



**HAL**  
open science

# La intermedialidad en la ficción española contemporánea: diálogo entre literatura y artes visuales

Elvire Diaz

► **To cite this version:**

Elvire Diaz. La intermedialidad en la ficción española contemporánea: diálogo entre literatura y artes visuales. La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (III), 2013, La narrativa española de hoy. hal-01499856

**HAL Id: hal-01499856**

**<https://hal.science/hal-01499856>**

Submitted on 4 Apr 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La intermedialidad en la ficción española contemporánea: diálogo entre literatura y artes visuales

ELVIRE DIAZ

Universidad de Poitiers

Siguiendo el hilo conductor del tema de este tercer volumen «la imagen en el texto» en la narrativa actual, recordaré primero que la imagen satura la sociedad e irrumpe en el discurso literario, asociada a la memoria, a la verdad y al documento, en esta «era del testigo» y de la prueba, de la huella. Como observa el profesor Philippe Merlo,

Una de las características de la escritura de las novelas contemporáneas es la extrema facilidad con la que los escritores integran en su prosa imágenes bajo todas sus formas [...]. De manera evidente, visual, las novelas [...] ubican frente al texto, mapas, dibujos, ilustraciones. [...] La pintura recibe también un tratamiento muy peculiar. [...] Podríamos dar numerosos ejemplos donde no sólo la pintura sino la fotografía desempeñan el papel de protagonista<sup>1</sup>.

Esta tendencia, que corresponde a la época actual europea y posmoderna, se inscribe en la poética de la hibridación tal como la desarrolla el alemán W. G. Sebald, cuya obra (esencialmente del decenio 1990-2000) siempre reúne foto y texto, haciendo difícil saber si su texto es relato o documento<sup>2</sup>. De manera más amplia, la alianza texto-imagen crea una hibridación e interacciones entre los dos ingredientes, una contaminación del texto por la imagen, y entra en el campo de la intermedialidad. Esta pone en relación diversas artes, primero se aplicó a las artes de la escena y luego a la relación entre la literatura y las artes<sup>3</sup>.

Sin pretender hacer un ensayo sobre el porqué y el cómo la prosa se vale de la imagen iconográfica, veremos unos casos de intermedialidad, de diálogo entre las artes, con el estudio de la presencia de la pintura y la fotografía, o sea la imagen fija (y no imagen móvil, como el cine) en la novela contemporánea.

Si resulta relevante la importancia en cantidad y significado de la imagen en las novelas, este fenómeno se extiende también a las obras no ficcionales de novelistas, por ejemplo, ensayos, álbumes, catálogos, relatos de viaje, foto-relatos, biografías, o sea la prosa documental ilustrada publicada por novelistas, con fotos privadas o públicas de lugares, de familia, de personajes diversos, comentadas o insertadas sin comentario. Así son las obras *Córdoba de los Omeyas* de Antonio Muñoz Molina (2007), su texto (un ensayo) para el catálogo del pintor *Juan Genovés (1930)* (2010), o el prefacio y textos de Llamazares que acompañan las fotos de Cristina García Rodero en *Cristina García Rodero: historia de una pasión* (2000) o el relato-álbum de este último con fotos personales dedicado a sus visitas de catedrales españolas, *Las rosas de piedra* (J. Llamazares, 2008).

De la misma manera, la novela reciente (2000-2013) continúa el diálogo o la hibridación con las artes visuales: pintura y fotografía. Conciérne, en particular, las novelas que reivindican un marcado carácter factual, documental y realista, como las novelas históricas, para-históricas o metahistóricas, algunas de la memoria, sobre todo la memoria histórica. Es de notar que la imagen icónica caracteriza la novela antifranquista, la novela de la resistencia, de la guerrilla en los años 2000-2012<sup>4</sup>. Novelas como *Martina, la rosa número trece* de Angeles López (2006), novela-biografía de Martina Barroso, fusilada en la posguerra, que consta de fotos de la familia Barroso y documentos mecanografiados insertados, *Tiempo de memoria* de Carlos Fonseca (2009) (fotos y do-

<sup>1</sup> Philippe Merlo, in Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010) La imagen en el texto (I)*, Bern, Peter Lang, Leia, vol. 20, 2011, p. 451.

<sup>2</sup> Ver *L'archéologue de la mémoire*, Wilfried Georg Sebald, (trad. del inglés *The emergence of memory*, 2007), Paris, Actes Sud, 2009.

<sup>3</sup> Ver Louis Hébert et Lucie Guillemette (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses de l'Université Laval, col. «Vie des signes», 2009; Michael Kohlhauer (dir.), *Fictions de l'Histoire. Écriture et représentations de l'histoire dans la littérature et les arts*, Chambéry, Université de Savoie, 2011; Elvire Diaz (dir.), *Poétisation de l'histoire. L'événement en textes et en images*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, col. «Interférences», 2013.

<sup>4</sup> Ver el artículo de Catherine Orsini en este mismo volumen y Elvire Diaz, *Oubli et mémoire. La résistance au Franquisme dans le roman espagnol depuis la Transition*, Rennes, PUR, 2011.

cumentos), *La mujer del maquis* de Ana Cañil (2008) (*idem*), *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón (2005) (*idem*).

Dejaré de lado estas dos categorías –la prosa o poesía ilustrada y el género de la novela de la memoria histórica–, para interesarme en el referente pictórico y fotográfico en la narrativa ficcional.

Después de un periodo francamente marcado por el desarrollo intensivo de la *ekphrasis* o del uso de la imagen (real insertada o comentada) como protagonista, o generadora de la acción, u otro papel importante en la diégesis o en la narración, como lo fueron las novelas emblemáticas *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, *La tempestad* (1997) de Juan Manuel de Prada o *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas, entre otras, la novela reciente (2000-2013) continúa el diálogo, o la hibridación, con las artes visuales. En lo puramente ficcional de temática más amplia, veremos en este artículo los vínculos entre escritura, figuras, discurso y la imagen visual o verbal, relacionada con las artes de la pintura y fotografía. Es de notar que la pintura es raramente insertada pero sí comentada, mientras que la foto puede ser insertada sin comentario o comentada, o comentada solamente *in absentia*.

La coexistencia del texto y de la imagen se inscribe en la escritura realista, referencial (o factual); en el postmodernismo, la intermedialidad crea un iconotexto. El trabajo sobre la imagen en el texto narrativo en este corpus puede servir de soporte a una reflexión sobre la intermedialidad (encuentro de las artes), en el campo de la pintura o de la fotografía. Se trata de ver cómo los novelistas ponen en escena en el texto narrativo, ficcional, biográfico, autobiográfico o autoficcional, la imagen, la pintura o pintores, o fotografías. El recurso a la imagen real o verbal: ¿por qué y cómo trasciende lo factual dando un significado más amplio, filosófico?

Nuestro corpus consta de fragmentos «visuales», basados en la imagen discursiva o real insertada («attestée ou assertée», según B. Vouilloux<sup>5</sup>), sacados de relatos ficcionales, publicados en España entre 2000 y 2013, por diferentes novelistas. Un estudio transversal de la presencia de la imagen permitirá hacer emerger los rasgos, características, tipología, temáticas recurrentes, tendencias de la prosa narrativa española contemporánea. Algunas novelas constituyen el corpus e ilustran diversos temas relacionados con la imagen artística fija (pintura y fotografía). Así, echaremos mano de fragmentos de *La novia de Matisse* de Manuel Vicent (2000), *Una ventana al norte* de Álvaro Pombo (2004), *La caída de Madrid* (2000) de Rafael Chirbes, *El cielo de Madrid* (2005) de Julio Llamazares, *Las voces bajas* (2012) y *La mano del emigrante* (2001) de Manuel Rivas, *Lo que esconde tu nombre* (2010) de Clara Sánchez, *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002)<sup>6</sup>. Veremos cómo la imagen es asociada al recuerdo, su valor intratextual (construcción de la diégesis o del personaje) y la reflexión metapictórica que permite.

<sup>5</sup> Bernard Vouilloux, in Myriam Watthee et Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Texte, image, imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 34.

<sup>6</sup> Utilizamos las ediciones siguientes: *La novia de Matisse* de Manuel Vicent [2000], Madrid, Punto de lectura, 2010; *Una ventana al norte* de Alvaro Pombo [2004], Barcelona, Anagrama, 2006; *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes, Barcelona, Anagrama, 2000; *El cielo de Madrid* [2005] de Julio Llamazares, Madrid, Punto de lectura, 2006; *Las voces bajas*, Madrid, Alfaguara, 2012 y *La mano del emigrante* (2001) de Manuel Rivas [2000, título original en gallego: *A man dos paños*]; *Lo que esconde tu nombre* de Clara Sánchez, Barcelona, Destino, 2010; *La voz dormida* de Dulce Chacón [2002], Punto de lectura, 2006.

Por esencia, el recuerdo es imagen mental, como lo explica el filósofo Paul Ricœur en su fenomenología de la memoria, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>7</sup>, evocando «Le souvenir et l'image», «le souvenir-image» (p. 53), basado en la mneme y la anamnesis. Pero la imagen-recuerdo puede ser mental o real (una foto o un cuadro insertado). Está asociada con el pasado, la memoria y la muerte. El vínculo simbólico entre el retrato pictórico y la muerte es explicado así por D. Bergez: «fija(r) de forma inalterable el rostro de un ser, librándole de la finitud de la existencia [...]»<sup>8</sup>, como la foto, la imagen es «un puente entre pasado y presente»<sup>9</sup>, fija el pasado, es una instantánea, asociada con el duelo, la ausencia, como lo mostró Roland Barthes en *La chambre claire* (1980)<sup>10</sup>, inspirado en una foto de su madre desaparecida, y del que Antoine Compagnon dice que es «un monumento levantado a su madre»<sup>11</sup>.

En *La caída de Madrid* de R. Chirbes<sup>12</sup>, el protagonista José Ricart procede a la anamnesis para recobrar un tiempo perdido: «Cerró los ojos y vio los días azules y el sol de su infancia [...]», pasaje seguido por una larga *ekphrasis* (pp. 10-12). Pero no se contenta con esa imagen mental sino que recurre también a las fotos, como pruebas del pasado: «en el álbum había muchas fotos [...] eran la prueba irrefutable de que había existido un tiempo [...]» (p. 15). De la misma manera, en *Lo que esconde tu nombre* de Clara Sánchez<sup>13</sup>, el protagonista Julián, antiguo preso en Mauthausen que persigue a ex criminales nazis instalados en España, se vale del procedimiento y del recurso fotográfico (un álbum de fotos de los criminales perseguidos). Julián apaga la luz para «ver» mentalmente imágenes: «apagué la luz y me puse a visualizar mentalmente la calle y la casa de Fredrik, la foto del periódico y lo que sabía de él. Sus fotos de joven, de las que sólo tenía dos en el archivo de mi despacho y alguna más en mi archivo mental, eran suficientes para recordarle» (p. 39). Recuerdo mental e imagen se confunden.

<sup>7</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, pp. 53-66 ; ver también W. J. T. Mitchell, in Liliane Louvel, *L'œil du texte*, 1998, p. 30.

<sup>8</sup> Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, A. Colin, 2004, p. 84.

<sup>9</sup> Philippe Merlo, in Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010) La imagen en el texto (I)*, op. cit., p. 462.

<sup>10</sup> Sobre la teoría de la imagen fotográfica, ver: Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, 1980, y su ensayo póstumo que lo explica: *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 2009; Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003; Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2001.

<sup>11</sup> «Un monument élevé à sa mère» in Antoine Compagnon, *Acta fabula*, vol. 14, n° 2, «Let's Proust again!», février 2013, <<http://www.fabula.org/revue/document7574.php>> (consultado el 31/7/2013).

<sup>12</sup> Ver Nathalie Sagnes-Alem, «Rafael Chirbes», in Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010) La imagen en el texto (I)*, op. cit., pp. 197-217.

<sup>13</sup> Isabelle Steffen-Prat, «Subversion des genres littéraires dans *Lo que esconde tu nombre* de Clara Sánchez», *Les langues néo-latines*, 360, 2012, pp. 51-64.

La imagen real de un álbum familiar insertado en *Las voces bajas* de M. Rivas permite la escritura del recuerdo; éste se apoya en la imagen verbal y mental inherente a la literatura misma<sup>14</sup> y en la imagen iconográfica (ya que están insertadas y evocadas varias fotos), y también en la pintura. La co-presencia texto-imagen es anunciada desde la cubierta que representa una rama de árbol cuyas hojas verdes contienen en medalla fotos intratextuales. El autor de la recopilación de relatos *¿Qué me quieres amor?* (1995), de *El lápiz del carpintero* (1998) y de *Los libros arden mal* (2006) retoma sus temas habituales: Galicia, el franquismo, la infancia, el arte, la escritura, en un discurso poético, autobiográfico, autoficcional, garante de una sinceridad que se confirma con el vínculo entre memoria e imagen. Su proyecto de aliar imagen, memoria y arte está explicitado: «La memoria devuelve aquellas imágenes con una intención de activismo artístico» (p. 110).

Es así como la realidad de la infancia se hace por mediación de imágenes pictóricas: el pueblo natal de Castro de Elviña es «un paraíso inquieto» (p. 75), en referencia a la pintura de Chagall, como lo explica Manuel Rivas: «Gaston Bachelard definió el mundo pintado por Chagall como «un paraíso inquieto» (p. 75, p. 91). Dedicó a este mundo mágico, mitológico, cosmológico, el capítulo 8, «El viaje al paraíso inquieto», que empieza así: «La primera imagen es la de una vieja enlutada en una ventana. Pero no me mira a mí, así que sigo la dirección de su mirada [...]» (p. 75). El narrador mira lo que mira la mujer, en una puesta en abismo paralela a la del cuadro de *Las Meninas*, «hablando» al ojo del espectador. La importancia de la mirada y de la mano en el pintor, expresada por la recurrencia léxica en torno a la mirada, la vista (ver, mirar), sirve para definir por analogía las cualidades humanas, aquí de sus abuelos: «en los talleres de pintura de Flandes, se decía: «La mirada fértil, la mano sincera». Eran dos condiciones que compartían [...]» (p. 45).

La imagen de la familia desaparecida, asociada con el duelo, particularmente la desaparición de María, hermana mayor de Rivas, se construye como un puzzle. Es así como la primera foto del texto lo representa con su hermana (p. 8), foto retomada para la cubierta entre otras cinco, y la última (p. 192) representa a su hermana. El pasado surge por flashes, imágenes, escenas que dan lugar a un capítulo autónomo e ilustrado. Unas treinta fotos –que se pueden considerar como imágenes «desnudas» según la terminología de Jacques Rancière, dedicadas sólo al testimonio<sup>15</sup>–, en negro y blanco, familiares, de la época, personales o dadas (como lo explica la parte *Agradecimientos*, p. 201), están insertadas, a razón de una o dos por capítulo, constituyendo una suerte de álbum familiar. Pero algunas fotografías ausentes, por no existir, pero contadas son muy interesantes, como la foto virtual de su familia evocada en el capítulo 16, «La foto de familia» (pp. 137-139). Este relato sobre una foto «robada» de la familia constituye la totalidad del capítulo, extremadamente breve, un microrrelato, construido en torno a dos fotos: la «oficial» de la familia destinada a trámites administrativos y la foto personal que un fotógrafo estafador jamás les dio. Se insiste en la unicidad de la foto oficial («una, única») que le da su «aura», como a una obra de arte si seguimos las ideas de W. Benjamin, en *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, pero la «no foto» es un recuerdo mental, inmaterial, carente de prueba o de huella, pero tan real para M. Rivas como la otra. Se equipara así la foto real y el recuerdo.

<sup>14</sup> Para Bernard Vouilloux, la literatura es «imageante», ver «Texte et image ou verbal et visuel?», in Liliane Louvel, *Texte/Image. Nouveaux problèmes, Colloque de Cerisy*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 17-31, y para Italo Calvino: «le texte incite à voir la scène comme si elle se déroulait sous nos yeux»/«el texto incita a ver la escena como si se desarrollara ante nuestros ojos», en sus *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire* [1988], Paris, Seuil, 2001, p. 136.

<sup>15</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p. 31.

Como en su álbum familiar de *Las voces bajas*, M. Rivas recurre a la foto en la novela *La mano del emigrante*. Compuesta por tres partes de naturaleza distinta, un relato ficcional sobre un emigrado gallego (Castro, instalado en Inglaterra), una parte fotográfica y una parte de entrevistas a emigrados, destaca la segunda parte de esta novela tripartita titulada «El álbum furtivo». Consta de veinticuatro fotos sacadas por Manuel Rivas, fotos asociadas con la muerte, la pérdida, el duelo que son un «falso recuerdo» ya que las fotos describen vistas que hubiera podido ver el protagonista<sup>16</sup>. Es de notar la coincidencia con W.G. Sebald que publicó (en 1992 en alemán) *Los emigrados*, traducido al español en 1996, un conjunto de cuatro relatos sobre emigrados alemanes, con fotos sacadas por el propio Sebald.

En *Lo que esconde tu nombre*, el protagonista Julián, antiguo preso en Mauthausen, no deja de perseguir a antiguos criminales, ayudándose del hilo conductor de unas fotos que ritman la acción. La foto del matrimonio noruego Christensen prueba la existencia de antiguos nazis, provoca la acción, es punto de partida de la novela, el *incipit*: «[...] aparecía la foto del matrimonio Christensen. Fredrik tendría ochenta y cinco años y Karin alguno menos. Fue fácil reconocerlos [...] Reconocí sus ojos de águila [...] La foto no era muy buena. [...] Aparecían sentados en un sofá...» (pp. 13-14); «me ilusionaba pensar que Salva y yo llegaríamos hasta el sofá de la foto» (p. 15). A partir de ahí el protagonista Julián no abandonará su persecución y denuncia de los antiguos criminales.

Otras fotos que evocan el recuerdo son también prueba del contexto extratextual (el régimen franquista por ejemplo), como la descripción-evocación de la imagen omnipresente de Franco en las aulas de las escuelas: «la escuela estaba presidida por un crucifijo y un gran retrato de Franco [...]. Jesús en la cruz, desnudo, clavado [...] Franco, de emperador [...]. Lo que allí veías era el Caudillo que mandaba sobre todo y sobre todos y aquel Rey de Reyes desvalido» (pp. 121-122). Como la imagen magnificada de Franco por la instrumentalización política, la foto puede ser también degradada por el régimen, como la foto desviada del libertario Chao: «el rostro transformado, tipo bandolero» (*Voces bajas*, p. 152).

### *La imagen definitoria del retrato físico y psicológico del personaje*

Además de ser recuerdo o prueba, la imagen real o mental es asociada al protagonista, al paisaje, a la acción. La imagen narrativa mediante las figuras de la descripción, el retrato o la *ekphrasis*, puede definir al protagonista como lo mostramos en unos pocos ejemplos. Así en *La caída de Madrid*, el capítulo 7 dedicado al retrato del profesor de filosofía Juan Bartos empieza así: «El profesor Juan Bartos tenía una fotografía del Che Guevara grapada en el panel de corcho [...] también podían verse una reproducción del Guernica, el Pont des Arts de París

<sup>16</sup> Ver Jorge Vaz, «Manuel Rivas», in Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010) La imagen en el texto (I)*, Bern, Peter Lang, 2011, *op. cit.*, pp. 381-408; Natalie Noyaret, «Pour une approche de l'«âme» galicienne: *La mano del emigrante*, de Manuel Rivas», *Les langues néo-latines*, 345, juin 2008, pp. 31-43.

[...], la imagen de un marino portugués con un clavel en la oreja [...], un dibujo de Alberti [...] y un fotograma de King Kong [...]» (p. 90). De manera clásica, la descripción del entorno espacial, de los objetos del personaje permite traducir su psicología, su cultura, su ideología.

La foto del matrimonio noruego Christensen en *Lo que esconde tu nombre* de Clara Sánchez prueba la existencia de estos antiguos nazis, permite su identificación («Fredrik tendría ochenta y cinco años y Karin alguno menos. Fue fácil reconocerlos [...]», pp. 13-14), y convencerá también a la joven Sandra para que ayude a Julián en su busca: «la foto de una pareja [...] eran Fred y Karin» (pp. 107-108). A partir de ahí, el dúo Sandra-Julián no dejará su persecución de los antiguos criminales. Esta misma foto y otras más («el álbum de Elfe») ritman la acción, reavivándola periódicamente (pp.13-15, p. 39, pp. 107-108, pp. 136-137, pp. 168-169, p. 173, pp. 204-205).

La *ekphrasis* del retrato de Franco y de Cristo en *Las voces bajas* de Rivas (imágenes no insertadas) por antítesis con el álbum familiar del mismo Rivas, presenta la descripción-evocación de la imagen bien real y omnipresente de Franco en las escuelas: «un gran retrato de Franco [...], de emperador [...]. Lo que allí veías era el Caudillo que mandaba sobre todo y sobre todos y aquel Rey de Reyes desvalido» (pp. 121-122). Esta evocación marca profundamente la mente y el inconsciente del protagonista: «Dos años con la misma escenografía de frente son muchos años. Los ojos envían información y luego la mente trabaja por su cuenta» (*ibid.*); su evocación se añade a la ahora larga lista de textos-recuerdos escritos por gran parte de los novelistas niños en los años 60 (A. Muñoz Molina, L. Landero en *El País*, 3/12/1992, A. Cervera en *El color del crepúsculo*, 1995, J. Llamazares en *Escenas de cine mudo*, 1993). De la misma manera, la imagen instrumentalizada y degradada por el régimen de la foto del militante Chao (p. 152) forja el carácter y la ideología del protagonista.

De manera más compleja, elaborada, una novela puede ofrecer un multiperspectivismo, como son el caso de *Una ventana al norte* de A. Pombo (2004)<sup>17</sup> y *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002), por ejemplo. En *Una ventana al norte*, la tapa que representa una foto de una joven mujer elegantemente vestida al estilo 1920, la *ekphrasis* de un cuadro de la protagonista Isabel de la Hoz y la diégesis convergen hacia el retrato de la protagonista Isabel de la Hoz. El retrato pictórico de Isabel de la Hoz descrito en el *incipit* (pp. 9-11), no insertado, remite a la familia de Pombo (epílogo) y la tapa del libro, a un lienzo de Sotomayor: «Dama con fondo de paisaje». Imagen familiar y colectiva se reúnen, ya que es a la vez una figura de la historia local de Santander y un miembro lejano de la familia Pombo, como lo explica Pombo en el epílogo de su novela. Junto a la representación pictórica se añaden las referencias a fotos (pp. 20-21, p. 22, pp. 295-296): «Ahora sí que Isabel de la Hoz estaba a salvo, en sus fotografías y en el cuadro que de ella pintó Alvarez de Sotomayor [...] en la memoria de la gente bien de Santander [...] a salvo en el intercambiador de la memoria individual y colectiva.»

Encontramos la misma conjunción de perspectivas en *La voz dormida* que en *Una ventana al norte*. Como para Isabel de la Hoz, tenemos en la cubierta la representación fotográfica de una joven, una militante, aquí la supues-

<sup>17</sup> Ver Anne Lenquette, «Álvaro Pombo», in Natalie Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010) La imagen en el texto (I)*, op. cit., pp. 49-74.

ta protagonista, Hortensia, y su *ekphrasis* en el texto. Un juego se establece entre texto y extratexto que dinamiza y ensancha la acción, dando pruebas de veracidad a la ficción y acercando la novela a una biografía ilustrada.

### *Imagen y reflexión metapictórica*

Si la pintura «e cosa mentale» según Leonardo da Vinci, algunas novelas metapictóricas también reflexionan sobre el arte pictórico o fotográfico: sobre la técnica y el trabajo del artista, la teoría de la pintura, los pintores, las obras, el mundo de la pintura (galerías, salones, venta), la imagen pictórica y su inserción, etc. Como lo dije, los cuadros raras veces están insertados, a diferencia de las fotos (por motivo económico tal vez), pero los que son comentados por la *ekphrasis*, o son reales o son inventados (ficcional). Estudiaré algunos casos en las novelas *La caída de Madrid*, *Las voces bajas*, *La novia de Matisse*, *El cielo de Madrid*, en las que aparece la figura del pintor: Ada Dutruel en *La caída de Madrid*, muchos en *La novia de Matisse*, el narrador-personaje Carlos/Llamazares en *El cielo de Madrid*, María en *Las voces bajas*.

Las figuras de la representación –descripción, retrato, *ekphrasis* (discurso sobre una obra), hipotiposis, abismación–, son recurrentes, como también la importancia dada a la mirada y a la mano del pintor. A la práctica del retrato y de la descripción, se añade una reflexión metatextual, metapictórica, sobre el arte del retrato, saturada de referencias a la vista: «Quién viene ahora por el camino? [...] Quién es aquel [...] Tampoco había que empezar por ahí el retrato» (*id.*, pp. 103-105).

Aparece el oficio de pintar, ensalzado o despreciado, a través de pintores verdaderos o no, famosos o no, protagonista o personaje secundario, o simple alusión. En *Las voces bajas*, la referencia pictórica recorre la novela, se extiende al oficio de artista pintor o de simple pintor de brocha, como lo comenta Manuel Rivas-padre a su hijo: «en la construcción hay oficios que tienen una cierta leyenda. Por ejemplo, el de pintor [...] Tú, hazte pintor.» (p. 85); son evocadas obras de Chagall (p. 75, p. 195), de Millet (p. 193), un paisaje y un desnudo del pintor gallego Taibo (p. 113), de Urbano Lugrís (p. 170) u otro pintor local anónimo (p. 184); María, artista pintora aficionada, gana un premio de honor en un certamen con una marina (p. 191), ella «era como una espigadora de la estirpe de las que pintó Millet, buscando lo útil en lo oculto» (p. 193). Hasta Franco se pretende artista (p. 170).

*La novia de Matisse* de Manuel Vicent (2000) relata una historia de amor entre el marchante de arte Michel Vedrano, buen conocedor del arte, y Julia, la mujer de un rico empresario, Luis Bastos, e ilustra la relación entre arte y realidad. Como en *El retrato de Dorian Gray* de O. Wilde, se muestra el aporte de la pintura, aquí la mejora de la salud de Julia gracias a su afición al arte; su compra de lienzos de Picasso, de Monet, y sobre todo el retrato de una adolescente en el cuadro de Matisse, «La alegría de vivir», mejora su salud. El mundo de la pintura, de los marchantes de arte, está en el centro de la intriga entre Michel y Julia y Bastos, y numerosos pintores en *La novia de Matisse* (Picasso, Matisse, Monet, Modigliani, etc.)

El personaje de la pintora Ada Dutruel, en *La caída de Madrid* acompaña la diégesis que relata cómo una serie de personajes recibe el anuncio de la muerte de Franco. Encarna el papel social y político del artista, con su arte subversivo y su cuadro comprado como regalo para el cumpleaños del viejo José Ricart, por su nuera Olga que se las da de entendedora de arte nuevo. «La rebelde Ada Bartos» (p. 286) representa la novedad, el arte asociado al cambio de régimen, a la llegada de la democracia (p. 34, pp. 202-205); sus cuadros pasan a una colección de la Fundación Ricart (p. 34).

En *El cielo de Madrid*, relato personal de un narrador pintor, Carlos, alter ego de Llamazares, la pintura se superpone a la vida misma: «mi vida había sido un lienzo que yo pintaba a mi gusto» (p. 116). La pintura sustituye a la realidad, idealizándola: «Era tan bella que parecía pintada» (p. 23). Para Carlos el protagonista, es una vocación: «para mí pintar era indispensable» (38) y «una pasión» (p. 133, p. 66, p. 70), una dedicación total al arte: «elegir entre vivir la vida o contarla o entre vivirla o pintarla» (65). Pintar es algo inconsciente, «una expresión más allá de la razón» (39), que revela al artista a sí mismo, su «autorretrato» (31), «me retrataban»; «recordar y pintar viene a ser lo mismo» (p. 89). En *El cielo de Madrid* (p. 23, p. 33, p. 35, p. 36, pp. 64-73), todo se ve a través de la pintura.

Cualquiera que sea el tipo de pintura evocado –retrato, paisaje, bodegón, escena de género, marina, desnudo–, el recurso a la imagen real o verbal ensancha la novela, el extratexto penetra lo intratextual, creando una permeabilidad y la desaparición de la frontera entre lo escrito y lo vivido.

Al final de este breve recorrido de algunos ejemplos de recurso a la imagen, nos aparece que la presencia de la imagen en el texto literario narrativo es de alto significado en cuanto a la episteme de la escritura y a la visión del mundo contemporáneo que conlleva. La imagen produce el enriquecimiento del discurso, da más perspectivas al objeto literario y transforma la lectura tradicional haciendo evolucionar al lector hacia un lector-espectador; se cambia el pacto de lectura, ahora se impone la búsqueda de la veridicidad, a menudo basada en la prueba y lo íntimo, como lo muestran el recurso a los álbumes familiares o las fotos sacadas por el propio escritor.