que le había planteado la que había elegido era si debía aparecer o no su suegra (‘tu mujer’) en la dedicatoria. Parecía escandaloso no nombrarla, pero hacerlo le quitaba sinceridad al texto, ya que era evidente que Amelia, su



una “suerte de construcción individual, posibilista”, expresión de su “imaginario híbrido”, que “supone un espacio de auto-diseño, con su margen de decisión y libertad individual” (439).

La “teoría de la alimentación sexuada” de Olga continúa con la idea de que los hombres no solo están asociados a lo sólido y pesado de las grasas y lo mineral, sino también a la acción, y las mujeres, tanto a la levedad de las verduras como a la sensualidad de los dulces —“golosinas que son tan femeninas que hasta acostumbran a elaborarlas las monjas en los conventos”, dice— y a la pasividad estética (40-41). El esquema se completa con las estaciones del año: la primavera (las verduras y el romanticismo) y el verano (el sol, la playa y la pasión física) son femeninas; el otoño y el invierno, masculinas, “llenas de ocultaciones”, como la ropa que cubre todo el cuerpo, la grasa, los sitios cerrados... (43).

Como explica Oleza, esta forma de expresar la reivindicación de la “cultura de la diferencia” no se limita a la teoría (341), pero agregamos que no está exenta de contradicciones que se manifiestan, muy especialmente, en la práctica. Por un lado, motivada por su propia madre, que le inculcó la importancia de la educación y la independencia, Olga se ha diferenciado siempre de otras mujeres de su generación en sus intereses, en sus hábitos y en sus ideas, considerados liberales o tabú: ingresó en la universidad (aunque no terminó su carrera), vivió su cuerpo con libertad frente a la mirada atónita de su conservadora amiga Elvira, propició contactos físicos con ella en la exploración de sus sentidos, fumaba en público, viajó por Europa (en uno de cuyos viajes fue víctima de una violación), tomó anticonceptivos, expresó (ya casada) su fobia al matrimonio y consultó a un psiquiatra, intentó ser pintora y armó su propio estudio en su casa⁵. Por otro lado, sin embargo, Olga replica el estereotipo y

suegra, no poseía ninguna capacidad de decisión, ni, lo que era aún peor, de expresión desde hacía tres años. Al final, había optado por lo convencional frente a lo sincero” (246).

⁵ Olga recuerda una máxima de su madre, que califica como “teológica”: “Hasta para freír un huevo es mejor una lista que una tonta” (254). Todo el capítulo 16, en el que encontramos esta idea, es fundamental para la construcción de Olga. El capítulo 8, dedicado a Elvira, que recuerda esta máxima en boca de Olga en su juventud, también lo es en vista del cruce de puntos de vista que planteábamos. Véase, por ejemplo: “Elvira nunca había entendido cómo Olga, tan atrevida, tan rompedora, había acabado casada con él [Tomás Ricart], torpe, taciturno, sin ningún misterio que lo adornase, aunque no fuera feo, ni precisamente pobre, y sí que fuera serio, fuerte; viril,



consensua con el sistema al casarse con Tomás, hijo del poderoso empresario Ricart; así confirma Chirbes el postulado marxista que sostiene en su teoría de la Historia: el carácter socioeconómico de las relaciones humanas, incluidas las afectivas, en un mundo que tiene en el dinero su máximo fetiche (Marx, 1985: 31).

La construcción de su estudio de pintura —que, para 1975, mantenía intacto (254-255), aunque ya no usaba— es un punto de inflexión en su conciencia de género, una instancia reveladora:

Había empezado a montarlo cuando tuvo a Quini y se dio cuenta por vez primera de que en torno a ella había ido tejiéndose una red de obligaciones de las que no podía escaparse fácilmente. Hasta ese instante no había advertido que el matrimonio, la maternidad, los quehaceres de la casa, los compromisos sociales no eran sólo un paréntesis en su vida, sino la esencia misma de aquello en lo que se había convertido su vida (251).

Considerada por su suegro una “muñeca” sin ningún valor cuando era soltera y por Elvira como una “advenediza” tras su casamiento, Olga se había transformado en el “centro del hogar” y en un “animal reproductor” de “la factoría de producción Ricart”, que esperaba, en su tercer embarazo, la niña “que cubriría el hueco de la familia” (248). Su vida, un tobogán de única dirección descendente, “una cucaña bien enjabonada” (251). Olga urde, entonces, una “treta del débil” (Ludmer, 1985) más efectiva que el “cuarto propio”: constituye y sostiene una fundación artística, que lleva el apellido de su suegro; un “homenaje a la convención” (Woolf: 88) —el anonimato que le impone esta especie de pseudónimo masculino— que ella acepta, pero que compensa asegurando que la institución proyecta su estilo (247).

El posicionamiento de Olga frente a otras mujeres de su entorno, como Elvira o Sole Beleta, también revela la tensión entre lo heredado, lo consensuado y lo agenciado. “Desde el alto mirador de su experiencia de mujer casada, que

como a Olga le gustaba decir” (129); “[...] no le gustó el mar aquel verano, con Olguita señalándole con el dedo a un muchacho muy moreno que se quitaba la camisa y los pantalones y se quedaba en bañador y caminaba despacio por la playa, o diciéndole que fueran dando un paseo hasta las rocas para espiar a una pareja que se había metido en la cueva; desnudándose sin ningún pudor en la habitación cuando se cambiaban; señalándole la primera hinchazón de sus pechos; todo aquello [como el periodo femenino] le parecían también síntomas de la enfermedad [...]” (138).



conocía bien el gusto de los hombres” (41), consideraba que Sole estaba alejada de “esos mundos viriles, tan sólidos y pesados, casi paquidérmicos” por su soltería, pero también del leve femenino por su origen extremeño, que Olga vincula a las grasas y a las legumbres (42). Es una suerte de andrógino: Sole “era completa como los seres originarios de Platón, [...] hombre y mujer a la vez” (45). Así, en el discurso de Olga, conviven argumentos tradicionales sobre los géneros⁶ con un deseo de la completitud que ve en Sole. En el retrato de su amiga, su posicionamiento se completa con la referencia a las ropas que ambas usan: mientras que Sole viste colores oscuros y opacos, con pieles sin flexibilidad y con faldas rectas, y camina sin delicadeza, Olga enfatiza en sí misma que sus vestidos marcan su cuerpo y sus movimientos con faldas leves del mismo modo que los dedos, los labios, los dientes de Tomás marcan su piel... (45-46).

Este tipo de descripciones, como así también la reivindicación de la virilidad de Tomás y su afición a la acción (129), expresan la tensión entre la ruptura y el afianzamiento de una representación cultural femenina, que incluye la imagen de “guardiana de la familia” —vital para su “correcto funcionamiento” (Nash, 1999: 25)— y un léxico atravesado por lo masculino⁷. De alguna manera, esa tensión se cristaliza en una última imagen ambigua: Olga, orgullosa de las discusiones que sus hijos, ideológicamente enfrentados, mantienen con su padre, se autorretrata como “la sacerdotisa que abría las puertas del templo para que en aquella casa se ofreciesen libremente sacrificios a la intolerancia” (174)⁸.

⁶ Nash (1999) hace referencia a la teoría de la diferenciación y el carácter complementario de los sexos de Gregorio Marañón, según la cual el rol principal de esposa y madre de la mujer determinaba cualquier otro, excepto en el caso de solteras y viudas, que podían desempeñar actividades similares a las de los hombres, ideas que parecen resonar en el pensamiento de Olga.

⁷ La paciencia y la indiferencia de Tomás son signos de virilidad para Olga: “Él sabía que acabaría teniéndome. Había abierto la jaula, me había dejado revolotear un poco, y estaba esperando a que volviese dentro” (129). En este capítulo, se establece la oposición entre Prudencio, marido de Elvira y antiguo pretendiente de Olga, y Tomás desde la perspectiva de las dos mujeres. Olga vincula a Prudencio con el “conocer”, la pasividad, y no con el “hacer”, la acción.

⁸ En otro trabajo, hemos abordado estas discusiones que vuelven a plantear, por un lado, la contraposición entre lo líquido/lo poético/la palabra/el pensamiento/la inocencia (los hijos) y lo sólido/lo histórico/la acción/la culpabilidad (el padre); y, por otro, la metáfora del cazador. A Tomás, “le tocaba hablar de lo sucio, de lo egoísta” que se vinculaba con el dinero; pero ese dinero, le dice a sus hijos, es el libro que leen (la cultura), la salud y también el amor (176).



Ada Dutruel: el travestismo del arte

Ada Dutruel es artista plástica y representante, en plena dictadura, de un arte comprometido de izquierdas, pero alejado del realismo socialista, que define como un “arte relamido como una estampa de primera comunión” (201). En 1975, trabaja en un “arte revolucionario”, compuesto con “materiales de derribo” (194), “pecios del franquismo” arrojados a la “playa de la historia” (202), que, según ella misma explica, nace del malestar y que, desde el contenido y desde la forma, pretende comunicar desazón y movilizar al espectador (201): recordemos la descripción de su obra “Bajamar III” (201-202) y su posición frente a quienes consideran su obra “basura imperialista” desde un “radicalismo verbal”, pero también desde “el más ridículo conservadurismo de las formas” (202-203).

Sin embargo, tampoco ella escapa a la contradicción. Como el personaje de Olga, Ada se construye en un cruce de la mirada propia y la ajena. Su marido, el profesor Juan Bartos, la define como un ama de casa no tradicional: siempre activa para satisfacer todos los aspectos de la vida conyugal con entrega y renuncia, pero también sostén económico del hogar con la venta de sus cuadros. Un activismo familiar, doméstico, que, según él, había impregnado sus iniciativas artísticas y políticas, “[...] que enlazaba la agitación revolucionaria con la más enternecedora actividad cotidiana [...]. Con ese mismo espíritu se enfrentaba Ada a su obra, a sus reuniones con los artistas más politizados, asistía a conferencias, firmaba manifiestos y apoyaba cualquier iniciativa; con sentido de trabajo doméstico cumplido, de juego, de deporte” (198). Desde esta perspectiva, Ada ocupa un espacio liminal entre lo masculino y lo femenino que aparece en otras imágenes que construyen de ella.

Según Juan, su concepción del arte se relaciona con las “actividades físicas”; de allí que, a diferencia de Olga, llame “taller” a su cuarto de trabajo y no “estudio”, que reservaba para el de él. El taller está vinculado a los oficios, a la artesanía y, por tanto, al trabajo manual, a lo corporal, a lo concreto, que Ada defiende; el estudio, en cambio, al pensamiento, a la abstracción. “Se ha querido hacer del arte una forma de pensamiento, pensar con formas, con colores, y lo han convertido en algo inútil. El arte es una manera de conocimiento, pero no de



pensamiento” (200)⁹, escribe en el catálogo de la exposición de su carpeta de serigrafías *Abecedario*, publicada en un número especial de *Ruedo Ibérico* titulado, significativamente, con el caligrama “España/Espera”. El *Abecedario*, aunque pudiera parecer una

variante de las ilustraciones de los libros chinos o de los más vulgares carteles posestalinistas, se colocaba muy lejos de sus aparentes modelos, ya que las figuras estaban representadas sin ningún tipo de remilgos ni blanduras, con una extraordinaria fuerza que las alejaba de cualquier complacencia. Los hombres y las mujeres que aparecían en el *Abecedario* [...] se ponían de pie para destruir al mismo tiempo la crueldad de la dictadura franquista y la cursilería, la complacencia y la estupidez de ciertos estereotipos de izquierda (197).

Mientras que las palabras de Ada en su catálogo expresan la concepción chirbesiana del arte como acción y, por lo tanto, contrastan con la de Olga, vinculada, según su teoría, a la pasividad estética femenina, las del narrador traslucen el alejamiento del autor del optimismo marxista: la lucha se ha vuelto estéril porque su significado se ha tergiversado o mitificado.

Algunas críticas en España a la obra de Ada también manifiestan el espacio liminal que ocupa entre lo masculino y lo femenino: se lo define como arte “viril, rotundo, brusco”, pero con “evanescencia casi líquida, de fluidos femeninos”; como un “grito goyesco, de indudable carga política”, pero con “la inmediatez, la cotidianeidad de un menstruo”; como “una reivindicación de lo lábil femenino frente a lo sólido masculino”, “algo parecido al travestismo: ‘Arrebata Ada Dutruel lo político a los hombres. Convierte la revolución en maternidad’ [...]” (195). Así, en palabras del narrador, la posición de Ada en el mundo del arte era “delicada”. También lo era en los grupos de mujeres más politizados, como “Reivindicación Feminista”: no soportaba “las manifestaciones lésbicas” y “no era partidaria de masculinizar lo femenino, sino de feminizar lo masculino” (203-204). Ada “proclamaba el orgullo de ser mujer [...], la reivindicación del propio cuerpo, de la sensibilidad, incluidos el rímel, la sombra de los ojos, los colores atrevidos,

⁹ Esta oposición entre lo artesanal (manual) y lo artístico (intelectual) está puesta también en boca de Tomás Ricart, en términos de lo sólido y lo líquido, ambas recurrentes en la obra de Chirbes: “Era como si, de repente, el país se hubiera sumido en su frenesí donde lo sólido no valía nada; sólo se vendían palabras, aire. Él se lo había dicho a Quini en alguna ocasión: «Te avergüenzas de mí porque soy un fabricante, un vendedor, pero yo vendo cosas sólidas, que sirven para algo [...], mientras que vosotros vendéis ilusiones, mentiras, aire, nada»” (166).



la sensualidad”: es decir, el “canon genérico” que también defiende Olga y que estas agrupaciones, sentencia Ada, están entregando a los hombres, “[p]erdiendo lo poco que nos han dejado. [...] Os convertís en malos plagios de ellos” (204). Una postura opuesta a la de la joven Margarita, hija de Elvira, que se identifica con los postulados feministas, aunque también las contradice en más de una ocasión: pensemos, a modo de ejemplo, en su posición contraria al aborto —que Quini consideraba su “herencia beata”, una “costra” difícil de despegar (110)—, sus sueños de maternidad junto a un marido que la complaciera o incluso su necesidad de ser individualizada por la mirada masculina, la del profesor Bartos (Véase capítulo 14).

Desde ese lugar estético-político incómodo y malentendido, dice el narrador, “esperaba Ada el fin de algo y la llegada de otra cosa” de la que nadie debía mantenerse al margen (204). Por ello, pondrá su arte al servicio de ese porvenir que se estaba gestando —“un gran pacto de todas las fuerzas del trabajo y la cultura” (204)— y allí es cuando (se) traiciona: comienza a crear “algunas de las imágenes que ese embrión necesitaba para empezar a crecer y que luego seguiría necesitando para llegar a ser adulto, porque no había poder que no necesitara unos imaginarios: colores, formas, símbolos, algo que empezara a representar los ideales y esperanzas de una nueva concepción de la vida [...]” (205). Una traición que tiene su antecedente en el regalo de una serie del *Abecedario* al PC “con innegable emoción”, pero también con un interés por el prestigio de las galerías controladas por los comunistas que no se atrevía a confesarse, como tampoco se confiesa que el éxito de sus exposiciones se debe a la conexión de su padre con la dictadura (198): así lo subraya un narrador que, nuevamente, es depositario de la voz del autor en su empresa desmitificadora. El arte revolucionario y molesto de Ada está en transición hacia un arte legitimador del nuevo oficialismo, como aquel que había ido reemplazando al del Régimen: “un arte nacido de la componenda, casi tan viejo como el anterior, y que era tan empalagoso y dulzón como una fruta demasiado madura [...]” (205).

Algo nuevo es también lo que ve Olga, “lince para saber lo que va a venir” (247), en el cuadro de Ada elegido como regalo para su suegro:



Poseía una pureza que le hacía pensar en el instante en que algo nace. Así fue aquella aparición, como un nacimiento. [...] Pensó que era muy bello. Tan diferente de las otras cosas que había hecho Ada durante los últimos tiempos. [...] No, no era un problema de inspiración. Era una manera de mirar el mundo que parecía nueva, bautismal. [...] ¿De dónde te ha salido, Ada?”, le preguntó, y Ada le había hablado de esperanza. Esperaba un hijo tardío, [...] pero además se acercaban nuevos tiempos. “Da la impresión de que la gente empieza a mirar la vida de otra manera. Después de casi cuarenta años, parece que algo va a cambiar [...]” (242-243).

Esta inocencia que Olga le atribuye a la mirada de Ada y, en consecuencia, al porvenir no es tal. Nadie es inocente, repite Chirbes a lo largo de su obra. Ada y Olga tampoco lo son: su conciencia del tiempo y la memoria las ancla a la historia como espacio de la culpa, aunque pretendan aferrarse al presente como el inicio de un tiempo sin memoria, el espacio poético de la inocencia.

Consideraciones finales

Conscientes del fin de una época, Olga y Ada, aun con miedo y contradicción, muestran su capacidad de acción y reacción en diferentes niveles. Siguiendo a Ludmer, aceptan la esfera privada como campo de lo femenino y acatan la división de géneros dominante, pero, al mismo tiempo, la niegan desde allí (53). Una “treta del débil” efectiva porque “se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” y, en ese lugar, practica lo vedado en otros, anexa otros campos, instaura otras territorialidades (Ludmer: 53). Con diferentes alcances, incluso trascienden esos límites y se visibilizan. Aunque doméstica, “[a] Olga, la actividad [de preparar la fiesta] la hacía sentir bien” (246). En definitiva, era un “acto social” que expresaba su voluntad en cada detalle, “detrás de cada pequeño milagro del orden resultante” (36), del mismo modo que la Fundación Ricart reflejaba su pasión por la pintura y su estilo (247-248). De manera mucho más contundente y significativa para el ámbito público, Ada traspasa las paredes de su “cuarto propio” con su obra.

Pero ninguna de las dos es inocente en su accionar: 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: es decir, su inclusión en espacios que



tradicionalmente les estaban vedados supuso un consenso previo acerca de cómo se constituye el poder en cualquiera de sus formas (Belvedresi: 8). Ello revela la mirada pesimista de Chirbes acerca del curso de la historia y del individuo como sujeto histórico; en particular, del derrotero de España y su sociedad, que tiene un punto de inflexión en la Transición. La concepción del progreso ilimitado, vigente en los orígenes del marxismo, en su teoría de la Historia, ha sido desplazada por una conciencia del fracaso.

Desde su espacio liminal, Olga y Ada expresan el paso previo a ese fracaso en las tensiones que las constituyen y que la generación siguiente, la de Margarita y la de Chirbes, tampoco podrá resolver, ni en lo individual ni en lo colectivo: palabra-pensamiento/acción, inocencia/culpabilidad, poesía/historia, memoria/olvido, continuidad/ruptura... Mujeres *en* transición que se perfilan como mujeres *de* la Transición.

BIBLIOGRAFÍA

- BELVEDRESI, Rosa (2018). "Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas", *Epistemología e Historia de la Ciencia* (2013), vol. 3, n.º 1, pp. 5-17. En <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865/21594> [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2022].
- CHIRBES, Rafael (2000). *La caída de Madrid*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA-NIETO PARÍS, María Carmen (2000). "Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista". En George Duby y Michel Perrot (eds.). *Historia de las mujeres*. Tomo 5: El siglo XX. Madrid: Taurus, Minor, pp. 722-731.
- LUDMER, Josefina (1985). "Tretas del débil". En Patricia González y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, pp. 47-54.
- MARX, Karl [1848] (1985). *El manifiesto comunista*. Madrid: Sarpe.
- MARX, Karl (1975). "Tesis sobre Feuerbach". En José Antonio Riestra y Augusto del Noce. *Karl Marx. Escritos juveniles*. Madrid: EMESA/Crítica filosófica.
- NASH, Mary (2000). "Mujeres en España y en Hispanoamérica contemporánea. Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939". En George Duby y Michel Perrot (eds.). *Historia de las mujeres*. Tomo 5: El siglo XX. Madrid: Taurus, Minor, pp. 677-702.
- NASH, Mary (1999). "Perfecta casada y ángel del hogar: las limitaciones de la condición femenina". En *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. En https://www.academia.edu/1991761/Rojas_Las_mujeres_republicanas_e



- [n la Guerra Civil](#) [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2022].
- OLEZA, Joan (2021). "En la lucha, a lo largo. El laberinto trágico de Chirbes". En Lluch-Prats, Javier (Ed.). *El universo de Rafael Chirbes*. Barcelona: Anagrama, pp. 336-349. Epub.
- PIERA, Julia (2011). "¿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, pp. 432-447.
- VELLOSO ÁLVAREZ, Javier (2021). "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, pp. 517-538. Epub.
- WOOLF, Virginia [1929] (2021). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: FERA.
- YTURBE, Corina (2005). "El conocimiento histórico". En Reyes Mate (ed.). *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*. Tomo 5: Filosofía de la Historia. Madrid: Trotta/CSIC, pp. 207-228.