

VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació
Departament de Filologia Espanyola



**Representaciones de la Transición en la
novela española actual**
Poéticas, afectos e ideología en el campo literario
(2000-2016)

TESIS DOCTORAL

Presentada por Violeta Ros Ferrer

Dirigida por el Dr. Joan Oleza Simó

Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados

Valencia, 2017

Esta tesis doctoral ha sido realizada con la ayuda de una Beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (número de referencia: FPU 12/02443).

Representaciones de la Transición en la novela española actual

Poéticas, afectos e ideología en el campo literario

(2000-2016)

Agradecimientos

Agradezco a mi director de tesis, Joan Oleza, su apoyo, su confianza y su saber hacer, sin los cuales me habría resultado muy difícil llevar a cabo este proyecto de investigación.

Agradezco a Alex-Saum Pascual los tres meses de charlas e intercambios en la Universidad de California -Berkeley, que tan productivos fueron para empezar a pensar esta tesis desde otros ángulos y en otras direcciones.

Agradezco a Germán Labrador su acogida en la Universidad de Princeton y, especialmente, su generosa invitación a participar en el seminario de doctorado *Democracies to come? Political Transitions and Cultural Revolutions in the 1970's*, que tanto ha aportado al resultado final de este trabajo.

Agradezco a mis compañeros y amigos del departamento de Filología Española de la Universitat de València, porque sin ellos todo sería mucho más difícil y menos divertido. Agradezco, también y especialmente, a mis compañeras de viaje intelectual y generacional, porque sin ellas todo tendría menos sentido.

Agradezco a mis padres y a mi hermana el calor y el amor incondicional.

Agradezco a Migue, porque aunque esté lejos, siempre está cerca.

Índice

Introducción	1
I. Marco de la investigación y fundamentos teóricos: memoria, generación y afectos	22
1. La Transición y los desplazamientos del debate en torno a la memoria histórica	22
1.1. La evolución del régimen de memoria histórica a partir del año 2000	22
1.1.1 Regímenes de memoria y <i>decoro</i> democrático	22
1.1.2. Las fases del régimen de memoria 2000-2016	27
1.2. Posmemoria y Transición	34
1.2.1. El desplazamiento de la categoría de <i>trauma</i>	34
1.2.2. La <i>memoria mediada</i> y la dimensión intergeneracional del debate en torno a la Transición	37
2. El conflicto generacional y el problema de la transmisión	40
2.1. Una aproximación crítica al concepto de <i>generación</i>	40
2.2. Generaciones literarias y memoria comunicativa	43
2.3. La articulación generacional de la memoria literaria de la Transición	47
2.4. Las interferencias en la memoria: el problema de la transmisión	55
3. El <i>giro afectivo</i> del debate transicional	59
3.1. Del <i>giro lingüístico</i> al <i>giro afectivo</i>	59
3.2. Para una lectura política de los textos literarios	65
3.2.1. <i>Estructuras del sentir</i> o el idioma de cada generación	66
3.2.2. Los afectos como <i>práctica</i> y el <i>habitus cultural</i>	69
3.2.3. La <i>crítica sentimental</i> de la Transición española	72
3.3. La sentimentalidad dominante en los relatos sobre el pasado: <i>una cuestión de nostalgia</i>	78
3.3.1. Tiempo y nostalgia	78
3.3.2. El vértice de la nostalgia	80
3.3.3. Los usos políticos de la nostalgia	81
3.3.4. Hacia una teoría de las emociones políticas	84

3.4. Los afectos en la circulación de los relatos sobre la Transición en el presente:	
una hipótesis	86
3.4.1. La reconfiguración de los afectos después de 2011	86
3.4.2. Tres modos de escritura del tiempo transicional en el campo literario: relatos fundacionales, relatos postfundacionales y relatos emergentes	90
II. Los discursos sobre la Transición y su proyección en el campo literario	96
1. Los discursos fundacionales y su pervivencia en el presente (1978-2000)	101
1.1. La memoria comunicativa de la <i>generación bífida</i>	101
1.1.1. La metáfora <i>bífida</i> y las dos puntas del relato	101
1.1.2. Dos relatos en tensión: consenso y desencanto	106
1.1.3. La <i>nostalgia social</i> del tiempo transicional: una forma de sentimentalidad dominante	108
1.2. El relato épico y la memoria hegemónica	113
1.2.1. El relato épico de la Transición española	115
1.2.2. Los medios de comunicación y el consenso: de <i>La Transición española</i> (1995) a <i>Cuéntame cómo pasó</i> (2001)	121
1.2.3. <i>Francomoribundia</i> (2003) y la poética de la autoafirmación	128
1.3. El relato crítico y la memoria contrahegemónica	143
1.3.1. El relato crítico de la Transición española	143
1.3.2. La cultura y el desencanto: la <i>Crónica sentimental de la Transición</i> (1985) y <i>La literatura en la construcción de la ciudad democrática</i> (1992)	152
1.3.3. <i>La caída de Madrid</i> (2000) y la poética de la derrota	172
2. Relecturas y reconstrucciones narrativas de la Transición (2000-2016)	192
2.1. Relecturas postfundacionales	193
2.1.1. <i>Anatomía de un instante</i> (2009) y la actualización de la épica transicional	196
2.1.2. <i>El vano ayer</i> (2004) y el relato de la violencia	216
2.2. Relecturas emergentes	239

2.2.1. <i>El día del Watusi</i> (2003): el relato que desconfía del relato	242
2.2.2. <i>Daniela Astor y la caja negra</i> (2013) y el relato del feminismo	268
Conclusiones	291
Conclusion	299
Thesis Summary	305
Bibliografía citada	307

Introducción

Porque si nadie les dice que la democracia ya está en pie y que de lo que se trata es de no destruirla, de no dilapidar esa herencia política a la cual deben ellos su libertad, si no se consigue transmitir esa experiencia que sus protagonistas ocultaron tras un cuento autocomplaciente, seguirán empeñados en construir “un nuevo régimen”.

María Salgado, *Hacia un ruido*

La Transición española, tal y como la evocan muchos discursos desde el presente, tiene mucho de lugar común fundacional. La Transición ocupa, hoy, la función de un *locus*, de un enclave imaginario en el marco político, social y cultural de la España contemporánea, que parece situar en ella el origen del malestar para con el presente.

En el núcleo de este *locus* hay un relato del pasado que se condensa en torno a una fábula sobre el origen de un presente incompleto. Se trata de un relato que se piensa desde y para un presente histórico que se percibe a sí mismo como un tiempo *en suspensión*; un *tiempo en suspensión* que ha sido atravesado, en un lapso temporal relativamente breve, por una serie de cambios que afectan tanto a la percepción del tiempo pasado como a las expectativas sobre el tiempo futuro.

La disposición narrativa del tiempo histórico está, de este modo, en el mismo centro de la configuración de los relatos sobre el presente. Y, puesto que los relatos crean mundos, tiempo y relato se nos muestran tanto como un instrumento determinante en el ejercicio del poder, como una herramienta de emancipación discursiva. En este sentido, el gesto de cuestionar la relación necesaria entre una sintaxis temporal dada —generalmente lineal y teleológica— y la configuración de los relatos por los que nos explicamos nuestro presente tiene, para nosotros, un enorme potencial.

La posibilidad de articular una *gramática del tiempo* (Sousa Santos, 2005) o una *semántica histórica* distinta (Koselleck, 1993; Winter, 2015) nos sirve para pensar, con una cierta distancia, la temporalidad subyacente al relato de la España democrática hasta el momento y que saltaría por los aires con la llegada de la crisis y el cambio que esta produce en la percepción del tiempo histórico reciente. Se trata esta de una forma de la temporalidad histórica por la que se establecía un corte limpio entre el final del franquismo y el inicio de la democracia, y que articulaba en torno al proceso de la Transición el momento fundacional

de un nuevo cronotopo histórico (Gumbrecht, 2010 y 2013; Hansen, 2013) de cuya matriz temporal nuestro presente formaría parte todavía.

El presente democrático al que se refiere este relato sería un presente que ya se extiende en el tiempo casi cuatro décadas, y en el que se agolpan, con una rabia creciente, la herencia de un pasado irresuelto y el deseo de un porvenir incierto. Justo en ese pliegue del tiempo, la Transición aparece perfilada como una línea de referencia imaginaria o como un tiempo condensado, que parece contener todas las preguntas y algunas de las respuestas.

Asumimos, aquí, la Transición como el paréntesis que, dentro de este flujo temporal, se encaja entre la dictadura franquista y la democracia parlamentaria en España. Suspendidos en ese paréntesis, quedarían los años del tardo al postfranquismo, ese lapso temporal en el que un país que había sido sujetado durante cuarenta años por unas estructuras sociales, políticas, culturales y afectivas de corte totalitario, transita hacia un régimen de carácter democrático, con todo lo que ello implica.

Si tuviéramos que delimitar cronológicamente este lapso de tiempo transicional ajustándonos a la concepción del mismo que han venido elaborando las perspectivas de corte historiográfico, nos veríamos obligados a acotarlo al proceso de cambio institucional ocurrido entre finales de 1973 (con el asesinato de Carrero Blanco) y finales de 1978 (con la aprobación de la Constitución) (Molinero, 2006; Prego, 1995, Sánchez Cuenca, 2014). En ocasiones, esta cronología se ve alargada hasta 1982, con la primera victoria electoral del PSOE (Aróstegui, 2000) o incluso hasta 1986, con el ingreso de España en la CEE (Julià y Mainer, 2000). No obstante, cuando la perspectiva se amplía, y entramos a valorar otras cuestiones que tienen que ver, por ejemplo, con los cambios en las formas de vida derivados de los cambios en las estructuras económicas; con las mutaciones en las formas y en las concepciones de la cultura desarrolladas ya desde el final del franquismo; o en ocasiones, incluso, con cómo la Transición se va contando a sí misma en sus diferentes etapas; necesitamos una panorámica mucho más abarcadora y compleja de este tiempo transicional. Un tiempo que, desde esta perspectiva, podemos llegar a rastrear incluso desde finales de la década de los 60 —con la etapa aperturista del franquismo y los movimientos obreros y estudiantiles del 68— hasta principios de la década de los 90 —con las primeras crisis del proyecto socialista y la consolidación del neoliberalismo a nivel global—.

Esta segunda forma de entender la Transición sustituye una lectura de la misma en tanto que tiempo breve por una que entiende el proceso como un tiempo amplio, que es con

la que suelen trabajar otras disciplinas al margen de la historiografía más tradicional, como la Historia Cultural (Molinero, 2006; Julià y Mainer, 2000, Quaggio, 2014) o los Estudios Culturales (Graham y Labanyi, 1995; Moreiras, 2002; Labrador, 2017). Será este segundo enfoque el que adoptaremos a lo largo de este trabajo, ya que consideramos que nos permitirá acercarnos con mayor plasticidad al corpus literario que abordaremos en esta investigación. Suspendido en ese paréntesis amplio del tiempo transicional, queda, pues, el relato —o los relatos— a los que no dejamos de volver y que parecen contarnos, de algún modo, el inicio de otros muchos relatos con los que nos contamos nuestro presente.

Una sentimentalidad dominante

Frecuentemente, nos referimos este presente con el adjetivo *democrático*. Nuestro presente *democrático*. Sin embargo, si nos esforzamos por desautomatizar este binomio léxico, naturalizado en gran medida a golpe de repetición, no deja de llamar la atención que el periodo político y cultural vivido en España desde 1978 —fecha simbólica en que la democracia se constituye formalmente a través del texto constitucional— hasta la actualidad, han transcurrido casi cuatro décadas de historia. En este sintagma, el término “democracia” ya no designa una categoría metahistórica¹ referida a una forma de Estado determinada y definida por oposición a otras (“dictadura”, en este caso), sino que ha pasado a ser la forma de nombrar una etapa determinada y acotada en la historia del Estado español que, en este caso, designa el periodo de tiempo que va desde el final de la dictadura franquista hasta nuestros días. Independientemente de los criterios que sigamos para establecer las fases que se podrían distinguir en este periodo, resulta significativo constatar hasta qué punto este espacio de tiempo al que seguimos llamando *presente* se antoja ya demasiado largo.

En sus últimas obras (2010, 2013), el teórico de la literatura Hans Ulrich Gumbrecht elabora una teoría sobre la conciencia del tiempo. Partiendo de las tesis de Koselleck, esta teoría gira en torno a la idea de que el tiempo histórico está *fuera de quicio*; de que el tiempo presente se ha dilatado, se ha *sobrecargado* de experiencias y de pasados, que lejos de aflorar

¹ Agradezco a Germán Labrador esta y otras muchas reflexiones que iré puntualizando con notas al pie, y que pude compartir en el contexto del seminario *Democracies to come? Political transitions and social revolutions in the 1970'*, que tuvo lugar entre los meses de septiembre y diciembre de 2015 en la Universidad de Princeton.

quedan velados bajo la superficie de ese presente, como *latencias*. El presente, para Gumbrecht, no sólo se ha dilatado:

[...] sino que también parece estar a punto de reventar, estancado entre un pasado que no quiere pasar y un futuro que permanece cerrado. El presente [...] está, al menos potencialmente *sobrecargado*, y esta sobrecarga ha ido aumentando cada vez más con el paso de las décadas (Gumbrecht, 2010: 59-60).

Para Gumbrecht, tras la premisa de la implosión del tiempo histórico, aparece la angustia del estancamiento temporal, dado que, a principios del siglo XXI, el futuro ha dejado de presentarse “como un horizonte de expectativas abierto a la acción”, para cobrar más bien la forma de “un conjunto de escenarios amenazadores e imposibles de prever con detalle” (Gumbrecht, 2010: 75-76). En este sentido, Gumbrecht se referirá al *cronotopo del presente dilatado* (Gumbrecht, 2010: 77) para nombrar el tiempo que se abre en los años setenta con el final de la posguerra europea y se extiende hasta un presente marcado por la crisis de las narraciones en torno al futuro; una crisis que para él tendrá que ver con el peso excesivo que la presencia velada —y *latente*— de ese pasado tiene en el presente.

Según Gumbrecht, este *sobrecargamiento* del presente tendría su principal causa en la hegemonía de las lecturas del tiempo presente impuestas por la perspectiva de una generación —la suya propia, a la que se refiere como la *generación del 68*— cuya concepción del futuro estaría absolutamente determinada tanto por el miedo a convertirse en pasado como por el enorme peso de la nostalgia (Gumbrecht, 2010: 47-60). Una hegemonía hasta el momento poco discutida y cuya crisis de legitimidad cobra una forma clara si la pensamos en relación con lo ocurrido en los últimos años en torno al debate sobre la Transición en España. *Latencia* y *nostalgia* se convierten, pues, en dos herramientas de gran utilidad a la hora de abordar y entender el complejo nudo de imaginarios tejido alrededor del proceso de cambio político en España, los relatos que circulan en torno a él y, especialmente, las rupturas que, con respecto a todo ello, se empiezan a perfilar con la irrupción discursiva de una serie de generaciones vinculadas afectivamente a este pasado de modos distintos a las anteriores.

Si, desde estas premisas, nos fijamos en la producción cultural de las últimas décadas, podríamos detectar que la Transición ha sido objeto, desde el final del propio proceso de cambio político, de la construcción de una memoria nostálgica. Esta memoria nostálgica está

anudada al imaginario democrático por lo que llamaremos a lo largo de este trabajo una *sentimentalidad dominante*. Esto es, un subtexto afectivo compartido que va a sostener toda una serie de relatos sobre el proceso transicional que tendrán que ver con las diversas lecturas, de ideologías contrapuestas, que se disputan su sentido para proyectarlo sobre el presente. Entenderemos este subtexto como un modo de relación con el pasado mediado por un filtro afectivo determinado, que opera en un plano más profundo —más inconsciente— que el de la ideología, y que tiene que ver con un sustrato cultural, social, afectivo y generacional compartido por buena parte de los actores más reconocidos de la cultura a lo largo de un periodo histórico concreto.

Para hablar de la forma en que esa sentimentalidad se sedimenta en cada época y produce formas históricas de organización de la experiencia Raymond Williams habló de las *estructuras del sentir* (1980). Una categoría que conecta los procesos ideológicos con una dimensión afectiva, aludiendo al modo en que, en una época dada, los conceptos, las ideas y los objetos son experimentados, percibidos y sentidos por una comunidad. Como veremos, la referencia a la sentimentalidad ha sido, asimismo, un recurso repetido en el grueso de los relatos sobre la Transición y utilizado por muchas de las voces privilegiadas dentro del campo literario español. Pero es importante señalar que, hasta hace bien poco, el discurso que ha ido tejiendo las formas de una *memoria sentimental* de la Transición con mayor visibilidad ha sido un discurso enunciado, por un lado, desde una perspectiva generacional muy determinada y legitimada por una experiencia biográfica específica del propio proceso; y, por otro lado, se ha tratado de un discurso mayoritariamente enunciado y visibilizado desde la articulación de una experiencia predominantemente masculina del mismo.

La omnipresencia de esa memoria sentimental ha generado, por contraste, la irrupción de una serie de relecturas generacionales que, precisamente, han tratado de impugnar la estructura afectiva que sostenía sus relatos de la Transición. Esta irrupción, a nuestro entender, presenta nuevas claves de lectura que nos permitirán acercarnos a la representación literaria de otros posicionamientos afectivos diferentes a los *dominantes*, que redefinirán ese debate y lo situarán en un presente distinto.

Lo que ocurrirá, en este sentido, con la llegada de la crisis, es que se visibilizará una ruptura afectiva con los discursos que sostenían lo que Luisa Elena Delgado llamó las *fantasías de la normalidad democrática* (2014), que tuvieron en la Transición uno de sus enclaves privilegiados. La llegada de la crisis del 2008 habría desencajado estas fantasías del marco que

las sostenían, dando lugar al cuestionamiento de ese mismo marco sentimental dominante y a un gesto de rechazo hacia aquellas construcciones discursivas que habían elaborado en torno a la Transición el mito fundacional de un tiempo presente *normal* y desproblematizado.

Esta transformación de los presupuestos sentimentales —e ideológicos— de los relatos sobre el presente que emerge como uno de los efectos más claros de la crisis supone entonces, una forma de interrupción o, al menos, desnaturalización de esta concepción del tiempo previa —lineal y teleológica—, asumida durante los primeros ciclos de instauración del régimen democrático, que apuntaba como dirección única a una idea de progreso con la que los efectos de la crisis económica de los últimos años en el Sur de Europa hacen cada vez más difícil conectar a una parte importante del cuerpo social. En España, será especialmente a partir del año 2011, con el 15M, cuando esta quiebra se manifieste en toda su profundidad. Será de esta quiebra de donde emerjan — se reconstruyan, en realidad—, las claves para proponer una relectura crítica del pasado más inmediato, sobre la que la imaginación colectiva entiende que se ha fundado ese presente en crisis y *sobrecargado*: la Transición.

Williams ya había señalado, de hecho, hasta qué punto es necesario que un cambio de paradigma en las estructuras del sentir haya sido ya efectivo para poder distinguir y nombrar el régimen emocional en el que se habita, puesto que las diferencias producidas por ese cambio “son a menudo mejor conocidas en un estadio posterior, cuando han sido [...] formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones” (1980: 155). Es de este modo que entendemos que los rasgos del marco sentimental dentro del que se había venido produciendo el debate en torno a la Transición se pone de relieve solamente en el momento en el que es cuestionado por las diferentes narrativas de la crisis surgidas sobre todo después del 15M.

Una fantasía sociopolítica

Estas narrativas implicarán un corte simbólico y generacional que permite visitar con una cierta distancia esa sentimentalidad dominante vinculada a las representaciones del pasado transicional, y las traerá a su presente. Sin embargo, como trataremos de evidenciar en nuestro trabajo, este corte no siempre dará paso a un paradigma afectivo nuevo sino que, en buena parte de las ocasiones, reformulará o discutirá con los términos sentados por los discursos precedentes.

De este modo, esta investigación enuncia sus premisas y construye sus hipótesis desde una perspectiva que busca ubicarse dentro de la lógica de la quiebra de esta gramática temporal que habría resultado hegemónica durante buena parte del periodo democrático, y que habría articulado la Transición como una suerte de hoja en blanco desde la que contar el presente; pero, al mismo tiempo, partirá de la convicción de la necesidad de articular una genealogía crítica alrededor de esta quiebra. Por este motivo, los antecedentes del debate que abordaremos estarán muy presentes en el desarrollo de nuestro trabajo.

Desde las representaciones del proceso transicional que encontramos en el campo literario al inicio de la década de los 2000, puede observarse ya, de hecho, con relativa claridad, este proceso de voladura de los relatos del bienestar y de sus *fantasías de la normalidad*. Podríamos ir, como decíamos, hasta el inicio de la década de los 2000 para situarnos en ese momento inicial de lo que posteriormente se ha llamado el *boom* de la memoria: cuando la fuerte demanda social de memoria histórica —movilizada en España por las primeras exhumaciones de fosas de la Guerra Civil en democracia—, puso sobre la mesa la necesidad de volver sobre los procesos de violencia y represión del siglo XX; esto es, Guerra Civil, dictadura y Transición. Una demanda social que iba a generar, a su vez, el surgimiento de una potente industria cultural en torno a ella. Lo que sucede, entonces, a partir de ese año 2011 es que se entrelazan dos potentes inercias discursivas: la que tiene que ver con la crisis y la que tiene que ver con la demanda social de recuperación de la memoria histórica, generando en torno al proceso de la Transición ese aura de *locus*, y constituyéndolo narrativamente como un momento fundacional en el que localizar el inicio de un hilo narrativo que conduciría hasta las insuficiencias del presente. Aun con todas sus complejidades, y contando con el hecho de que este estatuto no surge de la nada con el nuevo milenio, podríamos circunscribir el recorrido por el que la Transición se constituye en fábula fundacional, en *fantasía sociopolítica* (Zizek, 2007), entre los años 2000 y 2016 (con más fuerza, insistimos, a partir de 2011).

Podemos trazar un primer dibujo de este recorrido a partir de la aparición en la prensa cultural no específica de tres monográficos sobre la Transición, sintomáticamente publicados entre los años 2000 y 2013. Precisamente por su aparición escalonada y en tres momentos muy significativos en la transformación de los discursos críticos en torno al pasado transicional, una lectura en perspectiva de estas tres publicaciones nos da una idea bastante

aproximada del proceso de maduración de los discursos heredados sobre la naturaleza y el desarrollo del proceso de cambio político en España.

En marzo de 2000, la revista *Quimera* publicaba un dossier que llevaba por título “Anatomía de la Transición española” (VV.AA., 2000). Este dossier, coordinado por Eduardo Subirats, partía de una hipótesis contraria a la que se imponía en nuestra sociedad hasta ese momento. Si bien sobre todo a lo largo de la década de los noventa, los discursos mediáticos que circulaban con mayor fluidez retrataban la Transición en su versión más dulce —aquella que ponía en el centro la noción de *consenso*, la de la Transición como *tiempo cero* sobre el que se había ido construyendo el edificio democrático (Prego, 1995)— la aparición de este primer dossier apunta hacia una lectura distinta. Para el Subirats del año 2000, la Transición no operó un corte con el pasado dictatorial ni inició “la edad de oro en la que supuestamente vivimos —y bien, además— hoy” (Subirats, 2000: 20), sino que dejó una honda huella en la vida cultural de la España contemporánea —*democrática*— que, para el autor, debe ser reconocida como tal.

Tanto el punto de partida de la publicación, como los trabajos que esta reúne dan cuenta de toda una línea de la crítica que viene desarrollándose en los departamentos universitarios norteamericanos desde mediados de los años noventa y que se presenta como un discurso abierto y declaradamente enfrentado a toda una tradición discursiva en torno a la Transición que se había venido gestando mayoritariamente en los espacios académicos peninsulares, inmediatamente después del periodo transicional (Pasamar, 2015b). La sola presencia de la figura de Subirats como coordinador del dossier define de antemano esta línea crítica a la que los textos que lo conforman se adscriben, tanto por la trayectoria académica del profesor —que se considera a sí mismo como un exiliado del sistema universitario español (Expósito, Rodríguez y Villota, 1997)—, como por su propio posicionamiento ante el proceso transicional, constituido a partir de una experiencia política y generacional muy específica, que atraviesa inevitablemente su discurso.

Sobre la intensidad y recurrencia de este enfrentamiento volveremos más adelante. Lo que nos interesa señalar de la aparición de este dossier es, en primer lugar, el momento de su publicación, ya que coincide de forma aproximada con la irrupción de las primeras disquisiciones en torno a la memoria histórica. A pesar de que la presencia de la Transición apenas se dibuja en los primeros acercamientos teóricos, mediáticos y literarios al problema

de la memoria histórica en España, la aparición de este primer documento sí nos habla de cómo en la tradición de los estudios culturales realizados por el hispanismo norteamericano la revisión teórica del relato transicional empieza a trabajarse, con una gran intensidad crítica, como un nodo problemático asociado a la cuestión de la memoria en fechas muy tempranas —anteriores, al menos, a su despertar en el contexto español—².

Siete años más tarde, la revista *Quimera* publicaba un segundo dossier, esta vez titulado “El travestismo de la memoria: la literatura de la Transición”, coordinado por Joseph Aguado (VVAA, 2007), también profesor de un departamento de hispanismo norteamericano pero desde la perspectiva, esta vez, de una generación posterior a la de Subirats. El discurso de esta publicación se mueve en una dirección distinta. De la crítica a todo un sistema cultural que encontrábamos en el número anterior —formulada con muy pocas concesiones y desde una visión homogeneizante de la producción cultural desarrollada en España desde principios de los años ochenta—, pasamos ahora a un discurso muy crítico, ya no solamente para con el proceso transicional en sí, sino sobre todo para con el tipo de memoria que sobre este proceso se ha ido construyendo en función del presente desde el que esta se ha ido enunciando.

Este dossier aparece en el año 2007, en pleno debate en torno a la recuperación de la memoria histórica, y, precisamente por este motivo, su aparición es especialmente significativa, puesto que busca situar la memoria de la Transición en el punto de mira de dichos debates —especialmente, en el campo literario—. Es destacable también, en este sentido, la aparición aquí de un término que estaba ausente en el anterior: el término *posmemoria*, que hasta finales de los 2000 no empezaría a emplearse en el contexto de la recuperación de la memoria en España.

El tercero de los dossiers aparece en la primavera de 2013 en la prensa regular, se titula “El fin de la España de la Transición” y lleva por subtítulo: “Las lagunas democráticas, el desplome económico y la corrupción noquean el orden de 1978” (VV.AA., 2013). Se trata

² Este dossier constituye, pues, una temprana muestra de una forma de análisis cultural muy del gusto del hispanismo anglosajón, que volveremos a encontrar con fuerza en los planteamientos críticos sobre la Transición llevados a cabo en el espacio académico y reavivados, primero con la irrupción de la crisis económica de 2008-2012, y con la socialización de sus efectos fundamentalmente a partir del movimiento 15M después, de la mano de una generación de académicos que sostendrán posicionamientos críticos similares al de Subirats en el desarrollo de una línea de estudios transicionales de gran repercusión en la reconfiguración de los términos del propio debate.

del primer número de la colección de los *Cuadernos de eldiario.es* y se enmarca plenamente en la línea de las revisiones críticas de la Transición intensificadas con los discursos de la crisis económica y que cristalizan sobre todo con posterioridad a 2011. Frente al *presente del bienestar* del que habla Subirats, y la *memoria travestida* de la que habla Aguado, encontraremos en este último conjunto de artículos una dura crítica al proceso transicional enunciada explícitamente en un contexto de grave crisis económica, en el que el discurso emergente de las protestas impulsadas por el movimiento 15M ya ha adquirido notables cotas de visibilidad social e institucional.

Resulta fácil, pues, entender que la aparición de estos tres monográficos es, en este sentido, sintomática. A primera vista, lo que parece que nos dice este síntoma es que el marco de interpretación hegemónico de la Transición, que habría estado vigente durante buena parte del periodo democrático, ha sido progresivamente cuestionado sobre todo en las dos últimas décadas. No obstante, como decíamos más arriba y tal y como explicaremos en nuestro trabajo, las dinámicas de legitimación y deslegitimación de la Transición como el proceso exitoso de salida del franquismo y entrada en la democracia serán una constante desde el final del propio proceso transicional y hasta el presente. Esa constante apunta, creemos, a la pregunta sobre cuál es el relato del presente que cada uno de estos discursos busca sostener. Y resulta complicado responder a esta pregunta sin considerar antes los parámetros afectivos, ideológicos y generacionales desde los que el propio debate se ha configurado. La secuencia de aparición de estos tres documentos a partir del año 2000 da cuenta no solo de la existencia de un proceso de cuestionamiento de la hegemonía de un relato celebratorio de la Transición, sino también de la propia evolución que va a sufrir este proceso crítico en función e las demandas del presente desde el que va siendo configurado. Marca, en definitiva, las coordenadas del debate del que nos ocuparemos en las páginas que siguen.

Un marco de lectura intergeneracional

Si nos acercamos a las discusiones en torno a la Transición que se han materializado en el campo literario, lo primero que nos encontramos es, en esencia, un debate polarizado en torno a las dos posiciones clásicas que lo han articulado desde finales de los años setenta. Como ya han señalado un importante número de trabajos, a grandes rasgos el esquema de este debate es el siguiente: por un lado, podemos hablar de un relato hegemónico, el relato del *consenso*, que narra la Transición como “un proceso modélico de reconciliación que habría

logrado una democracia a un coste relativamente bajo y sin apenas violencia”. Por otro lado, y en el revés de esta versión hegemónica, podemos hablar de un relato crítico que, aunque aglutinaría en realidad diversas variantes, su contenido sería compartido *grosso modo* por una buena parte de la izquierda sociológica, cuya versión de la Transición es la de una mera reforma del régimen franquista. Las consecuencias de esta reforma habrían sido, según los textos literarios que se inscriben aquí, el continuismo y la pérdida irreparable de la oportunidad histórica de desquitarse de las traumáticas heridas de la Guerra Civil y los cuarenta años de dictadura franquista (Pasamar, 2015: 227).

A esta encrucijada entre los discursos del consenso y los relatos de la pérdida —que implican, evidentemente, dos lecturas ideológicas opuestas del proceso transicional—, con el tiempo habría que añadir otro eje de discusión que tiene que ver con la entrada de una perspectiva —ahora sí, de *relectura*— de la Transición en clave explícitamente generacional. Las nuevas voces que se incorporan a este debate —voces procedentes de generaciones posteriores a las que venían articulando el debate hasta aproximadamente el año 2000— cuestionarán, además, los propios términos en los que históricamente este debate se habría producido. Lo que vienen a señalar estas nuevas posiciones será hasta qué punto existe, en relación con la Transición, una distinción entre un coro de voces autorizado para intervenir en el debate y otras que no lo estarían tanto. Se pone ahora, entonces, sobre la mesa la idea de que, cuando se trata de contar la Transición, habría una generación que habría ostentado el poder de contar frente a las generaciones posteriores, cuya versión del tiempo histórico transicional se encontraría con dificultades a la hora de ser tomada en serio. Esta nueva posición generacional crítica la herencia de un relato fuertemente estandarizado del proceso transicional³, que parece excluir la posibilidad de otras voces que hablen de experiencias distintas de la Transición y que planteen de un modo no vicario la relación con la generación precedente. En esta encrucijada, la posibilidad de una memoria constructiva de naturaleza intergeneracional resulta, muy frecuentemente, difícil.

En la cita que hemos escogido para abrir nuestro trabajo resuena una idea que nos ha acompañado a lo largo de todo el proceso de escritura. La idea de la herencia de una cultura

³ De este choque, de este desencuentro, surgiría, por ejemplo, el polémico volumen coordinado por el periodista Guillem Martínez publicado en 2011 —*CT o Cultura de la Transición*— y buena parte de la bibliografía crítica aparecida recientemente sobre el asunto.

política *dilapidada* nos lleva a preguntarnos, una y otra vez, hasta qué punto le es conveniente al poder establecido una desconexión intergeneracional en la transmisión de las luchas del pasado —especialmente cuando se trata de luchas que buscaron ensanchar los marcos para poder pensar lo que hasta el momento se antojaba impensable y poder decir lo que hasta el momento no podía ser dicho—. En este sentido, no parece descabellado afirmar que al orden establecido le conviene la articulación cerrada de los discursos generacionales; una articulación que encierre las distintas experiencias de un mismo tiempo histórico en receptáculos separados y aislados entre sí. Es por este motivo que, en nuestro trabajo, trataremos de reparar este gesto con el intento de configurar un marco de lectura intergeneracional que dé cuenta de los modos en los que la experiencia de la Transición como tiempo histórico ha sido transmitida por parte de sus protagonistas directos y del modo en que esta experiencia ha sido recibida, incorporada o voluntariamente *dilapidada* por las generaciones posteriores en el campo literario.

Sin embargo, aunque el acercamiento crítico a los tiempos y las formas en las que ese cambio en el paradigma generacional se ha producido constituirá una parte importante de nuestro trabajo, la complejidad de la cuestión que con él buscamos plantear no se agota aquí. Si bien, por un lado, para explicar ese cambio partiremos de la existencia de un problema en la transmisión intergeneracional de la memoria de la Transición y en el cambio en las modalidades afectivas dominantes que entran en juego en los procesos de relectura del tiempo pasado, también consideraremos muy importante, por el otro, entender que en no pocas ocasiones un cambio en la perspectiva generacional desde la que la memoria del proceso de cambio político se construye esconde, tras un cambio en las formas, una continuidad en la presencia de los relatos.

Nuestra propuesta busca situar en el centro el conflicto en torno a la disputa por el control del relato del tiempo transicional, de manera que las distintas representaciones del periodo de la Transición puedan dibujar un marco de memoria colectiva más amplio del que tradicionalmente ha sido contemplado. En este ensanchamiento, el planteamiento generacional, tal y como lo entiende y lo usa la sociología de la memoria, será, desde nuestra perspectiva, una herramienta muy útil. Recurriremos a ella para pensar sobre este entrecruzamiento de experiencias en relación con el problema de la transmisión y de la construcción del discurso que ha sustentado el relato de la Transición.

Corpus literario

Una de las principales preocupaciones que están en la base de este trabajo tiene que ver con la necesidad de establecer una conexión directa entre nuestro objeto de estudio —la literatura— y el contexto cultural, social y político en el que esta se produce. Por este motivo, esta tesis doctoral ha sido pensada y expuesta en dos partes. En la primera parte, trataremos de dar cuenta del proceso de lectura y asimilación de los trabajos teóricos que nos han servido para construir el marco de la investigación y sus fundamentos teóricos. En ella expondremos, por tanto, el marco de lectura y el punto de partida desde el que nos acercaremos a las dinámicas del campo literario a partir de tres coordenadas críticas: el lugar de la Transición en los desplazamientos del debate sobre la memoria histórica, el acercamiento al tiempo transicional desde un punto de vista generacional; y el análisis de los afectos como herramienta para proponer una lectura política de los textos literarios.

En la segunda parte de nuestro trabajo presentaremos, en primer lugar, un estado de la cuestión en relación con los discursos sobre la Transición española, sus antecedentes y su evolución desde una perspectiva generacional y, en segundo lugar, abordaremos su proyección específica en el campo literario entre los años 2000 y 2016 a través del análisis de un corpus literario de seis novelas.

Se trata de seis novelas que, a nuestro entender, dan cuenta de la evolución en las representaciones de la Transición en la novela actual que buscamos presentar en nuestro trabajo: *Francomoribundia* (Cebrián, 2003), *La caída de Madrid* (Chirbes, 2000), *Anatomía de un instante* (Cercas, 2009), *El vano ayer* (Rosa, 2004), *El día del Watusi* (Casavella, 2003) y *Daniela Astor y la caja negra* (Sanz, 2013). En el transcurso de esta evolución, la adscripción a una determinada experiencia generacional, el juego con los posicionamientos hegemónicos y contrahegemónicos dentro del campo de la ideología y la cristalización, desde el plano de los afectos, de las modalidades sentimentales que cada uno de estos textos pone en juego marcarán nuestra propuesta para una lectura crítica de conjunto.

En el análisis de este corpus, el problema de la nostalgia como modalidad afectiva dominante en los relatos sobre la Transición aparecerá como un elemento de presencia sostenida en el tiempo, con la que cada uno de estos textos forcejeará a su manera. Al abordar las representaciones del proceso transicional que surgen a principios de los 2000, la nostalgia aparece como el régimen emocional en el que se inscriben de forma evidente buena parte de los relatos. La presencia de la nostalgia será recogida en el análisis de la primera parte de

nuestro corpus de textos —*Francomoribundia* y *La caída de Madrid*—. Sin embargo, como argumentaremos, no todas las articulaciones nostálgicas del tiempo pasado presentan una misma ideología, ni mucho menos tienen un mismo uso político: algunas se ponen, efectivamente, al servicio de la construcción de *un cuento autocomplaciente*; otras, sin embargo, se retuercen en la explicación de las causas y los porqués de las distintas y sucesivas derrotas. La clave para identificar qué tipo de uso del pasado se da en cada caso residirá, para nosotros, en la pregunta por la relación que, cada uno de estos textos, en esta primera fase de las representaciones de la Transición posteriores al año 2000, tratará de establecer entre el pasado transicional y el presente desde el que es enunciado.

Nos sorprenderá reconocer, sin embargo, que el recurso a la nostalgia como la modalidad afectiva dominante no será privativo de los discursos fundacionales del tiempo transicional. Si bien en un primer momento podríamos pensar que la nostalgia podría ser un elemento, aunque problemático, justificado en el marco discursivo de una comunidad emocional muy específica —marcada, en este sentido, por una misma experiencia generacional de un importante proceso histórico—, seguiremos encontrando trazas de esta misma forma de nostalgia en los relatos que, sucesivamente, irán apareciendo a lo largo de la primera década de los 2000, articulados ahora desde perspectivas generacionales distintas.

Esta presencia continuada de la nostalgia —que adquirirá en este nuevo marco un carácter más marcadamente ideológico, si cabe— planteará, creemos, una serie de cuestiones en relación con la operación de sentido que empezaría a realizarse sobre las relecturas del tiempo transicional, cuya presencia creciente en el contexto de la producción narrativa de la posmemoria constituirá uno de los hitos centrales de nuestra investigación. Precisamente por este motivo, en el segundo grupo de ficciones que analizaremos —*Anatomía de un instante* y *El vano ayer*—, observaremos cómo la modalidad afectiva puesta en juego en la representación del tiempo transicional presentará una mayor complejidad que la anterior. A la persistencia de esas trazas de nostalgia —que más que a una relación subjetiva con el pasado, remiten a la asunción de una cierta lógica cultural vinculada a las exigencias de un mercado editorial cada vez más agresivo—, deberemos sumarle ahora la progresiva configuración de la posmemoria como un nuevo marco de sentido en la reinterpretación del pasado.

Tal y como aquí lo entendemos, en este nuevo marco se impondrán las dinámicas de lo que los estudios de la memoria han denominado una *memoria afiliativa* (Hirsch, 2008 y

Faber, 2014 y 2015). El rasgo que definirá esta forma de memoria será la naturaleza afectiva e ideológica de los vínculos establecidos con el pasado. Es decir: la memoria ya no vendrá dada necesariamente por una determinada experiencia del tiempo recordado, sino por la elección de a qué tipo de narraciones de la experiencia de ese pasado decidimos o no vincularnos política y afectivamente. De este modo, más que con la propia experiencia de la Transición como proceso histórico, los discursos que aparecerán sobre ella tendrán ahora que ver con la intensificación de los usos públicos de las distintas formas de la memoria articuladas en torno a este proceso.

La materialización de un clima de tensión creciente en relación con las representaciones de la Transición en el campo literario se hará del todo evidente en las dos últimas novelas cuyo análisis abordaremos: *El día del Watusi* y *Daniela Astor y la caja negra*. Aunque publicadas en momentos diferentes, en ambos casos observaremos puntos de fuga que se sostienen en la elección de dos perspectivas enunciativas marcadamente distanciadas con respecto a los discursos que habrían conformado la norma desde la que la literatura ha contado la Transición: la perspectiva de la quiebra de la fiabilidad de los relatos del tiempo transicional, en el caso de Casavella y la perspectiva de su relectura desde la perspectiva de género, en el caso del texto de Sanz.

Temporalidad y sentido en el relato

Pensadores tan distintos como Paul Ricoeur o Franz Kermode han puesto énfasis en la capacidad para producir sentido a través de la temporalidad interna del relato o de la disposición de las diferentes acciones en la secuencia narrativa. Desde esta perspectiva, partiremos aquí de la observación de cómo los distintos sentidos que tradicionalmente se han proyectado sobre la narración colectiva de la Transición se materializan, con frecuencia, a través de matrices temporales distintas. A este respecto, Germán Labrador ha propuesto una serie de modelos narratológicos distintos en función de las diferencias en los esquemas temporales, que tomaremos en nuestro trabajo como punto de partida (Labrador, 2009)⁴. De

⁴ La base de la reflexión de Labrador sobre los distintos esquemas narratológicos que subyacen a los distintos relatos del tiempo transicional está formulado en *Letras arrebatadas* de forma muy esquemática y embrionaria. Sin embargo, partiremos en nuestro trabajo de un estadio posterior en el desarrollo de esta reflexión, que el propio Germán Labrador presentó en el contexto del seminario *¿Democracies to come? Political Transitions and Cultural Revolutions in the 1970'* (Princeton, septiembre-diciembre 2015). Sobre esa reflexión, presentamos nuestra lectura del tiempo transicional a partir de tres matrices temporales distintas.

entre estos esquemas, nos quedaremos con tres que nos servirán, en adelante, para pensar sobre los efectos de verdad que las distintas matrices temporales que pueden llegar a operar en el conjunto de los relatos sobre la Transición, presentan en función de la premisa que cada uno de estos relatos sitúe en su centro.

La primera de estas matrices discursivas articula la Transición como un tiempo cero, esto es, configura la Transición como un acontecimiento transformador que rompe la continuidad con una temporalidad anterior —la del franquismo, en este caso— y abre una lógica temporal distinta, a partir de la que se estructurará la narración del presente democrático. Como veremos más adelante, esta será la estructura que presentarán los relatos hegemónicos —tanto en los discursos fundacionales como en sus reelaboraciones—, que articularán su veracidad en torno a la idea del consenso.

La segunda matriz es la que articula la Transición como un *continuum*, por la que el proceso transicional se entiende como un acontecimiento bisagra dentro de un tiempo extenso; como el estadio intermedio dentro del devenir histórico del país, en el que simplemente se produce la intensificación de unas ciertas lógicas y unas ciertas dinámicas que precipitarían de forma inevitable el tránsito de un régimen político a otro, sin producirse una quiebra o una ruptura clara. Esta será la temporalidad manejada por los relatos críticos —de nuevo, tanto en los relatos fundacionales como en sus reelaboraciones—, cuyo efecto de verdad tendrá que ver con la idea de derrota y sus sucesivas actualizaciones.

La tercera de estas matrices temporales es la que articula la Transición como *lapso* o como un tiempo entre paréntesis; es decir, la que entiende el periodo transicional como un acontecimiento con una identidad narrativa propia, aunque sus límites estén algo difusos y su sentido esté forzosamente conectado con el presente, ya sea desde una perspectiva de lectura positiva y celebratoria —como observaremos en las relecturas del tiempo transicional desde el paradigma de su éxito— o, por el contrario, desde una perspectiva de su fracaso —como observaremos en las relecturas del tiempo transicional desde el paradigma del desencanto—.

En un estudio pionero sobre las representaciones culturales de la Transición en Chile, Nelly Richard ponía el acento en la necesidad de articular nuevas temporalidades para abrir la interpretación de la Historia reciente a nuevos sentidos, nuevas lecturas y, sobre todo, nuevas reescrituras de un pasado mal sellado. Según Richard:

Para desbloquear el recuerdo del pasado que el dolor o la culpa encriptaron en una temporalidad sellada, deben liberarse diversas interpretaciones de la historia y de la memoria capaces de asumir la conflictividad de los relatos y de ensayar, a partir de las múltiples fracciones disconexas de una temporalidad contradictoria, nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido que trasladen el suceso a redes inéditas de inteligibilidad histórica. No se trata, entonces, de dar vuelta la mirada hacia el pasado de la dictadura para grabar la imagen contemplativa de lo padecido y lo resistido en un presente donde dicha imagen se incruste míticamente como un recuerdo, sino de abrir fisuras en los bloques de sentido que la historia cierra como pasados finitos, para quebrar sus verdades unilaterales con los pliegues y dobleces de la interrogación crítica (Richard, 1998: 41-42).

Aunque partiremos, en nuestro trabajo, de la necesidad de acercarnos críticamente a esas dos primeras matrices y sus materializaciones en el campo literario para entender de qué modo nos acercamos a la Transición y sus representaciones hoy, nos interesará especialmente el proceso de reconstrucción del tiempo transicional que se pondrá en juego a partir de la tercera de esas matrices. Será a partir de esta tercera estructura temporal que entiende la Transición como un *lapsus*, que se abrirán, a nuestro entender, esas *redes inéditas de inteligibilidad histórica* de las que hablaba Richard, que será posible reconocer buena parte de los relatos que vuelven sobre el tiempo transicional desde el presente y lo abordan como *un tiempo desgajado del tiempo* (Labrador, 2009), como algo más que *la separación aparentemente ingravida e indolora de la nave nodriza del franquismo* (Naval, 2016). Estos relatos situarán en el centro la interpretación de la Transición como una entidad histórica autónoma y regida por sus propias lógicas, que se revela, en el presente, como un nudo narrativo desplazado o aplazado en función de los intereses concretos de los discursos que sobre él se proyecten.

En un texto titulado “De qué memoria hablamos”, publicado por primera vez en el año 2006, Rafael Chirbes escribía que, en el curso de una narración, llamamos acontecimiento a un hecho que se carga de sentido por encima de otros. Mientras el historiador Julio Aróstegui afirmaba que era la propia trayectoria cultural de una sociedad la que decidía cuál era el punto de partida de su presente (Aróstegui, 2007), Chirbes iba un paso más allá, y señalaba que quienes escriben el relato de la Historia, hoy más que nunca, pueden elegir con facilidad qué hechos se convierten en acontecimientos y cuáles son dejados de lado (Chirbes, 2006).

Como explicaremos en las páginas que siguen, hemos observado que en la producción cultural española se viene produciendo, desde hace unos años, un desplazamiento desde la insistencia en la elaboración de una memoria histórica de la Guerra Civil y sus efectos, hacia la indagación en el proceso de la Transición a la democracia, precisamente como un lugar común, como un “acontecimiento”, en el que se identifica el inicio de la historia presente. “En el panteón de la patria —decía Chirbes en aquel texto— las estatuas de los héroes de la Transición se resquebrajan”. Ciertamente, hasta hace no demasiado tiempo, hablar del proceso de Transición a la democracia era hablar de un momento histórico compartido y vivido por buena parte de la población; un proceso histórico por el que “todos los españoles” tomaban, por fin, las riendas de su propio destino tras cuarenta años de dictadura. Pero de este momento han pasado ya casi otros cuarenta años, y la representación de la historia —ya sea a través de mitos o de las narraciones que pretendan sujetarlos— de ningún modo puede fijarse de forma definitiva. “La palabra memoria vuelve a estar de moda. Y de nuevo, como en los viejos tiempos, trabaja a dos bandas”, señalaba Chirbes (2006: 246). Los matices con los que se retoma el relato empiezan así a variar con las nuevas versiones. Para el Chirbes de 2006, todo eso era tema para otro capítulo que alguien debería escribir algún día (246). Para nosotros, más de diez años después, ese capítulo se está escribiendo ahora.

PRIMERA PARTE

Marco de la investigación y fundamentos teóricos: memoria, generación y afectos

I. Marco de la investigación y fundamentos teóricos: memoria, generación y afectos

1. La Transición y los desplazamientos del debate en torno a la memoria histórica

El examen actual de la Transición se enraíza en los debates sobre los usos públicos del pasado que han vertebrado buena parte de la producción crítica y cultural de las últimas dos décadas en España, tanto en los espacios académicos como en los espacios de creación artística. De este modo, y en la medida en que se trata de un fenómeno cultural en el que resuena vivamente lo social y lo político, la revisión de la Transición funciona, en su nivel narrativo más básico, como un núcleo que contiene dos vectores de fuerza: uno que dirige su sentido hacia la lectura e interpretación del futuro que le sucede, es decir, al *presente* que la Transición funda; y otro que dirige su sentido hacia la lectura y la interpretación del pasado que le precede. El segundo de estos vectores se constituye en gran medida de los contenidos en torno a los que se articulan las narraciones de la memoria histórica centradas en la Guerra Civil y el franquismo, sin las cuales no es posible entender la fuerza de la Transición como núcleo problemático de la memoria.

1.1. La evolución del régimen de memoria histórica a partir del año 2000

1.1.1 Regímenes de memoria y *decoro* democrático

Sin perder de vista la complejidad y el carácter aleatorio de todo corte cronológico, y dejándonos llevar por buena parte de la extensísima bibliografía generada a lo largo de los últimos años sobre las cuestiones relacionadas con la memoria pública del pasado, es posible afirmar que es alrededor del año 2000 cuando simbólicamente queda instaurado el inicio de un periodo que ha estado marcado social y culturalmente por las demandas de recuperación de la memoria histórica. Como se han esforzado en señalar muchos de los autores que han trabajado ampliamente en estas cuestiones, se trata este de un proceso de carácter amplio y transnacional, que es necesario interpretar más allá de sus concreciones nacionales y específicas (Macciuci, 2010). No obstante, aunque estos estudios parten de la dimensión global de los procesos de recuperación y elaboración de la memoria de los pasados traumáticos, e incluso señalan la importancia de la estrecha relación que, en ocasiones, presenta el estudio del caso español con los estudios del Holocausto en Alemania y, especialmente, con los estudios sobre la memoria de los golpes militares y posterior represión en Argentina y Chile, también reconocen las particularidades o especificidades que se observan en el caso español con respecto a los casos que han funcionado como

paradigmáticos, y sobre los que se han fundado los estudios de la memoria, como puedan serlo los estudios del Holocausto en el contexto alemán o francés. Evidentemente, el principal de los rasgos que singulariza el caso español con respecto a otros marcos de recuperación de la memoria del pasado traumático, tiene que ver con la prolongación, durante cuatro décadas, del régimen totalitario instaurado tras el golpe de 1936, con el fin de la Guerra Civil y la derrota del gobierno republicano en 1939. Antes de su disolución institucional con la Ley para la Reforma Política aprobada en 1976, durante los cuarenta años que duró el franquismo, se habría dado, a su vez, una progresiva mutación del discurso del propio régimen sobre la guerra, que desembocaría en la aprobación de una sola ley, la Ley de Amnistía, que entre 1977 y hasta 2007 (con la Ley para la Recuperación de la Memoria Histórica) constituyó el único marco legal —aunque claramente insuficiente— para abordar una memoria, una justicia y una reparación que, todavía hoy, no se han dado plenamente en España. La Transición se dibuja, en este sentido, como un elemento central en la configuración de la memoria histórica de los episodios de violencia y represión del siglo XX español (Guerra Civil y dictadura), dado que supone el momento de transformación de la lógica autoritaria del franquismo desde la que se había tratado de legitimar el proceso de represión inaugurado con el golpe de Estado de 1936 y su continuidad en las instituciones hasta finales de la década de los setenta (Quaggio, 2014 y Sánchez León e Izquierdo Martín, 2006).

Generalmente, la bibliografía sobre la memoria histórica ha abordado la Transición como el tiempo en el que se fraguaría una primera aproximación a la elaboración social de la memoria colectiva y su recuperación ya desde dentro de la lógica democrática (Aguilar, 2008) o desde la crítica a la insuficiencia de esta lógica (Vinyes, 2009). El carácter de esta primera aproximación habría surgido en tímida contraposición a la política practicada por el franquismo, especialmente a partir de principios de los años sesenta con la campaña puesta en marcha por el Ministerio de Información y Turismo presidido por Manuel Fraga, conocida como los *Cuarenta años de paz* (Aguilar, 2008 y Quaggio, 2014).

Para las voces que abordan la cuestión de la memoria histórica durante la Transición desde una perspectiva más crítica, las demandas en relación con la recuperación de la memoria borrada o reconfigurada por el franquismo, así como la reparación de las distintas formas de violencia sistemática a la que buena parte del cuerpo social había sido sometido durante dicho régimen, habrían sido propuestas desde el inicio del propio proceso transicional. Desde esta

perspectiva, esta posposición se habría asumido con una sorprendente naturalidad como parte necesaria —como *precio, coste o sacrificio*— dentro de la ideología de la reconciliación y del consenso puesta en marcha por el propio Gobierno del Régimen tras la muerte del dictador, aceptada por la oposición y continuada, reformulada e implementada por los sucesivos gobiernos en el poder a partir de 1979. Esta sería, pues, la denuncia de la lógica explicativa del tan discutido *pacto de silencio* de la Transición.

Para otros autores, hablar del *pacto de silencio* de la Transición en relación con la memoria de la Guerra Civil y la posguerra no solamente resultaría inexacto, sino que respondería a interpretaciones de corte *presentista*. Estos autores se remiten a las exigencias de un contexto político muy específico, que habría estado marcado por el predominio del miedo y de la dificultad de entendimiento entre las dos Españas enfrentadas, que estaban obligadas a realizar un pacto para salir con éxito del régimen autoritario y reconducirlo hacia la deseable paz de un nuevo régimen democrático. Para estos autores, tal memoria no puede ser considerada como insuficiente, sino como la única posible, ya que en ningún caso podríamos hablar de un *olvido del pasado* durante el proceso transicional, sino de algo que para algunos de estos autores parece ser muy distinto: *echar al olvido*. Esta lectura se correspondería con los sectores más moderados de la crítica a las políticas de la memoria en España a partir del postfranquismo, de los que el historiador Santos Julià constituye uno de los exponentes más visibles (Julià y Mainer, 2000 y Julià, 2010)⁵.

En el contexto de este debate, encontraremos también un tercer posicionamiento por parte de la crítica que sitúa su acercamiento al ejercicio de la memoria histórica durante la Transición y los primeros años de democracia desde la perspectiva del análisis de la cultura política durante los años inmediatamente posteriores al franquismo. Lo que se argumenta desde estas posiciones es que, más allá de la inexistencia de un marco jurídico y político que regulara un proceso de reparación de la memoria similar a los de otros países, la insuficiencia de esta memoria no lo fue únicamente por motivos institucionales. Para algunos historiadores, la ausencia de una demanda social de memoria podría explicarse también por cuestiones de índole sociológica y cultural, que tendrían que ver con las transformaciones económicas del *desarrollismo* ocurridas durante la última década del franquismo, que habrían

⁵ Resulta muy significativa, en este debate, la disputa teórica que enfrentó a los historiadores Pedro Ruiz y Santos Julià en el número 7 de la revista *Hispania nova*, en el contexto de un dossier titulado “Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria” (Ruiz, 2007)

generado una muy amplia clase media inexistente en España hasta entonces, para la que el bienestar económico habría funcionado como el principal elemento desmovilizador, fomentando en el contexto general de una sociedad todavía “en vías de desarrollo” un proceso de *desclasamiento* colectivo por el que podrían explicarse las derivas políticas posteriores de la sociedad española (Sánchez Biosca, 2007; Saz, 2007 y Sánchez León, 2014).

El régimen de memoria que se inaugura alrededor del año 2000 va a estar regido por unos puntos de vista distintos a los que entraban en juego al abordar la memoria social entre finales de los años setenta y finales de la década de los noventa. Lo que ocurre a partir de este momento — y que no había ocurrido previamente— pasa precisamente por la eclosión de una demanda social de memoria histórica inédita en etapas anteriores. A pesar de que, en un primera fase, iba a centrar su atención en la elaboración de una memoria de episodios concretos relacionados con el golpe del 36, la Guerra Civil, la primera posguerra y las distintas fases del franquismo, esta demanda incorporará también, en una fase posterior, la Transición como uno más de esos núcleos históricos que forman parte de la memoria colectiva del pasado reciente del Estado español.

No nos detendremos aquí en profundidad en las cuestiones que alimentan el debate actual sobre la memoria histórica. Si bien es cierto, por un lado, que se trata de un debate sin el cual no es posible entender la abrumadora presencia de la Transición en la producción cultural actual, también lo es que la magnitud y la bibliografía que este debate ha generado exceden, con creces, los objetivos de este trabajo.

Lo que buscamos analizar específicamente son los modos en los que la literatura ha representado la Transición como un núcleo fantasmático de la cultura española contemporánea, en función del devenir político de los últimos años. Lo que nos interesa en relación con los acercamientos teóricos al estudio de la presencia del pasado en la literatura contemporánea —labor que se ha llevado a cabo, efectivamente, desde los estudios de la memoria— tiene que ver especialmente con los debates en torno a la formulación teórica de la posmemoria, con su dimensión intergeneracional y, sobre todo, con el análisis del papel que cumplen los afectos en la transmisión y la construcción de los relatos sobre la Transición, en tanto que pasado cercano.

En este sentido, el acercamiento que este estudio busca dibujar parte del análisis del proceso de construcción y posterior crisis de legitimidad de los diferentes relatos articulados en torno a la Transición española en épocas previas. Este proceso se ha desarrollado y

transformando en paralelo a las diferentes fases que ha atravesado el régimen de la posmemoria, y a lo largo de las cuales se ha ido dando una evolución que ha estado fuertemente condicionada por los acontecimientos políticos que se han ido sucediendo desde el año 2000 en adelante. Más de una década y media después de que se iniciara el *boom* de la memoria, estamos ya en condiciones de acercarnos con una relativa distancia crítica a los matices y los desplazamientos que existen entre las distintas formas que la memoria histórica ha ido adquiriendo en dichas fases. Hablaremos aquí de *regímenes de memoria* para referirnos a los modos concretos de organizar el funcionamiento social del recuerdo y atribuirle, a su vez, toda una serie de valores morales que Germán Labrador definió muy acertadamente recurriendo al concepto aristotélico del *decoro* (2011).

El precepto clásico del *decoro*, nos recuerda Labrador, implica unir o adecuar todo aquello que tiene que ver con la forma —con el plano puramente estético, podríamos decir— con aquello que tiene que ver con el fondo — es decir, lo que esa forma contiene—. Si pensamos esto en relación con las poéticas que pone a funcionar un régimen de memoria histórica determinado, podemos entender esta noción de *decoro* como aquello que hace que determinadas formas discursivas se adecúen o no al espacio público en el que son enunciadas. De este modo, la cuestión del *decoro* pone sobre la mesa una pregunta fundamental e insoslayable cuando de lo que se trata es de analizar específicamente las formas narrativas que adopta, en un determinado momento histórico, esa poética de la memoria histórica, y que tiene que ver no solamente con “la pregunta por lo que se puede o no decir”, sino sobre todo con la pregunta por “cómo se puede o no decir” (Labrador, 2011:123).

Si abordamos de este modo la noción de *régimen de memoria*, resulta razonable pensar la evolución de las representaciones culturales de la memoria en España desde el final de la Transición hasta la actualidad en dos regímenes de memoria diferenciados⁶. Por un lado, habría una primera fase que iría desde aproximadamente el año 1977 —con la Ley de Amnistía— hasta finales de la década de los noventa, y que estaría marcada por una producción cultural —sobre todo literaria y cinematográfica— que tiene su eje central en el proceso de elaboración de una memoria traumática y de difícil digestión, que suele plantearse

⁶ Hacia esta perspectiva apuntan también —aunque de una manera aproximada— los trabajos de autores como Lourenzo (2014) —desde la historiografía— o Macciuci (2010) —desde el estudio de la literatura de la memoria—.

en su dimensión individual. Sin embargo, esta dificultad en la elaboración colectiva de una memoria traumática y profundamente condicionada por las circunstancias políticas, sociales y materiales de su producción, no se hará del todo explícita hasta más allá de los primeros años 90, con autores como Rafael Chirbes. Hablaríamos, en este sentido, de un primer régimen de memoria que podríamos entender en el contexto de la primera etapa de la normalización democrática (1978-2000), que instauraría en la cultura política española un paradigma de doble memoria (Labrador, 2015: 7), en el que la memoria democrática conviviría de forma generalmente aproblemática con los signos de otra memoria (monumentos franquistas, callejero predemocrático, etc...) en un contexto marcado por una supuesta “demanda social de olvido” (Saz, 2007)⁷.

Esta forma doble de memoria entrará en crisis alrededor del año 2000, momento en el que empieza a emerger una demanda social de memoria histórica, que buscaría revertir esa situación de ambigüedad y tibieza que habría caracterizado el periodo anterior. Aquello que, años atrás, algunos habían caracterizado como una “demanda social de olvido” iba a transformarse en una “demanda social de memoria” que iba a marcar el inicio de un régimen de memoria claramente diferenciado del anterior en sus demandas. A partir de este momento —y de manera creciente hasta el presente— la visibilización de las demandas de la memoria histórica y la crisis de la normalización democrática irán de la mano. Será, por tanto, en este segundo régimen de memoria iniciado con la crisis de la normalización democrática abierto en torno al año 2000 donde se inscribirán tanto el marco teórico de nuestro análisis, como las propias novelas que abordaremos en el análisis de nuestro corpus.

1.1.2. Las fases del régimen de memoria 2000-2016

No resulta difícil, en este punto, proponer un recorrido por los desplazamientos de las reivindicaciones surgidas en el contexto del régimen de memoria abierto hacia el año 2000, desde la apertura de las primeras fosas comunes hasta el ciclo político que se inaugura en 2011 y sus posteriores derivas. Dentro de la lógica de esos desplazamientos, tampoco resulta

⁷ En cualquier caso, debe ser señalado que el acceso a este primer régimen de memoria por parte de la literatura fue tardío, ya que no resulta fácil encontrar novelas que aborden explícitamente los temas de la memoria histórica hasta bien entrada la década de los ochenta. Joan Oleza ha señalado *Beatus Ille* (1986), *Galíndez* (1990) y *En la lucha final* (1991) como las primeras manifestaciones literarias de una memoria histórica en España (Oleza, 2012). Esta consideración haría dudar de la incidencia de ese primer régimen de memoria en el terreno de la literatura. Sin embargo, esos diez años de relativo vacío literario son, a nuestro entender, tan significativos como la abrumadora presencia de novelas sobre la memoria que caracterizará las etapas posteriores.

complicado, a su vez, llegar al contexto transicional de los años setenta, como un nuevo hito memorial y de signo distinto al de la Guerra Civil y cuyas implicaciones sobre el presente (especialmente en un contexto político y social atravesado por los relatos en torno a la crisis y sus efectos) son, ya a la altura de ese año 2011, mucho más directas y evidentes para la mayoría social que en cualquiera de las etapas precedentes.

En un texto —inédito, hasta la fecha— y titulado “Cultura y Mnemocracia. Sobre la historia cultural de la *memoria histórica* en España: de la apertura de las fosas de la guerra civil a las respuestas a la crisis económica (2000-2014)”⁸, Germán Labrador se aventura en un valioso intento que —por primera vez, hasta donde nosotros sabemos— busca sistematizar la evolución de este régimen memorial, mediante una propuesta de división de las distintas fases por las que este régimen de memoria abierto sobre el año 2000 habría ido atravesando desde su aparición hasta la actualidad. En el transcurso de esta evolución se ha ido generando un complejo nudo entre los discursos de la crisis y los discursos de la recuperación de la memoria histórica, en el que se van a ir trenzando, con una intensidad pujante, las relecturas y reinterpretaciones del pasado con los relatos críticos sobre el presente que van a ir cobrando protagonismo. En este contexto, podremos observar cómo la Transición irá ocupando cada vez un lugar de mayor centralidad, hasta llegar a esa última fase, que se correspondería con la aparición masiva de las revisiones del tiempo transicional a partir del establecimiento de un vínculo —si no directo, sí causal— entre aquel pasado y este presente.

Así, para Labrador:

La memoria histórica como régimen de memoria interpreta el pasado dictatorial como una entidad próxima y abierta, pendiente de resolución, que, al expresar su continuidad, muestra el carácter deficitario del presente. La memoria histórica propone la normalización de ese presente a través de un conjunto de procesos (necesariamente graduales) de incorporación ética de las experiencias ejemplares que el pasado franquista ha borrado (como, por ejemplo, el compromiso de maestros y maestras republicanos represaliados) y de desincorporación de las estructuras de violencia franquistas todavía activas o residuales (fosas comunes, niños robados, estatuas del dictador, etc.), mediante toda una serie de ritos (homenajes, reconocimientos, memoriales, estudios, etc.). [...] En

⁸ Agradecemos a Germán Labrador su generosidad por habernos dado acceso a un texto a nuestro juicio tan relevante y en una versión todavía inédita.

sus inicios, la emergencia de la memoria histórica como campo de prácticas y de saberes se ha expresado en relación con una ansiedad fundacional de la España contemporánea, la *fantasía de normalidad* [...] (Labrador, 2015).

En su trabajo, el autor recurre a los estudios del antropólogo forense Francisco Ferrándiz (2014) para exponer un análisis sobre las implicaciones —antropológicas, sociales y culturales— que la apertura de las fosas comunes tuvo en la sociedad española desde principios de la década de los 2000. Al valioso trabajo de campo de Ferrándiz, Labrador suma su propio análisis de la huella que la emergencia física de este *pasado bajo tierra* que suponen las primeras exhumaciones —durante la democracia— de las fosas comunes de la Guerra Civil y franquismo ha tenido en la producción cultural española surgida a partir de este momento. Tanto para Labrador como para otros autores procedentes de campos de investigación diversos —pero todos vinculados a los estudios de la memoria desde la perspectiva de los estudios culturales—, las fosas comunes habrían funcionado como una suerte de *tecnología* —en el sentido foucaultiano del término— que habría motivado el profundo enraizamiento de este *régimen memorial* en el imaginario social y cultural desde los inicios del siglo XXI.

Se trata este de un régimen memorial —al que Labrador significativamente se refiere como *mnemocrático*⁹— que cuenta ya con un largo recorrido y que presenta una evolución tanto en sus formas como en sus contenidos en la medida en que va atravesando los distintos ciclos políticos y sociales que se iban a suceder desde aproximadamente el año 1996 (con la primera victoria del Partido Popular de Aznar) hasta un presente fuertemente condicionado por los efectos de la crisis social, política y económica que atraviesa a la sociedad española desde aproximadamente el año 2008.

Para entender y explicar la lógica de esta sucesión de ciclos y su incidencia en las relaciones que se establecen entre la producción cultural y las dinámicas de la memoria, el autor propondrá su división en cuatro fases, a lo largo de las cuales se habría ido produciendo el progresivo estrechamiento de las relaciones entre “cultura y mnemocracia”. Según esta

⁹ Labrador propone la categoría *mnemocracia* para aludir “a las capacidades ciudadanas de producción de poder-saber a través de la convocatoria del pasado en el espacio público, particularmente en el marco de las crisis del estado del bienestar fruto de la globalización neoliberal” (Labrador, 2015).

propuesta, las cuatro frases que se habrían sucedido entre aproximadamente el año 2000 y el presente serían: una primera fase que Labrador sitúa entre los años 2000 y 2004, a la que se refiere como *fase de emergencia*; una segunda fase ocurrida entre los años 2004 y 2006 a la que se refiere como *fase de intensificación*; una tercera que iría desde el año 2006 hasta el año 2011 y a la que denomina *fase de desbordamiento*; y una cuarta y última que sitúa a partir del año 2011 y que duraría hasta el presente, a la que se refiere como la *fase de mutación y desplazamiento*. Nos interesa esta propuesta como punto de partida para presentar la cronología dentro de la que se producen los textos que componen el corpus narrativo que analizaremos en la segunda parte de nuestro trabajo.

En relación con la primera fase, la fase de emergencia, lo llamativo tiene que ver con el hecho de que se trata de un fenómeno *contracíclico*, en la medida en la que podríamos detectar un *décalage* (tal y como apuntaba Eduardo Subirats) (2000) entre el bienestar social generado y del que disfrutaba una parte importante de la población española a finales de los años noventa y principios de los 2000 —el sonado “España va bien” (Vázquez Montalbán, 2009)— y la emergencia de una mirada crítica sobre el pasado que iría cobrando peso con el avance de la década:

En sus inicios, la emergencia del *régimen de memoria histórica* parecería contracíclica, ya que los recuerdos de violencia, injusticia y penurias se hacen presentes durante un periodo de aparente paz social, estabilidad institucional y crecimiento macroeconómico, los de la llamada *burbuja del ladrillo*. Sin embargo, desde 2002, las continuidades del franquismo en la democracia ofrecían una explicación a la existencia de importantes fracturas en la representación política contemporánea, tal y como los experimentaban muchos ciudadanos, al menos desde la participación española en la guerra de Irak o durante la gestión informativa de los atentados del 11 de marzo de 2004. Así, frente a las prácticas despóticas de un Partido Popular con mayoría absoluta en las instituciones, la ciudadanía canalizaba su malestar afiliándose sentimentalmente al legado político y moral de la experiencia republicana (Labrador, 2015).

Sobre las primeras fracturas en la representación política contemporánea y su relación con una afiliación sentimental con el pasado hablaba también Amador Fernández Savater en su contribución al volumen *CT o Cultura de la Transición*. De entre las causas que habrían motivado esa primera quiebra afectiva con los relatos sobre el bienestar del presente y esta

afiliación sentimental con ese pasado residual, Labrador señala fundamentalmente dos acontecimientos ocurridos en el plano político que disparan, a la altura de principios de los 2000, la activación de la memoria del pasado. Por un lado, la detención del dictador chileno Augusto Pinochet en Londres en el año 1998, y el posterior juicio por parte del juez español Baltasar Garzón, produjeron la activación de una demanda social de memoria histórica y de una demanda de justicia reparadora (Medina, 2011). Por otro lado, la cobertura por parte de los medios de comunicación de las primeras exhumaciones en Priaranza del Bierzo durante el verano de 2000 generaron un hondo impacto en la opinión pública española que, por primera vez en tiempos de democracia, iba a hacerse eco de esa demanda social de memoria histórica en España, que iría creciendo en intensidad y exigencia con el transcurso de la década. Estas dos cuestiones supusieron un primer paso en la redefinición de nuestra relación con las violencias del pasado, con los relatos heredados sobre las mismas y, sobre todo, con los modos en que estos relatos vinculan ese pasado con nuestro presente.

De algún modo, en la fuerza expresiva de las imágenes de las fosas radica la actualización de un cierto imaginario histórico vinculado al inventario de violencias asociadas al franquismo — un imaginario al que Ferrándiz se refiere como el “caudal siniestro de imágenes” que las fosas conjuran, evocan—. Ya fuera por necesidades sociales, por imperativos de la gestión política o por pura táctica de supervivencia, la memoria de estas violencias habría sido relativamente puesta entre paréntesis durante el primer gran periodo de la democracia (marcado, por un lado, como decíamos más arriba, por esa “demanda social de olvido”; y, por otro, por la producción incesante de materiales culturales de difícil inserción dentro de las narrativas del consenso surgidas de la consolidación del Régimen del 78) (Estudillo y Ampuero, 2008; Sánchez Biosca, 2007).

La apertura de las fosas impregna pues, de forma inevitable, el presente; modifica de forma radical el paisaje democrático y dispara la necesidad de volver sobre una *secuencia de abandonos* que se habría acumulado hasta bien entrada la democracia y que habría deslizado progresivamente los umbrales sociales de tolerancia hacia la capacidad de olvido. Sin el impacto social y cultural que produjo la apertura de las fosas por parte de la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), es difícil de entender la posterior aprobación de la Ley de Memoria Histórica en 2007, así como el conjunto de políticas públicas de la memoria impulsadas desde las diferentes comunidades autónomas (Ferrándiz, 2014: 26, 33 y 47). Sin la apertura de las fosas, tampoco se entiende, para nosotros, la vuelta

sobre toda una serie de relatos sobre la Transición como proceso fundacional del bienestar actual que, durante tanto tiempo, han impedido el acceso a otras versiones de ese pasado que funda, del mismo modo, el malestar de nuestro presente.

La idea, pues, de que existe un *pasado bajo tierra* que emerge con los cuerpos que empiezan a sacarse de las fosas comunes en todo el territorio nacional resalta la importancia y la capacidad de las exhumaciones llevadas a cabo a partir del año 2000 para movilizar la demanda social de reparación histórica, de la que surge un nuevo régimen de posmemoria. Serán los nietos de las víctimas quienes protagonizarán ese proceso de resurgimiento. Como apuntábamos al principio de este texto, la Transición aparece aquí como piedra angular en la conformación de ese primer régimen de memoria que la posmemoria pondrá en cuestión.

Será ya durante la segunda fase del “régimen mnemocrático”, la fase de intensificación, cuando esta demanda social de recuperación de la memoria histórica quedará recogida —hasta cierto punto— por el gobierno socialista. No obstante, el límite en la aceptación de estas demandas lo marcará la aprobación de la polémica Ley de la Memoria Histórica:

El Partido Socialista Obrero Español llegaría al gobierno en 2004, amparando públicamente tales formas memoriales como parte de una agenda más amplia de regeneración democrática. Sin embargo, su incapacidad tanto de satisfacer como de manipular eficazmente las expectativas generadas alrededor de las reclamaciones de las asociaciones de memoria se percibió como una nueva quiebra en los mecanismos de representación política, tanto para el activismo memorialista como para parte de la ciudadanía. El *caso Garzón* supuso una pública toma de conciencia del poderoso compromiso institucional existente en el aparato judicial con el *statu quo* emanado del proceso de transición, lo que suponía una efectiva disminución de la calidad democrática del Estado. Frente a una democracia limitada por el peso que el pasado todavía tendría en el presente, se plantean reivindicaciones en favor de una *democracia de verdad* (Labrador, 2015).

Será, pues, en este momento cuando empiecen a producirse los primeros desplazamientos críticos y, en consecuencia, la mayor complejidad de los debates sobre la memoria que aparecen, entre otros contextos, en el de la narrativa. También empezaremos a encontrar a partir de las fallas en la Ley de la Memoria Histórica un deslizamiento cada vez

más significativo de la Guerra Civil hacia la Transición como núcleo central de la crítica a las dificultades del proceso de elaboración política de la memoria del pasado traumático en España y su pervivencia institucional, jurídica, legal y cultural.

Una parte importante del movimiento por la recuperación de la memoria considera insuficiente la Ley que se aprobará en 2007 y radicalizará sus demandas a partir de este momento, llevándolas a los tribunales. Da comienzo así la tercera de las fases que propone Labrador, la fase de desbordamiento de las demandas, que se materializó, primero, en la Causa abierta contra los crímenes del franquismo y la posterior Querrela argentina contra los crímenes del franquismo (Montoto, 2014). No obstante, a partir de este instante, empezará a establecerse un vínculo explícito entre las carencias democráticas que venía señalando el movimiento por la memoria histórica con las exhumaciones posteriores al año 2000 y los discursos del desafecto para con el sistema político presente —cuyas fallas se evidencian a través de la socialización de los efectos de la crisis económica iniciada en 2008 y, sobre todo, a partir de la irrupción de los movimientos sociales surgidos del 15M—, cuando daría inicio la fase de mutación y desplazamiento.

La denuncia de estas fallas en la representación política convocaba explicaciones históricas y movilizaba horizontes reformistas alrededor de 2004, pero a partir de 2011 sirve al ejercicio de una crítica integral del sistema político (el “régimen del 78” o la “C.T. Cultura de la Transición”)[...] Si, en Argentina, puede argumentarse que las reclamaciones de las asociaciones de memoria (con una larga y evidente tradición previa) se ven espoleadas por el contexto político derivado de la crisis de diciembre de 2001, en España la secuencia bien puede ser la contraria: el movimiento memorialista denuncia los déficits democráticos del país mucho antes de que el hundimiento económico en 2010 haga percibir la existencia de una crisis de soberanía política completa y permita el surgimiento de un movimiento ciudadano cuya agenda integral se basa en la refundación democrática (Labrador, 2015).

De este modo, esta última fase (en cuyas dinámicas todavía hoy nos encontraríamos inmersos):

[...] viene determinada por la transformación total del escenario político tras la crisis de deuda de 2010 y la toma de plazas del 15 de mayo del año siguiente. La victoria

del Partido Popular en las elecciones legislativas 2012 supondrá el final de la financiación pública para las exhumaciones de fosas de la guerra. Cerrados todos los caminos institucionales, en esta etapa última, las prácticas y discursos memorialísticos se ven sobrepasados por las urgencias de las luchas políticas del presente en el contexto de la crisis (Labrador, 2015).

Llegados a este punto, la mutación de las demandas de la memoria histórica se empieza a confundir con las demandas relacionadas con el presente. En esta última fase, la Transición, que en los inicios de este proceso en el año 2000 apenas empezaba a perfilarse como núcleo de memoria, se ha convertido en un enclave fundamental en el que se produce, como apuntábamos al inicio de este apartado, la fusión de esos dos vectores de sentido: el pasado y el presente. Hoy la Transición funciona como resultado de este proceso de evolución del régimen memorial, como una bisagra entre dos tiempos, y está siendo elaborado culturalmente como un núcleo de representación que anuda el pasado con el presente, y que cada colectivo —social, político o generacional— construye —o *reconstruye*— como puede.

1.2. Posmemoria y Transición

1.2.1. El desplazamiento de la categoría de *trauma*

El término *posmemoria* surge del trabajo publicado por Marianne Hirsch en 1997, a propósito de un estudio sobre la memoria familiar del Holocausto a partir del archivo fotográfico (Hirsch, 1997). Aunque ampliamente discutido (Masiello, 2001 y Sarlo, 2005, entre otros), el término *posmemoria* se ha acabado imponiendo a la hora de nombrar los regímenes de memoria surgidos después del año 2000 en los distintos contextos nacionales. Se hace uso de este término, precisamente, porque pone en primer plano la dimensión generacional de la elaboración de los discursos sobre el pasado, que dejarán de centrarse en los relatos sobre las experiencias traumáticas para poner el énfasis en la repercusión, sobre las generaciones sucesivas, de la herencia de estas experiencias y de los relatos que sobre ellas había ido construyendo de primera mano toda una generación.

Hirsch lo explicaba de la siguiente manera:

Postmemory characterises the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories

of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences. [...] Photographs in their enduring ‘umbilical’ connection to like are precisely the medium connecting first and second-generation remembrance, memory and postmemory. They are leftovers, the fragmentary sources and building blocks, shot with wholes, of the work of postmemory. They affirm the past’s existence and, in their flat two-dimensionality, they signal its unbridgeable distance (Hirsch, 1997: 22-23).

De los planteamientos de Hirsch, nos interesa resaltar especialmente el modo en que la autora detecta y subraya la idea de que existen una serie de *narrativas* —de relatos— referentes a un pasado de carácter *traumático* que marca, condiciona o incluso *domina* la experiencia de una generación o unas generaciones que han nacido mucho tiempo después de los hechos traumáticos que funcionan como el núcleo de tales relatos —y que, por ello mismo, son ajenos a su propia experiencia—. Hirsch, en efecto, apunta ya a la idea de que el concepto que propone, tan ligado a la memoria heredada de la experiencia del Holocausto, puede ser útil también a la hora de tratar de caracterizar y analizar otras memorias de segunda generación de otras experiencias traumáticas, colectivas o culturales. A partir de la lectura de Hirsch, Sebastiaan Faber se preguntará, de hecho, acerca de la pertinencia o no de la aplicación del concepto *posmemoria*, tal y como lo presenta esta autora, al caso español.

Faber señala, en primer lugar, cómo, ya en su formulación de la teoría de la posmemoria, Hirsch hace extensible al ámbito de lo público la dimensión familiar de la que surge el concepto. Para subrayar este deslizamiento desde la dimensión privada hacia la dimensión pública de la memoria, Faber retoma una línea de reflexión expuesta por Hirsch en un trabajo posterior en torno a lo que ambos se van a referir como *postmemoria afiliativa* (Hirsch, 2008 y Faber, 2014). Para Hirsch, la posmemoria, como una forma específica de la memoria, estaría impulsada por un deseo de solidaridad intergeneracional que trascendería el ámbito de lo meramente familiar y buscaría trabajar sobre la transmisión afectiva del recuerdo y sus representaciones que operaría entre generaciones.

De este modo, el concepto *posmemoria* buscará caracterizar un régimen o forma de memoria predominante con el cambio de siglo, que pondría en el centro una concepción del

tiempo particular y que tiene que ver con un mecanismo muy sencillo que ha generado —y sigue generando— efectos muy visibles: tiene que ver con la idea de definir nuestro presente en relación con un pasado problemático (*troubled past*), en lugar explicar nuestro presente y nuestro futuro mediante relatos que nos sean propios. Para Hirsch, este mecanismo ha generado, en el seno de la cultura occidental contemporánea, una compleja oscilación entre continuidad y ruptura que no se acaba de resolver¹⁰. Más que como una idea o como un método, la posmemoria se configura así como una estructura de pensamiento, que materializa, insistimos, la herencia de ese pasado *traumático* sobre una generación —o generaciones— diferente a la que habría protagonizado el acontecimiento en cuestión:

The formative events of the twentieth century have crucially informed our biographies, threatening sometimes to overshadow and overwhelm our own lives. [...] Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with such overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth, or one’s consciousness, is to risk having one’s own stories and experiences displaced, even evacuated, by those of a previous generation. [...] These events happened in the past but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of the generation(s) of postmemory (Hirsch, 2008).

El rasgo más significativo, tanto de esta estructura de pensamiento como de las dinámicas culturales que esta estructura genera, tendrá que ver, entonces, con el desplazamiento de los relatos explicativos propios de una generación por aquellos relatos

¹⁰ “Postmemory shares the layering of these other “posts,” and their belatedness, aligning itself with the practice of citation and mediation that characterize them, marking a particular end-of-century/ turn-of-century moment of looking backward rather than ahead, and of defining the present in relation to a troubled past, rather than initiating new paradigms. Like them, it reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. And yet postmemory is not a movement, method or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove” (Hirsch, 2008).

configurados por la o las generaciones anteriores; por los acontecimientos que ocurrieron en el pasado, pero cuyos efectos siguen resonando en el presente.

El marco de comprensión que Hirsch propone para lo que podríamos llamar una *cultura de la posmemoria* podría ser perfectamente aplicable, según concluye Faber, también al caso español. De ahí, precisamente, nuestro interés por los trabajos de este autor. No obstante, si bien es cierto que en ellos Faber aplica las nociones desarrolladas por Hirsch a la circulación de la memoria de la Guerra Civil en la producción cultural de los llamados *nietos de la guerra*, lo que nos interesará plantear como marco de nuestra investigación es, precisamente, el desplazamiento de la Guerra Civil al proceso de la Transición. La Transición funcionaría, aquí, como el acontecimiento en torno al cual se va a configurar esa forma de memoria legada desde una generación a las siguientes, a través de un conjunto de relatos que estarían llamados a dominar no solamente las experiencias del tiempo democrático de las generaciones posteriores, sino sobre todo, su mirada sobre ese pasado fundacional que, para ellos, sería la Transición.

En cualquier caso, una precaución se impone. En los trabajos de Hirsch, el carácter traumático del acontecimiento es central en su argumentación sobre la posmemoria. Y sin embargo, en la memoria cultural de la Transición, ese trauma no se halla tan presente como, por ejemplo, en los relatos de la Guerra Civil o el primer franquismo. Existen, sin duda, relatos traumáticos de la Transición, surgidos de las experiencias de violencia, de represión e incluso del terrorismo de Estado, pero la mayoría mantienen una relación muy diferente con ese proceso. En ese sentido, proponemos hablar de *memorias mediadas*, concepto que recogería el componente afiliativo y mediado de la memoria, así como la potencia del afecto que caracteriza a la posmemoria, pero sin incluir necesariamente ese núcleo traumático que es fundamental en las teorizaciones de Hirsch y Faber.

1.2.2. La *memoria mediada* y la dimensión intergeneracional del debate en torno a la Transición

En su trabajo de 2008, Hirsch ya apuntaba hacia una dirección similar a la que aquí proponemos, cuando señala la centralidad de la *mediación* en esta operación de transmisión intergeneracional de la memoria del pasado. Una mediación que, según la autora, se puede dar tanto a través de las propias representaciones artísticas o culturales de ese pasado —la literatura, entre ellas—, como a través de la mediación de un silencio —es decir, de la

manifestación de la propia imposibilidad de representar ese pasado ni siquiera artística o culturalmente¹¹—. Hirsch señala el modo en que los efectos de ciertos acontecimientos siguen vigentes en la configuración de los relatos del pasado de una generación a pesar de que tales acontecimientos sucedieran antes del nacimiento de dicha generación. Sin embargo, para el caso que nos ocupa el foco no estaría tanto en la conformación de la memoria de un pasado anterior al del nacimiento de una generación, como en la conformación de una memoria articulada sobre una de las múltiples experiencias generacionales posibles, que habría sido transmitida bajo la forma de una memoria colectiva dominante y que, efectivamente, tendría como fundamento la experiencia de la generación cuyo relato ha ostentado la legitimidad indiscutible a la hora de referirse a ese momento específico del pasado, del que participó directamente¹².

Para Faber, la pertinencia del concepto *posmemoria* en relación con el caso español tiene que ver con dos aspectos que pueden resultar claves a la hora de plantear un debate intergeneracional en torno a la Transición desde la literatura. En primer lugar, estaría el análisis de las mutaciones que, con el tiempo, van experimentando las formas de la memoria de un mismo acontecimiento histórico en función de las preocupaciones del presente desde el que estas se conforman y del tipo de vínculos que se establecen con ese pasado (lo que en su trabajo Faber llama *actos afiliativos*); en segundo lugar, estaría el análisis de los modos en que estas diferentes formas de memoria de un mismo acontecimiento friccionan, colisionan, condicionan o se integran en los discursos legitimados sobre el pasado, generalmente

¹¹ El silencio aparece como una metáfora recurrente en relación con la memoria durante la Transición. Lo sugerente del planteamiento de Hirsch en este sentido es justamente que nos permite leer ese silencio y su elaboración metafórica como una forma específica de *mediación* de la memoria transicional en un contexto social, histórico, cultural y político específico, que estaba llamado a transformarse —dicho silencio— en la medida en que lo hiciera este contexto. De este modo, de la mediación del silencio durante ese primer régimen de la memoria de la normalización democrática, pasaríamos alrededor del año 2000 a la mediación de la representación —en ocasiones, incluso sobrerrepresentación—, característica del régimen de la posmemoria.

¹² También Paloma Aguilar ha aludido en sus trabajos a “la transmisión intergeneracional del recuerdo” sin llegar a adscribirse al uso del concepto de Hirsch: “La posibilidad de transmisión intergeneracional de los recuerdos ha estado sujeta a discusión; en muchas ocasiones se ha dicho que los recuerdos son intransferibles porque se generan exclusivamente a partir de las vivencias personales. En sentido literal, esto es verdad. Sin embargo, cómo podría negarse que los relatos transmitidos —a través de la familia, la escuela, los discursos, las ceremonias— de determinados acontecimientos de gran relieve social pueden acabar desempeñando funciones muy similares a las de los recuerdos directamente experimentados por los individuos; aquellos hechos del pasado que nos cuentan nuestros mayores, que aprendemos en la escuela, que oímos relatar a nuestros dirigentes, se graban en nuestra mente entreverados con nuestros propios recuerdos. Se trata de acontecimientos que suelen evocarse con un sentido aleccionador y a los que se nos expone con frecuencia porque sirven para configurar nuestra identidad colectiva” (Aguilar, 2008: 58-59).

validados por las instituciones del saber —como en el caso de la historiografía— o a través de las propias representaciones culturales —sobre todo cine y literatura—.

El peliagudo componente generacional del debate transicional parece seguir teniendo que ver, leído de este modo, con la batalla por la legitimidad de los relatos que se ha generado alrededor de una noción de la experiencia del tiempo histórico transicional muy restringida —y que, en no pocas ocasiones, suele conducir las discusiones en torno a la Transición a lugares poco productivos en términos de debate. En este marco, y tanto en la gestión de sus relatos como en la de sus silencios, la Transición funciona en el campo cultural español actual como el perfecto escenario de una guerra discursiva (Faber, 2014: 147). Precisamente en nuestro proceso de búsqueda de posibles salidas que no pasen por insistir en las vías del debate hasta ahora ya exploradas —y explotadas—, el análisis de las nuevas perspectivas y posicionamientos generacionales que la posmemoria incluye en el debate cobran un especial interés para este trabajo, puesto que proponen nuevas formas de entrada en dicho debate, a partir de la construcción de un modo de vinculación afectiva distinto a los modos hegemónicos.

En este sentido, vinculadas a la lectura de las revisiones de la Transición en el contexto de la posmemoria, aparecen los tres ejes que van a vertebrar nuestro trabajo, tanto en su propuesta teórica como en el análisis aplicado a los textos literarios que constituirán el corpus específico de dicho trabajo. El primero de ellos tiene que ver con la indagación en el componente generacional como condicionante tanto en la construcción de los distintos relatos en torno a la Transición como en la circulación pública de los mismos. En segundo lugar, y sobre un conflicto generacional que se ha ido recrudeciendo a lo largo de la última década, emerge el eje explícitamente ideológico de dicho conflicto. Creemos que este conflicto tiene que ver con un problema de transmisión intergeneracional de los relatos que han ido configurando buena parte de las experiencias generacionales que conforman la memoria de la Transición, en sus versiones más canónicas. El tercero de estos ejes tendrá que ver con el llamado *giro afectivo* que han tomado los estudios del periodo transicional en los últimos tiempos, precisamente porque su elaboración teórica se está produciendo dentro del marco de reflexión de la posmemoria; un espacio que se ha caracterizado por la puesta en valor del componente sentimental, emocional o afectivo en las formas de representación del pasado.

2. El conflicto generacional y el problema de la transmisión

2.1. Una aproximación crítica al concepto de *generación*

La noción de generación que nos sirve como herramienta teórica para abordar los sucesivos imaginarios del proceso transicional que se han ido fraguando en las representaciones literarias no tiene, en absoluto, el sentido que le ha otorgado tradicionalmente la historiografía literaria española. Si bien la aplicación de la teoría social de Ortega y Gasset estuvo, durante un tiempo, vigente en la organización de cualquier panorama narrativo del siglo XX español, nuestro uso de la idea de *generación* tiene un sentido mucho más cercano al que le daría la sociología de la memoria: aquel que nos permitirá identificar las representaciones de la Transición aparecidas en el campo literario en función de las distintas experiencias generacionales que se encuentren en su base.

En la primera parte de uno de los estudios de referencia sobre la memoria histórica en España, Paloma Aguilar (2008) introducía la cuestión generacional como un elemento metodológico explícito a la hora de abordar los debates de la memoria. Tanto si pensamos en términos históricos como en términos literarios, para Aguilar, “el estudio de las generaciones está íntimamente ligado al de la memoria, puesto que aquél ayuda a interpretar cómo evoluciona esta a medida que nuevas cohortes van liderando los destinos de un país” (Aguilar, 2008: 32). El “efecto generacional” del que hablará Aguilar más adelante en su trabajo se perfila, pues, como un asunto íntimamente ligado a la memoria. Para la autora, estos efectos generacionales se materializan en las creencias y los valores propios de un tiempo que las personas absorben y reproducen, “especialmente cuando empiezan a ser conscientes del juego político en el que están inmersas. Aquellas que alcanzan esta madurez juntas se verán afectadas de forma similar [...] por los grandes sucesos vividos en esos momentos, y las conclusiones que de ellos destilen acompañarán a su generación a lo largo de toda su existencia” (Aguilar, 2008: 33).

En su repaso sobre el uso del concepto de generación en los estudios sobre la memoria, Aguilar señalará las investigaciones de Mannheim (1952) como la primera propuesta teórica que incorpora a los estudios sobre las generaciones la dimensión social de lo generacional. Como nos explica Aguilar, Mannheim sostiene la dimensión social de la cuestión generacional —y no la puramente biológica o mental, como venía ocurriendo en los estudios anteriores a esa fecha— que supone la ubicación de un grupo humano en un tiempo y un espacio histórico comunes que lo predisponen a una forma de experiencia histórica

determinada, y lo hace en una etapa muy anterior a los estudios de la psicología social que aparecerán en relación con los estudios de la memoria política ya a finales de los noventa (Pennebaker, Páez y Rimé, 1997)¹³.

Partiendo de esta forma de abordar lo generacional como una base sobre la que pensar la configuración literaria de las memorias mediadas sobre la Transición española, consideramos que el concepto de generación, tal y como lo viene usando tradicionalmente la historiografía literaria, precisa ser modificado y actualizado para que siga siendo útil en el tipo de análisis literario que buscamos plantear con nuestro trabajo¹⁴. Con respecto a la aplicación de la cuestión generacional, ya no al hecho literario en sí mismo, sino a la representación literaria de ciertas cuestiones por parte de una u otra generación, nos quedaremos, así, con lo señalado por José Carlos Mainer:

Si lo despejamos de connotaciones literarias y afirmamos su esencial permeabilidad, [el concepto generación] serviría para designar el ingreso en la historia de grupos de cierta coherencia que durante un plazo más o menos corto dan diferentes testimonios de un mundo común que les rodea. [...] Nos encontraríamos con un grupo social caracterizado al que correspondería una temática y una cosmovisión determinadas al que podemos seguir llamando ‘generación’ sin excesiva impropiedad (Mainer, 1982: 218).

¹³ En esta línea, la propia Aguilar citará a Ortega y a Garagorri —discípulo y continuador de su obra (Aguilar, 2008: 30)— como antecedentes para explicar su uso del concepto generación como herramienta metodológica aplicada al estudio de la memoria. Aunque no entraremos aquí en el concepto orteguiano de generación, no podemos soslayar su referencia a la hora de hablar de la idea de generación y su aplicación en la propuesta de nuestro análisis literario. En su estudio sobre *El concepto de generación literaria*, Gambarte (1996) ofrece una revisión crítica del concepto de generación desde una “declarada enemistad” hacia su uso (Gambarte, 1996: 7). El repaso de la creación, evolución y usos literarios del concepto que constituye el estudio de Gambarte tiene su punto de partida en una revisión de la idea de generación tal y como la plantea Ortega y Gasset, para llegar a una feroz crítica de su aplicación por parte de la historiografía literaria a finales de los años noventa. Su trabajo desmonta con muy pocas concesiones la validez de la noción de generación aplicada al estudio de la literatura, señalando de forma muy crítica a aquellos autores que han ido contribuyendo, a lo largo del siglo XX, a la consolidación de la metodología generacional en los estudios literarios españoles: Julián Marías, Guillermo de la Torre, Pedro Laín Entralgo, Ricardo Gullón, José Carlos Mainer, etc.

¹⁴ “El concepto de generación va a tener que ser modificado, eliminando del mismo la idea de que se agrupan en torno al cambio personas nacidas en un lapso temporal próximo. Ahora la contestación es más estructural que biológica: se trata de la periferia que busca el centro y en la periferia no se encuentran solo los que quieren incorporarse al sistema, recién llegados, sino los anteriores, que se han visto arrojados o confinados en la periferia” (Naval, 2016: 107).

Consideramos, pues, que la utilidad de la perspectiva generacional es clave a la hora de abordar un trabajo como el que propone esta investigación, puesto que aporta una perspectiva sociológica enriquecedora al análisis de la dimensión literaria, en la que en última instancia nos centraremos. El uso que haremos en adelante, por tanto, del término *generación* alude a la idea de una cohorte generacional, es decir, a una experiencia o vivencia generacional “compartida de un periodo histórico concreto”, y en ningún caso a una agrupación que surge de la catalogación previa de la historiografía literaria (Lluch, 2010: 57).

Javier Lluch ha explicado, en esta línea, la distancia que va de un uso a otro:

[...] Su mención en el campo literario, como demuestra su utilización metonímica por ‘grupo’, difiere de lo que se entiende *in strictu sensu* por generación histórica, la cual no la conforma sólo un grupo sino que designa a los miembros de una sociedad que, en un marco espacio-temporal delimitado, integran el tejido social en virtud de una serie de elementos compartidos en mayor o menor medida, por los cuales tales miembros se diferencian, vinculan u oponen a otros. En tal generación, claro está, existen grupos como el de literatos, pero ese inexacto uso metonímico está bastante extendido [...]. El método generacional parte de la observación de las similitudes existentes entre los escritores (y sus creaciones) de semejante edad en un momento histórico determinado y de las diferencias con aquellos de otra época o edad [...] (Lluch, 2010: 57-58).

A partir de esta diferenciación, muy acertadamente Lluch señala los mecanismos mediante los cuales cada grupo generacional de escritores cobra su entidad, no tanto por las similitudes e identificaciones que puedan existir entre las personas que componen ese grupo, sino sobre todo por el modo en que, como grupo, interactúan tanto con los grupos generacionales que los preceden, como con los que llegan después:

Cada generación no actúa sola sino que normalmente lo hace con otras dos, por oposición, estableciendo polarizaciones positivas y negativas, extra e intrageneracionales [...]. Así, toda actualidad literaria implica la coexistencia, al menos, de tres generaciones cuyas relaciones representan un activo sistema de atracción y repulsión, de coincidencia y polémica, de influjos y reflujos [...]. Solamente el paso del tiempo permite entender la pertenencia, la filiación y las relaciones intergeneracionales, construidas desde varias ópticas: la aceptación condicionada del otro, la ciega renuncia al pasado, la conducta

ortodoxa o la aprobación de los jóvenes por los viejos mientras los primeros siguen su línea (Lluch, 2010: 58).

2.2. Generaciones literarias y memoria comunicativa

Si utilizamos esta aproximación al concepto de generación a la hora de trazar un mapa genealógico del campo literario español desde los años setenta hasta la actualidad, podemos observar cómo el territorio de la memoria histórica y política y sus representaciones permiten visibilizar de una forma especialmente clara estos mecanismos que Lluch, junto a Gambarte (1996), nos explican. En este sentido, y como propuesta metodológica, resulta interesante implementar la lectura que ambos autores proponen de la teoría de las generaciones de Ortega (1973)¹⁵ junto con la lectura que realiza Ana Luengo (2004)¹⁶ de la noción de *memoria colectiva*, tanto desde su clásica perspectiva sociológica (Halbwachs, 2004 y Assmann, 2011) como desde las nuevas perspectivas procedentes del ámbito de la psicología social en la línea de las recogidas por Pennebaker y Banasik (1997)¹⁷.

De entre las diversas teorías que buscan abordar la cuestión generacional y en un estudio pionero sobre las representaciones narrativas de la Guerra Civil, Luengo —en la misma línea que Aguilar—, ponía sobre la mesa una teoría de las generaciones por la cual se pudiera explicar que “haber vivido un episodio histórico con una edad u otra, en una posición u otra, con unas consecuencias u otras, condiciona la memoria que después el individuo tenga

¹⁵ En una nota al pie, Lluch recuerda que “para Ortega [1996] el núcleo de la realidad histórica lo constituye la colaboración polémica de dos generaciones. Lo esencial de la ‘generación histórica’ no es que se sucedan unas a otras sino que parte del tiempo coinciden, se solapan o se empalman: dos siempre actúan plenamente, sobre los mismos temas pero con distintos edad y sentido: por lo general una a la defensiva y otra a la ofensiva. Y ambas estarían en dos etapas vitales distintas: una de creación o gestación polémica (de 30 a 45 años); otra de predominio y mando (de 45 a 60) [...]” (2010: 58).

¹⁶ El ensayo de Ana Luengo fue publicado en 2004 y reeditado en 2012. A lo largo de nuestro trabajo manejaremos ambas ediciones y nos referiremos a ellas de forma independiente, aunque en ambos casos la referencia remita al mismo trabajo. En el apartado bibliográfico nos referiremos a ambas ediciones de forma independiente.

¹⁷ En su estudio incluido en el citado volumen coordinado por Pennebaker, Páez y Rimé (1997), Pennebaker y Banasik proponen distinguir tres niveles en la memoria biográfica de todo sujeto que recuerda, en función de la edad que dicho sujeto tiene en el momento en el que el evento llamado a ser recordado tiene lugar. El primero de ellos es la *amnesia infantil* y tiene lugar durante los primeros años de edad (hasta los 10 años aproximadamente). Al segundo de ellos se refieren como *choque de reminiscencia (reminiscence bump)*, y tiene lugar desde los 10 hasta los 30 años aproximadamente. Según este estudio, es en este momento cuando los acontecimientos vividos se recuerdan con mayor fuerza, dado que es en esta franja de edad cuando se da un mayor peso de la esfera de lo público en lo privado, ya que el sujeto es más sensible al entorno. Por último —y siempre según este estudio— a partir de los 35 años se olvidan con mayor facilidad los sucesos contemporáneos (Luengo, 2004: 30).

de aquél” (Luengo, 2004: 29). Si bien Luengo se aplica en su estudio al análisis de una serie de novelas en tanto formas específicas de la memoria colectiva de la Guerra Civil —en el sentido que Nora (1997) da a sus *lieux de mémoire*—, su trabajo nos resulta muy orientativo a la hora de proponer los planteamientos que buscamos construir con el nuestro en relación con las novelas que representan la Transición, ya no en tanto *lieux de mémoire*, sino como manifestaciones de las distintas formas de *latencia* de un episodio muy concreto del pasado en el presente (Gumbrecht, 2010 y 2013).

Para Luengo, la elaboración de una teoría generacional vinculada a la memoria histórica y sus ciclos surge de forma natural si entendemos, con Halbwachs y Assmann¹⁸, que la memoria social está regida por ciclos que se suceden y que hacen que, de una forma natural —biológica, podríamos incluso decir— los recuerdos de acontecimientos sociales duren, en la memoria colectiva, un periodo de tiempo más o menos limitado. Con gran acierto, Luengo señala que es precisamente en la duración de esos ciclos donde se circunscribe el tiempo necesario para que los hechos históricos se asimilen y se organicen en la conciencia colectiva:

Según algunos estudios historiográficos y sociológicos en los que se comparan diferentes formas de conmemoración en diferentes puntos, los ciclos de los recuerdos de hechos sociales duran unos veinticinco años, lo cual se explica porque normalmente los jóvenes a quienes aquello afectó, veinte o veinticinco años después es cuando tienen el poder público para conmemorarlo o denunciarlo públicamente y con fuerza. [...] En cualquier caso, la generación que toma el relevo y conmemora aquello que más le pudo marcar en su adolescencia y primera adultez, será en la que se sitúe la memoria comunicativa. En general esta rememoración pública responde a una necesidad de imponer su punto de vista y defender sus propios intereses, sea como denuncia o como exculpación; sea para manifestar su dolor si el hecho fue muy dramático, o simplemente sea con una finalidad artística, comercial o de posición de poder (Luengo, 2004: 30-31).

¹⁸ Luengo parte de la teoría de la memoria de Maurice Halbwachs, cuya obra editada póstumamente supone la teorización de la dimensión social de la memoria (los *marcos sociales de la memoria*) que subyacerá en el fondo de buena parte de los estudios de la memoria surgidos al calor de este fenómeno. También parte de los trabajos de Jan y Aleida Assman en torno a los procesos de la *memoria colectiva* en civilizaciones antiguas como la egipcia.

Tal y como nos explica Luengo, los Assmann señalan la existencia de dos tipos de memoria. Por un lado estaría la *memoria comunicativa* a la que Luengo se refiere en la cita, que sería la memoria compuesta por los recuerdos vivos e individuales sobre un hecho, y transmitida por sus sucesivos portadores sociales. Esta forma de memoria es en la que operan directamente las distintas construcciones generacionales de un pasado concreto que entran en pugna, a las que Lluich se refería en su artículo. Por otro lado, estaría la *memoria cultural*, compuesta por los recuerdos fijados en la sociedad en forma de rituales conmemorativos (tales como el calendario, las conmemoraciones oficiales, etc.). Para Luengo, es en esta segunda forma de memoria donde opera el carácter discursivo del poder —el *orden del discurso*, tal y como lo entiende Foucault (1992) —. No obstante, a nuestro entender, este cruce entre el poder y el discurso no parece operar únicamente en el nivel de la *memoria cultural*. En el caso que nos proponemos abordar en este trabajo, nos encontramos de hecho ante un cruce ciertamente más complejo, en el que las distintas formas de *memoria comunicativa* —y, por tanto, supuestamente percedera, dado que hablamos de un estadio de la memoria que todavía no ha sido fijado por el mito— buscarán interferir en la consolidación de una *memoria cultural* con un signo ideológico específico, generalmente alineado con el pensamiento hegemónico¹⁹.

En este sentido podemos entender la lectura que Luengo rescata de un trabajo posterior de Aleida Assmann (2011), donde, en una vuelta de tuerca sobre esta tipología de la memoria, propone considerar la existencia de dos subtipos más de memoria comunicativa que nos permitirían acercarnos con una mayor precisión a su configuración y funcionamiento. Por un lado, dentro de esa *memoria comunicativa*, Aleida Assmann propone distinguir entre una *memoria en función*—esto es, una memoria viva que tiene una dimensión social y que se afirma, se discute o se recrea; en definitiva, los relatos que circulan sobre el pasado reciente—y, por otro lado, una *memoria en depósito*, que sería una memoria estática, algo así como “la memoria de las memorias”; es decir, el archivo (Luengo, 2004: 32). La inclusión de esta doble dimensión de la memoria comunicativa —que es, en definitiva, el plano en el que vamos a trabajar en el desarrollo de esta tesis— es pertinente en la medida en

¹⁹ El historiador Julio Aróstegui (2007) abordó esta cuestión en relación con la pervivencia de la memoria de la Guerra Civil en tres generaciones en su aportación a un volumen colectivo editado por él mismo y significativamente titulado *España en la memoria de tres generaciones: de la esperanza a la reparación*.

que abre todo un marco de lectura y de comprensión de las relaciones e interferencias entre los discursos sobre un pasado reciente como puede serlo el proceso transicional en España y lo que de momento llamaremos —en sintonía con la propuesta de Faber, Sánchez León e Izquierdo Martín (2010)— *el poder de contar*.

Y lo es por dos motivos. Primero, en relación con las tres funciones que Aleida Assmann detecta dentro esa memoria en función que ella caracteriza como la memoria viva. De entre ellas, la primera tiene que ver con la legitimación, que se correspondería con el papel que desempeñan los discursos de la memoria oficial, esto es, las formas de la memoria que se estructuran o refuerzan desde las instancias de poder, generalmente mediáticas e institucionales. La segunda función tendría que ver precisamente con el revés de la primera, es decir, con la deslegitimación de las formas de la memoria oficial a través de la recuperación de las memorias críticas enunciadas generalmente al margen del discurso institucional. El segundo motivo está relacionado con la reflexión en torno a la importancia de los usos críticos del archivo para modular, contestar o reafirmar los discursos que la memoria en depósito pone a circular y los que silencia o deja en un segundo plano, en función del marco ideológico desde el que este proceso de recuperación de una memoria determinada se produce. La existencia de dicho archivo permite entonces la revisión constante de las formas de la memoria en función en momentos políticos, históricos y culturales determinados.

De este modo, frente a las formas de la memoria oficial surgirían inevitablemente las formas de la memoria no oficial, que irán configurándose en el reverso exacto de las formas de la memoria legitimadora. Es así como la existencia de una memoria hegemónica va incitando, al mismo tiempo, la aparición de una memoria paralela —contrahegemónica—, que presenta una versión del pasado diferente a la generada por las fuentes oficiales y que busca activamente deslegitimar o desestabilizar las formas de la memoria oficial²⁰.

Se puede decir —en fin, como señala Luengo— que esta memoria está ahí para poder deslegitimar, cuando se requiera así, las diferentes perspectivas de la memoria comunicativa, puesto que se puede ver como una reserva de las futuras memorias

²⁰ Una tercera tarea que cumpliría la memoria en función tendría que ver, para Assmann, con las distintas formas simbólicas de declaración de pertenencia a un grupo en particular mediante ritos, fiestas, conmemoraciones, etc., y a la que la autora se refiere como *distinción* (Luengo, 2004: 33), y sobre la que no profundizaremos aquí.

funcionales o como paso para la memoria cultural. Se va creando a la vez que la memoria comunicativa y en ella, pero va quedando al margen, para poder ser usada en el futuro, para discutir las versiones de la memoria funcional, contrastarlas, criticarlas, rechazar la memoria oficial, así hace posible que el pasado siempre se pueda volver a reconstruir. [...] Es decir, que será el depósito donde se encuentran las huellas del pasado que puedan salvar del probable olvido los recuerdos que caigan en el 'floating gap' o bien las formas de la memoria en función que sirvan para la deslegitimación de la memoria oficial impuesta (Luengo, 2004: 33).

2.3. La articulación generacional de la memoria literaria de la Transición

La idea central en torno a la que trabaja esta tesis parte de la consideración de que los textos literarios participan, se apropian, se identifican o colisionan con los discursos y las formas de memoria dominantes en el contexto de lo social. En este sentido entendemos, con Bourdieu (2002, 2015), que aún con sus lógicas propias y las particularidades que lo definen como un ámbito específico del campo cultural, el campo literario no constituye un espacio artístico autónomo ni aislado de las demás esferas del campo social, y que su estudio debe ser abordado desde la plena consciencia de su interdependencia con el mismo.

Desde aquí, la articulación de la lectura de las formas de la memoria que propone Luengo nos resulta particularmente apropiada. En ella se mezclan cuestiones que tienen que ver con las dinámicas propias de la memoria histórica, pero también aspectos tomados de los campos de la sociología y de la psicología social, lo que dota a esta propuesta teórica de una profundidad que enriquece enormemente las posibilidades de análisis literario que se pueden plantear a partir de ella. Si, como decíamos, Luengo aplicaba su propuesta de análisis de la memoria colectiva a la representación de la Guerra Civil española en cuatro novelas muy representativas del llamado *boom* de la memoria, ¿cómo funcionaría, más de diez años después, proyectar esta misma propuesta teórica sobre el análisis de las representaciones de la Transición española sobre otra serie de novelas, también muy representativas de una tendencia notable dentro de nuestro panorama narrativo actual? Es más, ¿qué ocurriría si planteáramos esta propuesta dentro de las dinámicas de la posmemoria, aplicada esta vez a la configuración de la memoria literaria de la Transición? ¿Y si además partiéramos de las consideraciones en torno a la división generacional que, a su vez, podríamos trazar entre las voces literarias que dan cuenta del tiempo transicional a partir de experiencias generacionalmente distintas de ese mismo tiempo histórico, ya sean estas vividas de primera

mano, o heredadas a través de relatos familiares, sociales, institucionales o mediáticos? A partir de estos interrogantes, el análisis de esa pugna por el *poder de contar* y, sobre todo, la pregunta por el modo en que esa pugna ha sido articulada por las diferentes representaciones de la Transición aparecidas en el campo literario contemporáneo aparece en el centro de nuestro trabajo.

Desde esta perspectiva, un buen punto de partida para ubicar dichas representaciones literarias es, para nosotros, la clasificación de experiencias de la Transición por grupos generacionales que propone Germán Labrador en su ensayo *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española* (2009). En este texto, Labrador apunta hasta tres grupos generacionales diferenciados que atraviesan el tiempo transicional en momentos vitales distintos y cuyas experiencias de ese tiempo generarán distintas formas de memoria del mismo. Se trata esta de una propuesta inicial que puede ser, evidentemente, matizada y ampliada. Sin embargo, a nosotros nos servirá para situar las distintas representaciones del proceso transicional que han ido apareciendo desde finales de la década de los setenta, en función del tipo de experiencia del tiempo transicional del que cada uno de estos textos surge y al que pueden adscribirse, en términos generales, sus autores.

Esta clasificación sitúa en el centro del debate una de las principales causas del conflicto existente a la hora de contar la Transición, que el historiador Pablo Sánchez León formuló de la siguiente manera:

La transición se vivió de muchas maneras. Es bueno cuando menos tener una idea de la variedad de puntos de vista y experiencias desde las cuales fue posible transitar por esos años; en este caso hay además que tener en cuenta que casi nadie entró y salió de ella con una misma escala de valores. La transición modificó a las personas, o ellas se modificaron en torno de las experiencias que colectivamente se vivieron. Las experiencias son individualmente vividas, pero los referentes para interpretarlas e integrarlas en el espacio moral e identitario propio son siempre colectivos (Sánchez León, 2003: 167).

Más allá de la rigidez en la que, por muy laxo que sea su planteamiento metodológico, incurre cualquier clasificación de este tipo, nos interesa la propuesta de Labrador porque entendemos que recoge de un modo muy sutil los principales aspectos en los que tales experiencias difieren y porque además nos ayuda a entender estas diferencias dentro de su

propio contexto histórico. Lo valioso de esta apuesta de sistematización que Labrador plantea en su ensayo y que nosotros aplicaremos al ámbito específico de la narrativa sobre el proceso transicional es, sobre todo, que nos va a permitir acercarnos desde una perspectiva diacrónica al complejo entramado de los discursos sobre la Transición que se teje desde finales de los años setenta hasta el presente dentro del campo literario. Esta perspectiva ampliada nos dejará leer el gran número de textos que generan estas memorias como el producto de una serie de experiencias distintas del tiempo transicional, que implicarán, también, la producción de ideologías divergentes en torno a los sentidos que se le ha ido asignando a lo largo del tiempo.

Según esta propuesta, entonces, habría una primera promoción, que serían los niños de la Guerra Civil y de la inmediata posguerra, cuya juventud transcurre entre finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta y que ya habría alcanzado la madurez —personal y política— cuando da comienzo la Transición, de modo que los miembros de esta generación pueden considerarse agentes políticos y culturales de la misma. Siguiendo estas coordenadas, formarían parte de esta generación autores imprescindibles a la hora de abordar el archivo literario transicional como Miguel Espinosa (1926), con dos de las novelas más tempranas y más críticas con el final de la dictadura, *Escuela de Mandarines* (1974) y *La fea burguesía*, (que fue publicada de forma póstuma en 1990); Carmen Martín Gaité (1925) que, junto a la Esther Tusquets (1936) de *El mismo mar de todos los veranos* (1978) y *El amor es un juego solitario* (1979) construye con *El cuarto de atrás* (1978), un testimonio literario fundamental sobre la experiencia del proceso transicional narrada explícitamente desde la perspectiva femenina; o Juan Marsé (1933) con dos de las novelas que mejor retrataron la situación de los derrotados desde una perspectiva explícita de clase en *Últimas tardes con Teresa* (1966) o en *Si te dicen que caí* (1973). La experiencia vital e histórica que subyace a la escritura del tiempo transicional que encontramos en estos textos es una experiencia todavía profundamente marcada por el franquismo, tanto en su educación política como sentimental. Por ello, seguramente, comparten una representación del momento transicional (sobre todo de un tiempo anterior al proceso de cambio institucional) en la que el peso de las secuelas más inmediatas de la dictadura es mucho mayor que la liviandad que el horizonte democrático parecía prometer.

Por motivos estrictamente relacionados con la cronología trazada por nuestra investigación, este grupo de autores quedará fuera de nuestro corpus de análisis principal

—aunque los ecos de sus novelas resonarán de fondo en nuestra lectura de los textos que sí abordaremos directamente—, ya que, en general, sus integrantes no producirán novelas centradas en la representación del tiempo transicional más allá de los años 2000. Sin embargo, hay entre estos autores algunas excepciones, como la de Manuel Vicent (1936), cuya producción narrativa sobre el tiempo transicional —no así sus crónicas periodísticas, muy anteriores (1984)— se ha alargado hasta la actualidad con la publicación de *Aguirre, el magnífico* (2011) y *El azar de la mujer rubia* (2013), dos novelas que parten del trabajo de relectura y actualización de dos personajes míticos de la crónica rosa transicional (el cura Aguirre y Carmen Díez de Rivera) ; o la de Lidia Falcón (1935), que con la publicación de la novela *Ejecución sumaria* (2004) narra desde los códigos de la ficción un testimonio personal de la lucha antifranquista, muy en sintonía con el activismo memorialista y feminista que caracteriza, todavía hoy, la vida pública de la autora.

El segundo grupo generacional señalado por Labrador se corresponderá con la llamada *generación bífida* —así nombrada y caracterizada por Haro Tecglen en un texto de 1988, sobre el que volveremos más adelante—. Tecglen, como Labrador, se refería con esta denominación a la generación de los nacidos durante la Segunda Guerra Mundial y los años de la posguerra, es decir, aproximadamente entre principios de los años cuarenta y mediados de los años cincuenta. La experiencia del tiempo transicional de esta generación será clave en la configuración de las dos posiciones clásicas en el relato de la Transición, en cuyo análisis nos detendremos en la segunda parte de nuestro trabajo. Esta será la generación que, por edad, estaba llamada a protagonizar, desde finales de los años sesenta, el ambiente enormemente movilizado política y culturalmente bajo el recrudecimiento de la represión durante la etapa final del régimen y el inicio de las negociaciones democráticas. La importancia de esta generación como uno de los principales agentes de los relatos fundacionales de la Transición española tiene que ver directamente con el hecho de que una parte de ella, tras protagonizar las revueltas obreras y estudiantiles, tomaría las riendas del relevo institucional —tanto en su dimensión política, como económica y cultural— ya en los años ochenta, con los primeros gobiernos socialistas. De ahí el interés que, más allá del fondo dicotómico de su planteamiento, presentará la lectura de Haro Tecglen a la hora de configurar un mapa ideológico de los relatos fundacionales de la Transición.

Pertenecerían a esta generación novelistas que empezarán a publicar sus textos en el periodo transicional o inmediatamente postransicional y que alcanzarán su madurez narrativa ya a finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa. Aunque en este grupo encontramos poéticas tan desiguales estéticamente como ideológicamente opuestas entre sí, lo que nos interesa señalar, desde una perspectiva de conjunto, es la centralidad que juega la elaboración literaria de una experiencia del tiempo transicional que, a partir de la década de los 2000, se articulará como una *memoria comunicativa bifida*, cuyos dos extremos pugnarán por imponerse en el imaginario cultural dominante del proceso transicional.

Aunque su principal corpus narrativo sobre la Transición verá la luz antes de los 2000, uno de los autores más representativos de esta generación será Manuel Vázquez Montalbán (1939), con textos como la larga serie policial que compone su ciclo Carvalho y novelas como *El pianista* (1985) o *Los alegres muchachos de Atzavara* (1989). En este sentido, también temprana será la segunda novela de Juan José Millás (1946), *Visión del abogado* (1977).

También se inscriben en este grupo autoras como Rosa Montero (1951), con *Crónica del desamor* (1978), o Montserrat Roig (1946), con *L' hora violeta* (1983). Desde una perspectiva generacional posterior a la que vertebraba las novela de Martín Gaité y Esther Tusquets y desde un feminismo ya de segunda ola, ambas autoran abordaron abiertamente el proceso de la emancipación femenina que empieza a producirse en España de forma paralela al propio proceso transicional.

A partir de una experiencia de la Transición vivida desde una perspectiva política, de género y de clase muy distinta, el Javier Marías (1951) de *Corazón tan blanco* (1992) —primero— y de *Así empieza lo malo* (2014) —ya al hilo de la fuerte presencia de la Transición tanto en la esfera de lo social como de lo literario en los últimos años— constituye un buen ejemplo de una elaboración literaria de la memoria estetizada y *domesticada* del proceso transicional (Fernández, 2014b). Ya a partir de los 2000, una novela como *Romanticismo* (2000), de Manuel Longares (1943), tuvo un gran éxito de la crítica con su retrato costumbrista y paródico de la clase alta franquista. Asimismo, encontraremos también incursiones en la narrativa de autores procedentes de los medios de comunicación escritos, que a partir de los noventa empiezan a intervenir también en el debate literario en torno a la Transición, como ocurre con Juan Luis Cebrián (1944) y sus novelas *La rusa* (1986), *La agonía del dragón* (1999) y *Francomoribundia* (2003). Las imágenes de la Transición que

hallamos en ellas están en sintonía con las versiones más hegemónicas de la misma aparecidas de forma paralela, justamente, en los medios de comunicación.

En el reverso de esta memoria mediática y domesticada, nos encontraremos con las novelas de autores como Alfons Cervera —sobre todo en las publicadas más recientemente, como *Todo lejos* (2014)— o Rafael Chirbes (1949), quien, en la práctica totalidad de su obra narrativa, pero especialmente en tres de sus novelas —*La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) y *Los viejos amigos* (2003)— dibujará la crónica del tiempo transicional más dura para con su propia generación.

Finalmente, Labrador distingue un tercer grupo generacional que, en realidad, podría ser pensado en dos promociones diferenciadas si atendemos al propio desarrollo cronológico y cultural del proceso transicional. Por un lado, Labrador llega a distinguir al grupo de autores nacidos entre mediados de los cincuenta y principios de los sesenta —a los que se refiere como “los jóvenes del 1975” —, que se enfrentan todavía en su proceso de formación vital a las estructuras ideológicas, subjetivas y educativas del franquismo. Para nosotros, la experiencia generacional de la Transición que caracterizará a este grupo no generará una representación literaria del tiempo transicional que rompa de una forma abierta, ni ideológica ni afectivamente, con la producción textual del grupo anterior, como sí lo harán muchos de los autores de la generación siguiente.

En su temprano trabajo sobre la memoria de la Transición ya citado, Sánchez León llamaba la atención sobre el hecho de que los llamados “jóvenes de la Transición”, esto es, los españoles que habían nacido en la segunda mitad de la década de 1950 y que tenían entre 15 y 20 años en 1975, “no parecen haber establecido referentes con los que interpretar *su* transición, al menos hasta el punto de convertir esa interpretación en un recurso para hacerles visibles colectivamente como un agente a favor de los cambios o en contra de ellos” (Sánchez León, 2003: 165)²¹. En relación con esta idea, en este primer subgrupo podríamos ubicar

²¹ Para Sánchez León, se trata esta de una cohorte demográfica que, a pesar de estar marcada por unos índices de natalidad más altos que los de los años cuarenta, a la altura de finales de la década de los noventa presentará un índice de supervivencia mucho menor que el de la cohorte anterior: “[...] Hacia finales de los años noventa los datos dejaban claro que para entonces había más españoles vivos nacidos en la década de los cuarenta que en la de los cincuenta. Estamos ante una cohorte demográfica diezmada. La tasa de mortalidad de estos jóvenes de la transición es mucho más alta que la de la cohorte inmediatamente anterior, es decir, de aquellos que, a diferencia de los jóvenes, sí han figurado como una generación protagonista en la transición: los que solemos identificar con la generación “del 68” y la identidad antifranquista” (Sánchez León, 2003: 167-168).

autores clave en el apuntalamiento de un tipo de imaginario del tiempo transicional mucho más vinculado a las formas de la memoria que pasaría a ser hegemónica ya en la década de los noventa que a la memoria del tiempo transicional que empezarán a articular, ya en la década de los 2000, la generación de autores nacidos a partir de los años sesenta y hasta mediados de los setenta. Estaríamos hablando, aquí, de autores como el Antonio Muñoz Molina (1956) de *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991); la Almudena Grandes (1960) de *Castillos de arena* (2004)²²; de Ingacio Martínez de Pisón (1960), con *El tiempo de las mujeres* (2003) o *El día de mañana* (2011); de Benjamín Prado (1961), con *Operación Gladio* (2011), o, más recientemente, de José Carlos Llop (1956), con *Reyes de Alejandría* (2016).

El segundo subgrupo, al que Labrador se refiere como “los jóvenes de la Movida”, abarcará la última promoción de autores, cuya infancia transcurre entre los años finales de la dictadura y cuya adolescencia coincide con el proceso transicional. De los tres grandes grupos generacionales que, según Labrador, atraviesan el tiempo transicional este será, a nuestro entender, el sector generacional más liberado del lastre del pasado franquista y el que se incorporará al imaginario democrático a una edad más temprana. En este grupo encontramos a los autores de los textos más reveladores de la quiebra con las perspectivas generacionales desde las que la literatura más canónica venía representando la Transición en el panorama narrativo abierto en torno al año 2000. Surgen de aquí novelas como *Lo real* (2001) de Belén Gopegui (1963), *El día del Watusi* (2003) de Francisco Casavella (1963), *Anatomía de un instante* (2009) y *Las leyes de la frontera* (2014) de Javier Cercas (1962), *Los príncipes valientes* (2007) y *Paseos con mi madre* (2011) de Javier Pérez Andújar (1965), *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz (1967), así como otras, tal vez de menor alcance pero igualmente reveladoras de este giro en el relato transicional, como *También eso era mentira* (2008) de Elena Figueras (1963), *Arde Madrid* (2016) de Kiko Herrero (1962), *Las transiciones* (2016) de Vicente Valero (1963) o *Fosa común* (2016) de Javier Pastor (1962).

Aunque, como apuntábamos más arriba, también en la producción narrativa que emerge de esta experiencia del tiempo transicional encontraremos novelas que rescatan los

²² Aunque generacionalmente podríamos ubicar a Almudena Grandes en ese segundo subgrupo generacional, consideramos que, tanto sus tiempos de escritura —empieza publicar ya en los años ochenta— como las premisas generacionales desde la que su escritura se compone, coinciden en mayor medida con el grupo generacional anterior. Su temprana consagración como una de las más prestigeadas autoras de *best seller* en España, y la clara identificación de su escritura con las formas de la cultura oficial de izquierdas en nuestro país (Becerra, 2013) hacen de Grandes una escritora, a nuestro entender, más alineada con las perspectivas narrativas del tiempo transicional propuestas por la generación que la precede, que con la generación posterior.

parámetros ideológicos y afectivos desde los que lo habían contado las generaciones precedentes, a lo largo de nuestro trabajo nos acercaremos a la configuración de la memoria literaria de la Transición enunciada por esta última generación fundamentalmente por dos motivos: primero, por el marcado contraste que observamos en los términos en los que se reconstruye la Transición por parte de esta generación con respecto a la anterior —la *generación bífida*—; y, segundo, por el hecho de que esta promoción podrá, a su vez, ser pensada como una especie de bisagra generacional con respecto a la elaboración literaria del tiempo transicional que encontraremos en las novelas escritas por autores nacidos ya en la década de los setenta —cuya primera infancia transcurrirá en plena Transición y que llegarán a la adolescencia entre finales de los años ochenta y principios de los 2000, esto es, ya en periodo democrático—. En el trayecto de una generación a otra se produce, a nuestro entender, la ampliación del marco de sentido desde el que la Transición había sido mayoritariamente representada por la literatura a partir de las experiencias generacionales previas: hablaremos, a partir de ahora, no solamente de la articulación de una memoria política o sentimental de la vivencia del proceso de cambio político en España, sino también de la consolidación de la Transición como un marco histórico relativamente desconocido, que se puede reconstruir desde el presente y en torno al cual es posible indagar a partir de los códigos de la ficción.

En este sentido, a estos tres grupos que propone Labrador podríamos añadirle un cuarto en el que incluiríamos a aquellas voces que se incorporan más recientemente al campo literario y cuya experiencia de la Transición es, ya no directa, sino íntegramente mediada; mediada, por un lado, por los relatos heredados de las generaciones precedentes y, por el otro, por los discursos hegemónicos recibidos del entorno —las instituciones de enseñanza, los medios de comunicación, los productos culturales—. Esta será la generación que nace entre mediados de la década de los setenta y finales de la década de los ochenta, y que estaría llamada a elaborar esa forma de la posmemoria transicional de la que hablábamos en apartados anteriores.

Dentro del campo literario, este último grupo configura un espacio, ciertamente interesante, que incluye representaciones de la Transición que ya no remiten a la memoria de una experiencia concreta del tiempo transicional, sino que proponen un acercamiento al mismo desde una perspectiva mediada y desde los parámetros de la ficción. En novelas como

El vano ayer (2004), *Fabulosos monos marinos* (2008), *Hilos de sangre* (2010) o *El jardín colgante* (2012), Isaac Rosa (1974), Oscar Gual (1976), Gonzalo Torné (1976) y Javier Calvo (1973), respectivamente, propondrán la vuelta al tiempo transicional desde diferentes perspectivas y con intenciones muy diversas pero siempre desde una posición de distanciamiento intelectual que no encontraremos en ninguna de las representaciones literarias del mismo citadas anteriormente. La Transición, al menos para estos cuatro autores, tiene que ver directa y explícitamente con el intento de narrar el origen del presente desde el que cada uno de ellos escribe.

En nuestro acercamiento al conjunto de las novelas aparecidas entre los años 2000 y 2016 que abordan la representación de la Transición como un elemento central, presentaremos el análisis de seis de las novelas que hemos ido mencionando más arriba: *Francomoribundia*, *La caída de Madrid*, *Anatomía de un instante*, *El vano ayer*, *El día del Watusi* y *Daniela Astor y la caja negra*. El relato transicional que contienen las dos primeras novelas se adscribe, como veremos, a la experiencia del tiempo transicional de la llamada *generación bífida* o “generación del 68”. En el diálogo entre ambas obras observaremos cómo se establece el marco de una memoria *fundacional* de la Transición que, en torno al año 2000, empezará a entrar en fricción con la aparición en la escena literaria de otras formas de memoria del tiempo transicional, fundamentalmente vinculadas a posiciones generacionales posteriores. En *Anatomía de un instante* y *El vano ayer* observaremos cómo ese marco de sentido del debate transicional articulado por esas dos posiciones *fundacionales* antagónicas, se verá reproducido ideológicamente desde perspectivas generacionales posteriores que definiremos como *postfundacionales*. Finalmente, tanto en *Daniela Astor y la caja negra* como en *El día del Watusi*, encontraremos la emergencia de una forma de abordar la representación del tiempo transicional que, desde dos perspectivas distintas y desde una mirada generacional también posterior a la de la *generación bífida*, recuperará, no obstante, los trazos de otras poéticas anteriores que quedaron relegadas a los márgenes de la configuración de esa memoria fundacional de la Transición española.

2.4. Las interferencias en la memoria: el problema de la transmisión

Para acercarnos a los posicionamientos de las distintas formas de memoria comunicativa que, a la altura de la primera década de los 2000, entran en pugna en el contexto literario, se hace necesario para nosotros poner el foco en el análisis del proceso de quiebra

afectiva que se trasluce en una parte importante de los textos que conforman este corpus con respecto a las formas de memoria anteriores.

Será sobre todo en las representaciones del proceso transicional propuestas por los autores nacidos a partir de la década de los sesenta, donde empezaremos a encontrar una clara ruptura afectiva con respecto a los relatos heredados por parte de las generaciones precedentes, y convertidos en las formas de la memoria literaria dominante sobre todo durante la década de los noventa. La transformación definitiva de los vínculos afectivos con respecto a ciertos relatos del pasado tendrá su punto de inflexión, no obstante, a partir de la influencia de las experiencias y los relatos de crisis de la legitimidad del régimen democrático, ya insoslayables a la altura del año 2011, cuando las movilizaciones del 15M visibilizan de forma paralela el malestar creciente para con dicho régimen y la exigencia de un nuevo paradigma discursivo para explicar el origen del presente en su pasado más cercano.

La hipótesis de la que partirá nuestro trabajo será, así, la siguiente: dado que la vinculación afectiva con la Transición como tiempo histórico se configura de una forma diferente en función de la experiencia generacional desde la que este tiempo es vivido, el relato sobre el proceso transicional que funcionará en la producción textual de cada uno de estos autores no será en todos los casos el mismo. Naturalmente, a esta dimensión explícitamente generacional en la que se produce esta quiebra afectiva habrá que añadirle también las cuestiones subjetivas, ideológicas, e incluso materiales que inciden en toda producción literaria.

En este sentido, la propuesta de aplicar una teoría generacional que nos permita recurrir a un concepto de generación entendido como “una unidad cultural de tiempo”²³, tiene en nuestro trabajo una finalidad explícita: la de proponer una metodología que facilite la aproximación al análisis de las dinámicas que estructuran el funcionamiento de una zona tan acotada del campo literario contemporáneo como lo es el que articula las representaciones de la Transición. Esta finalidad tiene que ver con la voluntad de leer, entender y enmarcar históricamente tanto la aparición de los textos que conforman el corpus narrativo que analizaremos, como los posibles diálogos que se puedan establecer, a partir de ellos, con otros textos.

²³ Ayala (1947), cit. en Gambarte (1996).

Al adoptar la perspectiva generacional para abordar un debate tan espinoso resulta ineludible subrayar la fallida transferencia intergeneracional de las distintas experiencias del proceso transicional, como uno de los principales motivos que podrían explicar el conflicto central del debate en torno a la Transición en los términos en los que se ha producido en los últimos años. Dado que dicho debate se da dentro del marco de sentido de la “memoria comunicativa”, entran en juego las complejidades que resultan de la colisión, dentro de un mismo tiempo histórico, de las distintas *verdades* sobre el proceso que, en forma de relatos, pugnan por apropiarse del sentido del pasado y proyectarlo sobre el presente. El problema, entonces, no tendría tanto que ver con el grado de consistencia de esa *verdad* que cada uno de esos relatos articula, sino con la dificultad a la hora de hacerla transmisible y válida más allá de los parámetros ideológicos y generacionales desde los que esta se enuncia.

La transmisión de la herencia de una experiencia del pasado en forma de relato se convierte, de este modo, en una cuestión central en la configuración de este conflicto. En el contexto de sus reflexiones en torno al legado de las luchas políticas y sociales ocurridas en Europa en los años sesenta y setenta, el filósofo italiano Franco Berardi se preguntaba acerca de las formas bajo las que tales relatos han buscado ser contenidos y transmitidos tradicionalmente y acerca de las formas en las que podrían ser articulados en el presente. La conclusión a la que llega es que la transmisión intergeneracional de una memoria histórica o política determinada —como la que entra en juego en relación con el proceso transicional en España— no debería pasar tanto, a estas alturas, por los contenidos de esa memoria como por la conexión con la sensibilidad de la que se componen esos relatos, cuya inminente pérdida parece provocar gran angustia en una cultura de corte museístico como es en gran medida la cultura contemporánea. Berardi entiende aquí la sensibilidad como un “vínculo entre el lenguaje y los afectos” (2007: 14):

La cuestión de la transmisión cultural es fundamental [...] pero enormemente delicada, complicada. No puede ser reducida a un problema de transferencia de contenidos de la memoria política (la historia de la resistencia pasada, etc.). No puede reducirse a un problema de transferencia intergeneracional de “valores”, porque esto es inevitablemente moralista y los valores no significan nada por afuera de las condiciones sociales, técnicas, antropológicas, dentro de las que se modela el comportamiento humano. [...] Es importante narrar la historia de las revueltas pasadas, es importante la

memoria histórica y política. Para eso sirve mucho más la literatura que la política. Pero es idiota pensar que narrando la historia de la autonomía del pasado se pueda transmitir un *know how* autónomo para el tiempo presente. No funciona así. La cuestión de la transmisión es, sobre todo, un problema ligado a la sensibilidad. (Berardi, 2007: 14-15).

Muchos han sido los críticos que han interpretado la irrupción del llamado *boom* de la memoria a partir del año 2000 como un fenómeno compensatorio ante el silenciamiento de la memoria que surge de la Transición y se instaura en los primeros tiempos de la España democrática. Los mismos, de hecho, que han denunciado un supuesto silencio radical—un *pacto de silencio*—por parte de la cultura en general en relación con la memoria traumática tanto de la Guerra Civil y el posterior franquismo como de las múltiples sombras que planean sobre el proceso de Transición. No obstante, no compartiremos aquí tal premisa; no, al menos, sin matizarla.

Si bien es cierto que la elaboración social e institucional de la memoria durante la primera etapa del actual régimen democrático fue, a todas luces, insuficiente, también lo es que tal carencia convirtió la cultura y sus discursos en la única vía para exorcizar la memoria socialmente reprimida. La prueba de ello la encontramos, precisamente, en ese archivo al que Aleida Assmann se refería como la *memoria en depósito*: un archivo que, precisamente en el caso español (y especialmente en la cultura desarrollada sobre todo a partir de finales de la década de los sesenta) resulta ser mucho más vasto de lo que muchos de los discursos sobre la propia cultura se han empeñado en afirmar²⁴.

En este sentido, se lee con frecuencia que las formas del recuerdo del pasado reciente se han convertido no solamente en una de las obsesiones de las sociedades contemporáneas, sino en uno de sus principales rasgos definitorios (Jameson, 1991; Reynolds, 2012). Sin embargo, si pensamos en las representaciones culturales de una memoria tan específica y compleja como es la memoria de la Transición, creemos que, más que de *recordar*, de lo que se trataría sería de *reelaborar*: es decir, de volver a elaborar, desde los parámetros marcados por las necesidades de nuestro presente, la memoria y los relatos que recubren esa memoria con la pátina del prestigio o del desprestigio; de la legitimidad o de la deslegitimidad; del atractivo o de la antipatía.

²⁴ Entre otros, los trabajos Sánchez-Biosca (2007) apuntan hacia esta dirección.

Es en este punto donde entendemos que se sitúa el problema de la transmisión, tal como lo entiende Berardi, en relación con el conflicto entre las diferentes memorias de la Transición española que coexisten en el campo cultural contemporáneo; el punto, en definitiva, en el que el corpus literario puede intervenir para llevar dicho conflicto a un lugar más productivo. En el cruce de los textos que conforman este corpus se materializan, en efecto, los choques y las fricciones entre las distintas memorias comunicativas que operan en un mismo plano. Entender los matices de los que se componen las diferentes formas de vinculación afectiva que, a grandes rasgos, opera en el marco de cada experiencia generacional del proceso de cambio político en España, se convierte en una de las claves principales desde las que es posible abordar este conflicto y desde las que renegociar las formas de pensar el tiempo transicional.

3. El *giro afectivo* del debate transicional

3.1. Del *giro lingüístico* al *giro afectivo*

A poco que uno indague en la extensa bibliografía aparecida a lo largo de los últimos años sobre lo que, en el ámbito anglosajón, se ha denominado la *teoría de los afectos* y, desde una perspectiva tal vez más europea, *historia de las emociones*, no resulta difícil constatar el protagonismo de lo afectivo o emocional como un campo teórico que atraviesa distintas disciplinas del ámbito de las humanidades —aunque no sólo²⁵—. En el marco de esa tendencia o *giro afectivo* de la teoría cultural, parece haberse establecido un nuevo espacio en el que observar las tensiones surgidas en el cruce de las cuestiones ideológicas, históricas y políticas de las que la cultura, en sus múltiples formas, es escenario privilegiado.

La crítica se ha esforzado en señalar hasta qué punto las emociones constituyen una herramienta de análisis histórico y cultural muy fértil no solamente a la hora de abordar las formas de la cultura contemporánea, sino también para el estudio de buena parte de la cultura moderna (Bartra, 2001; Bolufer, 2016; Fernández, 2016; Krauel, 2016, etc.). No partiremos, sin embargo, de tan lejos para este trabajo, ya que el interés que tiene esta perspectiva teórica en relación con nuestra investigación se orienta específicamente a su uso como herramienta

²⁵ Destacan también, por ejemplo, los importantes estudios de las emociones desde el campo de la neurobiología del científico Antonio Damasio (2001 y 2005). De hecho, algunos de los trabajos que se han acercado al estudio de las emociones desde el campo de los estudios culturales y de la filosofía política, han tenido en cuenta los trabajos de Damasio a la hora de construir las hipótesis que sostienen sus análisis (Beasley-Murray, 2010).

para abordar los objetos de análisis que hemos delimitado en torno a la Transición española. En cualquier caso, resulta pertinente tener en cuenta que nuestro punto de partida se ubica en este amplio marco teórico²⁶.

En su clasificación de la historia de las emociones, Peiró Martín distingue tres campos o direcciones distintas hacia las que se orientan los trabajos que, desde esta perspectiva, han ido surgiendo en los últimos años:

El primer gran campo estaría integrado por el conjunto de ‘sistemas emocionales’ que, saltando por encima de la psicohistoria, han aparecido con contenidos diferentes según los espacios y las épocas. En el segundo se situarían las ‘emociones colectivas’ conectadas con las instituciones sociales, religiosas y políticas que forjan las ‘comunidades emocionales’ y diluyen los sentimientos individuales. Y el tercer ámbito englobaría los estudios dedicados al establecimiento de ‘régimenes emocionales’ que encuadran y ritualizan la interpretación de las experiencias vividas de los individuos y las comunidades a raíz de un ‘acontecimiento fundador’ (Peiró Martín, 2016: 31).

Nuestro trabajo se ubicaría de lleno en esa tercera dirección: la que se pregunta por la operatividad de ciertos regímenes emocionales que son predominantes en momentos concretos, cuya ritualización se observa especialmente en relación con las formas en las que un determinado acontecimiento fundador es elaborado o reelaborado afectivamente de forma colectiva. En este sentido, la hipótesis que aquí defenderemos consistirá en la idea de que, en el marco del régimen emocional predominante en el contexto español desde principios de la década de los 2000 hasta el presente, la Transición española habría sido elaborada cultural, política y socialmente como una *fantasía sociopolítica*, llamada a atravesar buena parte del imaginario colectivo de la sociedad española contemporánea²⁷. El régimen emocional que

²⁶ El texto de Peiró Martín “Transiciones y retornos, pérdidas y reencuentro (La Historia de las Emociones después de la posmodernidad)” propone un ilustrativo despliegue bibliográfico de la historia de las emociones desde la perspectiva historiográfica que funciona como un estado de la cuestión en sí misma. El texto propone una primera aproximación de carácter muy sistemático que permite sentar las bases de lo que el autor, siguiendo a Jan Plamper (2015)—otro referente dentro de este campo—denomina el nacimiento actual de las emociones. El texto de Peiró Martín se incluye dentro del volumen coordinado por Naval y Carandell (2016) que, en adelante, citaremos de forma recurrente.

²⁷ Hablar de *imaginarios* —y más de la idea de que estos imaginarios sean *compartidos*— como el punto de anclaje de un trabajo de estas características puede ser, somos conscientes de ello, poco preciso. Tal y como aquí lo entendemos, hablar de imaginarios pone en juego la idea de la *imaginación* y, en consecuencia, también la de *fantasía*. Lo que nos interesa no es, sin embargo, la fantasía entendida como la capacidad o el ejercicio

habría ido interiorizando una articulación de la Transición como un acontecimiento fundador, se irá configurando progresivamente a lo largo de esta primera década del siglo XXI por el cruce (o la combinación) de la lógica de la reivindicación de la memoria histórica con los efectos operados sobre las relecturas del tiempo democrático generalizados tras la crisis económica.

subjetivo e individual de fabulación, sino más bien una noción de fantasía que busca entender el anclaje colectivo de ciertas construcciones ideológicas; construcciones sustentadas, en gran medida, por toda una serie de prácticas discursivas y afectivas, de entre las cuales las producciones culturales —entendidas de una forma amplia— poseen, sin duda, un papel fundamental. Será, por tanto, el punto que articula fantasía e ideología a partir de un ritual externo, es decir, más allá de las convicciones y los deseos del individuo, lo que va a constituir, en este sentido, la noción de *locus* fundacional desde la que aquí nos interesa leer la Transición. Para ello, nos resulta muy sugerente la noción de *fantasía sociopolítica* propuesta por el filósofo esloveno Slavoj Žižek en dos de sus textos más citados: *El acoso de las fantasías* (2007) y *El sublime objeto de la ideología* (2003). La apuesta de Žižek consiste en la aplicación del andamiaje teórico y léxico del psicoanálisis lacaniano al análisis de los mecanismos de la ideología y, específicamente, a las formas en las que esos mecanismos funcionan en los textos culturales.

Nos interesa entonces esta apuesta teórica, en primer lugar, porque permite hablar con mayor precisión de lo que vagamente, desde el análisis cultural, suele referirse como *el imaginario* o *lo imaginario* en tanto que una categoría aproximativa y resbaladiza que nos serviría para nombrar las figuraciones del inconsciente *colectivo* y para tratar de explicar cómo cristaliza este inconsciente *colectivo* en la producción cultural. En segundo lugar, este cruce de perspectivas nos interesará en tanto que permite abordar el análisis de la ideología subyacente a estos productos culturales en relación con el contexto social en el que estos se producen y se consumen. Para esto último, la noción de *fantasía ideológica* o *sociopolítica* que Žižek articula a partir de las teorías de Lacan, constituye una herramienta conceptual muy productiva en tanto que “se convierte en un argumento imaginario que encubre la división o 'antagonismo' fundamental en torno al cual se estructura el campo social” (Žižek, 2003: 13).

Žižek explica cómo una noción psicoanalítica de la fantasía permite entender hasta qué punto un *locus* —un lugar común determinado y construido culturalmente— puede funcionar como el principal punto de anclaje que sostenga una edificación ideológica determinada cuya función principal sea la de encubrir la naturaleza estructuralmente problemática de la realidad a la que remite. Desde el marco de comprensión del contexto presente que hemos dibujado, atravesado por esas demandas de la recuperación de la memoria histórica y su progresivo entramado con las lógicas que denunciarían los efectos de la crisis económica y el posterior desmantelamiento de un estado del bienestar, partiremos de la interpretación de la marcada presencia de la Transición en el escenario del presente como un nudo narrativo cuya circulación y funcionamiento en la producción cultural puede ser leído a través de la estructura de la fantasía sociopolítica, tal y como Žižek la presenta.

Hasta la fecha, ya han sido varios los trabajos que, desde distintas perspectivas, se han acercado a la cuestión transicional en términos explícitamente psicoanalíticos. De entre ellos podríamos destacar, por ejemplo, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española* (Vilarós, 1998), uno de los primeros estudios de referencia sobre la cultura de la Transición; *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición* (Medina, 2001), trabajo que claramente se posiciona en la línea abierta por Vilarós y que ahondará en el estudio del rasgo melancólico de la cultura transicional que Vilarós ya había puesto sobre la mesa; o la reciente aparición de un volumen titulado *Justicia Radical. Una interpretación psicoanalítica de las postdictaduras en España y el Cono Sur* (Martín-Cabrera, 2016), que propone un acercamiento psicoanalítico y desde una perspectiva comparatista a los procesos —o ausencia de procesos— de justicia transicional desarrollados en Argentina, Chile y España. La perspectiva psicoanalítica nos servirá aquí, no obstante, únicamente como un punto de partida para pensar sobre esa dimensión narrativa de la construcción del mito y su anclaje en el imaginario colectivo.

En este sentido, si la crítica había coincidido en señalar los atentados del 11-S como el lugar de nacimiento de la teoría actual de las emociones (Ahmed, 2004; Žižek, 2005; Butler, 2006; Beasley-Murray, 2010; Plamper, 2015); como el momento preciso en el que, de forma global, se produce ese viraje teórico desde ese *giro lingüístico* hacia el *giro afectivo*, en una lectura adaptada a la historización de los regímenes emocionales en el contexto español de la última década y media, algunos autores sitúan ese punto de partida en los atentados del 11-M (Ara Torralba, 2011; Fernández Savater, 2012). A partir de este momento, lo emocional —lo afectivo— se articulará como un campo de reflexión teórico sobre las formas en las que los sujetos se relacionan tanto con su presente como con su pasado; por encima, por debajo, o incluso por afuera del lenguaje y de la representación (Labanyi, 2011).

Para el grueso de estos autores, el punto de partida teórico de este nuevo giro estaría en la crítica a “la desintegración del afecto” en la cultura posmoderna sobre la que Frederic Jameson teorizaba en su estudio fundacional sobre el posmodernismo como lógica cultural del capitalismo avanzado (Lipovetsky, 1986; Jameson, 1991):

El crítico marxista Frederic Jameson —escribe Beasley-Murray— observaba en un célebre artículo ‘la desintegración del afecto’ en la cultura posmoderna. Jameson sostiene que ‘los grandes temas modernistas de alienación, anomia, soledad, fragmentación y aislamiento social’ han ‘desaparecido’. Jameson afirma que el posmodernismo ofrece ‘no sólo una liberación de la ansiedad, sino también una liberación de cualquier otro tipo de sentimiento, puesto que ya no hay un Yo presente que produzca los sentimientos’. Sin embargo, agrega que no es que esos sentimientos hayan desaparecido del todo: ahora son solo ‘impersonales, flotan libremente y tienen tendencia a estar dominados por un tipo peculiar de euforia’ (Jameson, 1991: 38, 42) [...] Pero desde los exuberantes años ochenta, cuando el ensayo de Jameson fue originalmente publicado, o incluso desde los noventa, cuando fue revisado y republicado como parte de su libro *Posmodernismo*, el malestar ha retornado para vengarse. Tal vez no seamos menos impotentes, pero más que la euforia, es el miedo, incluso el terror lo que define la época inaugurada por los ataques de septiembre de 2001 a Nueva York y a Washington. Volvió el afecto (si es que realmente alguna vez se fue). El afecto también ha retornado como objeto de estudio (Beasley-Murray, 2010: 125-126).

Resulta evidente, en este punto, la interdependencia teórica de un giro —el *lingüístico* o *cultural*, según qué autores— sobre el otro —el *afectivo*—, siendo el primero la clara condición de necesidad para la existencia del segundo —*el malestar ha retornado para vengarse*—. En este sentido, argumenta Peiró Martín:

[...] Resulta muy difícil contradecir a Jan Plamper cuando sitúa en 2001 y en Manhattan el epicentro del movimiento que convirtió la historia de las emociones en un producto de la pos-posmodernidad. Tanto o más cuanto el avance del tsunami que inició el actual *gran momento de las emociones* coincidió con la difusión de las políticas del miedo de los gobiernos mundiales (iniciadas en Estados Unidos por la administración Bush y extendidas por todo el mundo occidental a partir de los sucesos de Atocha del 11 de marzo de 2004). En los siguientes años, sobre el globalismo de las nuevas gobernanzas se dieron cita todo un conjunto de fenómenos político-sociales y económicos que crearon las condiciones para las transformaciones culturales que significaron la transformación de la era posmoderna (Peiró Martín, 2016: 35-36).

No vamos a entrar aquí en el debate acerca de la entidad de la Posmodernidad y el final de la Modernidad. Esta fue una cuestión ampliamente discutida a lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa y (aunque está implícita en los fundamentos teóricos que pondremos en juego en nuestra argumentación) no consideramos relevante abordarla para el trabajo que nos ocupa. Sí nos interesa, en cambio, la parte del debate en la que la posmodernidad ha sido descrita como el síntoma cultural —o la consecuencia— de ese *giro lingüístico*, sin el cual difícilmente podrían entenderse buena parte de las manifestaciones culturales aparecidas después de los ochenta.

Hay dos cuestiones derivadas de esta reflexión en torno a la lógica cultural posmoderna que nos parecen especialmente relevantes. La primera serán los cruces que, a partir de este momento, operarán en las reflexiones entre el lenguaje y su relación con la realidad. La segunda será la progresiva implantación y naturalización de la lógica del neoliberalismo como visión única del mundo, que habría llegado para quedarse especialmente a partir del año 1989 con la caída del muro de Berlín (Vázquez Montalbán, 1995), y que iba a verse seriamente sacudida por primera vez a nivel global con los ataques del 11-S.

En uno de los trabajos más influyentes que se han publicado sobre el tema en el ámbito peninsular, Joan Oleza (2012) explicaba el modo en el que el *giro cultural* del que hablaba Jameson se articulaba en el contexto del campo literario español contemporáneo. Para Oleza, tanto las formas del realismo —que él caracterizó como *realismo posmoderno*— como su antítesis —a lo que, en otro lugar, se refirió como la *poética antirrealista* (Oleza, 1995)— daban buena cuenta de las consecuencias estéticas e ideológicas que ese cambio en la relación entre el lenguaje y su representación había tenido en la aparición, en el contexto español, de nuevas formas de relación entre la literatura y el mundo en que esta se inscribe. Para Oleza, los ejes de ese cambio habrían sido, por un lado, la relación de las formas de la cultura —y de la literatura especialmente— con su pasado, a través de lo que él consideró las nuevas formas de complicidad entre historia y novela (2012: 239-260) y, por otro lado, la relación de las formas de la cultura —ahora sí, en un sentido más amplio— con el presente en y para el que son producidas, mediante el proceso de adaptación al que habrían sido sometidas debido a los cambios en los modelos de producción de la industria cultural y sus modos de consumo en el contexto de la era de la comunicación (2012: 261-370). Oleza detecta así con gran precisión lo que él refiere como el proceso de *cambio cultural* ocurrido en España a partir de la década de los ochenta y hasta finales de la década de los noventa, identificando ese proceso de cambio con las consecuencias que, sobre la cultura, había tenido el *giro lingüístico*:

[...] El fin de siglo asiste a un revival de las más variadas representaciones históricas [...], que viene a coincidir en el tiempo con el debate de los historiadores sobre “la nueva historia” (de Burke y White a Chartier o Ricoeur), sobre la índole de la verdad histórica, o sobre las relaciones de las construcciones históricas y ficcionales, que comparten la condición común narrativa. Se entrecruzan así la ficcionalización del relato histórico por los historiadores y la historización del relato ficticio por los nuevos narradores. Al fondo de este debate puede contemplarse el giro epistemológico desde la Lingüística General, como ciencia que estudia el sistema de las formas del lenguaje, a la Pragmática lingüística, que se orienta hacia las relaciones del lenguaje y la acción. En la teoría de los actos de habla de Austin, de Searle. De M. L. Pratt, o en la actualización del concepto de mimesis de P. Ricoeur, pueden rastrearse los fundamentos de una nueva relación del lenguaje literario con la realidad externa a él, y por consiguiente las bases de

una nueva alianza entre historia y novela, que subyace al rebrotar realista de la narrativa de entresiglos (Oleza, 2012:192).

Será, en fin, sobre el contexto generado por ese cambio cultural sobre el que se producirá, ya en los 2000, ese *giro afectivo*. Este giro supondrá, a su vez, un cambio de paradigma en la interpretación de las ideologías, dentro del cual, los afectos serán el territorio en el que se escenificarán tanto la intensificación de la lógica de dominación del neoliberalismo, como también el espacio desde donde el sujeto puede oponer resistencia.

3.2. Para una lectura política de los textos literarios

Para la construcción de nuestra hipótesis en torno a los regímenes emocionales que operan tanto en la construcción como en la reconstrucción de los relatos sobre la Transición en el tiempo que abarca nuestro corpus literario, partiremos de tres calas o hitos teóricos en el desarrollo del estudio del *giro afectivo*.

La primera es la noción fundacional de las *estructuras de sentir*, propuesta por Raymond Williams en su clásico volumen *Literatura y Marxismo* (1980). Resulta crucial, en nuestro enfoque, no perder de vista el legado de la crítica marxista y postmarxista en la historia cultural y los estudios culturales. Este legado se refleja sobre todo en el gesto de poner en el centro de nuestro análisis de los textos literarios una concepción de la cultura como forma ideológica. Con Williams entenderemos, precisamente, el lugar privilegiado que los afectos ocupan en la intersección entre el poder y la ideología dominante, así como en las posibles formas de incidir en esa intersección mediante una lectura política de nuestro corpus de textos.

Justamente este famoso pasaje del trabajo de Williams ha sido recogido con frecuencia por los estudios culturales contemporáneos que han sido desarrollados sobre todo por parte del hispanismo anglosajón —en particular, en el espacio académico norteamericano—. Sin embargo, de la gran cantidad de trabajos que han ido surgiendo a lo largo de los últimos años en los que se propone un acercamiento al estudio de la cultura española desde la teoría de los afectos, nos interesa especialmente la línea propuesta por Jo Labanyi. La relevancia de los trabajos de Labanyi en este sentido tiene que ver con la propuesta de aplicar la teoría

anglosajona de los afectos²⁸ al caso concreto de la presencia de la memoria en la cultura española posterior a los años noventa. De los referentes con los que trabaja Labanyi, nos interesará especialmente su aplicación de las propuestas de Sara Ahmed (2014) y Lauren Berlant (2010), sobre todo en relación al modo de entender las emociones, no como estados, sino como prácticas.

En tercer lugar, partiremos de la lectura propuesta por M^a Ángeles Naval en torno al *giro afectivo* ocurrido específicamente en las nuevas formas de abordar el estudio sobre la Transición española y su cultura, a la que ella misma se refiere como la *crítica sentimental* de la Transición (Naval, 2016). De los últimos trabajos de Naval, nos quedaremos especialmente con su análisis de la proyección de este giro afectivo de las relecturas de la Transición sobre el campo literario más reciente.

3.2.1. *Estructuras del sentir* o el idioma de cada generación

Raymond Williams propone la fórmula “estructuras del sentir”, como decíamos, en un trabajo publicado en una fecha muy temprana en comparación con el grueso de los trabajos que posteriormente abordan la cuestión afectiva de una forma directa. En este trabajo, Williams incluye el componente sentimental dentro de la estructura de pensamiento y el léxico de la crítica marxista que caracteriza el conjunto de su obra.

En el marco de la reflexión sobre la noción de ideología que venía desarrollando primero el pensamiento marxista y más adelante el postestructuralismo con su aplicación al estudio de la literatura como forma ideológica (Oleza, 1985), el sentido de lo que Williams denomina las *estructuras del sentir* pone de relevancia la dimensión social de los procesos de conciencia y las tensiones a las que esa conciencia es sometida en los momentos en los que parece estar operando un cambio en sus estructuras (Williams, 1980: 153).

Para Williams:

[...] A pesar de las continuidades sustanciales y a ciertos niveles decisivas en la gramática y el vocabulario, ninguna generación habla exactamente el mismo idioma que

²⁸ Nos es útil sobre todo la perspectiva anglosajona en la medida en la que consideramos que es la que propone la cuestión de la lectura de los afectos ya no como una mera historización de las emociones —como ocurre en el caso francés con la historia de las emociones— sino desde una perspectiva política e ideológica (Peiró Martín, 2016).

sus predecesores. La diferencia puede definirse en términos de adiciones, supresiones y modificaciones; sin embargo, éstas no agotan la diferencia (Williams, 1980: 153-154).

Es precisamente lo que define esas continuidades sustanciales —el sustrato que da forma a lo que parece ser propio de cada tiempo— sobre lo que Williams proyectará su lectura de los cambios en las *estructuras del sentir*:

El término resulta difícil; sin embargo, ‘sentir’ ha sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de los conceptos más formales de ‘concepción de mundo’ o ‘ideología’. No se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque siempre debamos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y los valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) [...]. Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada (Williams, 1980: 154-155).

Williams usa el término “estructura” para referirse tanto al “grupo de relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión”, como a “la experiencia social que todavía se halla *en proceso*”. Lo interesante, en este punto es el hecho de que, a través de su noción de *estructuras del sentir* Williams está señalando el modo en que las experiencias que se dan dentro de esas estructuras no suelen ser reconocidas como sociales o colectivas, sino que se viven como experiencias del orden de lo privado, “idiosincráticas e incluso aislantes”, y que raramente ocurre de otro modo. Con respecto a ellas, Williams también señala “sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas”, e incluso llega a reconocer que las características de las estructuras del sentir “son a menudo mejor conocidas en un estadio posterior, cuando han sido (como ocurre a menudo) formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones” (Williams, 1980: 155):

Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una ‘estructura del sentir’ es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o un periodo, con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia. Inicialmente es menos simple que las hipótesis sobre lo social estructuradas más formalmente, pero es más adecuada en relación con el muestrario cultural actual: es históricamente verdadera, pero aún lo es más (donde más importa) en nuestro proceso cultural presente (Williams, 1980: 156).

Más abajo, y significativamente para nosotros, Williams presenta el lugar del arte y la literatura como un escenario privilegiado en el que observar los cambios en estas estructuras (“La hipótesis presenta una especial relevancia con respecto al arte y la literatura, donde el verdadero contenido social, en un número significativo de casos [...] no puede ser reducido a sistemas de creencias, instituciones o a relaciones generales explícitas”) (1980: 156) y, sobre todo, como el escenario en el que reconocer las particularidades de las estructuras del presente y ponerlas a dialogar con las estructuras del pasado:

Es una formación estructurada que, debido a hallarse en el mismo borde de la eficacia semántica, presenta muchas de las características de una preformación, hasta el momento en que las articulaciones específicas —nuevas figuras semánticas— son descubiertas en la práctica material, con frecuencia, como suele ocurrir, de maneras relativamente aisladas, que solo más tarde parecen componer una generación significativa (en realidad, y a menudo, a su vez, la generación que se conecta sustancialmente con sus sucesores).[...] Cuando una formación parece desprenderse de sus normas de clase, aunque conserva su filiación sustancial, y la tensión es, a la vez, vivida y articulada en figuras semánticas radicalmente nuevas (1980: 157-158).

A pesar de lo complejo que podría parecer, a primera vista, utilizar la noción de las *estructuras del sentir* en nuestro análisis, su eficacia se muestra precisamente en el punto en el que se produce la discontinuidad en la vigencia de las estructuras que configuran un régimen emocional concreto. Tal y como apunta Williams, será a partir del momento de su desaparición cuando su operatividad empiece a hacerse evidente.

El trabajo de Williams, además, apunta ya a la ausencia de linealidad en la sucesión de estos distintos regímenes emocionales, algo que será crucial en el desarrollo de nuestra

hipótesis de trabajo. En este sentido, en su introducción al volumen de reciente publicación *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History* (2016), Delgado, Fernández y Labanyi advierten:

We should remember that the evolution of emotional codes is not a straightforward linear process, since different emotional regimes —residual, dominant and emergent—, to use Raymond Williams’s terminology— tend to coexist in any one period (Delgado, Fernández y Labanyi, 2016: 8).

Como veremos más adelante, las categorías de *dominante*, *residual* y *emergente* propuestas por Williams a finales de los años sesenta nos servirán para orientar nuestro trabajo de análisis de los textos literarios.

3.2.2. Los afectos como *práctica* y el *habitus cultural*

La propuesta metodológica de Jo Labanyi tiene que ver con el gesto de pensar los afectos más allá —o incluso desde afuera— de la idea de representación²⁹. Para Labanyi, tras el *giro lingüístico*, los afectos o las emociones —la autora usa los dos términos de manera intercambiable³⁰—, abren un territorio muy fértil, especialmente para el campo de las

²⁹ “[...] It’s relevance for the analysis of cultural practices is clear— and more work is needed in Spanish cultural studies on practices rather than texts. It is less immediately obvious how this new interest in the non-representational might help us talk about cultural texts. But it might be strategically useful to look at cultural texts not through the lens of representation (representation of what?) but as examples of expressive culture—the term is used in performance studies as well as anthropology” (Labanyi, 2011: 229-230).

³⁰ Dentro de la teoría de los afectos desarrollada especialmente desde el pensamiento filosófico se establecen ciertas diferencias entre la terminología y las definiciones a la hora de nombrar las distintas formas del afecto que muchos de ellos distinguen. En la indagación de la función de los afectos en su teoría de la poshegemonía, el filósofo canadiense John Beasley-Murray señala que “afecto, emoción, sentimiento, pasión, sensación: son términos que a menudo se superponen, para algunos son intercambiables, mientras que para otros se refieren a conceptos diferentes”. En este punto, el autor ofrece un breve pero ilustrativo repaso por las diferencias en las formulaciones propuestas por algunos de los autores más influyentes al respecto. Jameson, desde su análisis de las lógicas culturales posmodernas, distingue los *afectos* de los *sentimientos*, en tanto que “sentimientos subjetivos” y “sentimientos impersonales” respectivamente (Jameson, 1991). Siguiendo una misma terminología, y desde la perspectiva del feminismo, Brennan distingue los afectos en tanto que “entidades psicológicas materiales” de los sentimientos en tanto que “sensaciones que no han encontrado una correspondencia exacta en las palabras” (Brennan, 2004). Para el neurobiólogo Antonio Damasio, existe una distinción entre *las emociones* como respuestas corporales y *los sentimientos* en tanto que respuestas producidas al nivel de la conciencia (Damasio, 2001 y 2003). Para Brian Massumi, el *afecto* es una “intensidad impersonal”, mientras que la *emoción* se experimenta en tanto que “intensidad cualificada”, es decir, como “la fijación sociológica de la cualidad de una experiencia que de ahora en adelante es definida como personal” (Massumi, 2002). Finalmente, y desde la teoría *queer*, Eve Sedgwick distingue entre *afectos* y *pulsiones*, siendo los primeros

humanidades y, en concreto, para las nuevas perspectivas críticas que permitan abordar los estudios de la memoria y sus representaciones —o la ausencia de ellas— en la producción cultural contemporánea.

Labanyi propone un primer acercamiento a la cuestión en un artículo publicado en 2011, titulado “Doing things: emotion, affect and materiality”, en el que busca sentar las bases teóricas en torno a la función de los afectos como una perspectiva de estudio de la cultura española posterior a la década de 1990 —y, especialmente, de aquella cultura relacionada con la presencia de la memoria histórica y sus huellas— (2016):

If structuralism made us think about ‘what texts are’ rather than ‘what texts mean’, the affective turn can make us attentive to ‘what texts do’ —and what texts do is communicate all manner of things. So affect takes us back to meaning, but to forms of meaning that are not restricted to the cognitive [...]. What would require some thought is how this kind of reading of cultural texts in terms of intensities might contribute to cultural analysis in the sense of exploration of how texts intersect with broader cultural processes in a particular historical moment and place (Labanyi, 2011: 230).

El afecto nos hace volver sobre el sentido de los textos, pero de una forma que busca trascender la noción de *sentido* restringida a lo racional o a lo cognitivo y que remite a un análisis de los productos culturales en su relación con procesos sociales más amplios. Labanyi, en efecto, propone entender las emociones como una *práctica* en lugar de como una serie de propiedades estáticas o inherentes a una forma de subjetividad determinada. A partir de la caracterización de la dimensión social de las *estructuras del sentir* de Williams (que las lleva más allá de su componente individual) y siguiendo también a Sarah Ahmed en su ensayo de referencia *The cultural politics of emotion* (2014), esta autora considera que los afectos, tomados desde esa dimensión colectiva, pueden también ser usados como una herramienta para interpretar la dimensión ideológica de las diferentes prácticas culturales, generando así otra forma de conocimiento histórico y estético (Labanyi, 2011: 231-232). Los afectos permitirían abordar el análisis de una serie de textos —literarios, pero también visuales y audiovisuales— en relación con su contexto y los efectos sociales que estos producen,

más libres que las segundas con respecto al objeto que los despierta (Sedgwick, 2003) (Beasley Murray, 2010: 126).

poniendo el foco del análisis en la observación tanto del régimen afectivo en el que estos se producen, como en los efectos que generan en la comunidad en la que se reciben —las comunidades afectivas o *comunidades emocionales* (Fernández, 2016)—.

Evidentemente, esta lectura se puede dar únicamente si aceptamos la premisa de que las emociones van más allá de los afectos puramente individuales y si consideramos que cada momento histórico cuenta con unas *estructuras del sentir* que le son propias; esto es, con un repertorio de códigos emocionales que darían forma tanto a los afectos de una época como a las formas de expresión de la misma³¹ (“[...] Since affect, sensation, emotion and reason are all responses to the outside world, and —as previously argued— all involve a measure of judgement, it is logical to assume that they are, at least in part, culturally specific”) (Labanyi, 2016: 231).

Partiendo de la propuesta teórica de Eva Illouz en torno al “capitalismo de las emociones” (Illouz, 2007), Labanyi nos advertirá, en cualquier caso, de la tendencia de las sociedades neoliberales a la individualización de cualquier componente afectivo, a su desvinculación de cualquier forma de lo social e incluso a la transformación de las emociones en una forma de capital —el capital *afectivo*— y en un mecanismo privilegiado de regulación del deseo³². A partir de esta caracterización del régimen emocional en el contexto de las sociedades neoliberales —de las que España entraría a formar parte sobre todo a partir de la década de los noventa—, Labanyi rescata la noción de la “competencia emocional” y la propone como un posible modo de contrarrestar el patrón de una *sentimentalidad blanda o fácil* (Delgado, Fernández y Labanyi, 2016: 14) que, para la autora, predominaría en las representaciones del pasado realizadas por los productos culturales masivos —especialmente en aquellos que abordan la Guerra Civil y los primeros años del franquismo³³, pero que

³¹ Otros autores se han referido a esta idea a partir de la noción heideggeriana del *stimmung* (Tiqun, 2005; Gumbrecht, 2013).

³² “Illouz calls the ethos of emotional competence 'emotional capitalism', since it is a product of the capitalist stress on the individual initiative—a discourse very different from the various collectivist solutions, of both political left and right, that were being tried out under the Republic and that clashed in the Civil War. [...] The discourse of emotional competence is a product of the neoliberal ideology that has triumphed in contemporary Spain” (Labanyi, 2016: 239).

³³ En su artículo, Labanyi (2016) pone sobre la mesa las implicaciones políticas de la movilización emocional del espectador como un instrumento de juicio crítico de carácter positivo a partir del análisis de la primera temporada de la serie *Amar en tiempos revueltos*. Muy al contrario de lo que cabría esperar de un producto audiovisual de carácter masivo que se propone, además, desde los códigos del melodrama, Labanyi detecta en la serie una particular *pedagogía del espectador* (‘pedagogy of spectatorship’, traducción aproximada), que consistiría no solamente en transmitir a los espectadores las formas del sufrimiento experimentado social e

también pueden observarse en la representación del tiempo transicional que ofrece, por ejemplo, la serie *Cuéntame cómo pasó*, sobre la que volveremos más adelante—.

Entender los afectos como prácticas nos ayudará, en este contexto, a comprender la especificidad del *habitus emocional* en el que un texto determinado se inscribe y del que a un mismo tiempo da cuenta. Entender de qué forma y en qué medida cada texto pone en juego una práctica afectiva nos ayudará asimismo a delimitar las formas de la sentimentalidad dominante que unos textos pondrán en circulación y que otros contestarán, oponiéndoles paradigmas sentimentales alternativos.

El *habitus emocional* que emergería, pues, a partir del año 2000, de la progresiva ruptura con un régimen emocional que se habría ido produciendo a lo largo de la última fase del periodo democrático tendría su consecuencia más clara y visible en la crítica de una *sentimentalidad dominante* sobre la que se habrían construido los relatos en torno a la Transición española vigentes hasta ese momento.

3.2.3. La crítica sentimental de la Transición española

Uno de los trabajos clave en relación con el *giro afectivo* de las revisiones del tiempo transicional realizadas desde el hispanismo peninsular será el volumen *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta* coordinado por M^a Ángeles Naval y Zoraida Carandell (2016). En el prólogo a este trabajo colectivo, Naval interpreta dentro del contexto del viraje *afectivo* las revisiones de la Transición española que se vienen efectuando últimamente en el campo literario³⁴:

Parece que en estos últimos años, desde 2011 quizá en España, se ha atravesado un espacio en el que la historia de los afectos se ha transformado en una historia afectiva. Los historiadores renuncian o renunciamos a la pretensión científica a cambio de satisfacer una más urgente necesidad sentimental. Desde el ámbito de la historia se han emprendido

individualmente durante la Guerra Civil y la primer posguerra, sino también—y más sutilmente—requiriendo de ellos—de los espectadores una valoración de diferentes discursos en torno al sufrimiento que van atravesando los personajes a lo largo de la trama de la serie.

³⁴ En su propuesta crítica de la relectura de la Transición en clave sentimental desde el campo literario, Naval despliega unos referentes teóricos distintos a los que proponía Labanyi. Si bien, como decíamos más arriba, Labanyi adaptaba los trabajos en torno a la teoría de los afectos más prestigiados en el ámbito anglosajón, Naval va a proponer otros referentes más vinculados a la filosofía política y a la llamada *izquierda lacaniana* (...), así como autores procedentes de la sociología política (como Michael Foessel y Chantale Mouffe).

procesos de revancha del pasado histórico que antes quedaban bajo la jurisdicción de la creación literaria y artística. Es decir, la Historia está ladeando la utopía de la veracidad para escribir testimonios que probablemente merecerían archivarse en la historia de las emociones. [...] Al calor de los últimos movimientos sociales del 15M ha sufrido una revalorización el análisis sentimental de los procesos históricos que afectaron a la transición política (Naval, 2016: 13).

En relación con las *estructuras del sentir* de Williams y con la práctica de los afectos de Labanyi, este *giro afectivo* de las últimas revisiones de la Transición en el campo literario señalado por Naval nos permite perfilar la tesis principal sobre la que se sostendrá nuestro trabajo: la presencia de una cierta *modalidad sentimental dominante* (Maillard, 2009), una suerte de imperativo que opera social y culturalmente como una norma, como un *habitus emocional* determinado que resulta socialmente hegemónico —regula cómo nos debemos sentir con respecto a qué—, frente al que emergerían, en el contexto del tiempo transcurrido entre el inicio del actual régimen de memoria y el presente (2000-2016), una serie de *modalidades sentimentales alternativas* que buscarán romper con ese patrón dominante. El territorio más claro sobre el que estas modalidades sentimentales pugnan a la altura del año 2011 será claro para Naval: la Transición política y las diferentes formas de su relato que conviven en un mismo tiempo histórico. Desde esta perspectiva, esa sentimentalidad dominante desde la que se habría leído la Transición española durante buena parte del periodo democrático, habría sido quebrada, cuestionada, desestabilizada o modificada por la irrupción de una nueva mirada histórica que pasaría, en gran medida, por la renovación de la perspectiva generacional desde la que se vuelve mayoritariamente sobre su relato:

Reescritura, sentimentalidad y, por ende, ficción, han devenido términos clave para los historiadores y también para los escritores de relatos declaradamente ficticios. A día de hoy y desde principios de siglo XXI la Transición es el campo de maniobras privilegiado de escritores, historiadores, historiadores de la literatura, humanistas en general que se sienten impulsados a narrar, a reconsiderar un pasado reciente español. Y la Transición se va convirtiendo en un objeto líquido. La Transición ha devenido un objeto de estudio posmoderno y desjerarquizado en la misma medida en que se ha descubierto que la Transición importa, que su forma de realizarse y su evolución han sido determinantes sentimentalmente y socialmente: lo privado es político definitivamente. Y

la sociedad española parece querer restituir la Transición a los palacios de la intimidad de quienes no protagonizaron su relato ni se sienten beneficiarios de su legado. La revisión contemporánea de la Transición se hace de forma más decidida y asistemática por parte de quienes se sienten llamados a la acción política e intelectual a partir de una *afectación sensible y en primera persona* (Naval, 2016: 12-13).

En la medida en la que, hasta ahora, veníamos usando los términos *afecto* o *emoción* de un modo intercambiable, pero siempre resaltando la dimensión política de los mismos, podría llamar la atención aquí el recurso a una noción que, en principio, podría parecer de carácter más blando como es la de *sentimentalidad*. Sin embargo, y en la medida en la que la autora aborda de frente lo que ella misma refiere como una “necesidad sentimental” de “revancha del pasado”, la noción de *sentimentalidad* adquiere, en el planteamiento de Naval, unas evidentes implicaciones ideológicas y una notable potencia política, ya que su propuesta consiste en aplicarla al análisis de los modos en los que este proceso se está dando también en el campo de la literatura en un marco tan politizado como el surgido con posterioridad al 15M —al que la propia autora otorga un papel central en este proceso de relectura afectiva del pasado transicional—. La elección, pues, del término *sentimental* resulta muy significativa en el contexto de relectura de la Transición dentro del campo literario, donde ya existe una tradición específica al respecto.

Desde *La educación sentimental* de Gustave Flaubert (1870) —explica Naval—, una de las tareas históricas que la literatura ha tenido explícitamente es, precisamente, la de descifrar cómo se ha construido la sentimentalidad de cada época. En este sentido y en diálogo explícito con el clásico de Flaubert, Manuel Vázquez Montalbán titulaba uno de sus primeros poemarios *Una educación sentimental*, introduciendo, de este modo, “un cambio deliberado sobre el título de Flaubert, pues al usar ese artículo indeterminado da a entender que existen diferentes educaciones sentimentales, de las cuales la española de posguerra, la suya propia, es una que bien merece ser descrita” (Naval, 2016: 92). Los sucesivos trabajos de Vázquez Montalbán en torno a esa idea de *sentimentalidad* dan, en efecto, buena cuenta de esas *estructuras del sentir* específicas y propias de una generación, y estaban llamadas a suponer, con el tiempo, un valioso repositorio de la parafernalia sentimental de la cultura mesocrática de la España de la posguerra —*Crónica sentimental de España* (Vázquez Montalbán, 1971)—

y también, aunque en menor medida, del tardofranquismo y la Transición a la democracia —*Crónica sentimental de la Transición* (Vázquez Montalbán, 1985)—.

Este repositorio —que iba a suponer una lúcida interpretación “de los cambios de sensibilidad experimentados por las clases medias y bajas desde el final de la guerra hasta los albores de las revoluciones del 68” (Naval, 2016: 93) primero, y hasta la conversión al neoliberalismo por parte de esas mismas clases medias y bajas, después—, resultará especialmente útil a la hora de dibujar un mapa de las distintas formas de la memoria comunicativa del proceso transicional que encontraremos en los textos literarios —sobre todo, en aquellos publicados en la primera fase de nuestra cronología. La obra de Montalbán nos permitirá reconstruir, entre otras cosas, el relato del desencanto como el relato crítico fundacional, del que encontraremos una huella —un *residuo* (Richard, 1998)— evidente en el campo cultural contemporáneo. Del mismo modo que haremos nosotros, Naval se detiene precisamente en *La caída de Madrid* como el ejemplo literario de un relato crítico sobre la sentimentalidad antifranquista dominante durante el proceso transicional, frente a la que se iban a levantar las posiciones más duras (desde el desapego con respecto a esas viejas modalidades sentimentales pero también desde el desafecto hacia un sistema democrático fallido).

Según Naval:

Chirbes se desmarca de una historia sentimental propia vinculada a la práctica antifranquista acaudillada por el “pecé” y que no devino en revolución, como es bien sabido. Incide [...] en el origen sociológico de una izquierda que al cabo de los años se ha mostrado incapaz de mantener un juego democrático solvente y se ha integrado en un consenso hegemónico que ha acabado limitando, si no atascando, la legítima confrontación democrática de los diversos intereses sociales. Sin duda, este es uno de los aspectos más irritantes para quienes, nacidos en los años setenta, demandan una profundización democrática y rechazan el estatus de la izquierda democrática española porque resulta insaciable: instalada en el poder desde hace cuarenta años, quiere ser o cree que realmente es a la vez radical, revolucionaria o de izquierdas (Naval, 2016: 96).

Naval menciona también, más adelante, las reflexiones del poeta Luis García Montero en torno a esa *otra sentimentalidad* que tomaría forma a mediados de los años 80

—coincidiendo, precisamente, con la conformación de ese *habitus emocional* neoliberal del que nos hablaba Labanyi— y que se convertirá en dominante durante la década de los noventa. Naval caracteriza esta *otra sentimentalidad* como el fruto de una actitud antiburguesa, crítica con el horizonte democrático racionalista pero que, a la vez, no llegará a renunciar a una lectura de la posmodernidad a partir de la noción de *progreso* (Naval, 2016: 109):

[...] García Montero, en la primera mitad de los 90, entonando *El fin de la historia* (Fukuyama, 1992), ve resquebrarse el horizonte democrático racionalista y deliberativo pero no renuncia a una lectura progresista de la posmodernidad: más libertad y más progreso social o, dicho a la manera ilustrada, “un hombre más feliz/en un país más libre”. En general, puede decirse que la obra de García Montero en los 80 y los 90 se mueve en esa reivindicación de la sentimentalidad en literatura (*la otra sentimentalidad*) como una actitud antiburguesa y la reivindicación de los principios racionalistas de la democracia en una línea Habermasiana (Naval, 2016: 109)³⁵.

La incidencia de la quiebra afectiva con respecto al régimen emocional que se destila de la propuesta de *la otra sentimentalidad* nos sirve para entender el proceso de relectura sentimental de la Transición hacia el que apunta este trabajo de Naval, con cuyo diagnóstico, por lo demás, coincidimos.

En este sentido, nos parece significativo el hecho de que, en su lectura crítica del volumen *CT o Cultura de la Transición*, sea precisamente el texto de Amador Fernández-

³⁵ Aunque coincidimos con Naval en su diagnóstico hasta este punto, nuestra interpretación de la *otra sentimentalidad* como paradigma afectivo difiere en algunos aspectos. La consideración de *la otra sentimentalidad* a la que apunta el texto de Naval está en la línea de los análisis de la crítica literaria de referencia. Sin embargo, para nosotros —desde nuestro presente y desde la plena inmersión en ese lugar de la quiebra con un modelo afectivo anterior que está fundado, también, en una experiencia generacional muy concreta— el régimen afectivo que se destila de la propuesta de García Montero —una propuesta hegemónica dentro del campo de la literatura, durante casi dos décadas— también podría ser leída como la continuación y adaptación lógica e ideológica —pragmática, podríamos incluso decir— de esa historia sentimental antifranquista a la que se refería Naval, que había sido acaudillada por el pecé y que, a la altura del final del proceso transicional, había entrado en crisis. Desde esta perspectiva, la *otra sentimentalidad* también podría ser interpretada como el paradigma de una “sentimentalidad de izquierdas” fuertemente mediada por un contexto de neoliberalización creciente, que se habría convertido en hegemónico entre mediados de la década de los ochenta y finales de los noventa, y que podríamos situar entre la constatación del final de la operatividad de la lucha antifranquista y el inicio de un nuevo régimen político y afectivo acorde con el nuevo estado de cosas democrático, frente al que se producirá esa progresiva quiebra a lo largo de la primera década de los 2000. En su ensayo *Recuerdos de Mágina*, Álvaro Fernández (2015) propone una lectura de la novelística de Antonio Muñoz Molina en un sentido similar.

Savater el que la autora haya rescatado como uno de los más aprovechables del polémico volumen coordinado por Guillem Martínez³⁶. Tanto el buscado carácter de *panfleto* de dicho volumen —que implica, evidentemente, una simplificación del lenguaje y de la argumentación con respecto a las costumbres de otras formas de ensayo— como el fuerte posicionamiento contra una forma hasta el momento hegemónica de entender la cultura, causaron un gran revuelo en la crítica académica, que cuestionó la validez de la idea de la CT como herramienta analítica aplicable al ya de por sí engolado debate transicional³⁷. Naval, sin embargo, hace dos concesiones importantes en su lectura de la CT como herramienta metodológica de crítica cultural. Por un lado, la autora concede al volumen que este haya querido ser, en el momento de su aparición, una herramienta de carácter político y que quisiera contribuir a la construcción de un discurso crítico que busca desbancar una hegemonía que resulta más difícil identificar en lo cultural que en lo político. Por otro lado, reconoce el interés que el volumen coordinado presenta como un síntoma político-cultural en el contexto del presente desde y para el que este se publica. Este interés pasaría, precisamente, por el importante papel que en él juega, explícita e implícitamente, el componente sentimental en estas revisiones de la Transición y del régimen democrático inaugurado por ella. De ahí, entonces, el interés que para Naval presenta el texto de Amador

³⁶ “El periodista Guillem Martínez acuñó el término de Cultura de la Transición (CT) para nombrar la cultura —en sentido fuerte: maneras de ver, de hacer y de pensar— que ha sido hegemónica en España durante los últimos treinta años, la que nace con la derrota de los movimientos radicales de los setenta (movimiento obrero autónomo, contracultura, etcétera). [...] La CT es una cultura profundamente ‘desproblematizadora’ [...]. Los conflictos y los problemas son fisuras potenciales en el *statu quo* y su reparto de lugares, tareas y poderes: quién puede hablar y quién no, quién puede decidir y quién debe limitarse a obedecer, qué palabra tiene valor y cuál es mero ruido, etcétera. [...] Cultura consensual, cultura desproblematizadora, cultura despolitizadora, la CT se aseguró durante tres décadas el control de la realidad mediante el monopolio de las palabras, los temas y la memoria. Cómo deben circular la palabra y qué debe significar cada una. En torno a qué debemos pensar y en qué términos. Qué debemos recordar y en función de qué presente debemos hacerlo. Durante años, ese monopolio del sentido se ejerció sobre todo a través de un sistema de información centralizado y unidireccional al que solo las voces mediáticas tenían acceso, mientras que el público jugaba el papel de audiencia pasiva y existían temas intocables” (Fernández-Savater, 2011: 38).

³⁷ En este sentido, una de las principales críticas de las que el concepto CT habría sido objeto tendría que ver, precisamente, con la pregunta por ese supuesto sujeto que habría estado ejerciendo el control y moviendo los hilos tras las bambalinas de esa forma de cultura pausada y controlada. Santamaría Colmenero (2015) y Álvaro Fernández (2014) han reflexionado, en este sentido, sobre el tema. Compartimos en buena medida las críticas que ambos autores exponen en sus trabajos. Sin embargo, aun con todas las reservas que —muy razonablemente— sendos trabajos exponen, para nosotros la CT ha constituido una herramienta conceptual muy útil a la hora de socializar una problematización de las formas de la cultura dominante en España durante buena parte del periodo democrático que ha permitido trascender un debate enormemente necesario del marco meramente académico al que, en otras circunstancias, habría quedado circunscrito. La utilidad de esta herramienta conceptual es, para nosotros, compatible con buena parte de las reservas de la crítica académica ante esta propuesta.

Fernández-Savater de entre el conjunto de los artículos compilados por Martínez, puesto que pone de relieve la centralidad del componente afectivo de los movimientos de contestación política surgidos a raíz de la crisis económica y evidenciados con las protestas del 15M, que iban a poner la Transición — en tanto que relato fundador— en su punto de mira.

3.3. La sentimentalidad dominante en los relatos sobre el pasado: *una cuestión de nostalgia*

Si nos acercamos a las representaciones del pasado, entonces, desde el marco de teorización sobre los afectos, llama la atención el peso que adquiere en ellas la presencia de la nostalgia. La nostalgia ya no constituye solamente un elemento central de la configuración de la cultura europea contemporánea —como señaló Jameson (1991: 46-49)—. Ahora aparece, además, como la modalidad afectiva predominante en las formas de representación del pasado.

3.3.1. Tiempo y nostalgia

En un estudio de referencia sobre las formas de la nostalgia en la cultura centroeuropea, Svetlana Boym (2015) sitúa la clave de la teorización de dicho afecto en relación con las reflexiones en torno a la noción de tiempo que proponía Reinhart Koselleck (1993). Según apunta Boym, Koselleck oponía dos formas de entender el tiempo: por un lado, una temporalidad lineal, teleológica y propia del judeocristianismo; y, por el otro, una concepción cíclica o circular del tiempo, más vinculada a tradiciones de corte pagano y a la idea del eterno retorno³⁸. De ahí su propuesta de dos categorías para comprender, desde una perspectiva antropológica, los modos de interiorizar el pasado y el futuro:

Reinhart Koselleck propone utilizar dos categorías; la de ‘espacio de experiencia’ y la de ‘horizonte de expectativa’; ambas categorías son personales e interpersonales al mismo tiempo. El espacio de experiencia permite dar cuenta de la asimilación del pasado

³⁸ En su lectura de este trabajo, Boym señala cómo la oposición propuesta por Koselleck oculta, en realidad, la propia percepción del tiempo como un acontecimiento histórico y temporal en sí mismo ocurrida en el Renacimiento, y que consiste en la progresiva desvinculación con respecto a su visión cosmológica. En este sentido, ya durante la Revolución Francesa, el propio concepto de “revolución”, vinculado en origen a la descripción del movimiento natural de los astros y que se había incorporado al vocabulario del ritmo natural de la historia en tanto que metáfora cíclica, tomaría en ese momento una dirección irreversible: “se convierte en el desencadenante del futuro anhelado” (Boym, 2015:33). Es a partir de este momento cuando la idea de progreso se transforma en un concepto central en la cultura del siglo XIX en adelante.

en el presente. “La experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados”. El horizonte de expectativa revela el modo en que se piensa en el futuro. La expectativa es “el futuro hecho presente, apunta a lo todavía-no, a lo no experimentado, a lo que solo se puede descubrir” (Boym, 2015: 34).

En este sentido, tal y como señala Koselleck, la idea de progreso es el primer concepto genuinamente histórico que suprime la diferencia temporal entre experiencia y expectativa —entre pasado y futuro— y las incluye en un único concepto. Lo decisivo en cualquier caso de esta idea es que se centra en la mejora del futuro y no en la reflexión sobre el pasado. De este modo, señala Boym, “la nostalgia, en cuanto emoción histórica, es la añoranza de ese ‘espacio de experiencia’ menguante que ya no encaja en el nuevo horizonte de expectativas. Las manifestaciones nostálgicas son, por tanto, efectos secundarios de la teleología del progreso (Boym, 2015: 34).

En tanto que afecto moderno, Boym piensa asimismo la nostalgia en relación con la oposición entre tradición y revolución, que define como una oposición “engañoso”:

Tradición significa, por una parte, ‘entrega’ —transmisión o comunicación de una doctrina— y, por otra, ‘rendición’ o ‘traición’. [...] Del mismo modo, la palabra *revolución* tiene dos acepciones: la de ‘repetición cíclica’ y la de ‘cambio radical’. Por tanto, estos dos términos se complementan entre sí y se definen por oposición. La preocupación por la tradición y la interpretación de este concepto en cuanto a ritual memorial son fenómenos indiscutiblemente modernos, nacidos de la angustia provocada por la desaparición del pasado. Bruno Latour³⁹ señala que “el tiempo moderno del progreso y el tiempo antimoderno de la ‘tradición’ son hermanos gemelos incapaces de reconocerse: la idea de una repetición idéntica del pasado y la de una ruptura radical con respecto a cualquier pasado son dos consecuencias simétricas de una misma concepción de tiempo”. Por tanto, existe una dependencia mutua entre las ideas modernas de progreso y de novedad y las reivindicaciones antimodernas de recuperación de una comunidad nacional y de un pasado estable, una dependencia que se manifiesta explícitamente a finales del siglo XX (Boym, 2015: 45-46).

³⁹ En Latour, Bruno (2007): *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Buenos Aires, Siglo XXI.

3.3.2. El vértice de la nostalgia

En sus reflexiones en torno al problema de la transmisión de la memoria de las luchas del pasado, Franco Berardi ponía sobre la mesa la importancia del papel que juega en ella la dimensión afectiva. Para Berardi, el problema de la transmisión se trataba, en realidad, de una *cuestión de sensibilidad*, en tanto que este tenía que ver no tanto con la transferencia de una memoria o un contenido determinado como con la dificultad de la transferencia intergeneracional de una serie de valores aparentemente condenados a desaparecer. Los valores, según este autor, no significan por sí mismos, es decir, por fuera de las condiciones sociales, técnicas, antropológicas dentro de las que se modela el comportamiento humano. De ahí que la cuestión de la crisis de valores, que había resonado como una de las problemáticas más recurrentes en los debates en torno a la posmodernidad perdiera, para él, toda su fuerza.

En esta misma dirección, la filósofa Chantal Maillard (2009) consideraba el uso de los discursos en torno a los valores como un modo de legitimar los códigos ya existentes e impedir o dificultar, con ello, la búsqueda de códigos de comportamiento o de convivencia distintos a los dominantes. La nostalgia, según Maillard, interviene justamente en este punto:

La cuestión de la falta de valores que tanto preocupa en la actualidad es, a fin de cuentas, *una cuestión de nostalgia*. Los valores tradicionales, los que pertenecían al antiguo código y en los que, realmente, no se vive, entran en colisión con aquellos en los que sí se vive. Lo que algunos llaman ‘falta de valores’ no es sino una manera de expresar su nostalgia por los viejos valores, esos que han quedado inservibles porque el mundo donde se vive nos lleva a realizar otros gestos. [...] Soluciones: ¿renunciar al mundo nuevo, desterrarse? ¿Agruparse en cofradías? ¿Formar guerrilleros? O bien, abrir los ojos, tomar distancia y preguntarnos por la utilidad de las creencias, la génesis de las costumbres y los credos y la necesidad de construir ficciones (mundos) compartidos (Maillard, 2009: 25-26).

Para Maillard, en efecto, es en el contexto del discurso legitimador de los valores como códigos universales con los que interpretar y contar el mundo, donde aparece la nostalgia como ese elemento sintomático de la cultura contemporánea. La nostalgia emerge, pues, en ese vértice generado por la sensación de la desaparición del mundo conocido y la incipiente

creación de otro distinto; en definitiva, cuando “un mundo tarda en acabarse mientras otro no termina de empezar” (Salgado, 2016)⁴⁰.

Aunque es cierto que la presencia de la nostalgia puede observarse como un fenómeno extendido en el contexto global de la producción cultural masiva, las preguntas que formula Maillard con respecto a qué hacer con esa nostalgia en tanto que modalidad afectiva dominante nos parecen aquí del todo pertinentes. Nos parece importante entender, con Maillard, que la nostalgia se configura en el contexto de la cultura occidental contemporánea como uno de los mecanismos fundamentales mediante los que los discursos culturales legitiman ciertos valores o códigos vinculados a lo conocido, a una forma de mundo preexistente —al pasado— por encima de la búsqueda de otros códigos distintos, que nos permitan representar e imaginar las formas de un mundo por venir —el futuro—.

3.3.3. Los usos políticos de la nostalgia

En el trabajo que nos ocupa, nos interesará especialmente atender a la presencia de la nostalgia en relación con los usos públicos del pasado, como una estrategia recurrente a la hora de representar ciertos hitos o episodios de la historia más reciente; en particular, aquellos episodios cuya asunción y reelaboración colectiva resultan difíciles de asumir desde un paradigma sentimental dominante⁴¹. En este sentido, no nos resultará extraño encontrar la nostalgia como la modalidad afectiva en la que se inscribirán muchas de las representaciones del tiempo transicional⁴²: la nostalgia, como modalidad afectiva, converge en los discursos fundacionales sobre la Transición, y da cuenta de la existencia de una forma de sentimentalidad dominante que se translucirá en una parte importante de sus representaciones.

⁴⁰ Resuena aquí la famosa frase de Gramsci, tomada de su definición de crisis en los *Cuadernos de la cárcel*: “La crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer: en este interregno se verifican los fenómenos morbosos más variados”.

⁴¹ En algunos lugares, el culto a la nostalgia ha generado incluso términos específicos para nombrarla, como es el caso del término *Ostalgie*, acrónimo formado a partir de los términos alemanes *Ost* —Este— y *Nostalgie* —nostalgia—, surgido en la antigua República Democrática Alemana y en algunos países de Centroeuropa tras la caída de la URSS (Cebrián, 2016), o la formulación de conceptos similares en los países de la exURSS y la exYugoslavia — la *yugonostalgia*, tal y como lo explica Boym (2015) y también Martínez Rubio (2014)—, e incluso su reformulación en otros entornos nacionales, como la *estalgia* cubana (Muguiro Altuna, 2015).

⁴² Sobre la infancia o la juventud como el escenario del paraíso perdido y recuperado y la proliferación de relatos ambientados en la infancia durante el tiempo transicional ver Ros, 2016.

En este sentido, nos interesa el modo en que, desde la teoría, algunos autores (Boym, 2015; Reynolds, 2011; Villamandos, 2013) han apostado por proponer distintos usos políticos de la nostalgia, como un afecto que, en ocasiones, sí llegará a producir un determinado efecto disruptivo en la lectura de una tiempo histórico pasado:

A mi juicio —escribe Boym—, existen dos tipos de nostalgia que caracterizan la relación de un individuo con el pasado, con la comunidad imaginada, con el hogar, con la percepción que se tiene de sí mismo: la restauradora y la reflexiva. [...] Esta clasificación muestra las distintas formas que tenemos de dar sentido a la aparentemente inefable nostalgia que sentimos y cómo percibimos nuestra relación con el hogar colectivo. En otras palabras, lo que me preocupa no es solamente el espacio íntimo de la psique individual, sino la interrelación entre los recuerdos individuales y los colectivos. [...] Estos dos tipos de nostalgia no son categorías absolutas, sino más bien tendencias, modos de dotar de forma y de significado a la añoranza. La nostalgia restauradora pone el énfasis en el *nostos* y su finalidad es reconstruir el hogar perdido y remendar los huecos de la memoria. La nostalgia reflexiva se centra en el *algia*, en la añoranza y la pérdida, en el proceso imperfecto del recuerdo. Los que pertenecen a la primera categoría no se consideran nostálgicos; creen que su proyecto persigue la verdad. Esta es la nostalgia característica del nacionalismo en cualquier lugar del mundo. La nostalgia restauradora se expresa a través de la restauración de monumentos del pasado, mientras que la reflexiva se recrea en las ruinas, en la pátina del tiempo y en la historia, y sueña con otros lugares y épocas (Boym, 2015: 73-74)⁴³.

⁴³ Más abajo Boym explica esta diferencia con más detalle, sobre la que volveremos en la segunda parte de nuestro trabajo: “Restauración’ (que procede del latín *re-staurare*, restablecimiento) significa ‘retorno a la ‘stasis’ original’, al tiempo anterior a la caída del hombre. Para el nostálgico restaurador, la nostalgia es un valor para el presente; el pasado no es un periodo, sino una instantánea perfecta. Es más, el pasado no tiene por qué mostrar signos de decadencia; hay que pintarlo de nuevo, conforme a la ‘imagen original’, para que sea eternamente joven. La nostalgia reflexiva está más relacionada con el tiempo histórico y con el tiempo individual, con la naturaleza irreversible del pasado y con la finitud humana. El término ‘re-flexión’ hace pensar en una nueva flexibilidad, no en el restablecimiento de la ‘stasis’. En este caso, no se cargan las tintas en la recuperación de algo que se percibe como una verdad absoluta, sino que se medita sobre la historia y sobre el paso del tiempo. La nostalgia restauradora evoca el pasado y el futuro nacional; la nostalgia reflexiva está más relacionada con el recuerdo cultural e individual. Ambas categorías pueden coincidir en sus marcos de referencia, pero no en sus narrativas ni en sus parcelas de identidad. En otras palabras, pueden valerse de los mismos estímulos y símbolos de memoria, de la misma magdalena proustiana, pero las historias que cuentan de ella son distintas” (Boym, 2015: 83).

La reflexión crítica en torno a las diferentes formas y usos políticos de la nostalgia será, para nosotros, una de las puertas de entrada más fértiles al análisis de la presencia de los afectos en las representaciones del pasado. En relación con el debate transicional nos interesa, primero, el modo en que la nostalgia se revela al mismo tiempo como una tendencia subjetiva y colectiva, privada y pública, ideológica y generacional; que, si bien tiene una dimensión superficial y global en el sentido en el que la entendía Jameson (1991) —sobre todo porque suscita un gran atractivo dentro de la industria cultural—, también tendrá esta otra dimensión, más profunda, por la cual su presencia tamiza ideológicamente la circulación de los discursos sobre el pasado en cada presente concreto. En segundo lugar, efectivamente, nos interesa la diferencia entre *nostalgia reparadora* y *nostalgia reflexiva* —o entre *nostalgia reaccionaria* y *nostalgia radical*, si seguimos a Reynolds (2012)— puesto que apunta hacia dos usos políticos distintos de una misma modalidad afectiva que nos servirán para pensar acerca de la dialéctica entre las distintas formas de la memoria comunicativa del proceso transicional que articulan la pugna por su sentido en el presente.

Estas dos formas de nostalgia generarán, creemos, dos matrices discursivas opuestas que serán reelaboradas también desde perspectivas generacionales posteriores al tiempo transicional; en conjunto, conformarán las bases de una sentimentalidad dominante que puede observarse con relativa claridad en las representaciones literarias de la Transición —también en aquellas aparecidas, sobre todo, en la primera década de los 2000. Especialmente productiva resulta, en este contexto, la lectura de la nostalgia como un afecto desarticulador de la gramática temporal de los relatos heredados —tal y como sugería Koselleck—, precisamente por el hecho de que la nostalgia no tendrá que ver únicamente con la forma de relacionarnos con el pasado, sino también con las formas de relacionarnos con el presente y con el futuro. El tiempo transicional puede entenderse así como una temporalidad abierta de la que no dejan de brotar nuevos sentidos (Boym, 2015: 14-17).

En la última parte de esta tesis, veremos también cómo en este mismo campo literario (posterior al 2000) se darán, en todo caso y a un mismo tiempo, una serie de quiebras afectivas que aparecerán como una reacción, negación o rechazo a esas formas nostálgicas desde las que se configuran los relatos del pasado transicional. Desde la teoría de los afectos, evidentemente, se abre la posibilidad de proponer, más allá de la nostalgia, una lectura productiva de los afectos como herramienta política. Con esta herramienta, en fin, podremos

realizar una lectura de las formas en las que ha circulado la memoria de la Transición teniendo en cuenta el componente afectivo que cada uno de los discursos despliega y el régimen emocional en el que estos se inscriben —en particular, repetimos, en el periodo de tiempo comprendido entre el año 2000 y el presente.

3.3.4. Hacia una teoría de las emociones políticas

Para terminar de pensar en los afectos como prácticas políticas —en la línea hacia la que apuntaba Jo Labanyi— conviene que volvamos, una última vez, a Beasley-Murray y a su concepción del *afecto* en tanto que emoción política.

Beasley-Murray parte de las nociones de *habitus*, afecto y multitud para proponer una teoría política basada en la capacidad movilizadora de los afectos, a la que se referirá como la teoría de la *poshegemonía*⁴⁴. Aunque en el texto que lleva este título, *Poshegemonía*, se detiene primero en las implicaciones de las dos primeras nociones con respecto a la producción de *ideología*, en el grueso del trabajo se centrará en la reflexión en torno al cuerpo como el enclave privilegiado de producción de los afectos. El afecto y el hábito se definen, aquí, como “formas de (des)organización por debajo y más allá del discurso, y por consiguiente más allá” de la ideología y del “aparato conceptual de los estudios culturales y la teoría de la sociedad civil” (2010: 18). Es esta parte de la propuesta de Beasley-Murray las que en particular nos interesa:

El filósofo Massumi define afecto como una intensidad impersonal, en contraste con la emoción, a la que llama ‘intensidad cualificada’, esto es, ‘la fijación sociológica de la cualidad de una experiencia que de ahora en adelante es definida como personal’. [...] Mi uso de la noción de ‘afecto’ (y del término relacionado, ‘emoción’), está más cerca del de Massumi. Además, al igual que él, la tomo del filósofo francés Gilles Deleuze para darle

⁴⁴ “Por ‘hegemonía’ me refiero a la noción del marxista italiano Antonio Gramsci de que el Estado mantiene su dominación (que corresponde a la élite social y económica) por medio del consenso de los dominados. Allí donde no se logra el consenso, sugiere esta teoría, el Estado recurre a la coerción. Por el contrario, al destacar el rol del hábito (más que el de la opinión), apunto a procesos que no ponen en juego ni el consenso ni la coerción. Centrarse en el hábito nos permite aprehender el trabajo del *habitus*: el sentimiento de las reglas del juego social encarnado colectivamente, funcionando y reproduciéndose por debajo de la conciencia. Y al destacar el rol del afecto (más que el de la emoción), me oriento hacia otros sentimientos: el flujo impersonal de intensidades que erosiona cualquier concepto de sujeto racional capaz de prestar o de retirar su consenso. Pero al destacar la noción de multitud (más que de pueblo), muestro que la subjetividad continúa jugando un rol vital: la multitud es el sujeto del poder constituyente, previo al poder constituido del Estado y de la soberanía. Hábito, afecto y multitud son las tres partes de una teoría de la poshegemonía” (Beasley-Murray, 2010: 12-13).

cuerpo a una política del afecto acorde a una época poshegemónica. Massumi sostiene que la teoría del afecto de Deleuze ‘contiene una clave para repensar el poder posmoderno después de la ideología’, para plantear entonces ‘una teoría afectiva del poder en el capitalismo tardío’ (Massumi, 2002: 42-43). Yo voy más lejos al afirmar que es necesaria una teoría afectiva del poder *per se*. El afecto es central para entender y elaborar la poshegemonía, junto con el concepto del hábito (el afecto congelado) y de multitud (el afecto convertido en sujeto) [...]. El afecto es el lugar donde debe comenzar la teoría de la poshegemonía. Los sentimientos son la puerta de entrada a la inmanencia de la política (y a la política de la inmanencia)⁴⁵ (Beasley-Murray, 2010: 126-127).

Más allá de las disquisiciones terminológicas que ya habíamos dejado a un lado al inicio de este apartado, sí nos parece útil destacar en este punto la diferencia que tanto Beasley-Murray como el propio Massumi establecen entre las nociones de *afecto* y *sentimiento*: mientras que los afectos tendrían, por tanto, para ambos autores, una dimensión política vinculada a la idea de la *multitud* (tomada de los trabajos de Hardt y Negri) (2002), los sentimientos pertenecerían más al orden de lo individual y de lo privado y se cargan en consecuencia de un componente políticamente desmovilizador. Siguiendo este esquema, en nuestro trabajo opondremos los afectos como práctica política —tal y como la entienden los trabajos de Labanyi y también de Beasley-Murray— a la noción de *sentimentalidad*

⁴⁵ Beasley-Murray continúa: “[...] Examinó la concepción de afecto del filósofo francés Gilles Deleuze, según la cual la inmanencia es generalmente un espacio de liberación, y luego la concepción de habitus del sociólogo Pierre Bourdieu, según la cual lo inmanente es el control social y, como tal, mucho más efectivo. Aunque estas dos perspectivas parecen oponerse, planteo que son complementarias, especialmente en los momentos críticos en los que una parece abrirse a la otra: en la teoría del afecto de Deleuze, cuando tiene que dar cuenta del Estado suicida; en la teoría del habitus de Bourdieu, cuando la crisis social revela el potencial creativo del hábito. Juntos, Deleuze y Bourdieu señalan la necesidad de pensar, en primer lugar, la doble inscripción del Estado y, en segundo lugar, los varios modos posibles de organización inmanente. Como conclusión, planteo que la teoría de Negri de la multitud ayuda a explicar el doble carácter del Estado: multitud y Estado encarnan una oposición a veces cómplice entre poder constituyente y poder constituido. Así, la multitud también es un sujeto social que se constituye a través de la resonancia y la lógica del encuentro sobre un plano de inmanencia, ofreciendo la posibilidad de formas de comunidad sin trascendencia, sin Estado ni soberanía” (Beasley-Murray, 2010: 18). Los referentes que Beasley-Murray introduce en su trabajo no están comprendidos en el despliegue bibliográfico que encontrábamos en el artículo de Peiró Martín antes mencionado, tal vez porque todos ellos proceden del ámbito de la filosofía política más que del de la historia de las emociones. Aunque no los abordaremos aquí directamente, conviene tenerlos en cuenta porque todos ellos se encuentran en la base de la elaboración de la teoría de los afectos anglosajona que tomábamos como marco de referencia en nuestra propuesta teórica. Además de Deleuze, Bourdieu, Negri o Massumi, Beasley-Murray acude a Corey Robin (2004), Joanna Bourke (2006), Teresa Brennan (2004), Antonio Damasio (2003), Brian Massumi (2002) o Eve Sedwick (2003).

dominante, en tanto que la modalidad afectiva que se configura en el plano de inmanencia de la política y el control social al que se refiere el texto del autor canadiense⁴⁶.

3.4. Los afectos en la circulación de los relatos sobre la Transición en el presente: una hipótesis

Llegados a este punto, vamos a poner el foco específicamente en el análisis de los modos en que los diferentes afectos políticos inciden en la representación del proceso de la Transición española. Los afectos constituyen por tanto una herramienta teórica básica en nuestra lectura de los textos literarios, que abordaremos en la segunda parte de este trabajo.

3.4.1. La reconfiguración de los afectos después de 2011

Nuestra propuesta de análisis de los textos literarios tiene su punto de partida en los efectos de la reconfiguración del régimen afectivo a lo largo de la década y media transcurrida desde el año 2000⁴⁷ y, sobre todo, en el modo en que esta reconfiguración ha influido, alterado o modificado los imaginarios y los relatos que han vertebrado la cultura española del periodo democrático. Entenderemos, aquí, la vuelta sobre la Transición y la disputa por su sentido como uno de los efectos más reveladores de este proceso de reconfiguración afectiva.

Dentro de esta cronología, el año 2011 supondrá un hito importante, ya que situaremos en esta fecha el momento de la quiebra definitiva con respecto al régimen emocional dominante. Aunque esta quiebra se vendría produciendo, como hemos explicado, a partir de finales de la década de los noventa y principios de los 2000, no será hasta más tarde, hasta después de ese 2011, cuando este se haga del todo evidente.

En esta línea se sitúa Luisa Elena Delgado cuando retoma la noción de *escenas afectivas* de Berlant (2011) y propone, a partir de ella, un análisis de los distintos patrones

⁴⁶ Leeremos también desde aquí las propuestas de Naval, aunque y siendo conscientes de que ella decide hacer uso de los términos "sentimiento", "sentimentalidad", etc., tanto en relación con lo dominante como con lo que no lo es.

⁴⁷ La circulación de los afectos en el lenguaje político ha sido una constante a partir del 15M. La propia categoría de la *indignación* como el sentimiento político por excelencia, se impuso —aunque efímeramente— en el léxico a partir de este momento (Bauman 2011; Hessel, 2010). Creemos, sin embargo, que la indignación, en tanto que *emoción política*, se ha ido desplazando hacia otras formas de afecto igualmente políticas que se están manifestando con mayor intensidad en las interesantísimas formas de la *cultura efímera* que han proliferado desde ese momento 2011. Aunque dejamos esta reflexión para otro trabajo, sirva como ejemplo el trabajo del colectivo catalán Espai en Blanc, con su panfleto mensual (en formato textual y audiovisual) titulado *El pressentiment* [disponible en www.elpressentiment.net].

sentimentales que caracterizan la esfera pública en España a raíz de la crisis económica⁴⁸. Delgado parte de esta noción para poner en el centro de su lectura del presente la emergencia de los movimientos sociales que habrían condicionado la cultura política española después del 15M, puesto que dicha emergencia supone un cuestionamiento generalizado y sistemático de la cultura política del consenso inaugurada con el proceso transicional —el llamado “Régimen del 78” (Rodríguez, 2015)—. Lo que nos interesa entonces de los trabajos de Delgado es la premisa de la que estos parten: el señalamiento de la dimensión afectiva de lo político y del modo en que esta dimensión se deriva de la experimentación de determinados miedos, resentimientos, deseos, aspiraciones, sentimientos de pertenencia o de no pertenencia, etc., que son individuales pero que a la vez tienen un componente social y colectivo propio, reconocible en el contexto del paisaje afectivo de la crisis en España. Desde esta perspectiva, para Delgado el *habitus emocional* del periodo aproximado 2008-2014 podría resumirse con la famosa consigna “¡Indignaos!”. En cualquier caso, la autora destaca cómo, al contrario de la interpretación por parte del *establishment* político de la indignación como un *afecto negativo* —de condición meramente reactiva y sin verdadero contenido político—, este constituiría un sentimiento movilizador —*empowering feeling*—, puesto que la función de ese afecto negativo, que podríamos identificar con la rabia y el enfado, se traduce en la no participación o en la voluntad de no sostener las estructuras legales e institucionales tal y como estas han sido heredadas. Según Delgado, y como pensaba Berlant, el espacio de lo público se configura en torno a una serie de proyecciones afectivas que están siempre en proceso de negociación⁴⁹ (Delgado, 2016: 259-264 y 271-272).

En otro lugar, proponíamos una lectura de la presencia de la idea de consenso en la producción de imaginarios autorizados en torno a la Transición a partir de ciertos textos narrativos y con el apoyo de la noción de *disenso* que elaboraba el filósofo francés Jacques

⁴⁸ Del mismo modo en que lo hacía Beasley-Murray, Lauren Berlant analiza el papel y los efectos de las emociones en tanto que el elemento articulador de la esfera pública en un contexto de crisis (Berlant, 2011).

⁴⁹ “Si algo caracteriza la España del apogeo de la crisis (2011-2013) es la insistencia en presentar el interés común como estático e incuestionable, sancionado por las estructuras del poder (por el estado, pero también por los intereses económicos que lo sostienen). En nombre de la defensa de ese bien común, las respuestas oficiales a todos los retos, escándalos, iniciativas fallidas y fracasos políticos estrepitosos es, precisamente, por un lado, la negación de la legitimidad de los afectos que movilizan a los ciudadanos (la ira, la indignación) y la promoción de otros que los paralizan (el miedo), por otro. Incluso en casos en que *comprendivamente* los políticos declaran hacerse cargo de la cólera de los ciudadanos [...] dicha comprensión siempre se matiza con llamadas a la prudencia [...]. Las continuas apelaciones al aguante silencioso y estoico, o al sacrificio, se presentan también como marchamos de buena ciudadanía: bienaventurados los que no se quejan, los que sufren en silencio, los que siguen creyendo, contra toda evidencia” (Delgado, 2016: 260).

Rancière en su tantas veces ya citado ensayo *El desacuerdo* (Rancière, 1996). En aquel trabajo, tratábamos de plantear cómo la propia noción de *disenso* o desacuerdo había pasado a formar parte de la propia lógica del consenso —a la que en principio debería ser antagónica— a partir de la idea de *lo policial*⁵⁰ (Ros, 2014: 248-250). Nos parece productivo, en este punto, implementar esta lectura de la noción de desacuerdo tal y como la propone Rancière con la función de los afectos en la escena de lo público detectada por Berlant y Delgado. La configuración de los regímenes afectivos en relación con la idea de consenso se produciría, si seguimos a Rancière, de modo semejante al proceso con el que la democracia consensual transforma los “sonidos” que no le conviene escuchar en “ruido”. Así señala Delgado el modo en que las formas de la política actual configuran y predeterminan el marco sentimental en el que se debe producir toda interacción social *normal*, dejando fuera de este marco el excedente afectivo que no le resulta conveniente:

Hay una ira y una indignación que se consideran legítimas y otras que se consideran improcedentes; una sentimentalidad que se considera virtuosa y otra que se considera una debilidad que debe ser regulada. La política actual, la propia de la democracia del consenso, está diseñada para eliminar la incertidumbre, el ruido ambiental, la inestabilidad y la contradicción que implica la interacción social (Delgado, 2014: 278).

Aunque la idea de que una “tonalidad afectiva” marcada por el predominio de lo que podríamos llamar, siguiendo a Sianne Nhgai, los *afectos negativos* (frustración, desconfianza, miedo, indignación, etc.), pueda ser interpretada y utilizada políticamente de una forma productiva es compartida también por Delgado, esta no deja de señalar la dificultad que acompaña a este gesto en el contexto de la España de la crisis:

⁵⁰ “Emplearé la palabra policía y el adjetivo policial en ese sentido amplio que es también un sentido 'neutro', no peyorativo. [...] La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes. Pero para definir esto hace falta en primer lugar definir la configuración de lo sensible en que se inscriben unas y otras. De este modo, la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y otra al ruido” (Rancière 1996: 43-45). Lo policial, en este sentido, sirve como noción abstracta para explicar el modo en que esta idea de consenso define la configuración de un marco de interpretación de lo pensable y de lo decible en el sistema cultural concreto de la España democrática. En este sistema, la policía, selecciona el lugar y la función que cada elemento juega en el conjunto del orden de lo visible y lo decible, y configura, en cada caso, lo que queda dentro y fuera del consenso (Ros, 2014: 249-250).

La continua insistencia por parte de los estamentos oficiales en que la crítica es negativa y que no se debe ‘claudicar’ al pesimismo, apela a lo que L. Berlant denomina la estructura afectiva de un apego optimista, que vuelve una y otra vez a la escena de fantasía (“España es un gran país”) esperando que (esta vez sí) se cumplan las expectativas que sostienen el entramado de dicha fantasía. Berlant denomina “optimismo cruel” esa relación de apego a un objeto problemático, a una condición de posibilidad cuya realización es imposible, o tóxica, o una fantasía (Delgado, 2014: 282).

Si bien la noción de *fantasía* que está en la base de buena parte de los últimos trabajos de Delgado permite proponer una lectura política de los afectos en el contexto de la crisis económica, su razonamiento nos sirve aquí para situar el foco o el núcleo de esa idea de fantasía en otro lugar. Para nosotros, la fantasía sobre la que los imaginarios políticos y culturales activados tras la crisis no dejarán de volver no sería tanto esa idea de “España es un gran país” —tal y como sostiene Delgado—, sino, precisamente, la articulación de la Transición como una *fantasía sociopolítica* en el sentido en el que lo plantea Žižek. Volvemos, entonces a la fantasía sociopolítica como la fábula fundacional que sostiene narrativamente el origen del presente; como el esqueleto del entramado discursivo por el que el presente democrático en crisis se cuenta a sí mismo.

Lo interesante de este recurso a la noción psicoanalítica de *fantasía* que Delgado, recurriendo también a los trabajos de Žižek, pone sobre la mesa, y que aquí queremos retomar radica precisamente en su fuerza cohesionadora como dispositivo de la imaginación individual y a la vez —sin duda— de la imaginación colectiva, que moviliza los afectos a su favor (o a veces incluso en su contra). Tal y como nos explica Delgado, para Berlant, esta movilización de los afectos que observamos hacia esas *escenas de fantasía* tiene que ver con la puesta en marcha de un dispositivo afectivo que hace que resulte incómodo, o incluso amenazante, separarse de lo que no funciona. Berlant se refiere a este dispositivo como *optimismo cruel* y establecerá a partir de él la relación entre la función política de los afectos negativos con la noción de fantasía y su cuestionamiento o desactivación.

En íntima relación, entonces, con esta noción del *optimismo cruel*, Lauren Berlant se refiere a la puesta en marcha, por parte de los discursos hegemónicos, de una *sentimentalidad*

nacional como la retórica que apuntalaría la promesa de que una nación puede ser construida a través de canales de identificación afectiva y empática. En palabras de Delgado:

While the emotional dimension of legitimate political actions is ignored or considered excessive, bland sentimentality is promoted to create a cultural national normativity, whose goal is to mend a fractured society through personal empathy. Social antagonisms and concrete political problems are therefore displaced onto a utopian space 'ideally void of struggle and ambivalence' (Berlant, 59), whose internal cohesion is based on the connection established among subjects who share the same feelings (Delgado, 2016: 272-273).

Como ha apuntado Delgado, resulta revelador el modo en que, justamente a través de la articulación de una fantasía, se pone en evidencia el hecho de que existe un régimen sentimental normativo por el que los relatos hegemónicos estarían promoviendo una determinada lectura del presente de la crisis, pero también de los relatos de tiempo transicional que fundarían las lógicas del presente que están siendo puestas en cuestión. Esta forma de la *sentimentalidad* buscaría imponerse sobre otras dimensiones emocionales que caerían en los márgenes de la *sentimentalidad nacional* y que, en el contexto que nos ocupa, quedan perfectamente delineadas si las pensamos en relación con los cambios en la circulación de los relatos y las relecturas del proceso de transición de la dictadura a la democracia, más allá de de sus discursos fundacionales.

3.4.2. Tres modos de escritura del tiempo transicional en el campo literario: relatos fundacionales, relatos postfundacionales y relatos emergentes

Desde esta perspectiva proponemos, en fin, el marco de interpretación de los textos literarios que hemos seleccionado para nuestro análisis, a partir de tres modos de escritura de tiempo transicional, en función del eje generacional en el que cada uno de estos textos se sitúe, de la interpretación ideológica que proponga del proceso transicional y de la modalidad afectiva que cada uno de ellos ponga en juego⁵¹.

⁵¹ Explicábamos más arriba cómo Raymond Williams clasificaba las “estructuras del sentir” que conviven en un mismo tiempo histórico como *dominantes*, *residuales* y *emergentes*. Esta clasificación de Williams resonará de fondo en nuestro acercamiento a las dinámicas establecidas entre los tres modos de escritura del tiempo transicional que presentaremos en la segunda parte de nuestro trabajo. La cronología desde la que abordaremos 90

Tanto en la sucesión de perspectivas generacionales como en la transformación gradual de las estructuras afectivas a partir de las que abordaremos el análisis de nuestro corpus, iremos observando un progresivo deslizamiento desde el sustrato emocional de carácter fundamentalmente nostálgico de los relatos *fundacionales*, hacia una zona de reelaboración y reacomodación, de dichos relatos, a los nuevos marcos políticos que irán surgiendo en la medida en la que avance la década. Observaremos este proceso de reelaboración de los relatos fundacionales en las relecturas *postfundacionales* del tiempo transicional, aparecidas en el campo literario asociadas a los planteamientos narrativos de la posmemoria. Por fuera de este marco de reelaboración, accederemos a una zona del campo literario en la que entenderemos que se proponen distintas formas de rechazo explícito o de ruptura con respecto a los relatos que habrían surgido de ese marco de sentido fundacional, y a los que nos referiremos como relecturas *emergentes*. El sentido que, para nosotros, tiene pensar este mapa en tres partes será el de facilitar la identificación de las rupturas y las continuidades en esa evolución del debate transicional.

Consideraremos los discursos fundacionales sobre el proceso transicional, vigentes en el espacio público entre finales de los años setenta y principios de los 2000, en el marco de una forma de la *sentimentalidad dominante*. Todavía en la primera mitad de esta década encontraremos dos testimonios literarios muy representativos de este régimen emocional en las novelas *Francomoribundia* y *La caída de Madrid*. Aunque se trata, como veremos con detalle, de dos reconstrucciones narrativas del tiempo transicional que presentan dos interpretaciones ideológicas bien diferentes de la naturaleza política de la Transición, ambas novelas compartirán, en su elaboración, un marco afectivo que pone en el centro de su poética la propia experiencia generacional del tiempo transicional⁵².

el análisis del conjunto de los textos no será, sin embargo, lineal. Primaremos en el desarrollo de nuestra argumentación la exposición de estos tres modos de escritura y reescritura en su conjunto y haremos nuestra, de este modo, la premisa de Williams, sobre la coexistencia en el tiempo de las distintas fases en las “estructuras del sentir”, que tejen “las complejas interrelaciones que existen entre los movimientos y las tendencias, tanto dentro como más allá de una dominación efectiva y específica” (Williams, 1980: 143-144).

⁵² Resulta pertinente, en este punto de nuestra propuesta, insistir en una diferencia que ya veníamos subrayando desde el inicio de nuestro trabajo: la diferencia entre los dos planteos que Williams ponía en relación con sus “estructuras del sentir”. Por un lado, pensaremos las diferencias ideológicas que presentan las dos matrices discursivas que distinguiremos en los discursos fundacionales sobre la Transición y las nombraremos en términos de “hegemonía” y “contrahegemonía” o en términos de “relatos celebratorios” y “relatos críticos”, asociadas ambas categorías a las dos formas de la memoria comunicativa de las que nos hablaban Assmann y Luengo. Por otro lado, pensaremos el sustrato afectivo que cada una de estas posiciones generacionales comparte a partir de los términos de Williams, sobre todo a partir de la dialéctica entre *dominante* y *emergente* (la categoría *residual* nos parecerá más problemática en relación con el estudio de nuestro corpus literario). Desde esta

Con las *relecturas postfundacionales* aludiremos al carácter heredado del marco afectivo que, en buena medida, presentan algunas de las reelaboraciones más prestigiadas del relato transicional. Los dos textos que abordaremos desde esta perspectiva —*Anatomía de un instante* y *El vano ayer*— darán cuenta, en este sentido, del modo en que el cambio en la perspectiva generacional de los relatos del tiempo transicional no siempre va acompañado de un cambio en las modalidades afectivas desde las que este tiempo histórico está siendo representado, aunque sí en los códigos y en las estrategias narrativas que estas relecturas ponen en juego. Veremos también, con el análisis de estos dos textos, la tensión ideológica surgida entre las dos versiones del relato fundacional sobre la que cada una de estas novelas reconstruye su representación del tiempo transicional. Por un lado, el texto de Cercas retomará claramente la matriz narrativa del consenso y la reelaborará en un discurso de marcado carácter equidistante, articulado ahora ya no en torno al miedo —el miedo como afecto desmovilizador desaparecerá en los discursos de la posmemoria precisamente por desaparecer también la experiencia en primera persona de ciertos episodios de carácter violento— sino en torno a una modalidad afectiva que tiene más que ver con una cierta complacencia para con el presente y para con los discursos hegemónicos heredados. Por otro lado, la novela de Rosa, actualizará la perspectiva crítica de los relatos del desencanto sin llegar, sin embargo, a desprenderse por completo de los elementos que componían el imaginario político sobre el que se había configurado el relato crítico de la generación precedente. Estas relecturas caracterizarán las revisiones del tiempo transicional aparecidas en un contexto todavía muy marcado por las demandas de la memoria histórica, pero en el que todavía no se habrían hecho visibles los efectos de la crisis que pondrán en el centro la construcción de otras formas de relectura.

perspectiva, la relación entre los discursos fundacionales y las formas de una sentimentalidad dominante que proponemos en relación con el análisis de nuestro primer grupo de textos tratará de apuntar, precisamente, hacia el papel de la reconfiguración de los vínculos afectivos en los procesos de lectura y relectura de los relatos sobre la Transición como un elemento que opera, en este caso, en un estrato distinto al de la ideología. De este modo, el sentido que para nosotros tiene pensar los textos de autores como Rafael Chirbes —cuyo posicionamiento crítico con respecto al resultado del proceso transicional es sobradamente conocido— en términos de una *sentimentalidad dominante* tiene que ver con la cercanía que su representación de la Transición presenta con respecto al paradigma de la memoria comunicativa contrahegemónica que movilizan los discursos fundacionales, en relación con los paradigmas alternativos que irán emergiendo en la medida en la que avance la década. Esto no significará, en cualquier caso, que no haya elementos o aspectos en esa modalidad afectiva fundacional que no sean retomados o reformulados posteriormente por sus relecturas, sino todo lo contrario.

El tercer grupo de textos que abordaremos en este trabajo sí romperá de forma visible tanto con los discursos fundacionales y sus relecturas como con las formas de la sentimentalidad dominante bajo las que venía representándose la Transición por parte de la generación previa. De este modo, leeremos los textos que componen este tercer grupo desde el marco de los *regímenes emocionales emergentes*, que Williams asocia con la visibilización de nuevos temas, significados y prácticas y que entenderemos aquí como puntos de fuga dentro de la producción literaria de los últimos años en relación con la Transición. El carácter emergente de estos textos tendrá que ver, en este sentido, con su capacidad de generar una serie de relatos críticos que escapan al modelo sentimental bajo la que veíamos articulada la plasmación literaria del debate transicional y más allá del cambio en el paradigma generacional del relato. En las novelas *El día del Watusi* y *Daniela Astor y la caja negra* observaremos un cambio —una ruptura o desplazamiento— de esa *sentimentalidad dominante* hacia la configuración de un paradigma emocional más acorde con los regímenes emocionales posteriores a 2011 —aunque se trate, en uno de los casos, de un texto escrito y publicado en un momento anterior—.

SEGUNDA PARTE

Los discursos sobre la Transición y su proyección en el campo literario

II. Los discursos sobre la Transición y su proyección en el campo literario

El debate alrededor de la Transición como *matriz* de nuestro tiempo presente es hoy un debate central en la crítica cultural española. Desde las perspectivas más mediáticas —que constituyen, generalmente, los acercamientos más simples—, el grueso del debate se ha focalizado en la preocupación por el desajuste existente entre el relato institucional y la enorme complejidad de los acontecimientos sobre los que el proceso de cambio político en España fue posible. Desde fechas muy tempranas, muchos han sido los historiadores, críticos literarios, analistas políticos, periodistas y escritores que han expresado una preocupación en torno al carácter *suspensivo* o irresuelto de la Transición española. No obstante, a pesar de que la reflexión crítica sobre la Transición a la democracia en España arranca ya en paralelo al proceso en sí —fundamentalmente desde la prensa crítica del momento (Pasamar, 2015)— y de que también se elaboró de forma minoritaria a lo largo de los años ochenta y noventa —desde sectores, eso sí, alejados de los centros del poder institucional y desde posiciones más o menos periféricas del ámbito de la cultura, etc.— ha sido únicamente en los últimos años cuando la demanda de revisión de los relatos más celebratorios sobre la Transición se ha convertido en una exigencia de carácter central en el espacio público.

Si bien el gesto que opera en el fondo de esta demanda no es, ni mucho menos, nuevo, asociaremos en nuestra investigación la emergencia y progresiva visibilización de un discurso hipercrítico para con la Transición en el espacio público con la llegada al poder de la enunciación de una —y hasta dos— generaciones posteriores a las que habían ocupado el centro del campo cultural y la producción discursiva durante la década de los 90 y 2000.

Por otro lado, y de forma paralela a la cuestión generacional, aparecen también las nuevas perspectivas surgidas de la revisión de esa lectura del pasado que comparan el caso español y otras transiciones. Estas perspectivas adoptan un enfoque transnacional para detectar las similitudes y las especificidades de lo ocurrido en los diversos contextos nacionales en los que se han dado procesos transicionales. Desde este marco comparativo, que ha dado en llamarse *transitología*, resulta relevante la constatación de que es similar el proceso de disolución progresiva del peso de los relatos fundacionales en las diversas transiciones que este marco abarca: todos estos relatos, en efecto, han caído ante situaciones de crisis económica. Como ha señalado Kornetis:

The main idea was that the “Great Recession” that began in 2008 created a sense of urgency to reassess postauthoritarian and postautocratic phenomena. From a southern European vantage point, in particular, we could safely argue that this urgency is due to the conviction that those societies in the region that underwent the so-called third wave democracy are currently experiencing the end of a parable and an entire paradigm: as the social contracts that were, to a great extent, fostered in the aftermath of the dictatorships are collapsing, the idea of the transitions as smooth examples of political realism and masterful engineering is also evaporating. Greece and Spain, notably, were considered as paradigmatic cases of a “smooth transition”, whose lessons could be allegedly applied elsewhere, in contexts as diverse as those of Uruguay, Poland, Hungary and South Africa. Even these “model” transitions are no longer regarded as transparent and exemplary processes —and the current volume helps us comprehend how fragile and contingent their outcomes really were, as neither civilians nor institutions had absolute control over them (Kornetis, 2015:5)⁵³.

Esta perspectiva comparativa permite entonces enmarcar este proceso de revisión de los relatos de la Transición en el contexto de una crisis global del sistema neoliberal, que Kornetis señala como un elemento común en la ola de relecturas de los diferentes procesos transicionales que se estarían dando de forma paralela en distintos contextos nacionales. En este sentido, la relación que Kornetis establece entre la crisis económica y el cuestionamiento de los relatos de las *transiciones modélicas* pone en un primer plano la relación que estos relatos guardan con la implantación del neoliberalismo como sistema económico en los países de las llamadas *transiciones de tercera ola* (Huntington, 1991) y su configuración como procesos ejemplares dentro de los imaginarios colectivos dominantes.

Este proceso de relectura del pasado transicional al que estaríamos asistiendo, tendría, pues, tres dimensiones. En primer lugar, la revisión crítica de los relatos heredados sobre el

⁵³ Kornetis señala específicamente el caso de Argentina como precedente de este proceso que se repetirá en el contexto de la crisis en los países del sur de Europa: “In Argentina after the economic collapse of 2001, the body politic became strongly engaged in not only tackling but actively working through its painful dictatorial past, with the full support of the Kirchner government. In Europe, too, the great economic recession has led to the gradual re-examination of postauthoritarian structures and processes—the so-called second wave of dealing with the past, in this case in opposition to the proausterity governments of the day. It is the very change in the socioeconomic model and the political paradigm that dictated this re-evaluation of the transitions and the questioning of the quality of democracy itself. Furthermore, social movements from below often acted as carriers of revisionism regarding transitional processes as smooth, unproblematic and efficient” (Kornetis, 2015: 12).

periodo transicional estaría cuestionando no solamente una lectura hegemónica del pasado, sino también el paradigma ideológico que esta lectura habría sostenido durante más de tres décadas y que habría cohesionado los discursos públicos tanto sobre el pasado como sobre el presente, de un modo muy efectivo, desde finales de la década de los ochenta hasta ese momento de crisis⁵⁴.

En segundo lugar, esta relectura constata que la *verdad* de ese pasado transicional se percibe como aplazada, como diferida en el tiempo. De ahí que, en este contexto, se haya generado la sensación socialmente extendida de que solo buscando entender mejor el pasado más reciente será posible entender mejor nuestro presente más inmediato. Será en este sentido que se producirá, como explicábamos en el capítulo inicial, el desplazamiento de la Guerra Civil a la Transición como foco de los trabajos sobre la memoria histórica que surgirán desde esta perspectiva.

En tercer lugar, aparece la cuestión más problemática y el nudo central de nuestro trabajo: la visibilización de una necesidad de impugnar los relatos que sobre este proceso se han ido construyendo de forma vertical y desde un prisma consensual, fundamentalmente a través de las instituciones oficiales y desde los medios de comunicación, y que habría acabado convirtiéndose en una suerte de mito fundacional alrededor del cual se han ido aglutinando los valores esenciales del imaginario democrático español, con respecto al cual se ha producido una desconfianza generalizada de un tiempo a esta parte.

En diálogo con esa parte de la crítica que, como veremos más adelante, ha señalado el sobredimensionamiento de la existencia de ese *mito fundacional* (Fernández, 2014, Naval, 2016, etc.), nos parece importante señalar, con Vinyes (2009), que esta versión institucional del mito ha propiciado una reacción simétricamente opuesta que contiene un efecto peligrosamente desmovilizador: el de alimentar la creación de otro relato que, con presunción alternativa, convierta igualmente la Transición en un principio de determinación causal que pretende explicar todos los problemas de la construcción de la democracia (Ros, 2013)⁵⁵.

⁵⁴ Esta sería, pues, otra forma de entender lo que Matéiz llamó la CT.

⁵⁵ Aunque volveremos más adelante sobre el debate en torno a la existencia o no de algo similar a un *mito* de la Transición, el sentido que tiene aquí, para nosotros, aludir a la Transición como mito fundacional podría entenderse como el acto de darle una salida colectiva a través del relato a esa parte de inefable o inaprensible que tiene un acontecimiento histórico que deja una honda huella en una sociedad determinada. En tanto que mecanismo narrativo, el mito permite materializar la presencia de ese acontecimiento en el imaginario bajo la forma narrativa de una *verdad* transmisible y duradera; una forma narrativa que, al mismo tiempo que fija esa verdad, deberá mostrar, también, una cierta flexibilidad que le permita irse adaptando a las exigencias del presente para el que esta narración mítica es constantemente reelaborada (Abelhauser, 2016). La pregunta, por 98

Esta interpretación se ha ido ganando popularidad en buena parte de la ciudadanía, y ha sido crecientemente sostenida por profesionales de los medios de comunicación y convertida, frecuentemente, en un arma política arrojadiza. La lectura de la Transición como un período de renunciaciones y traiciones compulsivas ha llevado, de este modo, al establecimiento de una suerte de *contra-relato mítico*⁵⁶, cuyo efecto más directo no es solamente la invisibilización de la riqueza y la fecundidad de este periodo, sino también la polarización y, en ocasiones, el bloqueo de un debate imprescindible, cuya finalidad última debería ser la recuperación de la memoria de la contribución determinante de una parte de la ciudadanía que hizo posible el cambio con proyectos propios, procedentes de luchas antiguas enraizadas en los años sesenta y constitutivas del patrimonio democrático del país (Vinyes, 2009: 35-36).

En este marco de debate, en esta segunda parte nos aproximaremos críticamente a la evolución en la construcción narrativa de la Transición a partir de las diferentes versiones que han circulado sobre ella. El objetivo no será otro que historizar y esclarecer la relación que este gesto de impugnación de los relatos sobre el proceso transicional que surge con fuerza en el periodo 2000-2016, presenta con respecto a otras versiones —previas o contemporáneas— del relato; con los discursos que, en definitiva, habrían fundado esa doble lógica discursiva —mitificadora y desmitificadora— que una parte de la producción cultural parece estar reproduciendo en los últimos años⁵⁷.

Siguiendo a Labrador, partimos de la observación de que:

tanto, que cabría hacerse en relación con el mito de la Transición tiene que ver, para nosotros, con la pregunta por la memoria. ¿De qué tipo de memoria hablamos cuando hablamos de la memoria de la Transición española? ¿Se trata de una memoria fija, de una memoria cerrada, cuyo relato mítico funda el presente de una forma rígida? ¿O hablamos, por el contrario, de una memoria flexible, que elabora y reconstruye de forma generosa los acontecimientos del pasado en función de las necesidades que surgen en el contexto de un presente que está, también, en constante transformación? ¿Cómo elabora esta memoria la literatura? ¿En qué medida acompaña a ciertos discursos públicos sobre el pasado transicional y en qué medida busca contestarlos, reformularlos?

⁵⁶ En este sentido, y como ha señalado Villamandos: “El fenómeno del mito cultural y fundacional, tan caro al pensamiento hegemónico de cada momento, presenta una naturaleza paradójica, puesto que implica un cierto conocimiento histórico de su referente original y, al mismo tiempo, una ignorancia del mismo en forma de inexactitudes, exageraciones, leyendas y chismes” (2011: 245).

⁵⁷ La elección de las dos versiones fundacionales del relato transicional que abordaremos en este trabajo obedece exclusivamente a los criterios de simplificación metodológica a los que nos han obligado los tiempos de escritura de esta tesis. Por ello nos gustaría aclarar, de antemano, que esta elección ha implicado dejar fuera del marco de lectura muchos matices Transición sobre los que esperamos volver en trabajos posteriores.

En ese tiempo de discursos en el que habitamos, se ha producido un desplazamiento doble: de los discursos celebrativos a los discursos críticos y de la historia política a la historia cultural. Se ha ampliado el margen de lo estudiado respecto de la transición, atribuyendo a nuevos sujetos y nuevos procesos una importancia histórica explicativa en las transformaciones que ocurrieron en este tiempo. Así, “la Transición” ha dejado de significar el proceso de generación de estructuras políticas e instituciones ocurrido entre la muerte de Franco y la victoria del PSOE en las elecciones generales de 1982, para aludir al conjunto completo de prácticas, modos, lenguajes y valores que se transformaron entonces y, aún más allá, al conjunto de elementos a través de los que se puede contar el paso del mundo franquista al mundo en el que hoy habitamos, y en esa ampliación del marco de referencia se ha ido disolviendo una historia personalista, muy vinculada a los *artífices* de la ingeniería política, a favor de una genealogía ciudadana, colectiva, de todo ese proceso (Labrador, 2009: 64).

Con Labrador, consideramos que ese ensanchamiento en las formas de abordar los relatos del tiempo transicional se habría dado a partir de la disolución de las lógicas que daban por sentada la universalidad de un relato del proceso de carácter fundamentalmente institucional y estadocéntrico. El desplazamiento hacia formas distintas de entender la Transición irá situando progresivamente en el centro del relato aquellos aspectos que rodean este marco institucional y que, hasta hace poco, quedaban fuera de él —de dicho relato—. De entre los aspectos periféricos que los nuevos relatos buscan rescatar nos resultarán de especial interés los análisis de la sociedad de la época y el desarrollo de la cultura en su sentido más democrático; es decir, de una cultura que tradicionalmente no ha sido comprendida por los relatos generados por las élites culturales que han protagonizado el relato del tiempo transicional, incluso desde el marco de ese relato institucional. De este modo, y en relativo desacuerdo con una parte de la crítica que no ve en el resurgimiento del debate en torno a la Transición una renovación efectiva de la mirada crítica sobre este pasado⁵⁸, partiremos aquí de una interpretación algo más generosa para con este resurgimiento, y daremos por sentada la evolución de este debate, tanto en las formas en las que este se está produciendo, como en los contenidos que ha ido incorporando en el transcurso de los últimos años.

⁵⁸ Sobre las lecturas más críticas con este resurgir, ver Fernández (2014) o Santamría Colmenero (2015).

Para ello, propondremos en este apartado un mapa con las principales coordenadas desde las que, a nuestro entender, se ha venido produciendo la disputa por el sentido del relato de la Transición española desde el inicio del periodo democrático hasta el presente. Propondremos las coordenadas de este mapa, tal y como hemos ido avanzando desde el inicio del trabajo, a partir de tres ejes: un primer eje generacional, un segundo eje ideológico y un tercer eje afectivo; y a partir de la lectura del conjunto de novelas que componen nuestro corpus literario: *Francomoribundia*, *La caída de Madrid*, *Anatomía de un instante*, *El vano ayer*, *El día del Watusi* y *Daniela Astor y la caja negra*.

Un rasgo común que subyace a las seis ficciones que abordaremos será la voluntad que todas ellas presentan de intervenir, desde la literatura, en los discursos públicos sobre la memoria de la Transición, ya sea para apuntalar aquellos discursos que legitiman y celebran el éxito del proceso o ya sea, por el contrario, para contestar a estos imaginarios dominantes a través de la ficcionalización de la historia desde una perspectiva crítica. A pesar de que, en su conjunto, representan lecturas ideológicamente divergentes del proceso transicional, e incluso lo hacen a través de perspectivas generacionales distintas, todas ellas se enunciarán desde un acercamiento a la historia en tanto que relato colectivo. Este rasgo será uno de los más característicos del régimen de memoria abierto en España a partir de los 2000 desde el cual se empezará a pensar también la Transición⁵⁹.

1. Los discursos fundacionales y su pervivencia en el presente (1978-2000)

1.1. La memoria comunicativa de la *generación bífida*

1.1.1. La metáfora *bífida* y las dos puntas del relato

El interés de reconstruir, casi a modo de arqueología, los discursos que entran en juego en el debate sobre la Transición —mediante una revisión de los soportes (textos, documentales, novelas) que los vehiculan— está en que nos permite sentar las bases para

⁵⁹ En este sentido este tipo de ficciones se diferenciarán de una forma muy marcada con respecto a las formas de memoria articuladas por la literatura que marca el canon inmediatamente anterior, que autores como Antonio Muñoz Molina o Javier Marías representarían con sus respectivas novelas *El jinete polaco* (1991) o *Corazón tan blanco* (1989) (Fernández, 2014b y 2015). Las obras de estos autores pueden ser leídas como el correlato narrativo de esa forma de *sentimentalidad* que la emergencia de las nuevas modalidades afectivas, caracterizadas por tener un vínculo distinto con el pasado y la memoria histórica, cuestiona. Joan Oleza ha hablado, en este sentido, del viaje en la narrativa española desde una articulación de la memoria bergsonianamente hacia una articulación de la memoria colectiva. La Transición aparece, en fin, como enclave privilegiado para observar este desplazamiento en la narrativa surgida a partir de 2000.

analizar, con mayor perspectiva, el estado actual de dicho debate y su plasmación tanto en el campo cultural en general como en el literario en particular. Esta idea de la reconstrucción arqueológica de los discursos como metodología se nos ha ido imponiendo a lo largo de este proceso de investigación como una precaución ante las formulaciones demasiado ingenuas o demasiado simples que nos hemos ido encontrando en muchos de los acercamientos al debate transicional.

Partimos, como decíamos, de la convicción de que, en la actualidad, se está dando una renovación efectiva en la mirada sobre el pasado transicional dentro del campo cultural y defendemos que esa renovación viene dada, fundamentalmente, por una renovación generacional de las perspectivas desde las que ese pasado se mira y con una ruptura afectiva en relación con esa memoria sentimental desde la cual se han fundado las lecturas dominantes del proceso transicional en España. No obstante, a un mismo tiempo somos muy conscientes de la deuda que, más allá de esa renovación, muchos de los discursos que ahora circulan con fluidez dentro de determinados sectores de la crítica cultural y en las propias representaciones literarias de la Transición, presentan con respecto a algunos de los discursos que fueron gestados en el pasado y circularon con relativa fortuna.

Los discursos fundacionales, tal y como aquí los entenderemos, tienen mucho de autoconscientes, es decir, que en su propio énfasis afirmativo está implícito el objetivo de constituirse como tales. Se establece, en este sentido, una relación explícita entre lo que aquí entendemos por discursos fundacionales y la memoria comunicativa tal y como la planteaba Luengo: la coexistencia de dos formas de la memoria que cumplen funciones opuestas dentro de un determinado régimen discursivo; en definitiva, la legitimación y la deslegitimación de una forma de memoria oficial.

Dejando de lado, por cuestiones metodológicas el análisis del corpus contracultural⁶⁰, nos centraremos en la cultura y la literatura producida dentro de un espectro cultural e ideológico de corte, *a priori*, progresista, que abarca desde los trabajos más vinculados a

⁶⁰ Pensamos aquí, fundamentalmente, en buena parte de la producción contracultural de la década de los setenta y principios de los ochenta que abarcaría la poesía, las artes escénicas, el cine, las artes plásticas, el cómic y la música. Publicaciones como *Ajoblanco*, *Star*, *Hermano Lobo* y figuras como Ocaña, Iván Zulueta, Camarón de la Isla (con trabajos como *La leyenda del tiempo*) o Vainica Doble (con *Heliotropo*), los *collages* de Nazario, etc. Las referencias en este sentido serían interminables, pero hemos decidido dejarlas fuera de este trabajo. En cualquier caso, agradezco de nuevo a Germán Labrador y los participantes en el seminario *¿Democracies to come?* en la Universidad de Princeton, por haberme puesto en contacto con un archivo de la contracultura en la España de la década de los setenta cuya riqueza me era desconocida.

posiciones —al menos en origen— socialdemócratas moderadas, como en el caso de los trabajos de Victoria Prego y Juan Luis Cebrián, hasta los textos que recogen una clara herencia marxista como los de Manuel Vázquez Montalbán y Rafael Chirbes.

En la reducción a las dos matrices narrativas que encontraremos en las formas de representar la Transición en este primer grupo generacional tiene mucho que ver, en efecto, el término que Haro Tecglen acuñaba en una columna de opinión aparecida en el periódico *El País* el 27 de noviembre de 1988: “La generación bífida”. Este concepto, de hecho, sería recuperado más tarde por el estudio de Teresa Vilarós (1998) e incluso por el propio Rafael Chirbes, en varios de sus artículos, ensayos y entrevistas (Fernández, 2002). Con él, Tecglen nombraba la llamativa divergencia que se produce en las trayectorias personales y vitales de los miembros de una misma generación, que eran afines ideológicamente en su juventud, a finales de la década de los ochenta —es decir, una vez finalizada la Transición—:

La punta de la generación de quienes están por los 40 años —algo más, algo menos— se bifurca. Unos llegan al poder, otros a la muerte. Estuvieron juntos en una izquierda alegre, abierta, que se unía en las calles, en el vino, en ciertos conceptos generales de la libertad. Vivieron en las mismas comunas, salieron hacia París —o se impregnaron de él— o se fueron a Lisboa para lo de los claveles (¿se acuerdan?), compartieron los libros prohibidos, sufrieron los mismos golpes de guardias o de grupos derechistas. Ahora unos están en el poder, otros mueren (Haro Tecglen, 1988).

Tecglen recurre a las teorías evolucionistas, primero de Darwin y más tarde de Spencer, para señalar la lógica neoliberal que, según él, subyace como una causa clara en esa bifurcación generacional y que empezaba a consolidarse en España ya a finales de la década de los ochenta.

Así, por un lado, estaría “la raza favorecida de los adaptados”; los que:

[...] acuden a los besamanos de los obispos, comen langostinos, llevan pianos de respeto a sus despachos, tienden moquetas hasta donde se abrigan de la calle, tienen escoltas, compran fraques, usan Visa Oro, viajan en Concorde, eligen trajes y corbatas de buen paño y buena seda, tienen asesores de imagen, cambian de esposas en busca de la riqueza, la elegancia o la popularidad, segregan unos seguidores que crean a su imagen y

semejanza —lealtad y langostinos— y que ocupan los vigorosos puestos delegados del poder (Tecglen, 1988).

Y, por otro, estarían los inadaptados; lo que:

Vagan por los centros sanitarios pidiendo ayuda, a veces sólo alguna píldora para pasar el trago de insomnio, y no saben [...] encontrar el certificado del censo del barrio, la tarjeta de beneficencia, el papel del paro. Cuando llegan a los psicólogos desbordados, les aplican el rígido conductivo que no saben realizar. Escriben en periódicos casi clandestinos, se les niegan los micrófonos de las radiúnculas porque escandalizan, ya no se prestan libros unos a otros, sino harapos. Los guardias de las urgencias de los hospitales pueden rechazarles cuando son drogatas. Duermen en los bancos. No pueden ni acogerse al Plan de Empleo Juvenil —las hierbas que otro arrojó— porque son mayores. Los vecinos de sus tabucos quieren expulsarles por su riesgo potencial. Cuando encuentran una secta donde podrían adaptarse al menos un rato, que les puede llevar a una granja con sus compañeras pálidas, sus compañeros de la otra punta bífida —los que gustan de santificar las fiestas— les encarcelan, les evalúan, les acusan de promiscuidad sexual o de ser pobres víctimas de lavado de cerebro. Los burgueses se cruzan de acera cuando les ven, los guardias vuelven a pegarles cuando arrastran sus últimas fuerzas en las manifestaciones contra las bases, la OTAN [...]. Están, se dice, locos (Tecglen, 1988).

A pesar de su carácter esquemático, la amarga caracterización generacional que Haro Tecglen propone en su texto nos sirve aquí como una metáfora sobre la que empezar a pensar en las circunstancias que generaron la *bifricidad* de la memoria comunicativa de la generación a la que nos referiremos en este primer punto. Así, entre los langostinos y el papel del paro, Haro Tecglen busca retratar el desequilibrio, el *antagonismo fundacional* del que hablaba Zizek (2007), que una cierta hegemonía cultural y discursiva (que creía y se apoyaba en la lógica neoliberal del progreso articulada por el proyecto socialdemócrata del PSOE de Felipe González) había silenciado a la altura de finales de los años ochenta. El silencio o el olvido, proyectados hasta el momento sobre el pasado de la Guerra Civil, empiezan a volcarse en esos años sobre los ángulos oscuros de un presente que se piensa a sí mismo desde el paradigma del éxito del proceso transicional y la aceleración de la modernización económica, política y cultural (Florido Berrocal, Martín Cabrera, Matos-Martín y Robles Valencia, 2016). Contra

ellos, insistimos, construye Haro Tecglen su particular *sociología de las ausencias*⁶¹. Los que no están, los que faltan en ese retrato de quinta son, exactamente, la mitad:

Es una generación curiosa, cuya doble faz —la que ríe, la que llora— no se ha dado fácilmente en otros tiempos históricos. Quizá en otros lugares se está produciendo algo parecido al mismo tiempo: digamos, Nueva York. Pero allí difícilmente constituyen una generación determinada —son de muchos estratos— ni han ido juntos con sus coetáneos a las manifestaciones ni compartido durante unos años la misma lucha y las mismas esperanzas. [...]Esto es otra cosa. Algo darwiniano. La naturaleza ha seleccionado a los más fuertes, quizá gracias al meritorio esfuerzo de éstos por adaptarse a lo previamente existente y a lo que el general De Gaulle llamó "la nature des choses", y la lucha por la vida les ha dado el poder. Los otros, los caínes de aquella fraternidad —o tratados como caínes—, cometieron el error de querer adaptar la sociedad a sus ideologías. Creían que iban todos a lo mismo, y se equivocaban (Haro Tecglen, 1988).

Evidentemente, si seguimos pensando metafóricamente sobre la caracterización de Haro Tecglen, el relato del proceso transicional, de su tiempo, de sus logros o fracasos, será muy distinto dependiendo de en cuál de los dos extremos —las dos puntas— sitúe su mirada quien relata. En este sentido, los relatos de la Transición española emitidos desde una ideología hegemónica, la del proyecto neoliberal, han tendido a invisibilizar no solo los relatos que no se articulan desde esa posición, sino también las aristas y los rasgos ideológicos, de clase, de género y, por supuesto, también de generación, que estos mismos relatos contienen.

⁶¹ La *sociología de las ausencias* es un término propuesto por el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos en el contexto de su teoría de las *epistemologías del sur* (Santos, 2005, 2011 y 2014). Con este concepto, el autor busca visibilizar las ruinas del pasado sobre las que se edifica el presente en toda su precariedad: "La producción social de estas ausencias desemboca en la sustracción del mundo y en la contracción del presente y, por consiguiente, en el desperdicio de la experiencia. La sociología de las ausencias intenta identificar el ámbito de esa sustracción y de esa contracción del mundo para que esas experiencias producidas como ausentes sean liberadas de esas relaciones de producción y, por esa vía, se tornen presentes. Esto significa que sean consideradas alternativas a las experiencias hegemónicas, que su credibilidad pueda ser discutida y argumentada y sus relaciones con las experiencias hegemónicas puedan ser objeto de disputa política. La sociología de las ausencias tiende, así, a crear una carencia y transformar la falta de experiencia social en desperdicio de la experiencia. Con ello crea las condiciones para ampliar el campo de las experiencias creíbles en este mundo y en este tiempo y, por tal razón, contribuye a ampliar el mundo y a dilatar el presente. La ampliación del mundo se da no sólo porque aumente el campo de las experiencias creíbles existentes, sino también porque, con ellas, aumentan las posibilidades de experimentación social en el futuro" (Santos, 2005: 162-163).

La pretensión de un relato único, elaborado desde el paradigma del éxito y dirigido a una sociedad homogenizada en esos rasgos puede ser, desde la perspectiva crítica que —inspirada en Haro Tecglen— trazaremos, fácilmente desmontada. Sin embargo, para nosotros, será importante también acercarnos a esos relatos de la Transición casi a modo de fantasía épica, porque nos servirán como el punto de partida para pensar, de una forma dialéctica, los imaginarios de la Transición española que fundaron el debate que persiste en nuestro presente.

1.1.2. Dos relatos en tensión: consenso y desencanto

Si tenemos en cuenta la configuración de la memoria comunicativa de esa *generación bífida* —que, como hemos apuntado, ha desempeñado un papel crucial en la elaboración del marco de memoria dominante a la altura del año 2000—, podemos partir del hecho de que en el debate sobre la Transición coexisten, desde bien temprano, dos grandes narraciones que son antagónicas y que están en tensión: una que articulará una lectura legitimadora del proceso transicional y otra que, por el contrario, propondrá una lectura deslegitimadora del mismo. Se trata de dos matrices que surgen y se desarrollan entre finales de los años setenta —en paralelo al propio proceso de la transición institucional (1978)— y mediados de la década de los noventa —en el contexto de las primeras crisis y pérdida de legitimidad del proyecto socialista:

Si tuviéramos que reducir tales relatos a sus componentes políticos básicos, podríamos dividirlos hipotéticamente y a efectos de análisis en dos modelos que incluyen memoria y olvido de ambos hechos [Guerra Civil y franquismo]. En el primero, la Transición fue el resultado de un pacto entre vencedores y vencidos que consiguió una reconciliación y una democracia a un coste relativamente bajo sin apenas violencia. Esto, ya en la fórmula de “reforma” o en la de “ruptura pactada”, habría hecho de la Transición un fenómeno propiamente modélico, digno de imitación. En la segunda narrativa, la izquierda o los partidarios de la “ruptura” se dejaron seducir por el franquismo, aceptaron una reforma del mismo que mantenía sus componentes principales y corrieron un velo de silencio sobre los vencidos, aparte de ignorar sus propias raíces republicanas; el resultado habría sido un pacto de silencio, sobre las consecuencias de esa reforma, que podría haberse evitado de haber tenido lugar la aludida ruptura. La realidad, como es de suponer, aportó numerosos matices y variantes a ambos discursos (Pasamar, 2015: 227).

En su trabajo, el historiador Gonzalo Pasamar distingue, en este sentido, tres momentos en la lectura de la Transición como proceso político. El primero de ellos será el de las crónicas del desencanto aparecidas inmediatamente después de la culminación de la transición institucional (1978) y que se iba a prolongar hasta el final del proceso (que Pasamar sitúa en 1982). Ya durante los años ochenta, una vez consolidado el régimen democrático, entraríamos en un segundo momento de la lectura del tiempo transicional, por el que se buscaba ahora “establecer una crónica de la construcción de las libertades y de constatar que la democracia, pese a las críticas que pudiera merecer el propio gobierno socialista, se había consolidado”. Será a partir de este segundo momento cuando la Transición empezará a constituirse como un objeto de la mirada nostálgica que abrirá el camino a la aparición, ya en la década de los noventa, de una serie de representaciones mucho más positivas que las que las precedían y que iban a contar con un gran apoyo institucional (Pasamar, 2015: 231-232)⁶². De este modo, Pasamar situará ya en la década de los noventa el despliegue definitivo de la polarización del debate con el que nos encontraremos todavía a principios de los 2000, que contraponía abiertamente “una imagen dulce, que ponía el acento en la reforma, a su opuesta, la que criticaba la Transición o desvelaba sus lados oscuros” (Pasamar, 2015: 241)⁶³.

“Esta tensión” —afirma Pasamar— “resulta sin duda capital para entender cómo se ha construido el interés que el tema recaba actualmente entre los estudiosos” (Pasamar, 2015: 241). El núcleo que todos estos relatos comparten es el mismo: un periodo de aproximadamente quince años de historia —el que va entre finales de los años sesenta y mediados de los años ochenta— durante el que se había trazado una apresurada carrera hacia la modernidad —una *modernidad acelerada*, dirán algunos— y un contexto social, político y cultural para cuya definición los discursos de la época oscilaron entre los términos *euforia* y

62 En este punto, Pasamar señala el documental de Victoria Prego como “el más importante intento televisivo de contar la Transición [...] cuyo primer capítulo alcanzó la cifra de los dos millones de espectadores” (2015: 244).

63 Nunca ha existido una foto fija de la Transición ni una sola narrativa de la misma. El repaso por su producción cultural habla de al menos dos relatos sujetos a cambios y numerosos matices. Durante los años del desencanto se abrió paso una visión crítica que tenía a la Transición como un proceso incompleto e incluso una ocasión perdida. En los ochenta se consolidó una visión más conmemorativa, pero el discurso crítico nunca desapareció del todo y además esa visión complaciente ni fue solo un fenómeno doméstico ni significó que todos sus defensores la redujeran a una ingeniería política que pretendía olvidar el franquismo. Los noventa se iniciaron con los primeros intentos de revisar el tema, con el acento en la crítica memorial, seguidos de una coyuntura política extremadamente crispada que provocó que la creencia de que la Transición había sido modélica se mudase en convicción de que había sido un fraude (Pasamar, 2015: 249).

desencanto (Quaggio, 2014). En lo que estos relatos diferirán será en el modo de articular ese discurso, en el sentido político e ideológico que cada uno de ellos imprime a su lectura del proceso transicional, en los aspectos particulares a los que cada uno de ellos prestará más atención y, sobre todo, en el sentido que cada uno de estos relatos proyecta sobre el tiempo transicional en función del presente desde el que son enunciados. En este sentido, es importante señalar que los relatos de la Transición que aquí definiremos por su carácter fundacional —*Francomoribundia* y *La caída de Madrid*— se enuncian *después* del propio proceso, es decir, que en ningún caso lo están relatando estrictamente desde dentro de la temporalidad ni las lógicas transicionales, sino ya desde una temporalidad y unas lógicas determinadas y escogidas desde el conocimiento de los resultados de ese proceso. Todos estos relatos imprimen, por tanto, esa *lógica fundacional* sobre la Transición desde su ideología determinada y desde una concepción del tiempo que se pone al servicio de esa lógica

1.1.3. La *nostalgia social* del tiempo transicional: una forma de sentimentalidad dominante

Dos fechas entran en juego en las dos novelas que abordaremos en este primer punto del análisis de nuestro corpus. Por un lado el año 2000, momento histórico desde el que ambos textos se enuncian como artefacto narrativo. Por otro lado, el año 1975, momento en el que aproximadamente se sitúa el punto de inicio de la narración que contienen ambas novelas. Como señala Luengo, a propósito de su lectura de *La caída de Madrid*, y en un sentido muy similar en el que la novela *Francomoribundia* se pronunciará explícitamente:

Veinticinco años han transcurrido entre ambas fechas, y veinticinco años son los que señalaban Pennebaker y Banasik (1997) como ciclo social por el que el *homo agens* llega al poder de conmemoración en la esfera de lo público para rememorar los temas que le pudieran haber impactado más en su periodo de *reminiscence bump*, esto es, adolescencia y primera juventud (Luengo, 2012: 191)⁶⁴.

Podemos situar, en este momento de aparición de los relatos fundacionales, la consolidación de la nostalgia como *sentimentalidad dominante*, que empezará a hacerse cada vez más visible mediante la aparición de memorias personales y narraciones sobre la época

⁶⁴ Ver nota 13.

—formas, en todo caso, de “rememoración pública” (Pasamar, 2015 y Mainer, 2000). Esta tendencia a la nostalgia fue favorecida por la presencia de la Transición en múltiples programas televisivos del momento, que daría cuenta de lo que Pasamar, en su trabajo, llama una *nostalgia social* del pasado transicional. Aunque, para Pasamar, esta prevalencia del signo nostálgico en los relatos de la Transición empieza a cambiar a finales de la década de los 90, en nuestro trabajo argumentaremos que, lejos de desaparecer, los escenarios y el material del que se compondrá esa forma de nostalgia social se irán transformando con el propio relevo generacional de las posiciones que articulan el debate en torno a la Transición, manteniendo su presencia en buena parte de las representaciones de tiempo transicional en la producción cultural.

Nostalgia reparadora y poética del consenso

En su teoría de la nostalgia, Boym había propuesto dos articulaciones políticas de la nostalgia como el *pathos* dominante en los acercamientos al pasado y sus representaciones hacia finales del siglo XX. Hablaba Boym, por un lado, de una forma de nostalgia a la que ella daba el nombre de *nostalgia reparadora*, que tenía que ver con la articulación sentimental de una vuelta sobre un pasado mítico y fundacional, sobre el *paraíso perdido*, que ella detectaba de una forma muy específica en los discursos nacionalistas; y, por otro lado, señalaba también la existencia de una nostalgia que ella denominaba *nostalgia reflexiva*, en la que la vuelta sobre el pasado se caracterizaba por un carácter crítico, que no buscaba fundar un mito, sino más bien, una suerte de historia de las ruinas.

Para Boym, la nostalgia restauradora es la más proclive a ser manipulada por el poder político, puesto que, muy frecuentemente, “se recrean nuevas prácticas de conmemoración nacional con el objetivo de restablecer la cohesión social, la sensación de seguridad y la obediencia a la autoridad”. Ese uso político de la nostalgia es, precisamente, el que puede observarse en las manifestaciones más prototípicas y paradigmáticas del relato épico de la Transición.

Si la nostalgia es una enfermedad que tiene que ver con la distancia y con el desplazamiento temporal, la nostalgia restauradora intenta curar ambos síntomas. La distancia se compensa con la experiencia íntima y la disponibilidad del objeto deseado. El desplazamiento se cura con el regreso al hogar, preferiblemente a un hogar colectivo. [...]

El impulso de la nostalgia restauradora no es el sentimiento de distancia y de añoranza, sino la inquietud ante aquellos que se detienen a analizar las incongruencias que existen entre el pasado y el presente, y cuestionan la integridad y la continuidad de la tradición restaurada. Incluso en su expresión más moderada, la nostalgia restauradora ignora los signos del tiempo histórico —la pátina del tiempo, las ruinas, las grietas, las imperfecciones— (Boym, 2015: 77-78).

En un contexto en el que ya existía una creciente demanda de memoria histórica, en la que ya había aparecido también en el discurso público el cuestionamiento del proceso transicional en España —precisamente a raíz de las cuentas pendientes con el pasado que ese proceso público de rememoración histórica había traído al escenario político— el uso de la nostalgia, así entendida, emerge como un recurso fundamental. La idea del consenso, precisamente asociada a este uso de la nostalgia, aparece en el centro mismo de la cuestión. Como veremos a lo largo de las siguientes páginas, los relatos hegemónicos sobre la Transición, buscarán anudar esta idea de consenso con la idea de la recuperación de un pasado mítico —un paraíso perdido— que, subrepticamente, quedará situado en un punto abstracto de la temporalidad anterior a la Guerra Civil. Será en este sentido, que esta forma de nostalgia atenuará las formas de recuperación más críticas de la memoria histórica que encontraremos en otros lugares, mediante un discurso de carácter equidistante.

Cuando Boym reflexiona en torno a la presencia de la nostalgia en la cultura popular norteamericana en su ya citado trabajo *El futuro de la nostalgia* (2015), lo hace a partir del análisis de la imagen del dinosaurio en la película *Jurassic Park* y de las implicaciones socioculturales que tiene la construcción del mito hollywoodiense en torno a esta animalidad primitiva. Para Boym, la nostalgia espectacular que refleja la película de Spielberg sería una nostalgia colectiva muy distinta a la proustiana: los dinosaurios de *Jurassic Park* reflejan la añoranza de un lugar y un tiempo perdidos; “no es una nostalgia psicológica, sino mítica, que tiene que ver con una identidad nacional americana de naturaleza heroica”. Es curiosa, en este sentido, la relación que Boym establece precisamente entre el dinosaurio y el dragón como dos criaturas míticas, significadas culturalmente de una forma parecida: “el dinosaurio es el unicornio americano, el animal mitológico de la nación natural. Los asiáticos y europeos tienen su folclore y sus dragones” (Boym, 2015: 64). Si le damos a la metáfora del dragón con la que Juan Luis Cebrián abrió su proyecto de crónica transicional un sentido similar al

que Boym le otorga a los dinosaurios en tanto criaturas míticas por las que el pasado de una nación busca ser representado en términos nostálgicos, no nos sorprenderá hasta qué punto el uso de la nostalgia que reconoceremos en *Francomoribundia* se ajustará a los términos en los que Boym define la nostalgia restauradora. Como señalará Villamandos a propósito de su análisis del texto de Cebrián:

En este locus de pacífica discusión política se construye el relato mítico de la transición como proceso consensuado que nos llega hasta hoy, no obstante las dificultades y la violencia descritos páginas atrás en la novela. Si para Antonio Gramsci la hegemonía del grupo social dominante se establece por medio del consenso, en [...] *Francomoribundia*, el consenso se convierte en el nuevo discurso hegemónico (Villamandos, 2008: 260).

Nostalgia reparadora y consenso aparecerán, pues, anudados en una suerte de *emotividad positiva* (Labrador, 2009: 66) , tanto en la crónica literaria de la Transición que encontraremos en las novelas de Juan Luis Cebrián, como en los relatos de corte épico que, desde mediados de la década de los noventa, circularían en los medios de comunicación. Esta emotividad positiva funcionará, hasta bien entrada la primera década de los 2000, como una suerte de pantalla emocional que dificultará el cuestionamiento de esta forma del pensamiento hegemónico.

Nostalgia reflexiva y poética del desencanto

Mientras la nostalgia restauradora asocia la idea de la pérdida a un pasado mitificado, la nostalgia reflexiva pone de manifiesto que la añoranza y el pensamiento crítico no son conceptos opuestos. De este modo, esta segunda forma de nostalgia que propone Boym nos sirve para pensar sobre los procesos de memoria crítica y colectiva que encontraremos como un intertexto fundamental en nuestra lectura de *La caída de Madrid*, una articulación literaria del relato del desencanto aparecida ya en el año 2000.

[Los nostálgicos reflexivos] son conscientes de que existe un vacío entre la identidad y la semejanza; el hogar se encuentra en las ruinas o, de lo contrario, está tan cambiado y aburguesado que es imposible reconocerlo. Esta falta de familiaridad, esta sensación de distancia, impulsa a este tipo de nostálgicos a contar su propia historia, a

narrar la relación que existe entre el pasado, el presente y el futuro. [...] El pasado no se construye a imagen del presente ni se considera que presagie alguna catástrofe actual; en lugar de ello, en el pasado se despliega una infinidad de acontecimientos potenciales, posibilidades no teleológicas de desarrollo histórico (Boym, 2015: 84).

Se trata esta —esta sí— de una memoria proustiana —las palabras, los olores, los colores y las percepciones táctiles se superponen, y “los nombres de los lugares hacen que se desplieguen mapas mentales en el espacio y en el tiempo” (Boym, 2015: 85)— que adquiere una dimensión profundamente política porque queda ligada a ella una memoria colectiva que, generalmente y al contrario que en caso de la nostalgia reparadora, no se identifica con los centros del poder. Dentro de ese marco de nostalgia, el pasado puede ser añorado y detestado a un mismo tiempo. Para Boym, esta forma de nostalgia funciona como intermediario entre la memoria colectiva y la individual. Esta será, sin duda, la ética de la memoria que encontraremos desplegada en las novelas de Rafael Chirbes.

Como ha señalado Alberto Medina, las novelas de Chirbes realizan un ejercicio para historizar la literatura, precisamente frente al *fetichismo nostálgico* al que conduce el hecho de que el pasado y la memoria hubieran sido convertidos, del 2000 en adelante, en *mercancía afectiva*: “Chirbes, en definitiva, sustituirá un fetichismo confortable por la ansiedad de una historia discontinua, en la que los eventos no tienen un valor en sí, sino como huellas de la ruina, de lo que nunca fue, trazos de un proyecto abortado” (Medina, 2013: 414).

Desde esta perspectiva, los mitos culturales —como podría serlo el de la Transición— funcionan como supuestos compartidos que contribuyen a adaptar la historia y constituyen el aglutinante cotidiano de la inteligibilidad común. Uno toma conciencia de los marcos de memoria colectiva cuando se aparta de su comunidad o cuando la propia comunidad atraviesa un momento crepuscular (Boym, 2015: 90). Este sería el caso con respecto a la presencia de los relatos sobre la Transición en un momento político muy determinado.

A partir de la lectura de las novelas *Francomoribundia* y *La caída de Madrid*, discutiremos, en fin, hasta qué punto estos dos textos pueden ser leídos desde estas respectivas claves —la nostalgia reparadora y la nostalgia reflexiva—, en relación con la ideología literaria y la intencionalidad política que encontraremos detrás de cada uno de ellos⁶⁵. Si bien en la

⁶⁵ En este mismo sentido, en su estudio sobre las poéticas de la memoria en la Transición, Alberto Medina (2001) también señalaba dos poéticas de la melancolía ideológicamente divergentes que subyacen al vacío creado

construcción del relato épico del proceso transicional que detectamos en la novela de Juan Luis Cebrián observaremos el recurso a la nostalgia en el primero de los sentidos que Boym describía, veremos cómo en la construcción del relato de desencanto sobre el que Rafael Chirbes construye su novela la presencia de la nostalgia tendrá que ver con el sentido de la segunda forma de nostalgia caracterizada por Boym. Ambas formas de nostalgia constituirán, por tanto, el tapiz afectivo sobre el que, a la altura del año 2000, se sostendrán los discursos fundacionales sobre la Transición española en el campo literario.

1.2. El relato épico y la memoria hegemónica

En un trabajo titulado “La crítica sentimental de la Transición. Retóricas literarias para el disenso democrático”, M^a Ángeles Naval (2016) sostenía que buena parte de la crítica a la Transición que ha sido enunciada desde los estudios culturales y con posterioridad al 15-M denuncia la aceptación acrítica de la existencia de un relato mítico-antropológico fundacional de la Transición. Para Naval, la existencia de este relato oficial y desproblematizado constituiría, en sí mismo, otro mito que debería analizarse: el mito de la existencia del mito —valga la redundancia— o de algo así como un relato oficial de la Transición.

Con su razonamiento, Naval —del mismo modo que han formulado Fernández (2014) o Santamaría Colmenero (2015), entre otros— subraya la importancia de la recuperación de los discursos críticos sobre el proceso transicional que se quedaron al margen de los discursos públicos, y cuestiona el lugar privilegiado que, de algún modo, estas relecturas del proceso transicional le otorgaban *de facto* a sus versiones más hegemónicas (Naval, 2016: 99). Naval apunta, de este modo, a la aparición de una tendencia de revisión crítica de la Transición cuya presencia ha ido cobrando fuerza en los últimos años y que habría contribuido a sobredimensionar la influencia real de ciertos discursos y a infravalorar la de otros. Lo interesante de la crítica de Naval es que señala el modo en que la existencia del propio mito de la Transición tendría, en este contexto, la función de sostener y justificar la

por la muerte del dictador. De una forma similar a Boym, Medina detecta dos usos políticos diferentes de la melancolía en relación con el relato del proceso transicional. No entraremos a discutir aquí la propuesta de Medina, pero sirva como un antecedente de la lectura que, desde otro marco teórico y otra perspectiva de lectura, propondremos en nuestro trabajo.

aparición de ese otro discurso crítico que habría circulado con gran éxito en los últimos años, especialmente tras el 15M.

Tal y como defenderemos a lo largo de este apartado, nuestra hipótesis es que, efectivamente, existió, sobre todo a lo largo de la década de los noventa, un relato hegemónico y oficial del proceso de la Transición a la democracia en España, enunciado sobre todo desde los medios de comunicación y a través de las memorias personales de ciertos personajes públicos muy significados en el espacio político transicional (Julià y Mainer, 2000; Villamandos, 2011 y Pasamar, 2015). Sin embargo —y esto es importante— también insistiremos en el hecho de que, en ningún caso, ese relato oficial fue aceptado acríticamente y asumido por parte de toda la ciudadanía o todos los sectores culturales. Esta supuesta distorsión —o sobredimensionamiento— del alcance real del relato que constituye nuestro imaginario heredado sobre la Transición española es, a nuestro entender, sintomático en sí mismo y, de algún modo, nos obliga a volver sobre los orígenes de esas herencias imaginarias para sopesar en qué medida los nuevos relatos rompen o no con ellas. Tratar de afinar esta cuestión, y ver cómo se articula específicamente la presencia de esa herencia en el campo literario, será uno de los principales objetivos del análisis del corpus que proponemos en esta segunda parte.

Ciertamente, en la bibliografía más reciente sobre el tema, la polémica en torno a la existencia real de algo parecido a un “discurso oficial” sobre la Transición española constituye uno de los puntos en los que muchas de las partes que intervienen en el debate no consiguen ponerse de acuerdo. En cualquier caso, insistimos, aceptamos aquí como cierto el hecho de que circula una *narrativa colectiva autorizada* sobre el proceso de cambio político en España (Labrador, 2009: 63) que bien podría identificarse con un relato de corte épico y celebratorio (Gallego, 2008), y que encontraremos recogido en algunas de las producciones televisivas más populares de los últimos años. En este sentido, más que la existencia de un *mito de la Transición*, lo que queremos señalar aquí es la existencia de un “discurso oficial” sobre la transición al que nos podríamos referir, en consecuencia, como *relato épico*:

En el llamado ‘discurso oficial’, la transición se presentó como un proceso luminoso, como el tiempo radiante en el cual sus actores supieron ponerse de acuerdo, dialogar, pactar, negociar y construir un futuro en el que todos los sectores de la sociedad pudieran reconocerse. Ahora, este ciclo de la memoria, que es a su vez ciclo generacional,

se cerró con el fin del milenio, instalando este relato en un esquema más amplio en el que España cierra por fin sus deudas con la Historia y se sitúa en una dimensión europea, posmoderna, actual, acorde con el signo de los tiempos (Labrador, 2009: 65).

Con, contra o incluso a pesar este relato se habrían ido configurando otros relatos del proceso del cambio político en España desde una perspectiva relacional.

1.2.1. El relato épico de la Transición española

El relato épico de la Transición española asume la forma de un discurso institucional; esto es, de un discurso que pone en el centro del relato el proceso de transformación institucional y que, en consecuencia, también será el discurso que las instituciones resultantes tomarán y difundirán como propio⁶⁶.

O por decirlo de otro modo: podemos identificar el *relato épico* como un discurso articulado desde una perspectiva estadocéntrica, en torno a una cadena de acontecimientos que ocurren desde el punto de vista de las instituciones de gobierno y que adopta la mirada de los partidos políticos como protagonistas del proceso. Los dos extremos que limitan esta cadena de acontecimientos son bastante rígidos: por un lado, 1973, con el asesinato de Carrero Blanco y, por el otro, 1982, con la primera victoria electoral del PSOE en las segundas elecciones generales. El tiempo y los acontecimientos que transcurren entre estas dos fechas son contados como el tránsito natural e inevitable desde las estructuras de gobierno franquistas hasta la consolidación de las instituciones democráticas; es decir, como el proceso de reforma política de las instituciones del régimen franquista hacia la democracia.

Tal relato constituye, para nosotros, una narración de corte épico por varios motivos. El primero de ellos tiene que ver con el hecho de que dicha narración, a pesar de recrearse

⁶⁶ Un buen argumento para defender la efectiva “oficialidad” de algunos discursos sobre otros lo encontramos en el análisis superficial de una sintomática página web creada por la Fundación Transición Española y que da cuenta del estado en que este relato épico ha llegado a nuestro presente. Tal y como recoge la explicación aparecida en la propia página, dicha fundación se constituye en 2007 por parte de “un amplio grupo de personas, muchas de las cuales participaron directamente en el proceso de transición a la democracia en España, como diputados, ministros y altos cargos de la administración”. El propósito de dicha fundación sería el de “contribuir a fomentar el conocimiento de la transición española, así como a conservar, divulgar y defender los valores y principios que la inspiraron”. En la página, “el concepto de ‘transición’ se refiere al intervalo que se produjo entre la desaparición del régimen autoritario previamente existente y la aparición de un nuevo sistema político plenamente democrático” y parte de una consideración central: “que la Constitución de 1978 representa un logro histórico sin precedentes en nuestro país, que ha permitido a los españoles alcanzar unos niveles de libertad, prosperidad, igualdad y presencia internacional sin parangón en nuestra historia contemporánea”. <http://www.transicion.org/>.

muy frecuentemente en el miedo, en la violencia y en las dificultades que atenazaban a la ciudadanía y marcaban el comportamiento de los dirigentes políticos a mediados de los años setenta, diluye estos elementos negativos. En ella, el proceso de cambio político llegará a definirse como *modélico*, e incluso posteriormente, sería propuesto como un ejemplo exportable a otros contextos nacionales.

La tonalidad épica la aportan la retórica de un discurso enunciado desde una voz autorizada para narrar la historia —una voz *objetiva, neutral*, que cuenta el proceso desde la omnisciencia narrativa pero cuya legitimidad principal viene dada por el hecho de haber *estado allí*— y dirigido hacia la colectividad, por lo cual se buscará apelar a una idea de nación con el fin de hacer partícipe al cuerpo social de esa hazaña política que —siempre según este relato— fue la Transición. Sin embargo y paradójicamente, el sujeto épico y principal agente que habría llevado a cabo tal hazaña no será ese cuerpo social al que este relato apela explícitamente, sino el saber hacer de una clase dirigente que habría sido capaz de reconducir el cambio político por el cauce del consenso y el sentido común, en un proceso claramente articulado de arriba a abajo —es decir, desde una élite dirigente hacia una ciudadanía que sigue a esa élite en su comportamiento—. El principal efecto que, por tanto, persigue esta narrativa épica⁶⁷ es la adhesión de la ciudadanía al nuevo marco político, a través por tanto de la proyección de una imagen positiva, heroica, reconfortante del proceso de cambio político en España.

Con el tiempo, en un claro proceso de adaptación a la realidad social y con el objetivo de no perder tal adhesión, la narración irá desplazando el protagonismo de las élites dirigentes —líderes políticos, militares, la monarquía, etc.— a la sociedad civil. No obstante, en ese progresivo desplazamiento de una épica de la élite política hacia una épica de la sociedad civil será frecuente encontrar una visión condescendiente de la sociedad española en su conjunto, lo que pone todavía más en evidencia el lugar de enunciación del relato del proceso situado

⁶⁷ Hemos escogido el adjetivo épico para definir el esquema narrativo del relato hegemónico de la Transición por lo que en este hay de protagonismo de héroes individuales, recreación en hazañas de ambientación histórica y por el tipo de temporalidad tendida hacia el futuro, que sería modificada por la voluntad de esos héroes que incardina este tipo de narraciones con el tiempo histórico. Queda pendiente, sin embargo, para el futuro, una definición más concisa de este paralelismo aquí sugerido, que podríamos empezar a proponer a partir de las reflexiones en torno al tiempo mítico y la historia que encontramos en los trabajos de Vicente Sánchez Biosca (2006) o en un libro del escritor mexicano Carlos Fuentes titulado *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela latinoamericana* (1990). Agradecemos a Jaume Peris estas referencias, tan sugerentes para empezar a pensar posteriores versiones de este trabajo.

—ese *arriba*—. El protagonismo de las élites políticas y el necesario deslizamiento de un relato de corte institucional hacia una cierta épica civil se observa perfectamente en relación con la cronología que, generalmente, suelen compartir este tipo de relatos, así como en el tipo de acontecimientos que los articulan —como decíamos, acontecimientos de corte institucional, con leves concesiones al papel de la sociedad, en un sentido muy amplio y sin subrayar demasiado sus contradicciones—.

El principal rasgo ideológico que definirá el relato épico de la Transición española será su articulación sobre la idea de consenso, como el principal logro del proceso de cambio político en España. Paloma Aguilar, en *Políticas de la memoria y memorias de la política* (2008), señala en este sentido la institucionalización del consenso como “el resultado más sobresaliente de la transición”:

Se trataba de establecer una nueva pauta de resolución de problemas y de inaugurar una etapa regida por principios inéditos. Había que romper con la tradición ancestral de enfrentamientos civiles que solía atribuirse a la existencia de una predisposición casi racial de los españoles a la violencia y a la intransigencia. Durante décadas, se había alimentado la superstición de que éstos eran incapaces de vivir juntos de forma pacífica, de respetar al adversario ideológico, de negociar posturas intermedias, de ceder un ápice su maximalismo. El fantasma de la predisposición al cainismo había ido creciendo con el tiempo, y Franco se había aprovechado del trauma de la Guerra Civil para agrandarlo en su propio beneficio. [...] Hay varios indicios de hasta qué punto penetró este discurso en la sociedad española. Uno de ellos reside en la retórica de las élites políticas de la transición, quienes en múltiples ocasiones expresan el deseo de romper con esa especie de maldición que condenaba a los españoles a dirimir sus diferencias de forma violenta [...]. Ello explica que el “consenso” se convierta en una de las palabras clave de la transición, tanto en la prensa como en las declaraciones programáticas de los partidos y, muy especialmente, del Parlamento. El mismo diseño de las instituciones constituye un buen ejemplo de la consagración del consenso como la forma óptima de resolver conflictos [...]. La Constitución, tanto en su elaboración como en la redacción final, constituye la culminación de ese proceso y la mejor demostración de la puesta en práctica del consenso en la negociación (Aguilar, 2008: 319-320).

El consenso se fue configurando, así, como el único marco posible en el que las negociaciones podrían darse —para llevar a cabo el delicado proceso de cambio institucional— y además como la única condición de posibilidad para que la convivencia democrática se desarrollase más allá del propio proceso transicional. Resulta muy significativa, en esta línea, una cita que Paloma Aguilar rescataba en el trabajo que citábamos más arriba; una cita extraída de un texto firmado por Felipe González y Juan Luis Cebrián, significativamente titulado *El futuro ya no es lo que era* y publicado en el año 2002:

A la muerte de Franco, había un razonable temor al enfrentamiento histórico que habíamos vivido durante los siglos XIX y XX, y eso aconsejaba un esfuerzo de prudencia, de aproximación al otro. Esa actitud fue la mejor para poder conseguir, por primera vez en la historia de España, una convivencia democrática y pacífica. Uno de los fundamentos de ésta es, sin duda, el temor a rebasar ciertos límites (...), un temor casi genéticamente clavado en nosotros (González y Cebrián, 2002: 25).

La vigencia del marco de consenso más allá del propio proceso transicional, como una categoría que no puede ser desligada de la lógica democrática que este proceso funda, será, precisamente, uno de los aspectos más problemáticos de este relato épico y hegemónico de la Transición. Buena parte de los relatos críticos que surgen sobre todo a partir de la crisis de 2008 y de las movilizaciones de 2011 lo harán, de hecho, en cierto modo, como una respuesta a este aspecto⁶⁸. Así, se hace visible la dimensión generacional de este relato épico, cuya legitimidad se ve apoyada de forma explícita en la experiencia histórica de una generación que impone una inespecífica primera persona del plural — en ocasiones, con cierta violencia— sobre un sujeto social mucho más amplio y del cual, al menos una parte, no pudo verse representado por esa forma de consenso que institucionalizó el Régimen del 78.

En relación con la imprescindibilidad del consenso, se revela también una circunstancia significativa, y es que esta reconstrucción de la secuencia de acontecimientos políticos ocurridos entre 1973 y 1978 lleva implícita la construcción de una causalidad muy específica en el relato, por la que se invertirían las lógicas de causa/efecto a la hora de pensar

⁶⁸ “This kind of sacralization of agreement is still a major force in Spain's political and cultural debates, in which discrepancy and criticism are often regarded as a sort of violence against the common good rather than as an essential ingredient of democracy” (Estudillo y Ampuero, 2008: XIV).

el proceso transicional. Es decir, en tanto que este relato presenta la Transición como el camino por el que la nación *transitaría* hacia una democracia acabada — “aunque tengamos conflictos”, puntualizará Prego (1995)— su lógica narrativa estaría convirtiendo las consecuencias de ese proceso transicional —la llegada de la democracia a España— en la causa natural que había motivado su inicio (Medina, 2001; Labrador, 2009). La propia estructura narrativa de este relato desmiente esta lógica causal, ya que sitúa la decadencia general del régimen, personificada en la decadencia de la figura física del dictador, en el propio inicio de su relato. Por decirlo de otro modo: la Transición no habría tenido lugar para dar inicio a la democracia si no que habría sido precisamente la decadencia del propio régimen lo que habría provocado las circunstancias propicias para que se diera la transición a la democracia⁶⁹.

Por otra parte, no podemos obviar que la tonalidad épica de este relato se apoyará en la apelación constante a una sentimentalidad muy específica que bien podríamos caracterizar, tomando el término de Noël Valis, como una *sentimentalidad cursi* (Valis, 2010), muy vinculada al tipo de afectos que la retórica franquista buscaba movilizar en el cuerpo social⁷⁰. Lo que nos interesa del razonamiento de Valis, aplicado a la retórica oficial sobre el proceso transicional, es el lugar que —tal y como veremos tanto en el relato televisivo de Victoria Prego, como en la novela de Juan Luis Cebrián— ocupa la pervivencia de ese marco sentimental *cursi* como un recurso para apelar a una identidad colectiva nacional y de clase —españolista y mesocrática—. A mediados de los noventa y principios de los 2000, esta cursilería remite ya a un imaginario social y una sentimentalidad que tiene más que ver con

⁶⁹ Aquí puede ser enmarcada la amplia reflexión de la cultura en torno a la construcción alegórica del cuerpo de Franco y su enfermedad como metáfora de la decrepitud del régimen. Se trata de una metáfora derivada de la personificación del poder de Estado en el cuerpo del dictador. Esta será, precisamente, una de las imágenes centrales que encontraremos en las dos ficciones que analizaremos en este primer apartado.

⁷⁰ Para Valis, la *cursilería*, especialmente bajo el franquismo, tiene que ver con la intención fallida de salvar la distancia entre las apariencias y la realidad, sobre todo en el contexto de las prácticas sociales, económicas y culturales que se suelen vincular a la resbaladiza identidad de clase de las clases medias. En este sentido, para Valis “la cursilería es el efecto producido cuando los medios (económicos, culturales y sociales) son insuficientes para alcanzar los fines deseados” (Valis, 2010:30); es decir, la *cursilería* aparece vinculada a la necesidad de mantener las apariencias y a una manifiesta incapacidad para lograrlo de forma satisfactoria, que tiene que ver con las ansiedades y miedos colectivos de movilidad hacia abajo que caracterizan a la clase media que el propio relato épico pretende movilizar. Valis llega a señalar la *cursilería* como la modalidad afectiva dominante entre las clases medias en el contexto de depauperación general y de desclasmiento *a la baja*, especialmente durante primera posguerra. En este sentido, “las ansiedades, deseos y miedos de la clase media respecto a su propio cambio y a su estatus incierto en la sociedad” tendrían en la retórica de lo *cursi* una representación del cambio sociohistórico ocurrido bajo el franquismo (Valis, 2010: 307).

una forma de nostalgia reparadora (Boym, 2015) que con la voluntad de construir un relato democrático sobre el pasado transicional.

Por último, también es importante llamar la atención sobre un aspecto que el relato épico contiene y al que sin embargo no se le ha dado relevancia hasta las revisiones críticas del proceso transicional surgidas posteriormente: nos referimos al enorme peso del componente neoliberal en estas lecturas épicas propuestas ya en la década de los noventa:

Quizá en esa raíz ideológica —escribe Labrador— resulte interesante entender la narrativa oficialista de la transición española. Es ya casi un lugar común asegurar que, en realidad, el carácter modélico de nuestro suave proceso de cambio político se sustenta ante todo en la necesidad de modernizar las estructuras económicas de la nación y de generar un marco sociopolítico adecuado a la plasticidad capitalista. Desde esa perspectiva, el discurso ilustrado de la libertad de los hombres, de la defensa de los derechos humanos y del debate y la competencia de opciones legítimas como mecanismos básicos de funcionamiento de la vida política de un país, adquiere en la política liberal su motivación estructural (Labrador, 2009: 66).

Como decíamos más arriba, esta lectura del proceso transicional en España dentro del contexto de lo que el politólogo y economista Samuel P. Huntington llamó las *transiciones de tercera ola* (*the third wave transitions*), nos permite, desde una perspectiva comparatista, entender la relación directa y explícita que existe entre nuestro proceso transicional y la naturalización de los discursos emergentes del neoliberalismo en España y a nivel global (Huntington, 1990). Es, en este punto, evidente la coincidencia en el tiempo de los procesos transicionales de tercera ola —entre los que Huntington incluye el español— con la implantación de las políticas económicas neoliberales en Reino Unido y en EEUU, vinculados con el auge del conservadurismo en el contexto político de los años 80 —de la mano de Reagan, Thatcher, etc. (Oleza, 2012; Hall, 1988)— y cuyos efectos en España —del mismo modo que en Francia (Quaggio, 2014)— serían discursivamente suavizados mediante la fórmula de la socialdemocracia ya a finales de la década de los ochenta —bajo la que se daría por concluida la Transición—⁷¹.

⁷¹ Al éxito de esta fórmula, Naomi Klein lo llamó *la doctrina del shock* o el capitalismo del desastre (Klein, 2007).

1.2.2. Los medios de comunicación y el consenso: de *La Transición española* (1995) a *Cuéntame cómo pasó* (2001)

A diferencia del relato crítico —que abordaremos en el apartado siguiente—, el relato épico, tal y como lo hemos caracterizado, ha circulado sobre todo a través de la prensa, algunos productos culturales audiovisuales de gran alcance entre el público general y una cantidad considerable de bibliografía política específica. Esto tiene sentido puesto que estamos ante un discurso hegemónico, que reproduce la mirada del proceso desde la perspectiva de las élites políticas —en íntima relación con los medios de comunicación— y que busca ser legitimado socialmente a través de canales accesibles a un público general y amplio, de entre los cuales, la televisión ha sido el medio privilegiado.

Lejos de reducirse a una fantasía gestada por el imaginario político post 15M, el relato hegemónico y épico de la Transición española tiene su materialización más evidente y mediática en la serie documental dirigida por la periodista Victoria Prego, y que fue emitida entre los meses de julio y octubre de 1995. Será, por tanto, en un producto sufragado por Televisión Española donde encontramos la articulación más explícita e intencional de este discurso, que tomaremos como un intertexto de referencia a la hora de proponer *Francomoribundia* como una ficción paradigmática del relato épico.

La serie, escuetamente titulada *La Transición española*, tuvo una versión posterior en forma de libro que la propia Prego escribió, según explica ella misma, para recoger las cuestiones que no habían cabido en la serie y para cuyo título la autora dio un paso adelante: muy en la dirección de los discursos que, a mediados de los años noventa, empezaban a proponerse desde una ansiedad autoafirmativa poco o nada disimulada, la autora tituló este volumen *Así se hizo la Transición* (1995). En su estructura narrativa, la serie emitida por TVE no difiere en nada del libro que Prego publicaba ese mismo año. A propósito de ambos, la autora dictó una conferencia titulada “La Transición según Victoria Prego”⁷², en la que quedaron recogidas muchas de las consideraciones de la autora para con su propio trabajo, algunas de las cuales resultan reveladoras. Tomaremos, por tanto, estos tres materiales como punto de partida para nuestro análisis crítico del trabajo de Prego, el soporte en el que se

⁷² Esta conferencia fue dictada en la Reial Associació d'Amics del País Valencià (REAPV), durante el curso 1995/1996. El texto de Prego está disponible en la página web de la asociación y en adelante será citado desde esta versión.

materializan de forma más evidente los contenidos de ese relato hegemónico de corte épico de la Transición española, que la novela *Francomoribundia* reflejará asimismo punto por punto.

Son principalmente dos los motivos por los cuales el trabajo de Prego llama aquí nuestra atención como paradigma del *relato épico*. El primero de estos motivos es que se trataría de la primera reconstrucción de este periodo histórico que, con una voluntad historicista —pero con una metodología periodística— se realiza bajo el amparo público, tanto en términos de financiación como de difusión. El segundo, algo más difícil de cuantificar, tiene que ver con la creación de una primera versión autorizada del relato que busca contar, con la pretensión de llegar a un público amplio, el periodo de tránsito de la dictadura a la democracia. Es en este sentido que el peso del relato épico en la construcción de un imaginario social más o menos compartido en torno al proceso transicional tiene un claro precedente en esta primera narración pública y de gran alcance —al menos mucho mayor que otras narraciones de corte “menos autorizado”, de las que hablaremos más adelante—.

El modo en el que el documental se presenta a sí mismo es el de una narración histórica *legitimada* y *verdadera*, pues parte —siempre según la autora— de la simple ordenación cronológica de un material de archivo rescatado ahora para reconstruir “lo que pasó”⁷³. El relato de Prego propone una versión de la Transición que se opone diametralmente a cualquier relato crítico que, como veremos, ya existían y circulaban —aunque de otro

⁷³ “[...] Un pequeño análisis de lo que fue el proceso político que hemos vivido y que yo creo que, además de ser ilustrativo, es muy reconfortante, porque a mí me ha permitido concluir que los españoles somos capaces de sobrevivir en circunstancias deplorables; somos menos capaces de sobrevivir en circunstancias de normalidad. [...] El valor de esta serie está justamente en encontrar las imágenes que estaban perdidas y los sonidos que también estaban perdidos. Es decir, un tramo muy reciente y completamente determinante de la historia de España, el que explica que vivamos en libertad y en democracia, aunque tengamos conflictos, pero el que explica nuestra forma de vida en libertad. Ese tramo de la historia, que había sido grabado y que existía y constaba en los documentos gráficos y audiovisuales, se había perdido. Esto es una realidad, no lo estoy exagerando ni un *pelín*” (Prego, 1995: 155).

modo, con otros medios y, sobre todo, con menor fortuna⁷⁴— en el espacio público⁷⁵. La crítica ha señalado reiteradamente cómo el trabajo de Prego sentó un precedente a la hora de contar la Transición sobre todo durante los años noventa y principios de los 2000 (Alegre, 2000; Labrador, 2008 y 2009; Montoto 2012 y 2014; Brémard, 2015) y que supone, a su vez, un cambio significativo con respecto a otras formas —anteriores y menos legitimadas— de representar dicho periodo. El rasgo más característico del documental —y que, a su vez, mejor evidencia la matriz épica de su discurso— es que se configura prácticamente de forma exclusiva sobre lo que ocurre dentro de las instituciones del Estado entre los años 1973 y 1977 —es decir, durante los años de desmantelamiento institucional del Régimen—.

Este primer rasgo permite apuntar, ya de entrada, hacia dos de las cuestiones más destacadas que caracterizarían esta lógica discursiva épica que buscamos retratar. La primera de ellas sería que se trata de un relato que decididamente adopta la perspectiva del Estado —un rasgo que también encontraremos tanto en *Francomoribundia* como en *Anatomía de un instante*—. En consecuencia, aparecerá esa segunda cuestión consistente en relegar a la periferia de la narración tanto las perspectivas como los acontecimientos que se dan en espacios distintos al meramente institucional, que contarán con una escasa relevancia tanto en el trabajo de Prego como en las novelas de Cebrián y Cercas.

Llama la atención —por la aridez que, en ocasiones, presenta el trabajo de Prego— que el programa fuera emitido por TVE en horario de máxima audiencia. Sin duda, este es también un elemento muy significativo a la hora de valorar el respaldo que este producto tuvo por parte de la televisión pública, que ayudó a que el documental contara con un

⁷⁴ Sirva, de momento, como ejemplo la mención de documentales como *Informe general* (Portabella, 1976), *Votad, votad, malditos* (Soler, 1977), *Rocío* (Vergara, 1982) y *Después de... y No se os puede dejar solos* (J. y C. Bartolomé, 1981). El comentario de este archivo bien merecería un estudio a parte. Especialmente reveladora resulta, como contrapunto a la indiscutible hegemonía del tipo de discurso que buscamos ejemplificar a través del comentario al documental de Prego, la investigación de la relación de estos cinco documentales con las nuevas formas de la censura puestas en práctica en la década de los ochenta y los noventa, cuyos mecanismos son ahora de carácter comercial —vetos en salas, relegación de determinadas películas a colecciones de difícil acceso, etc. Dejo para más adelante esta vía.

⁷⁵ “Lo primero que yo vi, en mi opinión, es que la historia de la Transición es una buena historia. No es la historia de un error, ni es la historia de un fracaso, ni es la historia de una traición ni de una trampa. Digo esto porque ahora se ha puesto de moda decir que la Transición es una equivocación monumental y que todo lo que nos pasa es porque cerramos mal la Transición. De eso nada, de eso nada... La Transición se hizo muy bien. Otra cosa es que se haya gestado mal el presente. Ese es otro asunto. Pero no hay que buscar en el pasado los errores que nos afectan en el presente, y ya explicaré por qué la Transición no es un error y no se cerró mal, y por qué no se podía cerrar como algunos proponen que debía haberse cerrado” (Prego, 1995: 158).

recibimiento nada desdeñable por parte de la audiencia⁷⁶. Desde el punto de vista de los medios de su emisión y las condiciones de su recepción, el documental resulta un buen ejemplo del modo en que se promoverá la primacía de unos discursos sobre otros.

El problema que, desde un punto de vista crítico, presentaría este trabajo —más allá de su evidente sesgo ideológico— consistiría en el hecho de que su esquema narrativo acabará por convertirse en la medida justa de la ideología dominante en un momento político y social muy específico. La *verdad* que el esquema narrativo de Prego articula estaría depositada en un lugar muy específico del espectro social y político —la élite política franquista reformista y el PSOE— y muy vinculada tanto al papel como al poder de las instituciones.

Esta perspectiva pone el foco de la narración en los propios miembros del gobierno franquista primero, y de los partidos políticos después, como únicos agentes del cambio político y de la progresiva transformación del gobierno autoritario en gobierno democrático, que se haría efectiva —siempre según este relato— entre el año 1976, con la aprobación de la Ley para la Reforma Política⁷⁷ y el año 1977, con la celebración de las primeras elecciones generales. Se trata, como la propia Prego, de un relato que indudablemente busca resaltar el carácter positivo del proceso, y lo hará mediante el gesto de remarcar una supuesta ejemplaridad en las conductas y en las decisiones tomadas por parte de los hombres de Estado.

Dentro de la retórica desplegada por Prego —que volveremos a encontrar en el texto de Cebrián—, esta ejemplaridad únicamente será contrarrestada por las frecuentes alusiones a una confusa noción de *pueblo español* caracterizado con una condescendencia ciertamente llamativa⁷⁸. Esta mirada blanda y condescendiente sobre la ciudadanía que observamos a lo

⁷⁶ Alegre señala que la serie documental *La Transición española* obtuvo los mejores resultados de audiencia alcanzados por un trabajo de este tipo (Alegre, 2000) emitido en plena canícula estival y en horario de máxima audiencia (Prieto, 1995). “El primer capítulo de *La transición* se saldó con éxito de audiencia. La serie, que TVE ha mantenido en la nevera desde 1993, concitó el domingo a dos millones de espectadores (el 22%), por encima de Antena 3 y Tele 5 a esa hora. Como punto de comparación, el domingo 16 de julio, en la misma franja horaria, 700.000 personas vieron La 2, una cadena que en raras ocasiones supera el 10% de cuota de pantalla” (López, 1995).

⁷⁷ Sobre la centralidad que, desde otro lugar, Sánchez Cuenca otorga a la LRP, ver 2014.

⁷⁸ En relación con la interpretación que Prego hace de los resultados del Referéndum para la Ley de Reforma política, leemos: “Es la primera vez que el pueblo se pronuncia libremente, se pronuncia en una dirección muy precisa. Y desdeña la abstención de la oposición de izquierdas. Así que es una mayoría silenciosa, listísima... pero listísima. Lo que pasa es que es sosegada, no es gente que salga a la calle, no es gente que se haya manifestado. Es una mayoría que aguanta, esto sí, ya con todas las fuerzas políticas y sindicales, aguanta unos sabotajes de una envergadura completamente monumental. Porque la historia de la Transición es una historia durísima” (Prego, año: 163). No da la sensación de que se esté hablando aquí de una ciudadanía que sea agente de su propio devenir político: este lenguaje lo veremos aparecer en relación a la ciudadanía como

largo del documental de Prego, —y que estará mediada por la presencia del miedo como el afecto predominante por la que se explican buena parte de las conductas sociales en el espacio público durante el periodo 1973-1981—, contrasta con otros documentos como, por ejemplo, el cortometraje *Votad, votad malditos* (Soler, 1977)⁷⁹. Aparece, también asociado a esta noción del *pueblo*, un rasgo en el que Prego ahondará de forma recurrente, y que consiste en caracterizar a esa sociedad española como un ente homogéneo y generalmente vinculado a la moderación, la paciencia, “la serenidad” (1995: 155), “la sabiduría” (1995: 160), el estoicismo, el “esfuerzo” (1995: 157) —en definitiva, a un campo semántico que se asocia fácilmente con la idea del consenso, por oposición a la retórica del coste, de la pérdida y del desencanto, que encontraremos en el relato crítico— y que supone, dentro de esta lógica discursiva, el revés dócil complementario a ese comportamiento heroico que Prego atribuye a las élites políticas; a “esos hombres de Estado serios y responsables” (Prego, 1995).

La escasa atención prestada a la sociedad de la época en tanto que agente político funciona como un mero apoyo a la trama narrativa principal y, por ello, se da siempre en secuencias muy cortas: cuando se trata de explicar, a modo de ejemplo, alguno de los cambios estructurales de la época, especialmente en relación con la economía (crisis del petróleo), la progresiva transformación de la situación legal de la mujer (año de la mujer) o incluso en otros casos, cuando se trata de reafirmar las recurrentes emociones que constantemente embargan a la población española, según esa voz en *off* —emociones como el miedo (las reacciones a los frecuentes atentados), la congoja o la incertidumbre (especialmente vinculadas a la enfermedad y agonía de Franco como imagen explícita y directamente vinculada con los problemas de gobernabilidad del país) o el orden y el sosiego (como las conductas y formas de afecto ejemplares durante los momentos más duros del proceso)—⁸⁰.

sujeto político en la Transición solamente en sus revisiones posteriores, especialmente en las surgidas después del 15M.

⁷⁹ En este corto documental, el cineasta Llorenç Soler reúne una serie de entrevistas realizadas a pie de calle durante las elecciones durante las primeras elecciones en España después de la dictadura. Lo que Soler muestra a través de ellas es, precisamente, la llamativa desconexión de las clases populares con los partidos democráticos y las élites políticas que se presentaban a esos comicios, así como la ignorancia generalizada con respecto a los distintos proyectos ideológicos que cada uno de esos partidos representaba.

⁸⁰ “Estos son los españoles, los que determinan esa trayectoria que luego hemos seguido. Es verdad que los líderes políticos han sido suficientemente inteligentes todos, en todo el abanico... Porque éste es un periodo donde ha habido unas actuaciones realmente brillantes, donde todos los políticos han sido lo bastante inteligentes como para darse cuenta de lo que los españoles querían, lo cual era un mérito, no les vamos a quitar ningún mérito. No tenían más que un dato, el Referéndum para la Ley de la Reforma política. Luego ellos

Es en este sentido que podemos observar —como ha señalado Montoto (2012, 2013)—, el modo en que el protagonismo de estos hombres de Estado, cuya conducta ejemplar Prego refuerza constantemente para subrayar la imagen positiva del proceso transicional, irá siendo progresivamente desplazada hacia el énfasis en el comportamiento ejemplar de la sociedad civil, en un gesto de adaptación de los relatos hegemónicos cuya finalidad será, sin duda, la de no perder su eficacia —y, por tanto, su hegemonía— en la configuración de un imaginario de consenso de la Transición española que apele a la sociedad en su conjunto. Este desplazamiento se produciría, como adelantábamos más arriba, desde la construcción de una épica de las élites políticas —de los hombres de Estado— hacia la construcción de una épica de la sociedad civil —de los hombres de a pie—, sin duda mucho más atractiva para el cuerpo social, puesto que este pasa a ser representado como un agente de ese relato épico que cuenta los orígenes del presente. Este tránsito de una épica a otra puede observarse de una forma muy clara en el camino que va de la emisión de la serie documental *La Transición española* a mediados de los años noventa, a la emisión —todavía inconclusa— de la serie *Cuéntame cómo pasó*, desde el año 2001 hasta la actualidad). La base de esta continuidad ideológica queda articulada por la propia serie de ficción mediante un capítulo de la misma, en el que se hace explícito el relevo de la versión de Prego de la Transición española, como el antecedente ideológico directo de *Cuéntame cómo pasó*⁸¹. Brémard (2015) ha explicado hasta qué punto las deudas y paralelismos de *Cuéntame* para con la serie de Prego demuestran el alcance real que el artefacto narrativo de Prego ha tenido en la configuración de un imaginario *mainstream* de la Transición española, incluso más allá de los índices de audiencia alcanzados por la serie emitida en 1995.

El guion del proceso de cambio político escogido por los guionistas de *Cuéntame* se presenta, no obstante, desde una perspectiva distinta. La focalización en la perspectiva de los

tenían que poner la negociación, el talante, el propósito, la serenidad. Y lo pusieron junto con el resto de los españoles” (Prego, 1995: 163).

⁸¹ “*La Transición* [...] sin duda fue la pionera y matriz de las demás creaciones televisivas que vamos a presentar. Recordemos que se elaboró a partir de imágenes de archivo y testimonios de los protagonistas de la época, acompañados por la voz en off de Victoria Prego, y retrataba la evolución política entre el asesinato de Carrero Blanco (en diciembre de 1973) y las elecciones democráticas en junio de 1977, siguiendo pues un esquema de crónica documental. De hecho, *Cuéntame cómo pasó*, pese a ser una ficción, reivindicó desde sus comienzos dicha herencia, contando con la participación de Victoria Prego en un capítulo especial, “Háblame de ti”, que concluía la emisión de la primera temporada. La periodista aparecía primero en falso campo/contracampo, integrada en imágenes de archivo de Franco en el Azor, luego guiando al espectador en los distintos decorados de la serie y, por último, entrevistando a los principales actores” (Brémard, 2015: 87)

“hombres de Estado” adoptada por Prego tiene aquí su contrapartida en una narración que se establece desde la perspectiva de una familia *normal* y de clase media, que traslada al espectador una vivencia del periodo histórico narrado:

A fin de cuentas, este retrato de la familia media española bajo la Transición se presenta como un mito unificador. Es evidente que la meta de la serie es llegar a la audiencia, por eso la nostalgia o el humor, el *happy end* (incluso inverosímil [...]) se prefieren a un desenlace violento o angustioso. Por la misma razón, la serie peca a menudo de anacrónica a través de diálogos impensables en boca de los personajes años antes de la Transición. Este desfase entre el conocimiento histórico y el discurso unificador de la serie revela a pesar suyo la permanencia del conflicto cultural: lo que está en juego son las dos memorias de la dictadura y la Transición. Entre estas dos memorias, la elegida por la serie es una memoria proustiana, un recuerdo más sensitivo que significativo o reflexivo, un recuerdo de pequeños detalles cotidianos que “momifica el cambio” [...] (Brémard, 2015: 89).

A pesar de tomar la secuencia de acontecimientos establecidos por Prego como guía del proceso transicional, *Cuéntame* pone en juego entonces una estrategia narrativa distinta. Así, la focalización en los actores políticos del proceso que articulaba la narración de Prego se traslada ahora al reverso de la narración de 1995: el foco ahora es la sociedad, ese *pueblo español* encarnado por una familia de clase media de un barrio medio de Madrid, en un relato que abarca desde finales de los años sesenta hasta (de momento) bien entrados los ochenta. En todo caso, aunque sí es cierto que se produce este desplazamiento, el relato, no obstante, no cambia sustancialmente. Estamos ahora ante una suerte de épica de carácter mesocrático: un relato protagonizado por una familia *normal*, cuyos patrones de comportamiento resultan, precisamente, familiares para el público general, y que es configurada ya no como agente del cambio político ni social, sino como un sujeto colectivo que se ve arrastrado por ese cambio dirigido desde arriba. De nuevo, encontramos aquí una mirada condescendiente, pero esta vez de forma velada y, por tanto, más eficaz, sobre todo teniendo en cuenta que la serie busca abiertamente empatizar con esa *mayoría silenciosa* de la que hablaba Prego; con esa *sociedad nueva* que, según la autora, había surgido del tránsito de la dictadura a la democracia.

En este sentido, la Transición se configura en este relato, claramente, como un *tiempo cero*; como el proceso que supone, al mismo tiempo, la fundación de un *tiempo nuevo*

—origen de nuestro presente— y la ruptura definitiva con el inmediato pasado autoritario. Esta ambivalencia de la lógica temporal implícita en el relato de proceso transicional que encontramos en *Cuéntame* tiene su principal efecto en la presencia estructural de la mirada nostálgica sobre el tiempo que va desde el tardofranquismo a la Transición. Mediante este efecto nostálgico, el relato de *Cuéntame* logrará renovar la apelación directa a los afectos que ya encontrábamos en *La Transición española*, esta vez apelando abiertamente a una *memoria sentimental* del espectador, a través de una poética de la nostalgia, que relega a un segundo plano la interpretación ideológica de ese relato. Ese, y no otro, será el verdadero éxito del relato hegemónico de la Transición y la razón de su pervivencia en el presente.

1.2.3. *Francomoribundia* (2003) y la poética de la autoafirmación

Uno de los motivos que deben ser tenidos en consideración a la hora de abordar el análisis de *Francomoribundia* es el contexto de procedencia de su autor. Si bien la influencia de Juan Luis Cebrián en el campo literario no es en absoluto destacable, sí lo es el lugar histórico que ha ocupado en el ámbito periodístico, por ser el principal fundador del periódico *El País* en plena Transición —periódico que estaba llamado a convertirse en el medio más representativo del discurso de la izquierda durante buena parte del periodo democrático—.

A la altura del año 2003 y en un contexto atravesado por una creciente tensión con respecto a las reflexiones en torno a la gestión del pasado, no debe pasarse por alto la incursión en el campo literario de esta voz, dotada de una notable autoridad mediática, con la publicación de dos novelas aparecidas en un espacio de tiempo breve —tres años—, que ostensiblemente buscan ser una crónica totalizante del proceso transicional en España. Con este calificativo nos referimos aquí a la narración que busca abarcar el relato total de un tiempo, mediante un despliegue de personajes, peripecias y líneas argumentales con las que el autor persigue trasladar al lector la sensación de que la totalidad de ese tiempo narrado queda contenida en su discurso.

En el caso de *Francomoribundia*, esta voluntad totalizante se hace explícita a través de varias intervenciones del narrador, pero también a través de algunos elementos paratextuales que acompañaron la aparición de las dos novelas de las que se compone este proyecto narrativo: *La agonía del dragón* (1999) y *Francomorimundia* (2003). Así, si la primera de estas novelas, salía a la venta con una faja promocional en la que podía leerse la frase “Nunca una

novela ha tenido todo un país como protagonista”, en una nota de prensa que encontramos en la hemeroteca digital del periódico *El País* a propósito de la presentación de la segunda de estas novelas, esta entrega era definida, por parte del propio autor, como "la historia de los sentimientos y emociones" de la época, contada tal "como la vivió esa generación"⁸².

Sin embargo, lejos de abarcar la totalidad del proceso de cambio político, veremos cómo la crónica del tiempo transicional de Juan Luis Cebrián se caracterizará por la enunciación desde una perspectiva narrativa marcada por una experiencia generacional muy específica, por un punto de vista perceptiblemente masculino y por una ideología explícitamente comprometida con el relato de la clase política dirigente que veíamos construido en la serie de Victoria Prego.

Así, estamos de acuerdo con Villamandos cuando señala que:

Francomoribundia se sitúa en un espacio ambivalente: si la historia del cambio hacia la democracia quiere desvelar traiciones y sombras, la novela lo lleva a cabo —violencia fascista, terrorismo de ETA, pactismo de los partidos, decadencia del marxismo— pero para ofrecer finalmente un relato colectivo y oficial. Sin embargo, la impresión falaz de que “la transición la hicimos todos” se derrumba cuando comprobamos que en el texto, como en la historia, los protagonistas pertenecen a un género, el masculino, y a una clase, la élite política, determinados (Villamandos, 2008: 263).

La explícita dimensión generacional que presenta la novela es, en efecto, uno de los principales motivos por los cuales nos centraremos en el análisis del texto de Cebrián en este apartado de nuestro trabajo. Si bien es cierto que *Francomoribundia* busca construirse como un fresco social, político y emocional del periodo 1975-1981, puede detectarse en su conjunto la construcción explícita de un cierto vínculo cohesionador que, en lugar de facilitar la reconstrucción de las profundas diferencias en las distintas conductas políticas e ideológicas que se escenifican a través de los diferentes personajes que van apareciendo, subraya los vínculos generacionales que buena parte de estos personajes comparten. Esos vínculos comunes se materializarán, en varias ocasiones a lo largo de la novela, en una valoración

⁸² “Cebrián presenta 'Francomoribundia', una novela sobre 'el éxito a un alto coste' de la Transición”, nota de prensa aparecida en *El País*, en 23 de mayo de 2003. En el encabezado de esta nota puede leerse: “El periodista y escritor ha narrado una 'historia de emociones y sentimientos de un momento muy evocador”.

subjetiva de ese proyecto vital y social compartido que sería la consolidación de la democracia en España a través de la defensa del consenso.

La construcción del relato que busca articular una versión de la Transición en clave generacional se orienta, en las novelas de Cebrián, hacia dos objetivos. Por un lado, el de la voluntad de construir una narración que explique la conducta de un *nosotros* con un sentido marcadamente generacional por oposición al recibido de la generación anterior —frente a la cual esta generación define su identidad democrática de forma recurrente—:

No pienso enredarme más dando vueltas a cualquier teoría, devanarme los sesos ni escrutar el recuerdo en busca de alguna explicación, de algún indicio que haga más comprensible todo esto [...] la lacerante certeza de que nadie me esperará en casa cuando termine, si termina, el aviso de que he de rumiar yo solo el comentario de los acontecimientos o resignarme a compartirlo con el vejestorio don Epifanio, está cada vez más alejado de la realidad y sólo hace referencia a los episodios de la guerra civil, comparando, analizando, sopesando unos sucesos y otros, como si aquella España tuviera que ver con la nuestra, como si el desarrollismo, la guerra fría y la llegada de los turistas no hubieran cambiado el pelaje de nuestra piel de toro, como si no hubiera habido otros curas, otros intelectuales, otros jóvenes, no se hubiera inventado la píldora y no hubiéramos aprendido idiomas, como si el tiempo se hubiera enquistado en el tiempo, petrificando la imagen de un país de muerte, de un país nazareno, inquisidor, verdugo, crucificado, de un país de mierda, incrustado en el siglo a contracorriente de la historia por el delirio enajenado de un dictador histriónico y apocado a quien el ejercicio del poder y la adulación de las gentes llegaron a convertir en portento de sabiduría y sagacidad política (Cebrián, 2003: 245-246).

Por otro lado, ya desde el prólogo a *La agonía del dragón* y hasta el epílogo que cierra *Francomoribundia*, encontramos un intento explícito de articular una justificación literaria de ese proyecto generacional abiertamente dirigida a las generaciones posteriores:

Los sucesos de anoche marcan el descomunal fracaso de una leyenda política, ésta es de un fracaso sin paliativos [...] y el frío interior que me hiela los huesos parece fruto de la nostalgia que me acucia, ¿para quién trabajo si no es para mi descendencia? [...] He sacrificado mi estabilidad emocional y sentimental por los deberes con la sociedad, pero

tengo mis buenas razones porque estamos construyendo la democracia [...], hemos renunciado a todo por la libertad de los demás, sin vida privada, sin descanso, con la sola obsesión de ser comunes y corrientes, de no tener que correr cada mañana delante de los guardias en la universitaria, no rendir el espinazo ante el que manda, no avergonzarse por cruzar las fronteras con un pasaporte español, no padecer los temores nocturnos a las visitas de la bofia ni aceptar sin resistencia las arbitrarias manías de los furrieles que nos ordenan, soñábamos con un país basado en la cultura, el respeto y la libertad, con un Estado fuerte para todos, o sea que abatimos banderas, destruimos ilusiones, moderamos nuestro entusiasmo por la utopía, sacrificándolo todo en el altar de lo posible, quizás un día seremos vilipendiados a causa de tantas transigencias, pero era el precio a pagar por la derrota histórica que este pueblo padece desde que nació, y también una recompensa hermosa para nuestros mayores y para nosotros mismos [...] (Cebrián, 2003).

De este modo, encontramos en esta primera representación del tiempo transicional un llamativo intento de elaborar, literariamente y desde los códigos de la ficción, una valoración tanto del proceso transicional en sí mismo, como del legado democrático de una de las puntas de esa *generación bífida*: la generación que nace en la posguerra y se socializa en la lucha antifranquista, que toma el poder político y mediático con el proceso transicional y que, a mediados de la primera década de los 2000, empezará a ver tal legado político puesto en entredicho. El texto de Cebrián puede leerse, de este modo, como una respuesta literaria a ese temor de *ser vilipendiados* por las generaciones futuras — esa *descendencia*— que, precisamente por no haber participado en esa *lucha por la libertad* estarían cuestionando, sin conocimiento de causa, la leyenda política por la que se les cuenta la construcción de la democracia.

En este sentido, *Francomoribundia* presenta una intencionalidad y una estructura narrativa muy similares a la que detectábamos en el relato de Victoria Prego, tanto en la cronología del tiempo transicional que ambos textos proponen, como en los acontecimientos que articulan la fábula de la que se componen sus relatos, e incluso en el tipo de voces narrativas mediante las que van tejiendo su crónica literaria y periodística, respectivamente.

La novela sobrevuela el periodo que va desde el “principio del fin” del régimen, marcado por la larga agonía clínica del dictador —entre finales del año 1974 y finales de 1975— hasta la clausura del proceso transicional que Cebrián sitúa en el intento de golpe de estado del 23F en 1981. Si tenemos en cuenta la primera parte de lo que, en un principio

estaba llamado a ser una trilogía, la cronología del proceso transicional que nos propone Cebrián sería algo más extensa. De hecho, la peripecia narrada en *La agonía del dragón* tenía su inicio en el año 1969, y en ella su autor había contado el recrudecimiento de la lucha antifranquista en el contexto universitario, la configuración del tablero político sobre el que se jugaría el proceso de cambio institucional, así como el relato de los orígenes de la educación sentimental y política del grupo generacional que protagonizaba la novela. Sin embargo, será en *Francomoribundia* donde el autor abordará la narración del eje político central del proceso transicional, manejando una cronología y un guion histórico que sigue con sorprendente exactitud el guion que había puesto sobre la mesa Victoria Prego unos años antes.

En el transcurso de la novela el lector asiste, pues, al asesinato de Carrero Blanco, al declive de la salud del dictador, al nombramiento de Arias Navarro como Presidente del Gobierno, a la proclamación del llamado “Espíritu del 12 de febrero”, al triunfo de la Revolución de los claveles de Portugal⁸³, a la preparación para el trono de Juan Carlos I y su posterior nombramiento como jefe de Estado, al conflicto del Sáhara, al recrudecimiento de la violencia por parte de los grupos terroristas vinculados a la extrema izquierda (ETA, GRAPO, FRAP) y los grupos paramilitares vinculados a la extrema derecha (los soldados de Cristo Rey, los sucesos de Montejurra, el asesinato de civiles como el caso de la estudiante Yolanda González⁸⁴), a los sucesos de Montejurra, al nombramiento de Adolfo Suárez como Presidente del Gobierno, a la aprobación de la Ley para la Reforma política en 1976, a los crímenes de Atocha en 1977, a la Operación Galaxia en 1978 y, finalmente, al intento de golpe de Estado del 23F.

La narración aborda también, aunque muy parcialmente, algunas de las cuestiones centrales del proceso transicional que no tienen que ver estrictamente con el ámbito de la institución y del Estado, como el retorno de los exiliados o el inicio del proceso de emancipación legal de la mujer. Sin embargo, del mismo modo que ocurría con el trabajo de

⁸³ Las alusiones a Portugal son muy frecuentes en el contexto de la narrativa sobre la Transición española. También aparecerá en las novelas de Chirbes. Sobre la distancia del relato del triunfo de la revolución de abril en Portugal que se elabora desde España y la problemática transición *a la portuguesa*, véase Loff (2015).

⁸⁴ En la misma línea que ocurre con buena parte de los acontecimientos relatados que tienen que ver con las sombras del proceso transicional, Cebrián pasa por encima y relata con equidistancia algunos de los episodios más crudos de la violencia durante la Transición, sobre todo aquellos que tienen que ver con la mala gestión del Estado o con la violencia procedente, de distintas formas, del mismo. Un ejemplo de ello será el tratamiento narrativo del asesinato de la estudiante Yolanda González (Cebrián, 2003: 364-368) que contrasta con otras versiones, como la que encontramos en el texto de Mariano Sánchez Soler en *La Transición sangrienta* (2010).

Prego, las lagunas, los huecos que deja esa cronología resultan evidentes⁸⁵. De ahí también que esta articulación narrativa de la Transición alinee su sentido con el relato hegemónico de la misma.

En cuanto a su temporalidad narrativa, *Francomoribundia* se desarrolla en dos tiempos, que se corresponden con las dos partes en las que se divide la novela. Cada una de estas partes se organiza sobre un eje bien diferenciado. La primera de estas dos partes es la que da título a la novela, ya que abarca prácticamente el transcurso del año 1975, hasta la muerte del dictador. Curiosamente, el momento de la muerte del dictador se omite de la narración en el lapso que separa las dos partes de las que se compone. En ese momento, se produce un salto temporal hasta el 23F, enclave temporal desde el cual, mediante una serie de *analepsis*, se irán relatando *a posteriori* los sucesos políticos más significativos que, desde la perspectiva del autor, componen el devenir transicional desde la muerte de Franco el 19 de noviembre de 1975 hasta el intento de golpe de estado del 23 de febrero en 1981. La cronología del tiempo transicional se inscribe en la propia temporalidad de la novela, y sus límites temporales aparecen dibujados en los dos episodios principales entre los que el narrador enmarca su relato.

En el primero de estos extremos está el proceso de agonía clínica del dictador y el progresivo dismantelamiento de la estructura panóptica del régimen franquista, cuya centralidad había estado materializada en el propio cuerpo de Franco. En el segundo, situado al otro extremo del proceso, estará la irrupción de la Guardia Civil en el Congreso durante el pleno de investidura de quien estaba llamado a sustituir a Adolfo Suárez como presidente del gobierno. La lectura del tiempo transicional que se deriva de la interpretación del 23F como episodio de clausura del proceso de cambio político en España será, precisamente, uno de los puntos más reconocibles de las interpretaciones que, desde el propio poder político, se han hecho de la Transición. Esta característica cierra así su sentido e instaura la misma lectura de este episodio, en tanto que una *fantasía correctiva*, que encontraremos desarrollada en *Anatomía de un instante*.

⁸⁵ Dentro de este cuadro de inestabilidad política narrado desde la perspectiva de los sucesos que implican al Estado, no se menciona la lucha obrera, ni tampoco la cultura juvenil, ni el problema de las drogas, ni la preocupación por el ejercicio sistemático de la violencia por parte del Estado, ni la preocupación por el mantenimiento o la transformación de las formas de la censura política y cultural, ni la profunda crisis económica vivida en la segunda mitad de los años setenta, etc. Resulta llamativo también el escaso tratamiento de acontecimientos como, por ejemplo, la legalización del Partido Comunista en 1977.

Por otra parte, del mismo modo que en la narración de Prego, la nostalgia y el miedo aparecen en *Francomoribundia* como los afectos predominantes. El miedo se convierte, en determinados puntos del relato, en un afecto especialmente productivo en la construcción de la versión épica del tiempo transicional. En la novela encontramos varios ejemplos de esto. Uno de ellos es el pasaje en el que se describe una de las escenas más emblemáticas y significativas de la Transición, por su enorme carga emotiva, pero también por el uso político que, desde los discursos del consenso, se hizo de ella: el funeral de las víctimas de la matanza de Atocha.

[...] Una joven reparte claveles a los asistentes en medio de un mutismo impresionante, el silencio se palpa, se mastica, expresión de impotencia de un pueblo anonadado, el silencio se cuele entre los huesos, no hay cantos, no hay arengas, las llamadas al orden solo son un siseo, una tensión inhóspita, incapaz de aplacarse, el miedo, el odio, el llanto, el grito demudado, el pueblo entre sollozos, cuerpo contra cuerpo, aliento contra aliento, el pueblo unido jamás será vencido, gritaban en Lisboa cuando cayó la dictadura, dijeron que el bufido que la derribó era el soplo de la Historia pero en Madrid el viento llega a ráfagas, arrasa cualquier previsión, cualquier propósito, ésta no es nuestra revolución de los claveles por mucho que la gente los enseñe, ésta no es ninguna revolución si bien se mira, laméntase Eduardo, en todo caso sería la de los crisantemos (Cebrián, 2003: 239-240).

Esta imagen, como en el documental de Prego, aparece en la novela de Cebrián, por un lado, como una escena que epitomiza y visibiliza el miedo, la violencia y la tensión que habrían caracterizado el final de la década de los setenta; y, por el otro, se construye como una escena en la que ese miedo, esa violencia y esa tensión se hacen productivos políticamente a la hora de apuntalar la ideología del consenso que iba vertebrar la Transición, sobre todo a partir de 1978 con la creación y aprobación de la Constitución.

Directamente vinculada a una representación literaria del miedo y de la violencia, la metáfora del dragón aparece asimismo en la poética transicional de Cebrián como una suerte de metáfora del poder que va a atravesar el conjunto de su narración de corte épico. Ya desde el título de la primera de las dos novelas que hemos mencionado —*La agonía del dragón*—

⁸⁶, la imagen de este animal mitológico se hace, de hecho, presente. Luego, a lo largo de la novela, la imagen del dragón se invoca siempre en relación con situaciones de violencia política. La relación que se establece entre ambos elementos — el dragón y la violencia— es no obstante difusa y, precisamente por ello, también profundamente ideológica.

A pesar de que esas situaciones suelen presentar un marco político concreto, unos agentes físicos determinados y unos receptores localizados —como será, por ejemplo, el caso de Yolanda González (Cebrián, 2003: 365)—, a lo largo de la narración puede observarse cómo mediante la invocación de la imagen del dragón, tanto el marco ideológico como la responsabilidad de los victimarios y el reconocimiento de las víctimas desaparece y se disuelve en una neblina casi mística que desvía la atención del lector con respecto a las causas y las consecuencias específicas de un determinado tipo o episodio de violencia.

De este modo, la metáfora del dragón convierte el ejercicio del poder en una fuerza abstracta e invisible; en una fuerza de carácter mitológico y etéreo: invisibiliza las causas y los agentes de una violencia que siempre se ejerce desde una posición y una ideología determinada y que, en los episodios de la novela en los que esta imagen metafórica aparece, generalmente suelen estar relacionados con las consecuencias directas de un ejercicio brutal del poder por parte del Estado. En la metáfora del dragón quedan, por tanto, encriptados también los ejes de la imposición desde arriba de esa idea de consenso que, como una consecuencia directa del proceso de pacificación, también habría contribuido a borrar del escenario ya democrático la propia violencia que lo funda.

En este sentido, además de la perspectiva generacional, otro de los elementos que caracterizará la novela de Cebrián, y que la alinea con las formas épicas del relato transicional, es la centralidad que ocupa en la narración esta idea del consenso. En *Francomoribundia*, la articulación narrativa del consenso aparece generalmente mediada por una alusión muy similar a la que encontrábamos en el discurso de Prego a la idea del *pueblo español*. Del mismo modo que en *La Transición española* y en *Cuéntame, Francomoribundia* alude en varias

⁸⁶ La primera de estas dos novelas aparecía, recordemos, con el título *La agonía del dragón*. La novela se abría con un prólogo titulado “Carta al autor, que puede utilizarse como manual de uso”, en el que el sentido de esta metáfora, que daba título al primer volumen de la crónica, peor que prolongaría su presencia también en *Francomoribundia* cuatro años después, quedaba explicitado. En esta carta, alguien experto en dragones a quien el autor de la novela se ha dirigido para consultarle, le responde con un texto que explicita el sentido de esta metáfora de la agonía del dragón, que vertebraba el sentido de la crónica transicional que el autor nos ofrece con sus dos novelas al respecto.

ocasiones a la ejemplaridad del comportamiento del *pueblo* en situaciones especialmente tensas políticamente. Nos parece muy significativa, en esta línea, la narración de las manifestaciones de rechazo al golpe llevadas a cabo en los días posteriores al 23 de febrero con las que el autor concluye la novela:

[...] En la gran manifestación con la que Madrid se vengó de la noche Tejero, aunque son ya muchas las veces que he participado en actos semejantes nunca había visto tanta gente reunida en la calle, nunca la veré de nuevo, más de un millón de personas bien contadas [...] abarrotábamos el centro histórico en nuestro caminar hacia el lugar de los hechos, manos entrelazadas, puños en alto, risas y lágrimas de emoción, voces de juventud, revueltas en una zambra inenarrable [...] recorrimos cerca de dos horas la distancia hacia la gran escalinata de las Cortes frente a la que los leones de bronce vigilaban formales el frenesí del *pueblo*, [...] impresionaba ver cómo gritaban eufóricos vivas la libertad miles de parroquianos que años antes habían guardado turno durante horas, soportando estoicamente los rigores del clima y el paso del reloj, para poder rendir su último tributo al Caudillo [...], pero ninguna remembranza ni consideración de ese tipo hacía desmerecer el alucinante espectáculo de la gente, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, niños y mayores, de todas las clases, de todas las creencias e ideologías, clamando contra el abuso de los uniformados, empujándolos en su griterío solemne hacia los límites de los cuarteles, acantonándoles en los fortines, avergonzándoles en público por la villanía y la vejación a la que nos habían sometido (Cebrián, 2003: 431-432).

La apología del consenso en relación con la Constitución de 1978 se explicitará también en las páginas finales de la novela. En ellas, el texto se vuelca en reafirmar esa misma mirada hegemónica y oficial poniendo de relevancia el éxito del proceso:

[...] A medida que avanzaba la inmensa cola, el cortejo ganaba en colorido aunque descendía la calidad de los paños y los manifestantes aparentaban una menor capacidad de compra como si, incluso en el día de la democracia se hubieran puesto de acuerdo para ordenarse en castas, al final de la comitiva eran ya muchas las familias que acudían al completo, los niños colgando del cuello de sus padres, sin duda porque no tenían con quién dejarlos en sus casas, oficinistas, funcionarios y estudiantes competían con obreros del metal y trabajadores del extrarradio a la hora de hacer cruces por ver antiguos franquistas codeándose con marxistas recalcitrantes a los que ellos mismos habían

enviado a las prisiones de la dictadura, allí estaban la derecha y la izquierda, los carceleros y los presos, los vencedores y los vencidos, arropados todos juntos por una gran pancarta en defensa de la Constitución, escuchando cómo un grupo de adolescentes entonaba su particular *Tejero al agujero, con Franco y con Carrero*, mientras Felipe González pugnaba por resaltar su ya grande notoriedad y emergía de entre la multitud abrazado a un megáfono para clamar a gritos por la democracia [...] (Cebrián, 2003: 432-433).

Mediante esta alusión a la multitud marchando por las calles, el relato épico de Cebrián sitúa el foco en la ciudadanía sólo hacia el final de la novela. Esa idea de *pueblo* que resonaba en el relato de Prego adquiere, en el texto de Cebrián, un carácter todavía más ambivalente. Por un lado está la reproducción del imaginario despectivo sobre la docilidad, vulnerabilidad y poca preparación política para la democracia que Cebrián había desplegado unas páginas antes (Cebrián, 2003: 245-246). Por otro lado, a través de la apelación a la *sentimentalidad nacional* de la que nos hablaba Lauren Berlant, mediante la mención de léxico con una carga afectiva muy específica —*el miedo, el odio, el llanto, el grito*— y el recurso, de nuevo, a esa segunda persona del plural, el texto claramente busca dar una salida literaria al sustrato afectivo compartido por esa comunidad afectiva. La voluntad explícita de representar un imaginario colectivo del proceso transicional pasará, de este modo, por la configuración textual de una *modalidad afectiva dominante*, articulada en este caso bajo la forma de una *sentimentalidad blanda* y de corte más bien nacionalista. La vigencia de este recurso a una sentimentalidad nacional en los nuevos relatos sobre el proceso transicional tendrá un claro ejemplo en el éxito —editorial y de la crítica— de la novela *Anatomía de un instante*⁸⁷.

En relación con esta modalidad afectiva, podemos comprender también la clave de lectura que ofrece *Francomoribundia* desde el propio título: “el irse muriendo de Franco”, como un estado de cosas que se extiende en el tiempo y durante el cual va ocurriendo el proceso de la Transición hacia la democracia. La novela se abre, en esta línea, con un gesto muy significativo: la centralidad de la presencia del dictador. Toda la peripecia argumental de la primera parte gira alrededor de las implicaciones políticas y sociales que su desaparición tiene para las diferentes capas de la sociedad. El autor cede al dictador agonizante la voz

⁸⁷ Llama la atención, sin embargo, cómo a pesar de compartir el gesto ideológico, la novela de Cercas se abrirá con una lectura opuesta de esa reacción popular al intento del golpe de Estado, muy vinculada, eso sí, a su relectura generacional de tal episodio desde fuera del marco de la memoria comunicativa dominante que Cebrián despliega en su novela

narrativa principal de esta primera parte de la novela, privilegiando en un primer momento su palabra, su propia versión de la historia de España, por encima de la de todos los demás personajes que irán apareciendo en la medida en la que irá avanzando el texto. La pregunta sobre el tipo de centralidad que ocupa la figura de Franco en la narración que propone Cebrián se convierte, desde esta perspectiva, en uno de los aspectos centrales en la configuración ideológica de la novela.

Diez años antes, en 1993, Manuel Vázquez Montalbán había publicado su *Autobiografía del general Franco*, novela con la que el texto de Cebrián presentará una relación evidente. En el gesto de adoptar la perspectiva narrativa del dictador puede reconocerse en la novela de Vázquez Montalbán la voluntad lúdica que había caracterizado el llamado *realismo posmoderno* que encontrábamos desplegado en las novelas más canónicas de buena parte de la década de los ochenta y los noventa (Oleza, 2012). Ese elemento lúdico era reconocible en este texto de Montalbán tanto en su dimensión estética —el juego con la idea del doble, el manejo del perspectivismo para ir creando a lo largo del texto una serie de juego de espejos— como en su dimensión ideológica, puesto que ese juego formal a floraba a lo largo de la novela como una clara provocación —casi como una venganza— a modo de deconstrucción mordaz y *subnormal*⁸⁸ de la figura del Caudillo. *Francomoribundia*, en cambio, aparecerá en un contexto ya tardío (2003), en el que el tono paródico, que adquiriría un sentido muy determinado en el contexto de ese realismo posmoderno, generará, ya en un contexto literario muy influenciado por los debates sobre la memoria histórica de la primera década de los 2000, unos efectos muy distintos. La cesión de la voz y la palabra a la figura del dictador no se sostiene por sí misma en la novela de Cebrián. A diferencia del texto de Montalbán, la novela de Cebrián se caracteriza por ser una parodia lo suficientemente *blanda* o lo suficientemente *blanca* como para ser peligrosamente confundida con un retrato dulcificado de la figura del dictador⁸⁹:

⁸⁸ Más adelante volveremos sobre la *escritura subnormal* de Manuel Vázquez Montalbán como apuesta ética y estética.

⁸⁹ El cuerpo enfermo y moribundo de Franco, como una suerte de *miniaturización metafórica* del estado de cosas a la altura de finales del año 1975 (Valis, 2010: 312): como un cuerpo *cyborg* (LaRubia Prado, 2000), como una imagen del orden de *lo reprimido* (Vilarós, 1998) o incluso como un *fetiché* o reliquia religiosa (Medina, 2001) de carácter casi *pop*, aparecerá en esta y en otras novelas como el enclave en el que los mitos franquistas se sustituyen por otros mitos que generará la Transición (Villamandos, 2008: 262-263). Resulta significativo señalar la escasa frecuencia con la que la cultura, en sus diferentes formas y discursos, se ha enfrentado a la representación de la figura del dictador Francisco Franco más allá de la parodia o la sátira (Novell, 2011). La crítica ha señalado el aspecto performativo de la construcción —y la reconstrucción— mediática de

¡Qué duro es morir!, le dije a Pozuelo cuando me bajaba a esa especie de quirófano de campaña montado de urgencia en el cuerpo de guardia, transportándome como si fuera un herido de guerra, envuelto en una alfombra, entre frazadas y gritos, órdenes contradictorias, angustia, miedo, mientras él luchaba contra mi insistente empeño en agarrarme el bajo vientre porque yo sabía que me estaba desangrando, tengo experiencia en esas cosas y quería evitarlo. Notaba la sangre bullir en mi cuerpo, buscando todos los desagües, mojando las sábanas, derramándose en espesas babas por mi mentoncillo recién afeitado, con ese sabor agridulce que tienen los fluidos de los viejos, era como si la fuente de la vida se marchara por el manantial rojizo y apestoso en que se habían convertido mis vísceras y me venía el Rif a la memoria, aquél estrépito de tripas rotas bañado en pólvora, tan diferente al de ahora, aunque también entonces pensé que me iba por la herida y fue lo mismo, no me interesaba sino dejarlo todo en orden, atado y bien atado (Cebrián, 2003: 11).

Aunque es cierto que ese *fluir de la conciencia* del monólogo interior de Franco que reproduce *Francomoribundia* presentará un cierto rasgo de patetismo, este gesto no parece aquí lo suficientemente acentuado como para justificar el gesto literario que Cebrián busca sostener con su narración. De las dos instancias enunciativas que Cebrián crea en esta primera parte, una de ellas —la que toma la palabra, la que ejerce el poder de contar desde esa primera persona— se la cede al dictador, gesto que no puede pasarnos desapercibido, sobre todo teniendo en cuenta la simetría que esta estructura presentará en relación con la segunda parte de la novela, donde se mantendrá ese segundo plano narrativo y se producirá la sustitución del monólogo agonizante de Franco por el monólogo melancólico de Alberto Llorés. Tanto uno como otro representan la instancia del poder discursivo que parece vertebrar, de forma natural, la lógica de esta narración.

Si en la primera parte, ese agente cuyo monólogo va a vertebrar el relato será el propio dictador, en la segunda el eje de la narración será el monólogo angustiado del diputado

la muerte del dictador (Medina, 2001: 42-43); un carácter performativo del que el documental de Prego daba también perfecta cuenta. Este episodio concreto del relato transicional será otro de los momentos, entonces, donde podremos observar el problemático manejo que el discurso épico hace de los afectos a la hora de construir un relato histórico que busca trasladarse al público como un relato *neutral y objetivo*. El hecho de que Cebrián escoja este motivo para abrir su narración nos dará, por otra parte, el tono ideológico (que se superpone a esa modalidad afectiva dominante) sobre el que se construye la novela.

Alberto Llorés, desde su escaño en el interior del Congreso de los Diputados durante el intento de golpe de estado de Tejero. La identificación de la mirada del narrador con en el personaje de Llorés se deja entrever desde el inicio de *La agonía del dragón*, pero no será hasta esta segunda parte de la segunda novela que la autoridad sobre el relato transicional de la voz de este personaje cobrará su protagonismo definitivo.

Desde su angustia, desde su escaño y desde su incipiente madurez vital y política, Llorés va rememorando, con una nostalgia similar a la que le atenaza a Franco en su lecho de muerte clínica, episodios de lo que ha constituido ese proceso de Transición política y social que sucedió a la desaparición de Franco. El protagonismo de la angustia de Llorés, mezclada con el miedo social al que constantemente el texto hace referencia, configuran el marco afectivo clave sobre el cual el texto construirá el sentido “correctivo” del 23F para con las ilusiones de ruptura y de verdadero cambio político con las que se había iniciado el proceso transicional, vinculando de este modo la clausura de un tiempo en suspensión y cargado de posibilidades con un acontecimiento de cierre de las mismas; así, se justificará la imposibilidad real de un cambio político más allá del que se dio en el transcurso de esos quince años y medio que van entre noviembre de 1975 y febrero de 1981:

Me hubiera gustado que todo transcurriera de otra manera, que mi posibilismo y el de tantos otros, nuestras ganas de hacer, nuestra cándida voluntad de ver el lado bueno de las cosas, no hubieran acabado amenazados por *un civil con bigote* [...], preveíamos que este podía ser un país normal, ¡curiosa palabreja!, [...] este país destinado a ser como todos los otros a los que admirábamos y con los que nos comparábamos, un país de libertad y de futuro, no el de las maravillas, desde luego, pero tampoco el de nunca jamás, y ahora el sueño se desmorona como un castillo de naipes, derrumbado sobre la angustia y el miedo de una clase política que ingenuamente había imaginado que todo lo deseable era posible y todo lo posible, realizable [...] (Cebrián, 2003: 243).

Cuando Alberto Llorés toma la palabra, lo hace, como vemos, en una primera persona del plural que alude a un *nosotros* muy específico: un nosotros por el que el relato del proceso queda explícitamente vinculado a una narración marcadamente identitaria en términos generacionales y que remite a una comunidad afectiva construida a partir de una educación

política y sentimental condicionada por el franquismo —que nos dirige, a su vez, a un imaginario del poder también marcadamente masculino⁹⁰.

En 2003 —momento de publicación de la novela—, el mercado literario español ya se encuentra notablemente marcado por la presencia de las publicaciones relacionadas con la recuperación de la memoria histórica. En este contexto de popularización creciente de la industria cultural de la memoria y del interés en los relatos sobre el pasado más reciente, no resulta difícil vincular la novela de Cebrián al uso ideológico de esa *moda nostalgia* que observábamos a propósito de la serie *Cuéntame*. Este uso —mercantil e ideológico— de la nostalgia, que aparece en paralelo al propio *boom* de las novelas de la memoria, quiere traer al presente el relato épico del proceso de la Transición, por el que se busca narrarlo como el momento de fundación de ese *tiempo cero* democrático.

En este sentido, Alberto Villamandos ha subrayado el recurso a la nostalgia como uno de los elementos que caracterizan ideológicamente la novela de Cebrián como una representación del tiempo transicional a partir de la distancia que presenta la novela con respecto a un ensayo que el autor publicaba en el año 1984, titulado *La España que bosteza*:

La distancia entre este ensayo y la novela no se debe sólo a describir la transición “a toro pasado”, cuando conocemos su desenlace. *Francomoribundia* surge en una sociedad muy diferente, en donde la historia leída como ficción deviene en mercancía, donde el *pathos*, la identificación emocional, sustituye a la crítica. Si la “moda nostalgia” según Fredric Jameson, define la posmodernidad, el destino de la transición, como mito invocado por la clase política, parece ser el de convertirse en la España contemporánea en memoria consumible que recicle sus recuerdos inquietantes en ficción: un relato

⁹⁰ El uso del perspectivismo que propone esta novela es, en este sentido, capcioso, del mismo modo que lo es la construcción de la temporalidad narrativa con la que este perspectivismo se apuntala. A pesar del carácter periodístico y aparentemente distanciado y neutral del texto, se trata de un discurso mediado por ese punto de enunciación generacional, masculino y de clase que sostiene la identidad narrativa de todas las voces que participan en la novela. Por mucho que esa voz narrativa omnisciente y esa voluntad omniabarcadora de la crónica se empeñe en invisibilizar las coordenadas de ese punto de enunciación, estas afloran una y otra vez en su discurso narrativo. De esta forma, observamos cómo en el transcurso que va de la primera a la segunda parte, el relato parece querer plasmar, a través de dos fotos fijas, el desplazamiento del poder de las manos —del discurso— del dictador agonizante, a las manos —al discurso— del poder democrático, encarnado en el personaje más moderado de todos los que componen el fresco que pinta la novela. El poder de contar quedará, por tanto, directamente vinculado al poder político, y lo que el relato de la crónica transicional que este texto nos propone es que el éxito del proceso consiste en el traslado efectivo, aún con sus limitaciones, de una instancia de poder dictatorial —Franco, el dragón que agoniza— a otra democrática. Aquí es donde se ubica la épica del relato de Cebrián.

costumbrista como *Cuéntame cómo pasó* o una historia gótica con final alentador como el documental de Prego (Villamandos, 2008: 264).

La vinculación entre la serie de Victoria Prego *La Transición española* y la novela *Francomoribundia* de Juan Luis Cebrián se hace aquí explícita, aunque resultaba evidente ya tanto por intencionalidad política y su planteamiento ideológico como por las estrategias narrativas que ambos productos despliegan para lograrla. Se trata de un relato *interesado*, en un contexto de creciente politización de los discursos de la memoria en España. En lugar de dialogar críticamente con este contexto, el documental de Prego y la novela de Cebrián invocan el mito de la Transición; como ocurría con *Cuéntame*, el texto de Cebrián busca articular esta forma de memoria oficial bajo la forma de una memoria comunicativa legitimadora, fácilmente consumible y que no discute con el delicado contexto en la que se produce. Más allá del interés literario que el texto de Juan Luis Cebrián pueda presentar en términos estéticos —que, ciertamente, no es demasiado—, nos interesa su aparición como producto literario que nos da la medida acertada del patrón discursivo de lo que hasta ahora hemos venido llamado el *relato hegemónico* o *épico* de la Transición española.

Si la crítica había discutido la existencia de algo similar a lo que algunos discursos han referido cada vez con mayor insistencia como el *mito de la Transición*, el sentido que tiene la elección de esta primera novela como objeto de análisis es, precisamente, el de constatar la existencia y circulación —también dentro del campo literario— de un relato prototípico del consenso, que se alinea de este modo con el relato institucional y estadocéntrico del proceso transicional y que establece la linealidad de la secuencia temporal del relato del tiempo transicional a partir de una serie de hitos cuya centralidad no suele ser cuestionada. La estructura de este relato deja, por tanto, otros muchos acontecimientos al margen de esta narrativa hegemónica, cuya introducción en la fábula transicional se suele dar desde una perspectiva generalmente marginal, excéntrica o procedente de relatos enunciados explícitamente desde un enfoque determinado —feminismo, movimiento obrero, juventud, etc.— que, en ningún caso, aspira a contar el proceso en su totalidad.

1.3. El relato crítico y la memoria contrahegemónica

1.3.1. El relato crítico de la Transición española

Desde el otro extremo visible de la *generación bifida* y siguiendo la teoría de la memoria comunicativa, nos encontramos con el reverso de la memoria legitimadora del proceso transicional y de su relato épico. Se trata de una segunda forma de memoria que coexiste con la primera, e incluso, como veremos, la llega a preceder en el tiempo. Esta otra expresión de la memoria, como señala el esquema de Haro Tecglen, no busca o no logra integrarse dentro de las estructuras del nuevo poder democrático y que cuestionará, desde posicionamientos relativamente marginales—entendiendo aquí la idea de *margen* en relación con su posicionamiento con respecto al poder político o el centro de los discursos— las versiones que cuentan la Transición desde la perspectiva de sus éxitos.

Abordaremos esta versión de la memoria comunicativa como el *relato crítico* o contrahegemónico, para destacar de este modo su principal función dentro del marco del debate: una función que consistirá en deslegitimar la representación de esa memoria hegemónica que había sido establecida desde una perspectiva ideológica afín a los intereses de las clases dirigentes y que había sido puesta en circulación fundamentalmente por los medios de comunicación. Como trataremos de explicar en las páginas que siguen, el cuestionamiento de esta memoria oficial se dará, ya desde finales de los años setenta, principalmente, en las manifestaciones de la cultura vinculadas a una élite intelectual de carácter progresista, históricamente vinculada con la lucha antifranquista y la izquierda sociológica, y política o sentimentalmente vinculada al Partido Comunista del periodo predemocrático. A diferencia de la gran difusión de las versiones hegemónicas del relato transicional que veíamos articuladas en productos televisivos y culturales de gran alcance y de fácil digestión para un público amplio, las versiones críticas de este relato no se presentarán en general bajo las formas de una cultura de carácter popular y accesible a una mayoría social. Sin embargo, y precisamente por tratarse de una cultura prestigiada, sí que constituyó, desde bien temprano, un posicionamiento crítico que pervive en el campo literario de los 2000 y sin el cual no es posible entender el mapa de los discursos sobre la Transición en toda su complejidad.

Este relato crítico constituye, pues, el reverso exacto sobre el que se sostiene el paradigma épico que veíamos representado en la novela *Francomoribundia*. Se trata del paradigma que presenta el negativo del relato exitoso, épico y ejemplar; el que cuenta una

Transición poco heroica en sus logros y nada ejemplar en sus formas, producto, más que de una correlación de fuerzas—como el relato hegemónico se empeñó en afirmar *a posteriori*—, de una “correlación de debilidades” (Vázquez Montalbán, 2005). El relato crítico elaborará una memoria comunicativa del proceso transicional que existirá desde muy pronto y paralelamente a los relatos oficiales generados por el propio régimen en transición.

La crítica ha fechado la aparición de esta forma de memoria cuando el proceso transicional llega a su punto de inflexión hacia 1978, con la institucionalización definitiva del régimen democrático mediante la aprobación de la nueva Constitución Española (Egea, 2004; Pasamar, 2015). No obstante, y a diferencia del relato épico surgido con posterioridad, la mirada crítica no se impondrá como un régimen de verdad compartido por un amplio sector de la sociedad hasta mucho más tarde, con el estallido de la crisis y la socialización de sus efectos, ya hacia finales de la primera década de los 2000.

El punto de partida de esta lectura crítica es el acto de la negación, en definitiva, de su éxito—*la transición no ha tenido lugar* (Naval, 2013)—. Según este paradigma explicativo, algo esencial a la propia noción de *transición* se habría perdido por el camino—*la ruptura*—, convirtiéndose en un mero proceso burocrático de *reforma* política⁹¹. En este sentido, en la expresión de este relato resuena constantemente el eco de una semántica de la pérdida, de la derrota y del coste que una parte de la sociedad habría tenido que asumir para sostener el éxito ostentado por esa otra parte. De ahí, por tanto, que este relato haya sido frecuentemente asociado por la crítica con una cierta matriz melancólica (Vilarós, 1998; Medina, 2001. Moreiras, 2000, etc.) y que el lamento por la *derrota* y las dificultades para asumirla hayan sido uno de sus pilares de sentido fundamentales.

Si bien a grandes rasgos este relato será compartido por buena parte de los acercamientos críticos que, desde diferentes ideologías vinculadas a la izquierda—los

⁹¹ El debate sobre la dialéctica entre reforma y ruptura como la clave del proceso transicional giró, desde sus inicios, en torno a la posibilidad real de una ruptura con el aparato franquista que se planteaba desde el antifranquismo más vinculado a la izquierda (una parte fundamental del PC, que perdió su vinculación política y afectiva con el partido tras la deriva *posibilista* del aparato y las cesiones de Carrillo), frente a la idea de reforma que defendían los sectores más moderados del antifranquismo, e incluso algunos sectores desde dentro del propio Régimen, al contemplar en esta forma blanda de transición por reforma la única posibilidad del reciclaje de sus élites políticas (Molinero, 2006). El modelo de una transición por reforma, cuyo modelo es el caso español—exportado, posteriormente, a otros contextos nacionales como Chile y algunos países de la Europa del Este—se opondría el modelo de transición por ruptura que se daría, sin ir más lejos, en contextos como Portugal (Loff, 2014). Un trabajo comparativo entre ambos procesos sería, en este sentido, de gran interés, sobre todo en relación con las formas de cultura y de memoria que en cada uno de estos contextos se han generado.

acercamientos desde el marxismo, desde las distintas formas del nacionalismo no centralista, e incluso desde la cultura libertaria—, componen el conjunto de las narrativas críticas sobre el proceso transicional, dentro de este modelo narrativo se perfilan distintos e importantes matices que hacen de esta memoria contrahegemónica un espacio discursivo mucho más amplio y rico que el de las formas de la memoria hegemónica, especialmente si nos acercamos a ella desde el ámbito de la producción artística y cultural. Dado que algunos trabajos fundamentales (Vilaros, 1998; Medina, 2001; Labrador, 2009)⁹² ya han estudiado de cerca las diferencias existentes entre las distintas matrices discursivas del relato contrahegemónico, esta parte de nuestro trabajo se centrará en reconstruir lo que arquetípicamente consideraremos como el relato crítico de la Transición española⁹³. No pretendemos, con esto, opacar el sentido de este análisis, sino más bien proponer una relectura compacta del mismo que nos permita acercarnos al estudio de las formas bajo las que estos relatos críticos siguen presentes en la producción literaria contemporánea. Entenderemos aquí todos estos relatos como partes, con matices, de un mismo relato crítico, precisamente porque consideramos que de este modo se hace más comprensible y evidente su *latencia* en la crítica a la Transición aparecida posteriormente en sus representaciones literarias, ya desde la perspectiva del régimen de memoria actual.

Del mismo modo que vinculábamos el consenso a la articulación narrativa de una secuencia temporal que configuraba discursivamente la Transición como el *tiempo cero* de la democracia, también encontramos en el relato crítico una matriz temporal muy específica que sujetará la ideología que este segundo relato propone en relación con el tiempo

⁹² En su clasificación y análisis de los discursos fundacionales sobre la Transición, Labrador distingue tres paradigmas discursivos que constituyen, para él, tres matrices distintas a la hora de establecer un relato contra-épico de la Transición. Para Labrador, enfrentados a ese paradigma oficial que él denomina “de la racionalidad histórica” y que se ha descrito en esta tesis como el relato épico de la Transición, habría tres lógicas discursivas que aquí consideraremos parte de la misma: (1) un paradigma que leería la transición como un proceso incompleto, (2) un paradigma que leería la transición como un *lapsus* temporal y (3) un tercer paradigma que pondría en el centro del análisis del tiempo transicional la idea del *trauma* (Labrador, 2009).

⁹³ A pesar, pues, de que la configuración de estos discursos críticos es más compleja y contiene, dentro de sí, configuraciones más diversas que en el caso de los discursos oficiales, es importante remarcar de entre esta maraña de discursos la existencia y, de algún modo, la *hegemonía* de este arquetipo del discurso crítico. Como hemos dicho, aunque surge de forma temprana en el contexto de la izquierda sociológica, su estudio sería capitalizada por el hispanismo anglosajón (Pasamar, 2015b). Su perspectiva narrativa del proceso transicional no contaría, de hecho, con una aceptación generalizada en el contexto peninsular hasta bien entrada la década de los 2000 —y siempre con matices— y aunque empezara a desarrollarse mientras las instancias del poder —institucional, académico y periodístico— se volcaban en la construcción del relato épico de la Transición, acorde con la espectacularización de la consolidación democrática de la década de los 90 (Graham y Labanyi, 1995).

transicional. Frente a los límites de la Transición institucional que encontrábamos en la articulación cronológica del relato hegemónico (1975-1978/1982), la cronología que propone el relato crítico es considerablemente más amplia y sus límites más difusos. Esta cronología expandida y difusa que encontraremos en la base de las representaciones del relato crítico responde a una mirada sobre la Transición ya no como un acontecimiento fundacional, sino como un episodio de tránsito entre dos regímenes de gobierno, de la dictadura a la democracia. En este caso, la Transición no se configura tanto como un acontecimiento en sí mismo, sino como un momento más en el *continuum* histórico del país, que se caracterizará por la transformación cualitativa de las lógicas de gobierno del franquismo hacia las lógicas del capitalismo avanzado, articuladas bajo la forma política de la socialdemocracia, primero, y de una democracia de corte conservador y neoliberal, después. Dentro de ese *continuum* o devenir histórico, la Transición constituirá en este relato una suerte de oportunidad perdida en la lucha por revertir estas dos lógicas; dos lógicas —el franquismo y el capitalismo— que desde los años del *desarrollismo* en la última etapa de la dictadura ya venían caminando de la mano.

Muy significativamente, el momento inicial del proceso transicional suele ubicarse desde esta perspectiva en torno a 1968, fecha que remite a un episodio muy concreto —el mayo francés— al que esta *generación bifida* —la de Rafael Chirbes y Juan Luis Cebrián, la llamada *generación del 68* (Talens, 1995)— estará muy vinculada sentimental, cultural y políticamente. En el otro extremo, su final se suele fijar en distintos puntos de la década de los ochenta —esto suele depender de la disciplina de estudio desde la que este relato crítico se aborda—, que suele oscilar entre la primera victoria del PSOE en las elecciones de 1982 a la que suele apuntar la historiografía (Aróstegui, 2000; Pasamar, 2015), el ingreso de España en la CEE por el que se decanta la historia cultural (Mainer, 2000; Quaggio, 2014; Labrador, 2017) o incluso con los fastos de Sevilla y Barcelona y el inicio del declive de la etapa socialista en 1992 hacia la que tienden los estudios culturales (Vilarós, 1998; Moreiras, 2004).

En este sentido, críticos como Juan Carlos Mainer (2000) y escritores como Manuel Vázquez Montalbán (1998) han puesto de relieve hasta qué punto el inicio del proceso de descomposición institucional del régimen tuvo un claro y muy significativo preludeo en el campo de la cultura con casi una década de antelación. Una perspectiva que ha sido explorada también más recientemente por estudios de gran solidez (Larraz, 2013; Quaggio, 2014), en

los cuales se apunta hacia la centralidad de la etapa final del franquismo como uno de los episodios fundamentales para entender los términos en los que se habrían dirimido, en el ámbito de la cultura, buena parte de las cuestiones que, casi una década más tarde, serían apuntaladas desde las instituciones.

Así, íntimamente vinculada a ese sentimiento de pérdida, que será central en la construcción de este relato, nos encontraremos con la noción de *desencanto*; una noción que remite directamente a la dimensión melancólica como su principal rasgo generacional, que se irá disipando (o reacomodando) en los distintos regímenes afectivos que se irán sucediendo generacionalmente y desde los que se irá revisitando la Transición con posterioridad. Sin embargo, a pesar de que este rasgo melancólico llegará a desaparecer casi completamente en las narrativas críticas vinculadas a las formas distintas de la experiencia del tiempo transicional que encontraremos elaborados en los relatos de las generaciones sucesivas, la *pérdida* será siendo el eje central del sentido de buena parte de dichas revisiones críticas.

A pesar de su carácter contrahegemónico, este discurso empieza a circular, entonces, en el escenario de la cultura a partir de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta; es decir, ya durante el propio proceso transicional. Según ha señalado Gonzalo Pasamar, aparecen ya en este periodo los primeros análisis periodísticos y culturales que intentaban construir un relato coherente de la Transición, influenciado por una difusa noción de *desencanto*:

Para entender los primeros pasos de la producción cultural acerca de la Transición debemos situarnos en los años que van de 1978 a 1982. Fue este un periodo clave en el que, una vez celebradas las elecciones de junio de 1977, la naciente democracia se hubo de enfrentar a una serie de desafíos tan complejos que muy pronto resultó visible la distancia que separaba los deseos de las complejas realidades que acababan de heredarse; retos como la crisis económica, la edificación de las instituciones democráticas o su protección de las amenazas involucionistas y del terrorismo. Este proceso, como se sabe, estuvo presidido por un fenómeno que los contemporáneos denominaron “el desencanto” (Pasamar, 2015: 228).

La mirada del *desencanto* era, ya en este punto, incompatible con cualquier visión autocomplaciente del proceso. La crítica ha atribuido la creación del tópico del *desencanto* a la prensa. Concretamente, los primeros usos del término se han encontrado en la prensa

económica en julio del 1976, poco antes de la aparición del documental de Jaime Chávarri titulado *El desencanto*, al cual le sería otorgado posteriormente un sentido político que la película no tenía en origen (Egea, 2004)⁹⁴. Sin embargo, tendrían que pasar dos años más hasta que la palabra *desencanto* empezara a aparecer con insistencia en las páginas de opinión de la prensa escrita, fundamentalmente en el periódico *El País* y generalmente en relación con los debates en torno a la Constitución española. Será solamente a partir de este momento cuando, ya en 1979 y 1980, esta noción se extenderá como un lugar común para definir una tonalidad afectiva muy específica, que marcó los discursos en torno al tiempo transicional de un amplio sector de la sociedad de la época.

Habría varias formas de interpretar esta construcción del *desencanto* como un lugar común. Una podría ser la de la escenificación mediática de una reacción en contra de la premisa del consenso, que había articulado el proceso de cambio político y que, en 1978 y una vez aprobada la Constitución, había fagocitado ya de forma evidente buena parte de los proyectos de ruptura que podían haberse puesto en marcha hasta ese momento. Otras interpretaciones señalaron la puesta en circulación masiva de la idea del desencanto como un tópico estratégicamente creado desde los medios de comunicación, como una herramienta de desmovilización puesta al servicio del poder, en el agitado y delicado contexto político e institucional del momento (Egea, 2004). Los acercamientos más críticos han apuntado hacia el sobredimensionamiento y el marcado carácter de clase de la propia noción de *desencanto* (Sánchez León, 2014 y Martínez Rubio, 2017). Pero, sin duda, la forma de entender esta idea que ha trascendido culturalmente ha sido su lectura en clave melancólica: el *desencanto* como la expresión de una incapacidad colectiva —generacional, diremos nosotros— de romper con el pasado (Vilarós, 1998), que se materializaría en la constante vuelta sobre la Transición como una pantalla para tratar de explicar el presente; como una *fantasía sociopolítica*.

La propia historiografía señala el viraje definitivo del relato transicional —de la *euforia* al *desencanto* (Quaggio, 2014: 192-193)— precisamente tras el intento del golpe de Estado del 23F. Desde esta perspectiva, será a partir de ese momento que la posibilidad del

⁹⁴ *El desencanto* acaba convirtiéndose, retrospectivamente, en un análisis de la democracia. Recordemos que la película se rodó durante los meses en que el dictador agoniza y muere, y ve la luz poco después, pero todavía en una fecha muy temprana del proceso transicional como para poder considerarla un retrato. Ese "retrato" funciona casi como una anticipación, pero también como una lectura retrospectiva del significado de la película. Ver Labanyi (2011b) y Egea (2004).

mantenimiento del diálogo entre reforma y ruptura se verá clausurada de forma brusca y definitiva. El intento de golpe constituirá uno de los principales argumentos por parte de las fuerzas políticas para regular la moderación de las expectativas con respecto al resultado de las negociaciones por los estándares democráticos, tal y como observábamos a través del análisis de *Francomoribundia*:

Si el comentado espíritu crítico llegó en 1980 hasta cotas difícilmente imaginables tres años antes, en 1981, tras el 23-F, a los argumentos del desencanto (escasa pedagogía sobre la Constitución, divorcio entre los partidos políticos y la sociedad, presencia del franquismo, problema autonómico irresuelto) se les sumó uno especialmente contundente: la democracia había demostrado su “fragilidad” y estado a punto de acabar trágicamente; se imponía un cambio de rumbo o de lo contrario la presente podía convertirse en “una ocasión perdida” (Pasamar, 2015: 230).

En este sentido, las líneas de las que podríamos partir a la hora de trazar un retrato aproximado de ese relato crítico tendrán que ver, por un lado, con la retórica del coste, del *precio* de la Transición (Morán, 1992); con la idea de Transición como *intransición* (Subirats, 2002); como un *pacto secreto* entre élites o las “genealogías negras del poder” (Garcés, 1996); como momento de cristalización del *trauma histórico* de la Guerra Civil (Labanyi, 2000), como el síndrome de abstinencia provocado por la interrupción súbita de la presencia del régimen dictatorial (Vilarós, 1998)⁹⁵ o incluso como la cicatriz mal curada de una profunda *herida* que el pasado franquista habría dejado en la cultura y la sociedad españolas (Moreiras, 2004). Justo en el centro de este cruce de discursos, la reflexión en torno al trauma se

⁹⁵ El trabajo de Teresa Vilarós propone una elaboración de los discursos del trauma que se sitúan a medio camino entre la perspectiva de los estudios culturales que caracterizará a muchos de los trabajos posteriores sobre el tiempo transicional (Medina, 2001 y Labrador, 2009) y la lectura psicoanalítica del pasado transicional, de gran vigencia en los estudios hispánicos norteamericanos de finales de los 90 (Labanyi, 2000). Su punto de partida es el de abordar, desde este engranaje teórico, el estudio de una producción cultural sobre la Transición española que escapara a las articulaciones de una memoria colectiva del proceso de cambio político en España cifrada, generalmente, desde el paradigma de su éxito político, social y cultural. El de Vilarós es, en este sentido un estudio pionero en el acercamiento a los discursos marginales y contraculturales, que entiende la transición como el tiempo en el que se produce un síndrome de abstinencia colectivo, un ‘Gran Mono’ social, en el que el sujeto colectivo se debate entre el retorno del franquismo en términos de repetición histórica (al que se habría *enganchado*) y la necesidad de salir de él y dirigirse hacia un tiempo nuevo, con una nueva identidad cultural que lo defina. Vilarós articula una lectura de la Transición en términos biopolíticos que servirá también como precedente para algunas de las lecturas *queer* de la Transición (Paul B. Preciado, 2012 y Chamouveau, 2014 y 2016).

convertirá en un aspecto clave en el proceso de desplazamiento desde el discurso político hacia el imaginario colectivo y sus articulaciones culturales, que funcionarán en la base de la reconfiguración y circulación del relato crítico de la Transición posterior al proceso (Labrador, 2009: 71). Directamente vinculada a la idea del *trauma histórico* en relación con el silenciamiento del pasado que estos discursos denuncian, aparece el sesgo melancólico que caracterizará a este relato crítico⁹⁶.

Junto a la idea de la pérdida, y de entre todas las mencionadas, este modelo discursivo crítico tendrá en cualquier caso como categoría central también la idea del coste o de *precio*. Desde esta mirada, la Transición se describe como un proceso de negociación desigual, cuyos resultados habrían satisfecho tan sólo demandas mínimas y habrían supuesto un elevado coste en términos de renuncia —de *derrota*, en definitiva— con respecto a la realización de un proyecto político alternativo; dicho resultado habría acabado por imponerse mediante las reglas del consenso. La Transición y sus efectos será leída en términos históricos como una ocasión perdida para la reparación de la memoria de la derrota y la materialización de la revolución y, en términos económicos, como el triunfo del capitalismo avanzado en España en tanto que deriva natural de las lógicas del progreso.

En uno de los ensayos más citados a propósito de la crítica al proceso transicional —desde esta clave—, Gregorio Morán denunciaba cómo la base económica de la serie de acuerdos que constituían el consenso había sido, precisamente, un pacto entre élites políticas y económicas, en el que se había negociado el *precio* de la Transición (1992)⁹⁷. Morán es, en este sentido, junto con Manuel Vázquez Montalbán, uno de los precedentes más claros que nos encontramos a la hora de trazar la estela de ese relato crítico, contrahegemónico y

⁹⁶ Sobre la centralidad del episodio de la muerte de Franco (Franco como padre simbólico y la muerte del padre) como el nudo de la estructura melancólica de muchas de las miradas críticas sobre la Transición, consultar Vilaros (1998), Medina (2001), Moreiras (2004) o Labanyi (2000).

⁹⁷ “[...] Si se ha llegado a este punto es porque la consolidación del sistema democrático se ha hecho de tal modo que los miedos, los temores, las cautelas, fueron dejando un sedimento que al final se convirtió en costra. Amparados en presuntos peligros desestabilizadores ocurre que la comodidad intelectual, los intereses adquiridos de personas o grupos, han impedido echar luz sobre este proceso de transición. De una dictadura a una monarquía parlamentaria. Es posible que buena parte del malestar intelectual que se detecta en España esté incubado en el nudo gordiano elaborado durante la Transición. [...] Cualquiera osado que se atreviera a acercarse a ese nudo, saltando sobre las anécdotas, para intentar desenmarañar la trama, corría el riesgo de la descalificación total. Y sería acusado de aquello que tiene a gala y que le permite el distanciamiento: no ser un protagonista de la Transición. Quien no había estado en los sucesivos conciliábulos, aunque fuera a título de convidado de piedra, se arriesgaba a ser reprendido por falta de información confidencial. O lo que es más cruel por ingenuidad. Una de las más curiosas leyendas, en las que se mezcla la vanidad y la majadería, es la consideración que tienen los protagonistas de sí mismos, y no digamos sus ayudantes, de que todo el proceso fue un derroche de sutileza, astucia y habilidad” (Morán, 2015: 22-23).

deslegitimador con respecto a los discursos que celebran la Transición y exponen su éxito en clave épica⁹⁸. Su discurso, además, se enuncia en términos explícitamente generacionales de una forma muy similar a la que lo harán las novelas de Rafael Chirbes, ya que alude a una generación — “la de los nacidos hacia 1947”, esto es, la suya— que “a la altura de finales de la década de los noventa constata que, en la Transición, los negocios estaban por encima de creencias y pasados” (Morán, 2015: 7). La derrota a la que remite Morán no tiene que ver solamente con los acuerdos institucionales que cristalizarían en los grandes hitos del consenso —los Pactos de la Moncloa, la Monarquía parlamentaria, la Constitución del 78— que él mismo formula como la *derrota institucional*, sino sobre todo con lo económico: los que ganaron y los que perdieron; los que se enriquecieron y los que pagaron un precio.

No obstante, de los múltiples pactos firmados, el más doloroso de todos —y que será la grieta por la que se colarán las relecturas y revisiones del proceso transicional surgidas sobre todo a partir del año 2000— habría sido aquel por el cual las víctimas y verdugos de la Guerra Civil y el régimen franquista se situaban en un idéntico nivel de legitimidad —en un régimen de *equidistancia*— cerrándose, de ese modo, la posibilidad de revisar y juzgar el periodo franquista mediante el tan discutido *pacto de silencio*⁹⁹ (Labrador, 2009: 66-67). Será de este modo que la memoria crítica de la Transición está necesaria e inextricablemente ligada a la memoria de la derrota de la Guerra Civil hasta el punto en que, muy frecuentemente, ambos

⁹⁸ No obstante —y en esto se diferenciarán de los textos de Vázquez Montalbán—, los trabajos de Morán no dejan de responder a una suerte de *contraépica fundacional*, cuya retórica espectacular forma parte de una vinculación al lenguaje de los medios de comunicación similar a la que observábamos en los discursos de Victoria Prego o de Juan Luis Cebrián, pero de signo opuesto. Aunque, paradójicamente, unos años antes, Juan Luis Cebrián publicaba un ensayo, también de corte periodístico y en la misma línea crítica, titulado *La España que bosteza* (Cebrián, 1984), será en el ensayo de Morán donde encontraremos un modelo básico de este discurso crítico que se iría implementado en la medida en la que iban a ir apareciendo nuevos estudios sobre la cuestión transicional. Gregorio Morán publicó su trabajo por primera vez en 1991 y su sintomática y oportuna reedición en el año 2015 lo volvió a situar en el centro de esta suerte de contraépica de la Transición.

⁹⁹ Existe una acalorada discusión en torno a la existencia o no de un pacto de olvido y en torno a los matices que, desde todas las perspectivas ideológicas, se ha buscado añadir a la cuestión. Especialmente desde la historiografía (Julià, 2000 y Saz, 2007) y desde la sociología de la cultura (Sánchez Biosca, 2007) se ha buscado suavizar la perspectiva desde la que los discursos más críticos con el proceso transicional han señalado sistemáticamente la existencia de un silencio, e incluso un olvido programado del pasado de la dictadura y la guerra civil. Correcciones como las de Santos Julià, que propone poner en valor la diferencia que existiría entre *olvidar* y *echar al olvido* (Julià y Mainer, 2000), la noción de la existencia de una *demanda social de olvido* de la que hablaría la historiografía (Saz, 2007), o incluso los análisis de la pervivencia del pasado franquista en el cine y la literatura del tardofranquismo (Sánchez Biosca, 2007) serían un buen ejemplo de este debate. El posicionamiento que toman aquí los discursos más críticos es el de la clara denuncia de las consecuencias que la ausencia de una política de reparación del pasado fue uno de los precios más altos que la sociedad tuvo que pagar para que el proceso transicional se llevara a cabo.

procesos de memoria se mezclan y se confunden. Estas dos cuestiones que señala la lectura de la Transición de Morán —derrota y memoria— apuntan hacia los motivos centrales de la poética del tiempo transicional que encontraremos como eje ideológico, político y afectivo en la narrativa de Rafael Chirbes.

Es importante entender, en este punto, cómo los discursos hegemónicos de la Transición de los que hablábamos en el apartado anterior, elaborados y difundidos desde los medios de comunicación y demás instancias institucionales, borrarán por completo de su lenguaje todo un despliegue semántico en torno a la idea de *derrota* que el relato crítico pondrá en el centro de su discurso. Desde esta perspectiva podrán entenderse también los relatos culturales que empiezan a circular desde las nuevas instituciones como el Ministerio de Cultura, que el primer gobierno de Adolfo Suárez creaba en el año 1977 para velar por la conformación y difusión, por parte del nuevo Estado democrático, de un tipo determinado de cultura: una cultura cuya finalidad será la de diluir, dentro de ese proyecto democrático y democratizador, la reparación de la dolorosa memoria de esa derrota en la noción de consenso¹⁰⁰.

1.3.2. La cultura y el desencanto: la *Crónica sentimental de la Transición* (1985) y *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1992)

Así como la principal plataforma de difusión del relato épico habían sido los medios de comunicación, y a partir de ahí, había sido adaptado a los códigos propios de la cultura, el relato crítico tendrá en ella su vehículo de expresión más evidente. La cultura entendida, claro, como un marco discursivo amplio que abarca las formas de expresión intelectual y artística formuladas desde afuera de los relatos creados por el marco institucional, pero que está, inevitablemente, influenciado por ellos.

Los sectores más críticos con el proceso transicional partirán, en este sentido, de una disociación entre las esferas de la cultura y las esferas de la política y de los relatos que, a cada una de esas esferas, le son propios. Será por este motivo que, ya a finales de los años setenta, el uso de la cultura para la elaboración de este relato desmitificador del proceso de cambio

¹⁰⁰ En su trabajo *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986* (2014), la historiadora Giulia Quaggio ha explicado con gran claridad y detalle este proceso y sus consecuencias en el modo en el que la cultura sigue relacionándose con la derrota desde el consenso en el presente.

político constituirá casi una obligación moral para una parte de la intelectualidad que considera que la cultura no puede ser, de ninguna manera, cómplice del poder¹⁰¹.

Se trataría, pues, de una zona muy específica del campo cultural, configurada, como describíamos más arriba, por la izquierda antifranquista y sociológica y personificada por los miembros de una generación sentimental e ideológicamente muy cercana al Partido Comunista en sus tiempos de clandestinidad y que a finales de los años setenta se mostraba ya ostensiblemente disconforme con las derivas ideológicas y actitudinales de los partidos políticos de izquierdas. Sus posicionamientos, por tanto, quedaban muy alejados de la disciplina del consenso a la que habían sido convocados. La narrativa, el ensayo y el cine —especialmente el documental— serán, en este punto, el lugar en el que ese discurso crítico se irá tejiendo en paralelo al propio proceso transicional.

No obstante, precisamente por la poca complacencia de estos discursos para con los poderes fácticos, su relevancia y prestigio dentro de la esfera intelectual difícilmente tendrá una proyección real en la configuración de la hegemonía cultural y discursiva que marcó las pautas del debate público sobre la Transición desarrollado en los noventa y principios de los 2000. Más bien al contrario, las pautas que marcaron este debate vendrían dadas por una versión oficial transmitida, como decíamos, por parte de las instituciones y vehiculada por otro tipo de productos culturales, mucho más cercanos a los códigos de la cultura de masas. Novelas como *El pianista* (Vázquez Montalbán, 1985) o *La lluvia amarilla* (Llamazares, 1988), ensayos como *Crónica sentimental de la Transición* (Vázquez Montalbán, 1985) o *El precio de la Transición* (Morán, 1992), documentales como *Informe general* (Portabella, 1976) o *Después de...* (Bartolomé, 1983) y películas como *Deprisa, deprisa* (Saura, 1981) o *Mambrú se fue a la guerra* (Fernán Gómez, 1986), son algunos ejemplos de los distintos modos en que esta cultura crítica habría desarrollado este relato poco complaciente con el semblante exitoso del proceso transicional; un relato construido desde posiciones de notable prestigio intelectual, pero de escasa repercusión pública¹⁰².

¹⁰¹ Esta será la posición defendida, entre otros, por Manuel Vázquez Montalbán en textos como “El escriba sentado”, *La palabra libre en la ciudad libre*, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, etc. También se inscriben aquí periodistas como Eduardo Haro Tecglen filósofos como Francisco Fernández Buey, Eugenio Trías, Agustín García Calvo, o escritores como Rafael Sánchez Ferlosio.

¹⁰² Frente a este tipo de ejemplos, tendríamos las lecturas del proceso transicional que encontramos en películas de gran éxito de público como *Carne trémula* (Almodóvar, 1992), o en novelas de gran éxito de ventas y prestigio literario como *Corazón tan blanco* (Marías, 1992) o *El jinete polaco* (Muñoz Molina, 1991). Delgado (2014) y Fernández (2014b, 2015) han ofrecido una lectura crítica de estas tres obras desde esta perspectiva. Es

De este modo, consideramos que dicha repercusión sólo puede ser medida desde una perspectiva sociológica y en el contexto de las batallas ideológicas y guerras culturales que se estaban librando en ese momento específico que fue el proceso de cambio que arranca a finales de los años sesenta y que se prolongaría hasta bien entrada la década de los ochenta:

Desde la década de los sesenta la confrontación más palmaria entre la estructura oficial del franquismo y la España real se produce en el minoritario terreno de la cultura. No es extraño que la izquierda se alimentara entonces preponderantemente en los medios de la ‘inteligencia’, de donde extraerá influencia y personal. La confrontación entre una parte de la sociedad y la dictadura tendrá como interlocutores reiterados a los intelectuales. Se podría decir que aquello que luego se entendería por transición democrática en la cultura se abrió camino mucho antes que en otros campos. Por las características específicas del medio era posible en ocasiones una cierta coexistencia, inestable y nada pacífica, entre la cultura de la administración y la cultura de la oposición. Conviene no olvidar que se trataba de un conflicto que en el mayor de los casos afectaba a centenares de personas, ni siquiera a millares (Morán, 2015: 209).

No debe sobredimensionarse pues, nos dice Morán, el alcance de esta forma de cultura entendida como oposición y resistencia, en una sociedad que, de hecho, no tenía en la cultura su espacio desde el que articular una hegemonía discursiva —otra cosa sería que la cultura se alineara o no con los discursos hegemónicos—. Es en este contexto que Morán se pregunta de qué modo afectó la Transición a la cultura. Y se responde del siguiente modo:

Si entendemos el término cultura en su sentido más abierto y genérico, los diversos mundos culturales españoles llegaron a la Transición unos —los más tradicionales— con cierto desamparo y angustia, otros con arrollador entusiasmo. Los años oscuros, para unos habían sido una oportunidad y para otros una rémora. La Transición lo único que hizo fue convertir la pobreza provocada por esos años oscuros, explicable por razones históricas, en espectáculo (Morán, 2015: 214).

precisamente por contraste a el éxito y visibilidad de este tipo de productos —que se alinean de forma más o menos clara con la lectura hegemónica del proceso transicional— que debemos entender la incidencia real de las formas del discurso crítico durante el periodo inmediatamente postransicional.

La crítica a la cultura del espectáculo, del modo en que la expone Morán, pone de relevancia un vaciamiento ideológico con respecto a las diferentes formas de la cultura a las que estaba acostumbrada la izquierda sociológica en España antes de los años ochenta. Este vaciamiento, subrayado por varios autores (Sánchez Ferlosio, 1984; entre otros) aparecería como una de las consecuencias más visibles de la sensación de desaprovechamiento de un momento histórico para la realización de esa revolución por venir, que había alentado la lucha antifranquista durante los años más duros del Régimen. Morán señalará, en este sentido, el fin de la Transición como el fin, también, de una cultura radical y el inicio de la configuración de una inteligencia mediática y generalmente frívola¹⁰³ (Morán, 2015: 226-227).

Justamente este será, a nuestro entender, el ángulo muerto del discurso crítico sobre la Transición; el motivo por el que a esta intelectualidad crítica para con el resultado del proceso transicional le iba a resultar tan difícil conectar con el resto de posiciones críticas que irán surgiendo en el contexto del conflictivo diálogo intergeneracional que se va a producir en los años que median entre la primera publicación del libro de Morán en 1991 y su reedición en 2015.

Es importante, para nosotros, entender que en la transmisión intergeneracional de esta cultura crítica —de la memoria, de la derrota— hubo, durante un periodo largo de tiempo —que se corresponde con el proceso de educación política y sentimental de varias generaciones posteriores a esta *generación bífida*—, una serie de fallas, trabas y dificultades que en ningún modo pueden achacarse únicamente a los medios y al poder de convicción de los relatos hegemónicos ni a la supuesta apatía de una sociedad hechizada por los colores saturados del neoliberalismo. Creemos que esta serie de fallas y dificultades debe ser leída con

¹⁰³ Para nosotros es importante, en este punto, no partir de una concepción de la cultura como el espacio privilegiado en el que se articuló, primero, una oposición digna al régimen franquista y, después, un espacio de resistencia con respecto algunas de las lógicas nocivas que se activaron, más adelante, con la Transición; a la cultura, en definitiva, como un *leviatán benévolo* (Mainer, 2001). Consideramos, por el contrario, que el valor de la cultura —simbólico, sin duda, pero también político— fue también utilizado por el poder del Estado, primero por el Régimen en su etapa final —especialmente en la etapa de Fraga en la dirección del Ministerio de Información y turismo, como han estudiado los trabajos de Fernando Larraz (2013) y Giuglia Quaggio (2014)—y, más adelante, ya en la primera etapa democrática por las instituciones democráticas—como explicó Manuel Vázquez Montalbán en su ensayo *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1995)—. Para Morán, “las memorias y reflexiones de los protagonistas nos tientan a pensar que frente al talento sutil de nuestra veterana ‘inteligencia’, maestra en el arte de la doblez, la dictadura no era tanto perversa como constitutivamente imbécil. Lamentablemente para ellos —y nosotros— cuarenta años de poder no permiten engañarnos. Podría ser y lo fue, zafia, brutal, indolente incluso... pero la imbecilidad reiterada en cuestiones que afectaban a las instituciones del Estado le estaba vedado al franquismo por razones de supervivencia” (Morán, 2015: 216).

una mayor generosidad y profundidad por parte de ese sector intelectual y crítico que se constituye como agente cultural disidente en la España postransicional. En este sentido, la pregunta sobre por qué durante la primera etapa del periodo democrático en España —esto es, entre mediados de la década de los ochenta y finales de la década de los noventa—, la épica transicional se configura como el relato hegemónico, como el relato histórico sobre el que se asienta la idea de presente con la que crecen, al menos, dos generaciones de españoles (los nacidos entre principios de los años setenta y finales de los años ochenta) y sin que tales interferencias críticas, articuladas desde esa cultura procedente de la izquierda sociológica, fueran suficientes ni siquiera para relativizar la hegemonía del consenso hasta bien entrada la primera década de los 2000, aparece como una de las preguntas centrales e inevitables en el acercamiento crítico a esa ruptura afectiva para con los relatos del pasado¹⁰⁴.

De este modo, en fin, resume Morán el resultado del proceso transicional en el ámbito de la cultura:

Para la cultura la Transición no existió; ni como reforma ni como ruptura. Permaneció impertérrita ante la nueva situación, convencida de que el pasado había quedado enterrado mucho antes y los nuevos tiempos confirmaban sus anhelos. Asearon la paramera intelectual de antaño con algún cactus aquí, un bonsái allá. Lo nuevo, como revulsivo, es un fenómeno que no es posible allí donde se han roto las raíces del proceso de continuidad con una cultura consolidada, la del primer tercio de siglo. Lo único que estaba entonces en nuestras manos, era hacer una revisión crítica y empezar a trabajar. Se necesitaba valor y medios. Los medios estaban en poder de quienes cumplían la misión de que nada fundamental fuera revisado hasta sus raíces, radicalmente. Y el valor, aquel que sobrevivió al franquismo, fue elemento expresamente extirpado en aras del consenso y la estabilidad. La máxima aspiración intelectual de la Transición consistió en considerarnos irremediabilmente mediocres, pero tranquilos; paso imprescindible para ser feliz, aunque

¹⁰⁴ Esta pregunta aparecerá en relación con el análisis de las novelas que analizaremos en el segundo capítulo de esta segunda parte. En cada uno de estos análisis de las relecturas generacionales del tiempo transicional trataremos de atender a la vinculación que cada una de estas formas de representación contienen con respecto a proyectos narrativos anteriores. Será de este modo cómo, por ejemplo, los ecos de la escritura de Carmen Martín Gaité resonarán en la novelística de Marta Sanz, los de Manuel Vázquez Montalbán, Marsé o Mendoza en la escritura de Casavella, etc. En otro lugar hemos abordado de forma directa la articulación de una serie de genealogías críticas en relación con las relecturas del proceso transicional que se proponen desde un punto de vista explícitamente generacional (Ros, 2016b).

desazonado. Se interpretó como el precio que hubo de pagar la inteligencia a la libertad otorgada y a los pasados inescrutables (Morán, 2015: 237-238).

Aunque algo exagerada, esta forma de concebir la cultura desde la izquierda sociológica que encontramos en el malhumorado ensayo de Gregorio Morán resulta muy significativa, ya que deja al descubierto las dificultades y las trabas que, desde una parte de ese sector más crítico pero menos dialogante, se ha puesto a la apertura de este debate a otras voces, procedentes de distintas experiencias del proceso transicional, distintas formas de entender la cultura o incluso de perspectivas generacionales diferentes, que implican necesariamente una forma distinta de leer el pasado. La metáfora de la castración podría servirnos aquí para explicar hasta qué punto posiciones como las de Morán, en ocasiones, comparten cierto corte autoritario con muchos de los discursos hegemónicos frente a los que se construyen, imposibilitando, *castrando*, cualquier vínculo por parte de las generaciones más jóvenes —especialmente por parte de las generaciones posteriores que no comparten esa ni tampoco otra experiencia del tiempo histórico— con respecto a los relatos heredados del pasado¹⁰⁵.

Resulta muy difícil, bajo estas circunstancias, la transmisión intergeneracional de un relato crítico sobre el pasado. Por ello, los referentes del relato crítico transicional que escogeremos para nuestro trabajo serán otros. Precisamente por su posicionamiento lúdico entre las posiciones en las que se polariza el escenario de la cultura democrática entre los setenta y los ochenta (la frivolidad posmoderna y la crítica marxista), nos interesa tanto la figura y la obra de Manuel Vázquez Montalbán. Algo de la complejidad en la articulación de la cultura del desencanto que perfectamente materializan los textos de Manuel Vázquez Montalbán encontraremos en la poética del tiempo transicional que, posteriormente, vertebrará la obra narrativa de Rafael Chirbes.

Tanto por sus textos literarios, como por sus crónicas periodísticas y sus ensayos sobre la cultura durante el franquismo y la Transición, Manuel Vázquez Montalbán es un referente ineludible a la hora de trazar un mapa del discurso crítico de la Transición. Su papel como

¹⁰⁵ Del mismo modo que observábamos en la versión épica y oficial del discurso transicional plasmaba Juan Luis Cebrián en sus novelas —un relato masculino y de clase—, observaremos en versiones como las de Morán un discurso, aunque crítico, también sostenido sobre unas coordenadas generacionales, de género y de clase muy concretas, que no la alejan demasiado de las formas, del relato épico.

cronista a tiempo real de la Transición ha sido muy estudiado. Si bien es cierto que la atención a su relato del tiempo transicional ha recaído, sobre todo, en su prolífica producción de novela policial en el ciclo Carvalho, menos atención —tanto del público como de la crítica— merecieron novelas como *El pianista* (1985), *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987) o incluso la ya mencionada *Autobiografía del general Franco* (1992). Se trata, este último grupo de novelas, precisamente de los textos que más se alejaban de los códigos propios de la cultura de masas —consumibles y digeribles para un público más amplio— y en los que el autor elabora con mayor profundidad, desde la ficción, tanto el llamado *desencanto* como la memoria de esa doble derrota —la primera, con la Guerra Civil, y la segunda, con los pactos de la Transición— que caracterizaría el imaginario político progresista y revolucionario en la España postransicional. Aunque no nos centraremos aquí en su vastísima producción narrativa ni periodística¹⁰⁶, sí nos detendremos en el comentario de dos de sus textos que intervienen en esta primera etapa de la construcción del debate transicional de una forma más evidente: *La crónica sentimental de la Transición* (1985) y el breve ensayo titulado *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1992). La importancia de la obra de Vázquez Montalbán dentro del panorama de la intelectualidad crítica de la Transición y las dos primeras décadas de democracia —hasta su muerte en 2003— debe ser entendida sobre todo en relación con un contexto de producción cultural anterior a la popularización de la demanda de la memoria del pasado y todavía caracterizado por unas coordenadas culturales marcadas por la hegemonía discursiva de los relatos del tiempo transicional de corte épico, en las que la vuelta sobre el pasado no tenía, ni mucho menos, la dimensión política que adquiriría a partir de los años 2000.

En el ensayo que da título al volumen *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Vázquez Montalbán reflexionaba de hecho acerca del papel que la literatura

¹⁰⁶ Entre los trabajos más importantes de Vázquez Montalbán, sobre todo los que tienen un mayor valor en relación con la articulación de su mirada crítica sobre el proceso transicional, tendríamos, junto al citado volumen *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1992), otros trabajos como *La palabra libre en la ciudad libre* (1979) y el *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995); de entre sus ensayos de crítica política y de los medios de comunicación podríamos destacar *Informe sobre la información* (1963), *El libro gris de Televisión Española* (1973) y *Cómo liquidaron el franquismo en dieciséis meses y un día* (1977); de entre sus incontables columnas y textos de opinión en diferentes medios de comunicación siempre de signo progresista, rescatamos los reunidos en *Obra periodística (1974-1986)*. *Del humor al desencanto* (2011). Especial relevancia cobran en relación con la crítica al proceso transicional otros objetos textuales de difícil adscripción genérica, como los hilarantes *Escritos subnormales* (publicado por primera vez bajo el título *Manifiesto subnormal* (1970), *Mis almuerzos con gente inquietante* (1984) y sus dos crónicas sentimentales: la *Crónica sentimental de España* (1969) y la *Crónica sentimental de la transición* (1985), en la que sí nos detendremos más adelante.

había tenido en la configuración de una cultura democrática que, ya hacia 1992, empezaba a manifestarse como insuficiente. Ya en ese momento, la ciudad democrática real en poco se parecía a la ciudad democrática soñada décadas antes. El futuro sobre el que tanto había reflexionado y especulado el antifranquismo ya había llegado y el imaginario revolucionario fraguado desde la clandestinidad y la resistencia pocas correspondencias guardaba con el ideario y los códigos hegemónicos que, por entonces, regían la sociedad española. Para Montalbán, la ciudad se convierte, entonces, en la doble metáfora de un espacio. Por un lado, la ciudad funciona como la metáfora de un espacio heredado, en el que queda cifrada la memoria de un pasado —los *arañazos*, *las muescas*, *las incisiones*, *las comas*—; y, por otro lado, la ciudad también funciona como la metáfora de un espacio sobre el que se proyecta el deseo de un porvenir. El pasado y el futuro será lo que se tendrá que conjugar a la hora de configurar la ciudad democrática de la que habla Montalbán. Y esta conjugación tendrá que ver con dos cuestiones. La primera de ellas es la reivindicación constante y activa de una memoria justa de los cuarenta años de dictadura y represión, que habría sido soterrada por la memoria oficial surgida de la lógica política que la Transición pone en marcha. La segunda es la expresión del deseo de que, desde la cultura en general y desde la literatura en particular, emerjan proyectos que rompan con la lógica narcisista y los discursos de la autosatisfacción¹⁰⁷, que sitúen en el horizonte de un futuro cercano la posibilidad de otra ciudad democrática posible o, al menos, de una ciudad democrática que siempre se considere a sí misma como un proyecto inacabado y en construcción.

Montalbán pone especial énfasis en exponer una lectura del antifranquismo como un proyecto de emancipación política de larga duración —los mismos cuarenta años de duración que el proyecto franquista, puesto que para él se trata de procesos políticos que transcurren de forma paralela—, cuyos efectos sólo se podrían hacer visibles una vez la figura del dictador hubiera desaparecido y el lugar que este ocupaba quedara vacío. Desde esta perspectiva, la Transición no es leída por el autor como un *tiempo cero* o como el momento de fundación

¹⁰⁷ La mención y el análisis de estos rasgos de autosatisfacción y autocelebración viene siendo subrayados desde el hispanismo norteamericano desde mediados de los años 90 y a través del tipo de análisis surgido de las propuestas críticas de los estudios culturales. No obstante, no siempre consideraremos pertinentes las feroces y, en ocasiones, sesgadas críticas que algunos autores vierten desde este ámbito sobre la totalidad del sistema cultural español surgido de la Transición. De entre los nombres y estudios más citados al respecto, apoyaremos nuestro discurso con las referencias a aquellos autores y textos cuya crítica y exposición argumentativa consideramos más razonable.

de algo nuevo, sino simplemente como una bisagra en ese devenir histórico que, según la teleología marxista de la que su escritura participa plenamente, tendría que ver con ese proyecto de emancipación colectivo que sería la ciudad libre y democrática. En este punto y siguiendo la misma línea de la argumentación que Morán ofrecía en su ensayo y que Chirbes elaborará en sus novelas, Montalbán señala las interferencias que, en este proyecto de emancipación colectiva introduce el sistema capitalista que, ya a finales de los setenta, se presenta como el marco inevitable desde el que entender los términos en los que se articula la idea de la derrota en relación con el proceso transicional.

Montalbán en efecto asocia la nueva racionalidad democrática con el triunfo de un modelo económico y social de corte capitalista, dirigido por una élite política vinculada a los intereses de las grandes fortunas procedentes del Régimen¹⁰⁸. Una racionalidad que provocaría una apatía generalizada entre la población, que el autor se imagina como una masa compuesta por “supervivientes históricamente desganados” (Vázquez Montalbán, 1992: 81-82). Despojando el relato tanto de la épica de la clase política como de la épica de la sociedad civil, para Montalbán la Transición se articulará como un proceso de reforma inevitable del régimen franquista, lo político y culturalmente¹⁰⁹ correcto y esperable tras la muerte del dictador:

Todos los gérmenes de la modernidad están en la sociedad española en los años setenta, aunque entonces no éramos del todo conscientes desde el subjetivismo de posiciones vanguardistas, en política y cultura, que nos hacía creer que todo el monte era vanguardia y orégano. Pero la mayoría social determinante iba por una lógica de mercado,

¹⁰⁸ Montalbán se detiene en un análisis de la segunda parte del franquismo, que daría comienzo entre los años 1950 y 1953 con los Pactos de Madrid, que marcarán la apertura económica del régimen y su progresiva inserción en el sistema capitalista internacional (Larraz, 2013). A partir de este momento y hasta ya bien entrada la etapa postfranquista, se asiste en el conjunto del Estado español a un proceso de progresiva integración entre una base de desarrollo material y social ya propia de las sociedades neoliberales —recordemos las llamadas Transiciones de tercera ola estudiadas por Huntington (1991)— y unas superestructuras de poder —instituciones, sociales y culturales— de carácter posfascista, que iban a permitir la perpetuación del aparato cultural de la dictadura, más allá de lo esperable dentro de la Europa occidental. La principal consecuencia de la puesta en marcha de esta doble velocidad del progreso, cuya estrategia de poder y de control central sería desarrollada por el gobierno tecnócrata del Opus Dei sobre todo a partir de los años 60, será un progresivo distanciamiento entre el régimen y la sociedad (Vázquez Montalbán, 1992: 81-82).

¹⁰⁹ Con una lectura más aguda que la expuesta por Gregorio Morán, Vázquez Montalbán señala que ya en los sesenta es del todo evidente que la literatura y la cultura, tal y como se habían entendido tradicionalmente, no podían considerarse como un instrumento de creación de hegemonía; esto es, orientador de la conciencia social. Lo vemos con más detalle más abajo (Vázquez Montalbán, 1992: 86).

cultura, política, verdades de mercado decantaron la transición hacia lo inevitable y lo política y culturalmente correcto. Vivíamos esquizofrénicamente, hay que reconocerlo, en una ciudad a medio camino entre la ciudad franquista y una ciudad democrática total que nunca llegaría (Vázquez Montalbán, 1992: 98).

Para Vázquez Montalbán, esta lectura de la Transición como lo inevitable tiene que ver con la propia naturaleza de la Transición como un proceso histórico en el que chocan, esquizofrénicamente, los proyectos de emancipación colectiva y de emancipación individual que se habían estado gestando durante las décadas de los sesenta y los setenta; un choque que será ejemplificado con la reflexión en torno al triángulo “Marat, Sade y Franco” con la que el autor abre su *Crónica sentimental de la transición* y a la que también le dedica alguno de sus *Escritos subnormales*. A partir de este triángulo se articula, asimismo, una contraépica generacional en la misma línea de la que propondrá Chirbes de *La caída de Madrid* en adelante, y en las antípodas de la épica generacional construida por el Juan Luis Cebrián de *Francomoribundia*:

Éramos todos subnormales, y, sobre todo, los que habíamos intentado poner una palabra detrás de la otra para conseguir ser altos, ricos, guapos y cambiar la Vida y la Historia, insensatez ni siquiera alertada por el mal aspecto que ya entonces tenían Rimbaud y Marx. Peter Weiss había puesto por escrito el final infeliz del testamento de la modernidad. Marat abrazaba hasta la asfixia el fantasma teologal de la revolución colectiva y Sade convertía en una sucia colección de gacetillas de *El Caso* la famosa revolución individual. Pero aún éramos jóvenes, sin duda más jóvenes que ahora, y especulábamos en las catacumbas-alcobas o en las alcobas-catacumbas sobre la revolución sexual y el sexo de la revolución, desdeñosos, aunque aplastados por el Caudillo, que a manera de pétreo comendador presenciaba nuestros jadeos desde su rincón de estatua activa, capaz de cazarnos en sus redes orgánicas en cuanto nuestros jadeos se apartaran excesivamente de los principios fundamentales de todo movimiento (Vázquez Montalbán, 1985: 11).

Buena parte de las claves de la elaboración del relato de la Transición que subyace al grueso de los discursos críticos las encontramos ya en la *Crónica sentimental de la Transición*, que Vázquez Montalbán publicaba en 1985. Si bien es cierto que la cronología que abarca la

crónica transicional de Vázquez Montalbán coincide con la cronología del relato épico que encontrábamos paradigmáticamente articulado en el trabajo documental de Victoria Prego, también lo es que, en el caso de la mirada de Montalbán, esta cronología se ubicará en un marco de sentido totalmente distinto y en ella, tanto el tono irónico como el contenido crítico singularizan por completo su discurso.

Desde el asesinato de Carrero Blanco, con el que se inicia propiamente el relato del proceso político e institucional, hasta la victoria del PSOE en las elecciones de 1982, la crónica va ofreciendo una versión diferente de los hechos a la que encontrábamos en el relato épico. Llama la atención, también en este texto, cómo Montalbán sitúa, desde el principio, la Transición en el contexto de los grandes cambios ideológicos y económicos que se dieron a escala global durante la década de los setenta y buena parte de los ochenta, situando las particularidades del devenir histórico que llevaría a España desde la dictadura hacia la democracia en un marco geopolítico más amplio, desde el que el proceso transicional cobraría un sentido más complejo que el que lo articularía como el mito fundador de corte nacionalista del presente democrático español.

En este marco, la crónica de la Transición queda directamente vinculada a la crónica del *desencanto*; un desencanto que la narración elabora explícitamente como la modalidad afectiva que definiría el sentir de una parte de la sociedad que había sido movilizadada emocionalmente por los proyectos de ruptura política que se habían visto limitados, después, por los acuerdos institucionales, cerrados definitivamente con la aprobación de la Constitución de 1978:

Los espíritus más sensibles de la izquierda empezaban a añorar aquellos tiempos en que el enemigo era tan nítido y tan único que unificaba voluntades y no requería demasiados esfuerzos de clarificación teórica ni práctica. En el fondo del fondo, había bastado con ser demócrata y exponerse a las iras represivas mientras se tejía una red de conciencia civil parademocrática. Pero ahora, ¿dónde estaba el enemigo?, ¿qué objetivos históricos podían proponerse ante un futuro, al parecer, pactado y bien pactado, desvalida la izquierda del espíritu de combate y resistencia que tanto le había costado reconstruir y que se había rendido, se sospechaba, por el plato de lentejas de llegar de la nada a la más absoluta miseria? (Vázquez Montalbán, 1985: 190).

Desde esta perspectiva, a su vez, la lectura del comportamiento de la clase política no es, ni mucho menos, la ejemplaridad:

Poco parecían importarle estas cuestiones del tono de la vanguardia a la “clase política”, ya así llamada, y bien llamada, que protagonizaba prepotente el proceso de la transición, celosa de que no se le colaran en el guiso los dimes y diretes del intelectualado siempre purista y reticente. [...] Paulatinamente la izquierda con proyecto social empezó a perder las raicillas que la unían al tejido social y con el tiempo sólo quedaría la copa del árbol, lleno de santones y oficinas burocráticas [...] y el PSOE lanzando sus seguras redes de pragmatismo progresista a una sociedad que o no deseaba o no creía en la posibilidad de la aventura transformadora (Vázquez Montalbán, 1985: 190).

Por todos estos motivos:

El desencanto estalla como una flor del mal en la primavera de 1979, quizá concretamente en el inevitable abril. Un anuario de la época reproduce un provocador cartel madrileño: “¡Carrillo, baja y te haremos una paja!”. El PSOE había pregonado en su campaña electoral: “Cien años de honradez”, y alguien había escrito sobre el cartel la matización atribuida a Marcelino Camacho: “Cien años de honradez, pero cuarenta de vacaciones”. Desencanto. Desencanto. Desencanto. [...] Pero hay factores objetivos para el desencanto, por ejemplo, económicos. [...] Empieza a cuajar un consenso general sobre el desencanto. Se aprecian los síntomas de una manía depresiva conjunta, de vez en cuando sacudida, a manera de electroshock, por los bombazos de ETA [...]. Temas que hoy pueden parecer tópicos cotidianos [...] son mercancía informativa de uso en aquellas históricas informaciones de comienzos de 1979, cuando media España salía del desencanto para meterse en el pánico. Aquí o nos moríamos de asco o sentíamos en el cuello, sobre la yugular, la espada de Damocles de la involución (Vázquez Montalbán, 1985: 199-200).

Montalbán se refiere, por un lado, a los efectos de la crisis del petróleo sobre las economías familiares, la devaluación de la peseta, los pésimos acuerdos salariales para los trabajadores derivados de los Pactos de la Moncloa, el crecimiento del paro, el escepticismo político de las generaciones más jóvenes que llegaban a la adolescencia en este contexto de desencanto y que, ya en la década de los ochenta, cargarían a sus espaldas con el peso de las consecuencias del consumo masivo de heroína, el SIDA, los enormes índices de paro juvenil,

etc. (Sánchez León, 2003). Pero por el otro nombra el miedo —el mismo miedo que vertebraba y justificaba el relato del consenso— como una emoción del orden de la *mercancía informativa*, es decir, como una carta en la manga que, de vez en cuando, era usada para hacer más soportable el aburrimiento y el asco (afectos movilizados por excelencia), transformándolo en miedo y pánico (afectos desmovilizados, también por excelencia)¹¹⁰.

Se desconfía de la calidad de unos políticos que no arreglan la situación, y a esa desconfianza ayuda la incultura generalizada, un criptofranquismo profundo que avala el paternalismo del líder y de un Estado telúrico. Se empieza a descalificar a la clase política, que al parecer cobija a los mismos caniches con distintos collares y que por las especiales circunstancias de la transición parecen haber llegado de pronto, sin raíces, como descolgada del firmamento, a manera de decorado (Vázquez Montalbán, 1985: 202).

Precisamente en relación con el señalamiento de esas continuidades, esos hilos subterráneos que seguían uniendo la sociedad y el estado franquista con la sociedad y el estado democrático, Montalbán aludía a la existencia de un discurso oficial y hegemónico de la Transición española, del que señala su estructura de ficción —que califica de “pretensión de realismo mágico europeo”— y su carácter simplista:

Resumiendo el discurso, en 1978 se aprueba la Constitución redactada mediante un consenso casi total de las fuerzas políticas en presencia. La ciudad democrática ya existe y desde la perspectiva literaria se le van a pedir cosas excesivas para sus fuerzas. Los observadores extranjeros se han dejado suggestionar por la muerte de Franco y están dispuestos a dejarse la piel en el empeño de que la España posterior a Franco ‘es otra’, como si se verificara la leyenda del pueblo mágico dormido durante siglos a la espera de la mirada privilegiada del viajero que lo desencanta. [...] Los que hemos vivido el fascismo español paso a paso, el único fascismo que ha cumplido un ciclo biológico parsimonioso y armónico —nacimiento-crecimiento, culminación-decadencia-muerte natural—, deberíamos discutir esa pretensión de realismo mágico europeo, según la cual España amanece democrática el mismo día que murió Franco, empezó a modernizarse el día en

¹¹⁰ El discurso del desencanto se acomodaría, así leído, a una nueva disciplina de racionamiento de los afectos —de los *afectos políticos*— fundada en la etapa final de la Transición y que operaría en el fondo de la cultura política más extendida durante toda la etapa democrática, hasta la irrupción de los discursos de la crisis.

que los socialistas llegaron al poder y dejó de ser africana en el momento de ser aceptada por la Comunidad Europea (Vázquez Montalbán, 1992: 105).

Ante la clara insuficiencia del discurso hegemónico, Vázquez Montalbán pone sobre la mesa la urgencia de un *flashback*, y propone un relato alternativo que, además de añadir algunos elementos que no quedaban recogidos por las versiones oficiales, abarca un tiempo más amplio y lo explica desde una perspectiva más compleja:

A partir de los años sesenta, España abandona definitivamente el modelo autárquico en economía y empieza a prepararse para ensamblar dentro del sistema capitalista internacional, mediante una renovación del aparato productivo, vigilada desde las almenas del aparato represivo del régimen, pero de renovación al fin y al cabo. Exportamos dos millones de obreros que nos sobraban e importamos millones de turistas que nos faltaban. [...] Una nueva burguesía ilustrada se convertía cualitativamente en la clase hegemónica protagonista futura de ese cambio que hoy parece tan milagroso a los europeos. Es cierto que buena parte de esa nueva, joven, pequeña burguesía ilustrada entre los años 1965 y 1975, en muchos casos apareció disfrazada de maoísta, mayista, althusseriana, castro-guevarista, pero tenía el alma parlamentaria y con el tiempo se inscribiría en unas relaciones de producción neocapitalistas y volvería a la casa del padre, es decir, a un sentido del orden equivalente al de un japonés, cualquier japonés partidario del final de la historia. Si no hubo trauma social tras la muerte de Franco fue porque la sociedad civil hegemónica ya era como es ahora y lo que restaba por hacer era adecuar las superestructuras de creencias y poderes oficiales a lo que ya era normal en la calle. Es decir, ya casi existía *la ciudad democrática* en vida de Franco, un tanto esquizofrénicamente, es cierto, pero estaba allí a la espera de poder elegir democráticamente al alcalde y criticarlo libremente. Pero sentimiento, razón, memoria, saber, ya eran tendidos de cables interiorizados por la lógica social en una clara apuesta por la llamada democracia formal. No conducían a revolución alguna (Vázquez Montalbán, 1992: 106-107).

Este relato alternativo introduce, como vemos, una serie de elementos que estaban ausentes en el relato anterior: la importancia del tránsito de la autarquía al sistema capitalista internacional para entender el origen económico del proceso de cambio político; la exclusión de la clase obrera (o su desplazamiento a las distintas periferias) de ese proceso de modernización y crecimiento económico, un desarrollo que fue posible en gran medida a

costa de las remesas de los trabajadores emigrantes y de los ingresos generados por el turismo —especulación inmobiliaria incluida—, atraído por la falsa imagen de apertura que el régimen transmitió exitosamente; la conformación de una clase política y cultural dominante, procedente en su práctica totalidad de una burguesía ilustrada que, años después y en la medida en que el idealismo de juventud chocara con la dialéctica de clases, “volvería a la casa del padre” para ocupar el lugar que, por nacimiento, le pertenecía; las tesis en torno a la idea del *fin de la historia* y la caída de los grandes relatos procedentes del posmodernismo más conservador (Fukuyama, 1992); e incluso la interpretación melancólica de la ausencia de reacción social tras la muerte de Franco que, en su crónica, el propio Montalbán había formulado con la mítica frase “contra Franco vivíamos mejor” (Vázquez Montalbán, 1985).

Desde esta lectura del proceso transicional —y coincidiendo con la tesis de Mainer y de Morán—, para Vázquez Montalbán tampoco la literatura cambiará con la Transición, sino con la evolución que la propia sociedad civil había emprendido más de una década antes del inicio del proceso de cambio institucional. En este sentido, la crítica fundamental que Vázquez Montalbán hace al sistema cultural y literario será su complicidad, también por parte de la literatura, con la lógica del silencio. Esta asunción tendrá su muestra más clara en la elaboración de una poética de la derrota no solo en relación con la memoria histórica de la lucha antifranquista, sino también en relación con el papel emancipador de la cultura y la literatura en un contexto marcado por la complicidad del sistema literario —de su canon, en definitiva— con la lógica del mercado:

Durante demasiado tiempo concedimos una tregua a la crítica de la ciudad democrática. Primero porque éramos conscientes de su fragilidad y no había por qué ser demasiado exigentes con sus resultados y materialización. Hay que terminar con esa tregua, hay que forjar la posibilidad de otra ciudad diferente y mejor. Si la leemos en profundidad parece una ciudad terminal donde no caben ideologías alternativas, que ni siquiera acepta imaginarios porque ya está hecha para siempre, donde las cosas son como son, desde una determinación neopositivista, donde todo está dictado desde un determinismo de carácter economicista. En esta ciudad aparentemente abierta, las conductas libres están predeterminadas, en nombre de un sujeto histórico democrático determinante convertido en el nuevo Gran Hermano de la ciudad democrática: el gran Consumidor, ante el cual la literatura, no sólo la española, guarda un sospechoso silencio (Vázquez Montalbán, 1992: 112-113).

Para Montalbán, este sospechoso silencio de la literatura ante las carencias del proyecto democratizador materializado en España con la Transición habría mantenido velado durante demasiado tiempo el conflicto entre la memoria y el presente, que, para el autor, es inherente a cualquier proyecto democrático: una lectura del presente desde la que se hace evidente el hecho de que, en la ciudad democrática, se da la imposibilidad de que el ciudadano se constituya como el sujeto histórico, colectivo y emancipado por el que los proyectos antifranquistas más radicales habían luchado.

Estamos ya en esa ciudad democrática que nos ha traído la transición, por la cual la sociedad civil culta apostó durante largos años [...]. La memoria significa conservar el recuerdo de cuáles eran nuestros deseos personales y colectivos y la lista de los culpables de las frustraciones personales y colectivas. El instalarse en el presente significa, de hecho, declarar la inutilidad de cualquier tipo de deseo, la aceptación de las cosas como son, del fatalismo de lo que nos es dado, fatalismo ante la incuestionable mecánica de lo histórico y de lo económico. [...] Descubrimos al final de la construcción de la ciudad democrática que hemos llegado a una situación de libertad vigilada, en la cual el Gran Hermano ya no es el Gran Hermano de la utopía de Orwell, sino ese variable tanto por ciento de población emergente de la ciudad, el que escribe, el que lee, el que tiene conciencia de lo que ocurre y dispone de pautas e instrumentos para imponer su conducta y para sobrevivir, prescindiendo impunemente de saberes, opiniones, necesidades de mayorías disgregadas, invertebradas, sin posibilidad de ser un nuevo sujeto histórico de cambio que pusiera de nuevo artes y letras al servicio del conocimiento de lo que nos pasa y de lo que no nos pasa (Vázquez Montalbán, 1992: 114-115).

En la construcción de la ciudad democrática, nos dice Vázquez Montalbán, la literatura debería apostar, precisamente, tanto por la conservación de esa memoria del pasado como por la indagación en ese deseo del futuro; en la articulación de un discurso crítico que, generalmente, la literatura española surgida tras el proceso de cambio político habría rechazado con un cierto pudor. Habría que considerar —nos dice Montalbán— la legitimación de esa literatura que apuesta por una lectura crítica de la ciudad democrática como *la suma de pavorosas pobreza*s; como la cesión de las ruinas económicas, morales e ideológicas que nos fueron entregada tras la Transición (Vázquez Montalbán, 199: 115).

El planteamiento de la crónica de la Transición de Montalbán apunta también, como se indica desde el título, hacia el papel central de los afectos en la configuración de una memoria sentimental y generacional que, lejos de ocultarse o mantenerse como un componente implícito —como ocurría en el discurso sentimental que articulaba, sin llegar a reconocerlo, la voz narrativa de la serie *La Transición española*— el autor lo sitúa en el centro mismo de su texto. El cronista no esconde su proximidad afectiva con respecto a los acontecimientos narrados, sino que la pone en valor y eleva lo que en su crónica anterior —la *Crónica sentimental de España* (1969)— se quedaba en un compendio más del orden de lo pintoresco y lo *camp* a un discurso que presenta una notable potencialidad política —por lo que tiene de manifestación de las contradicciones, las debilidades y las premoniciones equivocadas de un grupo generacional cuyo relato de su propia trayectoria vital y política ha circulado como la única forma del relato autorizado y legitimado del proceso de cambio político en España—. La *Crónica sentimental de la Transición* se abre, en este sentido, con una cita extraída de las memorias de la actriz francesa Simone Signoret, significativamente tituladas *La nostalgia no es lo que era*:

Quando se cuenta, se usurpa la memoria de los otros. Por el sólo hecho de estar ahí, se les roba su memoria, sus recuerdos, sus nostalgias, sus verdades. Cuando digo “nosotros” he tomado posesión. Pero sólo para el relato. Mi memoria o mi nostalgia me han hecho tejer hilos. Pero no forjar cadenas (Signoret, 1983).

En la alusión explícita a la nostalgia con la que Montalbán abre su texto ya está presente el distanciamiento irónico —desconfianza, más bien— que el autor mantendrá con respecto al componente nostálgico que impregnará su propia memoria a lo largo de la sucesión de fragmentos que componen su crónica del tiempo transicional. La nostalgia estará presente en el relato que Montalbán construya sobre la Transición como una consecuencia de lo que él mismo considerará, al final del recorrido de su crónica, como *la mala educación sentimental* de una generación que creció y se educó bajo el franquismo. El reconocimiento de su incapacidad a la hora de evitar la presencia *viscosa pero afectiva* de la nostalgia y la desconfianza que al propio autor le generan los relatos nostálgicos del pasado, serán las dos coordenadas ideológicas, éticas y sentimentales en las que podemos enmarcar la *Crónica*

sentimental de la transición como uno de los testimonios periodísticos más valiosos del relato crítico de la Transición española:

[...] *No me cuentes tu vida* fue un primer corte dialéctico que separó el talante, la sentimentalidad, la emotividad de dos promociones de españoles: la última educada en la búsqueda de un siempre nuevo humanismo y la que nació a la lucidez desconfiando de cualquier proyecto teórico de la humanidad. También los historiadores, los científicos supremos de la conducta, se han mostrado siempre recelosos ante la nostalgia, bien porque en sí misma la han visto como la negación de la objetividad del progreso, bien porque la nostalgia no depende del conocimiento del precio del trigo en el siglo XVIII o de las etapas verificables de conformación de un mercado nacional. La nostalgia es una manera de falsificar la lectura del pasado y a la hora de hacer esta crónica sentimental de la transición comprendí que no podía abordar el encargo con la misma desfachatez nostálgica con la que en 1963 di por terminada *Una educación sentimental* o en quince días de agosto escribí la *Crónica sentimental de España* para *Triunfo*. No podía, no por lealtad a una forma superior de verdad periodística, sino por mi propio recelo ante la función de la memoria y la nostalgia (Vázquez Montalbán, 1985: 292).

El corte dialéctico que Montalbán establece entre el relato generacional que él mismo nos presenta y muchos de los que vendrán después tendrá en ese *no me cuentes tu vida* la síntesis de las dificultades en la transmisión de una memoria intergeneracional del proceso transicional y será, también, el corte invisible que separará, a una generación de otra, del uso de la nostalgia en el que el texto de Montalbán se recrea. La nostalgia que encontraremos en el relato de Montalbán tendrá que ver, en este sentido, con la pérdida vinculada al desencanto como el régimen emocional desde el que explícitamente se construye su discurso. En el marco de este régimen emocional, esta idea de pérdida aparecerá asociada a la sensación de derrota, de desaprovechamiento de una ocasión histórica definitiva para la realización de una revolución que, hasta ese momento, había sido posible y que a partir de entonces ya no lo sería.

En esta línea, el texto sigue:

De hecho, mi *Crónica sentimental de España* era una proclama generacional dirigida a gentes de mi quinta, tan maleducada sentimentalmente como yo. En cambio,

ahora me creo en la inseguridad o en la obligación de recordar para otros una época que me afecta, pero que no es el país de mi infancia, que no es mi patria, aunque en ella se haya cumplido parte del programa moral de nosotros, los acuartados, los que ya somos definitivamente responsables de nuestra cara. Desde esta inseguridad y obligación he tratado de recordar como un acto de servicio a otras posibles capacidades de recordar, pensando que el método era también en sí mismo una declaración de solidaridad relativa. Son, no lo olvidemos, malos tiempos para la lírica e imposibles, o casi imposibles, para la épica, y dar el tono de años fugitivos del terror a las creencias conlleva arrastrar el mayor número posible de textualidades, para que cada cual pinte su nostalgia al óleo (Vázquez Montalbán, 1985: 292-293).

Lo que caracterizará, pues, a esta forma de *nostalgia reflexiva* no será el ensimismamiento y la mitificación de un paraíso perdido, sino la obligación de *recordar para otros* y la inevitabilidad de que en ese ejercicio de rememoración solidaria algunas trazas de la memoria personal y generacional —bergsoniana y nostálgica— queden al descubierto. De ahí, entonces, la imposibilidad de la épica y la necesidad de reconocer las múltiples textualidades mediante las que cada cual teje —o pinta al óleo— su nostalgia. La Transición, para Montalbán, debe ser entendida y relatada, entonces, siempre por afuera de esa épica:

El mismo concepto de transición es incierto. La transición es la historia misma o la transición son las horas que separan la muerte física de Franco de la lectura del testamento a cargo de Arias Navarro, o los tres años que van del 20 de noviembre de 1975 a las elecciones de junio de 1977. La transición es una línea imaginaria, como el ecuador, el antes o el después de Cristo, la generación del 27, los novísimos, la posmodernidad. Una línea imaginaria que descarga de la obligación de llevar a cuentas toda la historia y ayuda a buscar el antes y el después de los hechos, hasta el momento en que las líneas imaginarias los empaquetan, como han conseguido falsificar la cultura. En plena cultura del estuche es lógica la dictadura de las líneas imaginarias y una profunda repugnancia a la historia como totalidad sin final. Un día es una línea imaginaria. Una hora. Un minuto. [...] Construir una posible crónica de la transición que implica casi diez años de vida española conduce a la ilusión óptica de que la transición es un periodo con entidad propia y el paquete es perfecto si abarca desde la arterosclerosis profunda del franquismo hasta ese desquite moral de la izquierda española el 28 de octubre de 1982 (Vázquez Montalbán, 1985: 293-294).

Aquí aparece cifrada, entonces, la *verdad*, el núcleo mismo sobre el que se construye el paradigma del relato crítico transicional: la estructura que pone de manifiesto hasta qué punto ese esquema temporal articula la Transición como una fábula fundacional o una *fantasía sociopolítica*. La Transición como una línea imaginaria creada y legitimada también por la cultura. Por eso mismo, para Montalbán, contar la Transición como un mito fundador con entidad propia y levantado sobre la idea del consenso es engañoso —una *ilusión óptica*—; la Transición es, simplemente, un punto más de esa Historia, total y sin final, con la que estamos obligados a cargar.

En cuanto a las modalidades afectivas nostálgicas en el marco de las cuales se produce la representación, a posteriori, de la memoria del tiempo transicional, encontramos entre los discursos de Cebrián y Vázquez Montalbán una distancia notable en este sentido. Mientras la memoria hegemónica articulaba su discurso en torno a un sentimiento épico, que tenía que ver con la superación de un *miedo* socialmente compartido y con el orgullo sobre el que se construía un relato nostálgico sobre el proceso transicional, la modalidad contrahegemónica de memoria que encontramos en los textos de Manuel Vázquez Montalbán convierte la nostalgia en una categoría transparente, desde la que explícitamente se construye la memoria. El gesto de poner la nostalgia en el centro se revela, de este modo, como un gesto político porque transforma el dispositivo del recuerdo melancólico en una herramienta para expresar la contradicción que empuja al autor a reconocer las dificultades con las que él mismo se encuentra, precisamente, a la hora de tratar de despojar de nostalgia su relato —el relato de una memoria generacional específica puesta al servicio de *otras capacidades de recordar*—.

Si Villamandos observaba en la nostalgia un elemento que mediatizaba cualquier discurso crítico del pasado y lo hacía digerible para el presente en tanto que este pasado era rememorado y reconfigurado en una suerte de mitología generacional (Villamandos, 2011: 211), nosotros detectamos en el uso político de la nostalgia que propone Vázquez Montalbán la configuración de una suerte de poética de las ruinas —de las ruinas de la historia— que se situaría en el reverso de cualquier mitología. Esta poética de las ruinas será, justamente, lo que compartirán Manuel Vázquez Montalbán y Rafael Chirbes. Cada uno desde un lugar distinto —la ironía y el humor en Montalbán contrastarán, en este sentido, con la gravedad

y la dureza de la escritura de Chirbes—, pero ambos autores comparten una ética muy similar en relación con la necesidad de contar la derrota.

1.3.3. *La caída de Madrid* (2000) y la poética de la derrota

La práctica totalidad de la producción narrativa de Rafael Chirbes puede ser leída como la actualización reiterada del relato del desencanto; como la ambiciosa articulación de la memoria literaria de la derrota y como la elaboración, en definitiva, de una *poética de las ruinas* de la historia en el más puro sentido benjaminiano¹¹¹. En el marco de esta poética, los relatos sobre la Guerra Civil, la Transición, el *desencanto* y la crisis económica se llegarán a fundir entre sí para ofrecer una suerte de narración continua de las últimas ocho décadas de la historia de España, en la que los límites de cada uno de estos nodos narrativos se desdibujan y se confunden. Aunque esto ocurrirá en mayor medida en las dos últimas novelas que el autor publicó en vida —*Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013)—, este gesto ideológico que caracterizará la particular poética de la historia de Rafael Chirbes tiene un claro precedente en su trabajo en torno al relato del tiempo transicional, que había vertebrado de forma específica sus tres novelas anteriores, escritas entre 1996 y 2003: *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) y *Los viejos amigos* (2003).

Significativamente, estas tres novelas son publicadas en el mismo periodo de tiempo que las dos novelas que componían la crónica de la Transición de Juan Luis Cebrián. Si bien el relato del tiempo transicional que Chirbes compone comparte claramente con el de Cebrián una misma clave generacional, tanto la ideología como el propio uso de la literatura como su soporte serán totalmente divergentes. Podríamos situar, así, cada uno de estos relatos en una de las dos puntas opuestas de esa *generación bífida*; cada uno de ellos buscará intervenir desde un lugar distinto en el debate literario en torno a los usos públicos del pasado en general —y de la Transición en particular— a principios de los 2000.

En el contexto desde el que construíamos el marco de sentido de nuestra investigación, la narrativa de Rafael Chirbes será un referente indispensable, tanto por

¹¹¹ Ulrich Winter ha reflexionado sobre la noción de “materialismo histórico” en las tesis de Walter Benjamin en relación con el estudio del *cronotopo del pasado presente* que Hansen (2013) había propuesto como una aproximación crítica a los modos en los que la literatura y el cine actual escenifican la negociación del sentido del pasado para con el presente. En su reflexión, Winter recurre a la Teoría de la Historia de Walter Benjamin para referirse a “lo que pudo ser pero no se plasmó en ningún relato o no llegó a incorporarse a la historiografía oficial” (Winter, 2015: 55-56).

constituir un valioso testimonio generacional en sí mismo, como por las claves y puntos de fuga que podemos encontrar ya presentes en su obra desde principios de los años noventa. Nos interesará, en este sentido, observar cómo estas claves serán exploradas, más adelante y desde otro marco generacional, por otros autores cuya escritura del tiempo transicional emergerá, ya no de una experiencia personal de un tiempo histórico pasado, sino de un claro malestar con el presente y de la necesidad de rebelarse contra los relatos y las formas de la cultura dominante que lo atraviesan. Contra esas formas y relatos, la propia escritura de Rafael Chirbes también buscó rebelarse, desde los primeros textos hasta los últimos.

Como ha señalado Labrador:

La fortuna de Rafael Chirbes como cronista de la crisis actual le alcanza —como afirma Labrador— tras dos décadas señalando las grietas existentes en las bóvedas de la España democrática. Desde el 88, con palabras y memorias duras venía el valenciano a las celebraciones triunfales de un país ‘socialdemócrata, feliz’, redimido de la violencia de la guerra y de su pobreza inmemorial, franquista. España era una fiesta moderna y de progreso, de Europa y clase media, una cultura cálida y doméstica o así nos lo creíamos porque esos pensamientos nos daban calor como una manta. Chirbes nos recordaba que nos tapábamos porque la nuestra era una casa sin calefacción en cuyos pasillos se oían tristísimos gemidos (Labrador, 2015: 225).

En esa crónica del revés más triste y más oscuro de los antecedentes históricos de la España democrática, la Transición aparece en las novelas de Chirbes como un nudo narrativo central. Lejos de la épica fundacional —tanto de las élites políticas como de la ciudadanía— que veíamos desplegada en la novela Cebrián, *La caída de Madrid* apunta, muy pronto, hacia la idea de una culpabilidad colectiva y compartida sobre el modelo de nación que diseñó el proyecto transicional y que se asentó como la única forma de sentido común posible a lo largo del periodo democrático. La Transición, aquí, aparece como una segunda derrota de los proyectos políticos emancipadores que había sostenido el antifranquismo en sus múltiples vertientes después de 1975.

La publicación de *La caída de Madrid* en el año 2000 se da, como sabemos, en un contexto en el que el balance del resultado del proceso transicional que circulaba en los discursos públicos era, todavía, un balance muy positivo. Por ello, leeremos la novela en el

contexto de la pugna por el sesgo político de la memoria comunicativa de la Transición, que empezará a producirse en el campo literario al calor de los primeros discursos en torno a la recuperación de la memoria histórica. Si bien observábamos cómo en *Francomoribundia* su autor construía una crónica del periodo de cambio político en España a partir de unos parámetros mediados, de forma evidente, por un eje generacional, de clase y de género muy específico, en nuestro acercamiento a *La caída de Madrid* observaremos cómo el relato crítico sobre este mismo proceso estará construido, justamente, por una visible desestabilización de esos parámetros.

La caída de Madrid se enmarca, como decíamos, en el conjunto de tres de las novelas por las que Chirbes representa literariamente el proceso de Transición. A través de la historia de dos generaciones tras la Guerra Civil, *La larga marcha* narraba los antecedentes del tiempo transicional y, para ello, se remontaba a un tiempo todavía más remoto que en el caso de Cebrián. Para contar la segunda derrota que fue para él la Transición, Chirbes relata, primero, la derrota de la Guerra Civil. A partir de distintos personajes y distintas perspectivas, la posguerra, la escuela franquista, la orfandad, pero también el inicio de la militancia política en el antifranquismo, el descubrimiento de la cultura más allá de los estrechos márgenes que permitía la dictadura, e incluso la socialización en el espacio universitario, conforman la particular educación sentimental de buena parte de los personajes que habitan las novelas de Chirbes. *La larga marcha* lleva, pues, al lector de la mano desde los años duros de la posguerra hasta el preludio del proceso de la Transición, y lo deja solo, al final de la novela, en un calabozo de la DGS, recibiendo una brutal paliza y tarareando, entre dientes, La Internacional.

La violencia fundacional del proceso de cambio político y la memoria de la represión sobre la que se construirá, según la poética de Chirbes, el edificio democrático, funcionarán, así, como la base de *La caída de Madrid* y su aportación a una memoria crítica de la Transición. Si el marco temporal sobre el que se construye *La larga marcha* se caracterizaba por una duración extensa —que fácilmente puede ser leída en relación con esa concepción de la historia sin fin de la que nos hablaba también Manuel Vázquez Montalbán—, *La caída de Madrid* se propone como el ejercicio opuesto: como la narración de lo que le ocurre a un conjunto de personajes en un solo día. La representación de la Transición cristaliza en catorce horas del día 19 de noviembre de 1975.

Al contrario de lo que observábamos en *Francomoribundia*, esta vez el dictador no aparecerá representado directamente en ningún momento de la novela: es la anticipación de su ausencia y los efectos que esta desaparición inminente produce en el conjunto de los personajes —el miedo, la angustia, la alegría, la indiferencia— lo que, a lo largo de toda la narración, encontraremos como el motivo que hilvana las distintas historias de las que esta se compone. La presencia del dictador se va materializando en la novela en la portada de un periódico a medio leer, en el eco de un noticiario radiofónico, en las imágenes del parte médico retransmitido por televisión en un segundo plano o en la reproducción parcial de una conversación telefónica. La anticipación de la ausencia del dictador construye la narración alrededor de la inminencia de un vacío de poder que vertebrará el texto de principio a fin.

Sobre este fondo, la doble trama de la que se compone *La caída de Madrid* funcionará como una suerte de alegoría del proceso transicional. La novela se organiza, en efecto, sobre dos líneas argumentales: por un lado, la preparación de la lujosa cena de celebración del 75 cumpleaños de José Ricart, empresario y patriarca de una familia bien posicionada en el Régimen; por otro lado, la disolución definitiva del grupo radical Vanguardia Revolucionaria, vestigio de la resistencia armada en la lucha de clases. Ambas líneas se desarrollarán de forma paralela y confluirán al final de la novela, imprimiendo un sentido muy concreto tanto sobre el propio texto como sobre la lectura del proceso transicional que este propone. El transcurso de las catorce horas que precederán a la cena en honor a José Ricart dejará, al final de la novela, dos muertos —tres, en realidad— sobre la mesa. Durante las horas en las que la agonía de Franco llega a su fin, la brigada político social preparará el asesinato —el crimen de estado— de Enrique Roda, obrero comunista integrante de Vanguardia Revolucionaria. Esa *última cena* del Régimen será, al mismo tiempo, el *banquete caníbal* que constatará ese noviembre de 1975 como la repetición y la perpetuación de la derrota que, una vez más, iba a acabar con el sacrificio final de la lucha de clases, como una suerte de transacción a favor de la estabilidad del nuevo régimen democrático:

Un intercambio de proteínas y memoria estructura *La caída de Madrid* (2000).
La novela es la preparación de una cena a la que asisten industriales, funcionarios del régimen, la juventud sesentayochista y la intelectualidad liberal. Ese mismo día muere Franco. Y también un obrero comunista va a ser asesinado ese día. Con *la última cena* del franquismo se almorzó la democracia: en la mesa unos pusieron el cadáver de la dictadura

y los otros, el del trabajador al que decían representar. En el altar democrático se sacrificó la lucha de clases. Se la comieron. Transformaron la *memoria* en *proteínas* (Labrador, 226)¹¹².

Hacia esta idea de la doble derrota apunta, precisamente, el título de la novela. La caída de Madrid alude explícitamente a un episodio clave de la Guerra Civil: cuando se produce la entrada del ejército nacional a la capital y se da por finalizada la guerra. El fin de la guerra sellará, por tanto, la derrota; una derrota que, con la Transición estaba condenada a repetirse¹¹³. Si bien el tiempo del relato es condensado y lineal, la temporalidad histórica que subyace a esa condensación y linealidad narrativa es, por el contrario, extensa y cíclica. Por oposición, entonces, a esa teleología del progreso que veíamos articulada en el relato épico que contaba la Transición como el punto de partida de un tiempo nuevo, el relato de Chirbes se conjuga, de este modo, sobre la idea de un tiempo circular, en el que el pasado, el presente y el futuro están llamados no solamente a sucederse, sino también a repetirse —Madrid cayó dos veces, nos viene a decir Chirbes¹¹⁴—. En el contexto de esta repetición conviven las tres generaciones que se reparten la culpa del fracaso y de la destrucción que la derrota les ha legado. Así, siguiendo con la metáfora del canibalismo, para Labrador:

Chirbes entiende la historia española contemporánea como un viaje circular a través de ritos antropófagos: el holocausto caníbal de la guerra civil, el banquete de

¹¹² Según ha apuntado Labrador (2015), esta interpretación de *La caída de Madrid* entraría en diálogo con un artículo que el propio Chirbes escribía en 2010 y que significativamente había titulado “Zapatero: a la mesa con los caníbales”. De algún modo, Chirbes confirma el diagnóstico que, diez años antes, había propuesto en su novela: “Allí, el presidente español parecía un Tenorio, obligado a devolver, tras la crisis global de 2008, el convite iniciático primero al que los socialdemócratas habían asistido treinta años antes. Pero ahora, *las brujas* pedían que se les entregase el niño engordado con mimo entre ambas citas, pues, para eso, *en realidad*, eran las proteínas regaladas en aquel rito de paso democrático. Lejos de negarse, [Zapatero] apartaba de un manotazo a los caníbales del liberalismo y se sentaba él en la mesa para comerse a los débiles con un apetito más que notable. [...] Chirbes señalaba la hipocresía de un presidente que había sacrificado sus propias políticas del bienestar cumpliendo las órdenes del capital financiero. Habíamos entrado en *temporalidad de la crisis*, el nuevo reinado de Saturno” (Labrador, 2015: 226). También en Vázquez Montalbán trabajó en varios de sus textos la idea del canibalismo en un sentido similar.

¹¹³ Sobre esta idea de la repetición histórica de la derrota de la Guerra Civil que la novela articula, Luengo señaló los elementos específicos de esta repetición a partir del testimonio de Gabriel Jackson ([1965] 1999: *La república española y la Guerra Civil*, Barcelona, Crítica): “[...] las concesiones hechas entre los diferentes partidos, el intento de reconciliación aunque sea pagando un altísimo precio, la espera del cambio de poder y el sacrificio de algunas personas para la tranquilidad de los demás” (Luengo, 2012: 189-190).

¹¹⁴ De hecho, se volverá a repetir en *Los viejos amigos*, en *Crematorio* y *En la orilla*, bajo la forma de las ruinas —las grúas paradas, los edificios a medio construir, el lodo espeso de la marjal, que se lo acabará tragando todo— entre las que los herederos de ese tiempo pasado que retorna, se ven —nos vemos— obligados a vivir.

muerdos de la transición española, la cena de los idiotas de la burbuja y el ayuno forzoso de la crisis. Tras el festín de la especulación inmobiliaria, estaríamos de nuevo en la casilla de salida en la larga marcha económica hacia la confluencia europea. Esta paradójica *vuelta a la normalidad* del subdesarrollo significa el fin de la mesocracia, de las clases medias, sujeto histórico por excelencia tanto del franquismo desarrollista como del régimen democrático. Los personajes de Chirbes se proletarizan, pierden sus ahorros o sus trabajos, sus sueños de jubilación y sus roulottes. Se limita su acceso a la vivienda, la energía o los alimentos. Sus hijos saben que vivirán en un mundo de pobres. Ocultos por el espejismo de una abundancia eterna, este retorno a la semilla restablece los vínculos entre nuestro mundo y la violencia de su fundación, aquella *acumulación por desposesión* llamada guerra civil [...]. Chirbes recuerda a sus personajes que *sólo tres generaciones los separan del hambre*, [...]. Y a aquellos separados por tres generaciones les recuerda a quién se han comido por el camino (Labrador, 2015: 229-230).

Como apunta Labrador, a lo largo de todas sus novelas Chirbes retrata la historia española contemporánea como un ciclo de tres generaciones. Para nosotros, la articulación narrativa de esta poética generacional y cíclica que veremos desplegada en su plenitud en la novela *En la orilla*, se encuentra ya condensada en *La caída de Madrid*. En el trabajo en torno a estas tres generaciones, esta novela constituirá la base sobre la que, ya en posteriores trabajos —y de forma especialmente visible en *Los viejos amigos*—, la memoria oficial de la Transición empieza a ser explícitamente desautorizada desde el campo de la literatura de la memoria.

Esta desautorización se producirá en gran medida, así, a través de la deconstrucción de un enclave generacional único desde el que, hasta el momento, se venía narrando de forma privilegiada la memoria del proceso transicional, y desde el que se le venía asignando el sentido de mito fundacional. Este gesto permitirá abrir los parámetros del debate sobre la Transición y lo pondrá al servicio de una valoración más honesta —menos mediada por la intencionalidad épica que caracteriza muchos de los relatos contrahegemónicos— del verdadero peso que el pasado tendrá en el presente desde el que este se escribe.

Luengo (2012) caracterizaba a cada una de estas tres generaciones que participan en la novela en función de la relación que, a la altura de 1975, cada una de ellas guarda con la memoria de la Guerra Civil. Desde esta perspectiva, la primera generación estaría marcada, para Luengo, por la experiencia directa de la guerra, y la compondrían aquellos personajes que habrían tomado posición por un bando u otro. La segunda generación la compondrían

aquellos que nacieron durante la Guerra Civil y durante la inmediata posguerra — los hijos, por tanto, de quienes habían participado en ella o de quienes habían sufrido sus efectos de forma directa—. La tercera generación será la de los nacidos ya alejados en dos generaciones de la guerra y su memoria, pero que han crecido y han sido educados en el contexto del franquismo.

En *La caída de Madrid* los personajes sobre los que recae el peso de la caracterización de esta primera generación son el empresario José Ricart y su mujer Amelia de Ricart, el policía Maximino Arroyo y el profesor Chacón. Este primer grupo generacional se estructura a su vez, como apuntaba Luengo, en dos sectores: el sector de los vencidos y el sector de los vencedores, cuya principal reacción ante la inminente muerte del dictador se caracteriza en la narración por el miedo a la desaparición del mundo conocido y la incertidumbre ante un futuro todavía latente e incierto. La novela se abre en este sentido con las cavilaciones de José Ricart:

El presagio de aquella muerte inminente volvió a angustiarlo e hizo más acuciantes sus deseos de fumar. José Ricart elevó el sonido de la radio, con la intención de que la música desalojara esos sentimientos pesimistas y el deseo de tabaco, e intentó leer el periódico que, antes de dormirse, había abandonado abierto a un lado de la cama; pero también en la portada del periódico se referían a Franco y a su enfermedad: no lo llamaban agonía, pero era eso. Agonía. Pensó en sus setenta y cinco años, en su mujer vagando inconsciente por los pasillos de la casa, y en la fiesta de la tarde. Agonía (Chirbes, 2000: 11-12).

A partir de este momento, aparecerá ya en las primeras páginas de la novela una difusa nostalgia —que se concretará en una serie de flashbacks por los que los personajes aluden a su propia infancia— que, como explicaban Niemeyer y Boym, estará directamente relacionada con la incertidumbre con respecto al futuro.

Con la muerte de Franco un agujero se abre, de repente, bajo los pies de José Ricart, y la nostalgia se dispara:

Tenía la sensación de que había empezado a acabarse un tiempo en el que uno dominaba el mundo porque dominaba cuanto ocurría entre las cuatro paredes de su casa, o de su empresa, que, al fin y al cabo, era parte de la casa, y, de repente, resultara imposible

abarcar nada, y cada hombre se convirtiera en un juguete en manos de fuerzas desmesuradas. Paradójicamente, se habían mezclado en los últimos años bonanza económica e inseguridad de una manera casi imperceptible al principio y, luego, creciente [...]. Y, de un modo convergente, la vanidad de Olga, cada vez más snob, caprichosa y exigente; su hijo Tomás, encerrándose en una especie de autismo, dedicado nada más que a la administración de la empresa, y negándose a trazar proyectos fuera del cotidiano mundo que se desvanecía; las discusiones de sus nietos en torno a la mesa del comedor; Quini, listo y altivo, Josemari, servil y violento; y, sobre todo, como si ella sola lo expresara todo, la enfermedad de su mujer. Su progresiva huida de cuanto ocurría fuera de casa al principio; de la propia familia más tarde; de sí misma, al final (Chirbes, 16-17).

A través del relato de Ricart, el narrador nos presenta uno de los dos cuadros que componen el conjunto de la escena: los miembros de la familia Ricart, articulada en esas tres generaciones: el padre fundador, representante del mundo que está a punto de acabarse; el hijo obediente y continuista que —no sin dificultad— hará de bisagra entre el pasado y el presente; y los nietos, el futuro dividido: Quini, el burgués revolucionario y constantemente asaltado por las contradicciones de clase, y Josemari, el heredero de la ideología fascista que persigue defender desde la violencia y la ignorancia el orden establecido. En una esquina de ese cuadro —como de la propia narración— también aparece Amelia.

Amelia será, desde ese lugar, uno de los vectores más representativos de la memoria —o de su ausencia— como un tema que atraviesa toda la novela. “Como si ella sola lo expresara todo” —llegará a decir el narrador—, la avanzada demencia que caracteriza a este personaje, que vaga desmemoriado y entre sollozos por la casa familiar y que llegará a protagonizar escenas de una gran tensión dramática, especialmente cuando se la confronta, en su estado actual, con el recuerdo —vacío— del pasado. En el cuerpo anciano y enfermo de Amelia, caracterizado por la extrema fragilidad, la derrota de la memoria adquiere una naturaleza corpórea en un gesto que encontraremos repetido en varias de las novelas del autor —*Los disparos del cazador*, *La buena letra*, *Crematorio*, *En la orilla...*—. En estos cuerpos ancianos y enfermos se materializa el fracaso en la transmisión del recuerdo del pasado, de su herencia en el presente:

Su madre apretaba y aflojaba los dedos de él entre los suyos, con un ritmo que tenía algo de morse, apretones largos y cortos siguiendo determinada cadencia; al parecer, intentaba hablarle con los dedos al mismo tiempo que musitaba algo ininteligible en voz baja. La mano rugosa y llena de manchas —huesos, apenas cubiertos por la erosionada piel—, presionaba sobre la suya. Para ella ya había llegado el mañana. Estaba ahí: huesos, manchas, pellejos, el mañana. [...] Y en las comisuras de la boca se dibujaban unos pliegues, un año, otro año, otro, un pliegue, otro, hasta acabar convirtiéndose en este cuerpo que estaba tendido ante él y que emitía sonidos inconexos. [...] ¿Qué vio en él, en quien llegó a ser su marido y ahora ni siquiera reconocía, para dárselo todo, para exprimirse por él hasta quedar convertida en un saco de huesos que daría miedo mirar, si no diera tanta pena? Se había vaciado por él, hasta de la carga de la memoria se había vaciado por él (Chirbes, 2000: 218-219).

La memoria vacía de Amelia es la memoria de las traiciones de su marido —de las que ahora solamente Tomás, su hijo, es custodio— y es, también, la memoria de la desaparición del mundo anterior a la derrota; de esa suerte de *paraíso perdido* anterior al momento de la destrucción que sobrevuela todas las novelas del autor. No hay, en Amelia, miedo a ese futuro porque ni siquiera podrá participar de él mediante el recuerdo.

Junto con Ricart, Maxi será otro de los personajes que tendrá miedo a ese tiempo por venir que se atisba en 1975:

Se lo había comentado a su amigo Ricart. “José, se muere la España de la que formamos parte. Después, nada va a ser igual. Es más, alomejor ni siquiera queda España, e incluso en el caso de que sí, de que quede el nombre de España, será algo que se llamará igual, pero que será otra cosa distinta en la que yo ya no tendré sitio. Tú al fin y al cabo, eres empresario. Podrás adaptarte, pero yo soy policía de Franco”. [...] Había pensado en su despacho ocupado por otro, en su mujer asustada, esperando los golpes que los rencorosos darían en la puerta cuando se enteraran de que el comisario Arroyo, de la político-social, vivía en aquel piso (Chirbes, 2000: 50).

Dentro de este marco que configuran los personajes que temen que *la España de la que forman parte muera* —los nostálgicos del franquismo—, los diferentes perfiles que ambos personajes presentan son significativos. Por un lado, el oportunismo que caracteriza al

empresario José Ricart —que repite durante el proceso transicional la misma maniobra que ya había realizado durante la Guerra (Luengo, 2012: 194)— se transluce en el discurso sobre la necesidad de adaptarse a los nuevos tiempos, por el que el lenguaje del desarrollismo irá progresivamente transformándose en una retórica de capitalismo de estado:

Lo que dices está bien para soltarlo en un telediario. Pero a ver si es que ahora te crees que la empresa es una fruta nacida en el árbol del mercado libre. No, no nació de la libertad esta empresa. Después, sí: después hemos entrado, no sé si libre o no, aunque con muchos más apoyos que unos y con poco menos apoyo que otros. Pero eso ha sido después. ¿O es que te crees que la contrata exclusiva del mobiliario para todos los ministerios salió de un concurso, o de alguna oposición? ¿Fue resultado de un concurso la contrata con la Dirección de Prisiones para gestionar el trabajo de los presos? La madera quemada, ¿la hemos comprado en libre subasta? Falangistas, jefes del Movimiento, procuradores de Cortes. Bah. Abre el abanico de tus relaciones (Chirbes, 2010: 22).

La actitud acomodaticia del empresario José Ricart —cuyos intereses coincidirán con los intereses que motivaron el pragmatismo del proyecto socialdemócrata que, en la novela, será encarnado por Taboada, el abogado sindicalista—, le hará pasar de republicano a falangista, de falangista a empresario franquista, de empresario franquista a empresario que pacta con los socialdemócratas incipientes (Luengo, 2012: 195). Sin embargo, Maxi no tiene, ni mucho menos, un perfil tan flexible como el de Ricart, y ha cumplido a rajatabla su papel de policía “eficiente, cruel y fiel al régimen franquista que está llegando a su fin” (Luengo, 2012:195). El futuro, para Maxi, no existe y por eso tiene miedo: miedo a que el mundo que legitima su existencia desaparezca, desapareciendo también él mismo —su identidad— en ese proceso de disolución del régimen.

Al margen de los ataques nostálgicos que comparte con Ricart, la dureza que caracteriza al personaje de Maxi se verá cuestionada a través de su relación con Lina. A diferencia del gesto que observábamos a propósito de *Francomoribundia*, en sus novelas Chirbes horada constantemente los personajes que funcionan como el soporte de las identidades más fuertes. Estas identidades, suelen estar vinculadas a las perspectivas de los personajes masculinos, que han ostentado u ostentan algún tipo de poder o que, al menos, representan una identidad política o social muy definida. De forma recurrente, esta

horadación se da en estas novelas a través de un cuestionamiento explícito de la masculinidad tradicional, generalmente a través pequeños ejercicios de venganza que el autor perpetra mediante una serie de castraciones a estos personajes. Un ejemplo de ello lo observamos, precisamente, en el personaje de Maximino Arroyo.

La masculinidad y la violencia, asociados a la implacabilidad en el desempeño del oficio policial, serán los dos principales rasgos que caracterizan a este personaje. En la medida en la que vamos conociendo a Maxi, vamos observando cómo su defensa de la sujeción del cuerpo social a la religión y al control policial es, en realidad, un reclamo para sí mismo: “[...] esa era la debilidad del comisario Maximino Arroyo, su cuerpo que se levantaba contra su alma, su parte animal, de cerdo acuchillado que muestra hígado, pulmón, estómago” (Chirbes, 2000: 63). La masculinidad animal de Maxi, que veremos desplegada primero sobre el personaje de Lina y —ya al final de la novela— sobre su mujer, toma la forma de brutales palizas, amenazas y una serie de relaciones sexuales que prácticamente son descritas como violaciones. Sin embargo, el narrador cuestiona la masculinidad feroz y violenta que pone en escena Maxi a través de la impotencia, el rechazo y la infertilidad, como los fantasmas de una masculinidad que se construye, precisamente, desde la obediencia a esa ley animal:

Tampoco tenía que haberle propuesto ir al médico cuando a ella le dijeron que no tenía nada, ningún defecto físico, y, después de no se sabe cuántas pruebas, le aseguraron que su matriz y su útero estaban perfectamente y que podría tener todos los hijos que quisiera. Se quedó anonadada. Con una alegría difícil de calibrar. Tuvo prisa en decírselo, y lo animó a que se hiciera análisis y revisiones él [...] y él aceptó a regañadientes, pero convencido de la inutilidad de aquellas pruebas, porque la culpa —lo decía así, “la culpa”— de que no tuvieran hijos era, sin duda, de ella; por eso fue terrible cuando, al final de las revisiones, el médico le dijo algo acerca de los espermatozoides, le dijo que eran débiles, o algo por el estilo. Él no lo aceptó. [...] Podía recordarlo meses después, metiéndose a oscuras en su habitación y penetrándola a la fuerza, montándose sobre ella a oscuras, sin siquiera molestarse en mirarla a la cara, en preguntarle si quería o no, y ella callada, soportando. [...] Se repitió la escena otras muchas noches. [...] “¿Puedo o no puedo?”, le decía mientras la empujaba y la mordía. [...] Era como si le gustase hacerle daño. Como si lo que distinguiese a un hombre de alguien que no lo es fuera la

capacidad de hacer daño a una mujer; no de hacerla feliz, sino de hacer desgraciada a una mujer (Chirbes, 2000: 295-301)¹¹⁵.

Si bien tanto José como Maxi se adscribían, dentro de un mismo grupo generacional, al bando de los vencedores de la Guerra Civil, la presencia del profesor Chacón añadirá una mayor profundidad al análisis sociohistórico de la época que propone Chirbes en esta novela. Tras un largo exilio en México, el profesor Chacón vuelve a España durante los años finales del franquismo¹¹⁶. Como contrapunto a la reacción nostálgica que la muerte inminente de Franco desencadena en José Ricart y en Maxi, la presencia de Chacón aporta una mirada sobre el proceso transicional todavía más crítica que la que nos trasladan los propios personajes desde dentro. La nostalgia aparece, en Chacón, bajo la forma de un desgarrador lamento por la derrota:

Chacón, a la vuelta del exilio, tras una inicial etapa de euforia que le había durado escasos meses, se había vuelto huraño, casi insociable. El viejo profesor no había entendido los cambios de mentalidad que se habían producido en el país durante su ausencia y esa incapacidad para entenderlos le había agriado el carácter. Se lo había expresado con franqueza y con un punto de ingenuidad a Juan al poco tiempo de llegar: “Yo creía que España se había paralizado a la espera de que volviéramos, que todo seguía igual, con un vacío en algún lugar que todos 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

¹¹⁵ También pueden ser leída desde esa perspectiva la masculinidad de personajes como Quini —el burgués comunista, cara visible de una lucha que va en contra de sus propios intereses de clase— y Lucas —el obrero estudiante, que busca desclasarse hacia arriba a través de la cultura y de un enamoramiento platónico—. La virilidad de estos dos personajes también será cuestionada a través del complejo que les causa una genitalidad insuficiente. Por un lado, Lucas, además del “problema de volúmenes” y de haber sufrido de fimosis —“esa malformación cuyo conocimiento no le ayudó en nada a construir la confianza en sí mismo, en la propia virilidad, que tanto necesitaba después de los años de alejamiento del mundo femenino y de ignorancia de los usos sexuales” (Chirbes, 2000: 119-120)—, se ve constantemente confrontado con el deseo que, muy a su pesar, despierta en su compañero Pedro. Por otro lado, Quini, el joven burgués, revolucionario, inteligente y altivo, ante la confesión de la técnica masturbatoria que emplea su hermano Josemari constata, también, un “problema de volúmenes” (Chirbes, 2000: 287).

¹¹⁶ Ana Luengo ha señalado en varios de sus trabajos (2009) y 2012) los ecos que este personaje presenta en relación al Max Aub de *La gallina ciega*. La crítica que implica la introducción de un personaje exiliado tensa, todavía más, la perspectiva desconfiada ya de por sí presente en toda la novela. Dejamos abierta la posibilidad de proponer futuros trabajos que aborden el estudio comparativo de Max Aub y Rafael Chirbes como intelectuales cuya perspectiva crítica les ha costado una llamativa desvinculación con respecto a las posiciones más centrales del canon literario español, ya en contexto de democracia.

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 que les aproveche (Chirbes, 2000: 186).

La segunda generación, que en la novela está compuesta por los personajes de Tomás Ricart, Olga Albizu, Elvira Barcia, Pruden, Juan Bartos y Ada Dutruel, se organizará, para Luengo, en torno al olvido y la indiferencia con respecto a la memoria de la guerra y la derrota, que había marcado la vida de sus padres. Para nosotros, se produce en esta generación una suerte de interrupción de la transmisión de la memoria intergeneracional que estará, en realidad, en el origen de todas las que vendrán después, la de la Transición incluida. Aunque los miembros de esta generación ya no se definirán tan claramente en términos de victoria o derrota, su propio posicionamiento ante los negocios —Tomás y Pruden—, ante la cultura —Olga, Ada— o ante la militancia política —Bartos o Lucio— estará profundamente condicionada por la huella de la experiencia histórica de la generación previa.

Es especialmente significativo, en cualquier caso, el recelo para con el pasado de estos personajes que se vincula sobre todo al uso de la cultura, del arte o del conocimiento, estrictamente como un elemento de dominación. Por un lado, la propia presencia del profesor Chacón señalará a Bartos como el heredero fallido de la mentalidad republicana, como uno de esos anticuerpos generados por el propio franquismo. También resultará problemática, en este sentido, la relación de mecenazgo que establecen Ada Dutruel con Olga Albizu, por la que el arte de vanguardia, vinculado a las posiciones más críticas con respecto al Régimen, acaba siendo comprado —fagocitado— por la fundación de los Ricart, con un capital cuya procedencia conocemos por boca del propio José Ricart.

La cultura entendida como una herramienta de dominación estará también muy presente en el retrato de la tercera de las generaciones que el relato de Chirbes propone. Esta generación reproducirá en su juventud —veremos en novelas posteriores que esto irá cambiando— los posicionamientos políticos que habían marcado los dos extremos en torno a los que se agrupaba la primera generación. Esta división quedará escenificada de forma clara mediante los personajes de Quini y Josemari, los dos hermanos, física e ideológicamente antagónicos.

Para Luengo, esta tercera generación —la de los nietos— será la que “sí que recoge la simbología de la guerra civil y la usa para su propia lucha generacional” (Luengo, 2012: 199).

En este sentido, mientras Josemari hace suyas las causas que supuestamente alentaron a su abuelo y afronta el proceso transicional como una repetición de la contienda, la vinculación de Quini al escenario de la Ciudad Universitaria de la Universidad Complutense remitirá directamente al enclave desde el que se articuló la resistencia de Madrid hasta la derrota final (Luengo, 2012: 200-201).

De este modo Chirbes vincula de forma directa la resistencia de la lucha estudiantil durante los estertores del franquismo con la resistencia del ejército Republicano en los últimos días de la Guerra Civil —ambos episodios vinculados al momento inmediatamente anterior a la derrota—. En este sentido podemos leer los largos fragmentos que el narrador dedica a los pasajes que narran la carga policial en la facultad. Puede observarse, de este modo, cómo pese a que, formalmente, el dispositivo narrativo es similar al que encontrábamos en *Francomoribundia* (la combinación de un narrador extradiegético con su focalización en los distintos personajes que, de forma sucesiva, van apareciendo en su narración), su ideología literaria es claramente distinta. En esta ocasión, el narrador se hace a un lado y no abusa de su omnisciencia —como sí hacía el narrador en *Francomoribundia*—; focaliza en los personajes y, desde ellos, nos va contando.

Además de que la galería de personajes que componen el análisis social que nos ofrece Chirbes es mucho más amplia que en el caso anterior, y del hecho de que este retrato se lleve a cabo con un estilo literario mucho más sólido, también observamos cómo la élite política que ocupaba el centro de la narración en *Francomoribundia* está totalmente ausente en *La caída de Madrid*. En su lugar, el narrador se detiene en los distintos personajes que, desde las más diversas perspectivas del espectro social, van ofreciendo su versión —su experiencia y su mirada— desde el interior mismo de ese proceso transicional: los distintos miembros de las clases pudientes, que ejercerán una dominación económica y cultural sobre aquellos que proceden de las clases más populares; las clases populares, que se dividirán entre la lucha por la conquista de sus derechos y la asunción de su papel dentro del nuevo orden económico; funcionarios de la brigada político social; estudiantes universitarios, viudas y amas de casa, intelectuales; ferroviarios y criadas.

La ausencia de tono paródico —que había sido el elemento narrativo predominante en la construcción de los personajes en la novela de Cebrián— permite, en este caso, que emerjan con toda su fuerza las contradicciones que configuran la posición social y la identidad

política de los personajes. En casi todos los casos, el perfil de estos personajes es complejo, y siempre relacional: está atravesado, por sus coordenadas generacionales, por su género, por su ideología y por su procedencia de clase.

En estos términos, en términos de clase, de la doble trama que componía la novela surgen dos grupos de personajes bien diferenciados —antagónicos, podríamos incluso decir—. En torno a la preparación de la fiesta que tendrá lugar al final de la jornada en la casa de los Ricart, girarán una serie de personajes por los que se representará al conjunto de esa clase dominante y burguesa que, ante la inminente muerte del dictador, se encuentra en una lucha encarnizada por conservar sus privilegios en el nuevo régimen democrático. En torno a la segunda trama, la que se articula alrededor de la resistencia de la lucha obrera a partir de las consecuencias que el atentado de Vanguardia Revolucionaria tiene para algunos personajes, se aglutinará un segundo grupo en el que mundo obrero se representará en pleno proceso de disolución de su lucha revolucionaria.

Como ha señalado Luengo:

Mientras tanto, todos esperan que Franco muera, y durante esa espera los personajes se van organizando para afrontar el eminente final del régimen, y se van creando lazos entre los diferentes actores que describen lo que finalmente pasaría en la Transición: el gran pacto social que abarcaba a casi todos los partidos e ideologías. Como símbolo de esas relaciones de poder que se están forjando, tenemos la organización de la fiesta de cumpleaños de José Ricart, a la que están invitados todos menos Taboada— los que acabarán formando parte de esa Transición ya diseñada. Los que no están invitados, no tendrán cabida en ella y quedarán en lugares más marginales: una pensión, la cárcel, el metro o la cocina (Luengo, 2012: 193).

El final de la novela, en el que cada una de esas dos tramas se resolverá por su cuenta, tendrá, como vemos, un mensaje claro: los revolucionarios, la lucha de clases, desaparecerán de la memoria —la propia novela finaliza con Lucio, cabizbajo y mojado, sumido en el túnel del metro—, mientras que el banquete burgués que se celebrará al final de la tarde —ese *banquete caníbal*— reunirá a las clases dirigentes en el futuro régimen democrático.

Frente a la invisibilización de los intereses de clase que caracterizan el relato hegemónico del proceso transicional, la clase aparece entonces en las novelas de Chirbes como

un elemento que atraviesa tangencialmente todas las relaciones entre los personajes; como un elemento esencial, sin el cual no se entienden las dinámicas individuales ni colectivas que rigen la sociedad española. Este rasgo estará ya presente tanto en su relato del franquismo —en *Los disparos del cazador*, *La buena letra* y *La larga marcha*— como también en el relato que, posteriormente, el autor realizará del periodo democrático —ya en *Los viejos amigos*, *Crematorio* y *En la orilla*—. En la narración de ese tiempo bisagra que une franquismo y democracia, la clase constituye, en todo caso, el marco explícito desde el que se lee el proceso transicional, en tanto que derrota de un proyecto político emancipador. *La caída de Madrid* es posiblemente el texto en el que esta circunstancia se muestra de una forma más visible. Llama la atención aquí, insistimos, que la clase aparece como el eje que mantiene estructuralmente separados a los personajes por grupos, más allá de los vínculos afectivos o intelectuales que estos puedan tejer en espacios intermedios (la universidad, la cárcel, la militancia, etc.): fundamentalmente aquellos que proceden de la burguesía, por un lado, y los que proceden del mundo obrero, en sus diferentes formas —empleadas del hogar, empleados ferroviarios, trabajadores asalariados en tiendas y en fábricas, etc.—, por el otro.

El carácter explícito de la ideología desde la que Chirbes construye su relato del tiempo transicional —el marxismo¹¹⁷—no implica, no obstante, que este relato presente un carácter sesgado ni simplificador. En este sentido, uno de los aspectos más valiosos de la narrativa de Chirbes, que *La caída de Madrid* ejemplifica con gran claridad, será el trabajo sobre la contradicción: en sus diferentes formas, pero sobre todo en relación con la idea de clase, posiblemente la contradicción sea la clave más importante en la construcción de los personajes que habitan las ficciones de Chirbes.

Así, gran parte de los personajes de *La caída de Madrid* incorporan la contradicción como el principal rasgo que los define. Se trata, en todos los casos, de personajes que, aunque se inscribirán de forma muy visible en uno de estos dos grupos antagónicos —burguesía o proletariado—, están atravesados por el conflicto ideológico, la ambivalencia política o incluso la incómoda desavenencia entre la ética y el deseo, lo que definirá el terreno resbaladizo por el que irán transcurriendo sus respectivas trayectorias. Personajes como Taboada, el abogado socialdemócrata de procedencia burguesa que, antes de negociar con los

¹¹⁷ Algo que —debemos recordar— constituye una rareza en la narrativa producida de los años noventa en adelante (Becerra, 2009).

Ricart, participó activamente en Vanguardia Revolucionaria; como Quini, el joven intelectual burgués y de izquierdas, cuyo firme y lúcido posicionamiento intelectual se ve constantemente cuestionado por sus privilegios de clase y unas condiciones materiales que le recordarán constantemente su identidad de clase; o como Pedro, el universitario proletario, cuyo enamoramiento de Marga (y la inclusión de Quino en el triángulo amoroso) pone en jaque el propio discurso de clase sobre el que su identidad proletaria se sostiene. Marga también será, asimismo, un personaje relevante en el mapa de las contradicciones de clase que va dibujando la novela. Lo relevante de este personaje es cómo en él Chirbes sobrepone, a dichas contradicciones, la perspectiva de género: el posicionamiento de Marga ante el mundo que la rodea no pasa únicamente por su condición social, sino que a ella se le suma una conciencia de género que el personaje expresa a partir de las reflexiones en torno a su propio cuerpo. Resulta magistral, en este sentido, la representación de ese cruce de los vectores de clase y de género a partir de la imagen de las rodillas de Marga:

Las rodillas. Jamás se le hubiera ocurrido que tuvieran esa importancia, cuando con once o doce años las veía huesudas y salientes, y las odiaba, y no sabía qué hacer con ellas, ni cómo se las apañaban las actrices de cine para no tener rodillas [...].-En el colegio de monjas, las rodillas jugaban un papel importante, 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 que si se creían que la niña iba a ser monja, y cuando le dijeron que no, que no, que estaba claro que la niña no tenía vocación, ella les soltó que, entonces, por qué se empeñaban en que pareciera una fregona, con las rodillas encallecidas de tanta oración y tanto castigo. [...] 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 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 (Chirbes, 2000: 223-224)¹¹⁸.

¹¹⁸ La perspectiva de género como un ángulo especialmente crítico en el análisis social que caracteriza la narrativa de Rafael Chirbes aparece en *La caída de Madrid* como una constante a través de todos y cada uno de los personajes femeninos que intervienen en la novela. La frustración por el desconocimiento hacia el propio cuerpo (en el monólogo de Marga, pero también en los recuerdos de adolescencia de Elvira), la opresión generada por los lazos familiares y los roles domésticos (en el caso de Olga y su lucha por ensanchar con el arte, 188

En este mismo territorio, el de la contradicción de clase, se moverán también los personajes vinculados a la policía de la brigada político social, lo que da cuenta de una mirada mucho más compleja sobre el ejercicio de la violencia por parte de las fuerzas de seguridad franquistas de la que Juan Luis Cebrián proponía a través de su metáfora del dragón. Como narrador y aun visibilizando sus contradicciones, Chirbes se mostrará implacable con aquellos personajes que ejercen cualquier forma de dominación —económica, física, política o cultural—, ya sea porque estos personajes estén marcados por su procedencia de clase acomodada, o bien porque hayan llegado a ella tras un proceso de desclasamiento. Desde *Los disparos del cazador*, pasando por *La buena letra*, y especialmente en el trayecto que irá desde *La caída de Madrid* y *Los viejos amigos* hasta *Crematorio* y *En la orilla*, el análisis del desclasamiento será, de hecho, otro de los procedimientos que abordarán la identidad de los personajes centrales de las novelas de Chirbes. Resulta especialmente característica en la obra del autor la vinculación que, en todos los casos, estos procesos de desclasamiento individual presentan con respecto al contexto histórico y la coyuntura socioeconómica en las que se producen: la fortuna amasada con el estraperlo o la especulación inmobiliaria durante la posguerra en el caso de personajes como el protagonista de *Los disparos del cazador* o el propio José Ricart; o la integración de esa fortuna en el marco neoliberal durante los años inmediatamente posteriores a la Transición, como hacen Tomás Ricart y Pruden en *La caída de Madrid* o varios personajes en *Los viejos amigos*.

la música, la gastronomía, los viajes —la cultura, en general— la vulgaridad de los estrechos márgenes del universo familiar), las diferentes formas del maltrato dentro del matrimonio (el sufrimiento de Amelia por las ausencias e infidelidades de su marido, el maltrato sistemático soportado por la mujer de Maximino Arroyo (a la que, muy significativamente, el narrador no se refiere por su nombre en ninguna ocasión, puesto que se trata de una mujer borrada, invisibilizada por la tiranía de su marido) y los abusos y persecución del comisario Arroyo a Lina (una joven prostituta con un hijo a su cargo, acostumbrada a vivir con el miedo en el cuerpo hacia hombres como Maxi) son algunas de las cuestiones que dan cuenta de la mirada de género del relato de Chirbes. El feminismo, como forma de militancia política, también aparece en personajes como Marga y Ada Dutruel (mujer extraordinariamente culta, procedente —del mismo modo que Marga— de clase alta, y marcada en la novela como uno de los personajes más comprometidos política y culturalmente con el antifranquismo). También a través de personajes vinculados a las clases más populares, como Lurditas o la propia Lina, la narración presenta una lectura de género que las sitúa en espacios de mayor fragilidad que a los personajes masculinos. La fragilidad, sin embargo, en Chirbes, no adquiere en ningún caso la connotación de debilidad, sino más bien todo lo contrario: muy frecuentemente encontraremos en las novelas de Chirbes personajes que, por su carácter frágil, condensan una *verdad* que el autor sitúa más allá de las relaciones de dominación que pautan las relaciones de los personajes de sus novelas. Todas estas cuestiones merecen, sin duda, un estudio más detallado que dejamos para trabajos futuros. Sobre la perspectiva de género volveremos en el capítulo dedicado al análisis de *Daniela Astor y la caja negra* a propósito de las relecturas feministas de la Transición.

Sin embargo, el desclasamiento del que nos hablará Chirbes no será, solamente, un desclasamiento *hacia arriba*. Llegados a *Crematorio* y más tarde en *En la orilla*, esta clase dominante, que había llegado a serlo por cuna o con la ayuda de negocios oscuros, se verá golpeada por la crisis económica de 2008; una crisis que ellos mismos habían contribuido a gestar y cuyos efectos también pesarán sobre ellos. El desclasamiento *hacia abajo* se convierte, en estas dos últimas novelas, en la principal clave interpretativa del presente para el que Chirbes escribe: una clave desde la que, a partir de este momento, podrá leerse no solamente el pasado que habían protagonizado esas tres generaciones culpables, sino también el futuro que no tendrán más remedio que protagonizar las generaciones que llegarán después.

Será, en cualquier caso, en *Los viejos amigos*, publicada en 2003, donde el autor clausura la representación de ese tiempo transicional desde la perspectiva de la discusión sobre su memoria. En esta novela, el autor reúne en torno a una mesa a un grupo de amigos —los *protagonistas* de la Transición— que discuten sobre el enorme abismo que, a la altura de los 2000, se ha abierto entre lo que fueron y lo que son. Esta conversación, en ciertos momentos, se convertirá en un diálogo intergeneracional fallido, puesto que la incompreensión y el desinterés por conocer el pasado (desde el que el presente en el que se instala la narración procede) será lo que marcará la relación de esta *generación bifida* derrotada con su descendencia. La transmisión de la memoria revolucionaria de la Transición es, para el Chirbes de 2003, imposible, porque ni los portadores de ese relato creen ya en ella, ni a sus descendientes parece interesarles en absoluto.

La ideología literaria que las novelas de Rafael Chirbes despliegan en relación con la memoria —especialmente con la memoria de la Transición— parece oscilar, de este modo, entre dos polos. Por un lado encontramos en ellas la desgarradora representación del *desencanto*, siempre en relación con la constatación de la derrota y las dificultades en la transmisión de su memoria como el signo que define su literatura. Por otro lado, y lejos de darle la espalda a esta derrota y a esta preocupante intransmisibilidad de las formas de contar el mundo, Chirbes insistirá en volver sobre ella, en elaborarla literariamente de forma incansable, desde la primera hasta la última de sus novelas.

En este sentido, y por lo que respecta al régimen afectivo desde el que esta forma de memoria contrahegemónica es configurada y enunciada, también resulta evidente hasta qué punto remite a unas *estructuras del sentir* propias de la generación a la que su relato se adscribe. Se trata de un relato generacional que, como observábamos tanto en la novela de Cebrián

como en las crónicas de Vázquez Montalbán, estaba irremediablemente mediado por un ejercicio sistemático de la nostalgia. En cualquier caso, el ejercicio de nostalgia que encontramos en las novelas de Chirbes es de carácter *reflexivo*¹¹⁹, y se pone al servicio de una poética de la derrota que tiene en las ruinas —en los restos del tiempo— su objeto melancólico predilecto. En ese ejercicio, se elabora una idea de la pérdida que, aunque dispara una lectura del pasado muy alejada de la que observábamos en las formas de la memoria hegemónica, no puede no sostenerse en esta modalidad afectiva. Entendemos, por tanto, que *La caída de Madrid* da cuenta, desde otro ángulo ideológico, de las formas de la *sentimentalidad* propias de los discursos fundacionales sobre las que se configura la memoria de la Transición de la *generación bifida*.

La representación del tiempo transicional, en fin, que encontramos en las novelas de Rafael Chirbes se alinea ideológicamente, de forma evidente, con el relato crítico del proceso de cambio político en España y, en consecuencia, con la configuración de una memoria claramente contrahegemónica del mismo. A partir de finales de la década de los 2000, pero especialmente a raíz de la publicación de *En la orilla*, Chirbes será considerado definitivamente el narrador de la mala conciencia de una generación; de una “modalidad de culpa generacional e históricamente marcada”; una suerte de “culpa autóctona”, de “mala conciencia”; como el cronista de “una generación consumida por la destrucción de la utopía, de lo que pudo ser y no fue (Sanz, 2015: 220-222). Precisamente otra autora clave para nuestro trabajo, Marta Sanz, cerrará, tras la muerte de Chirbes en 2015, la segunda parte del relato que Haro Tecglen había abierto casi treinta años antes:

Chirbes reflexiona sobre una generación que es la suya. Sobre esa generación ilustrada que es hija, en muchos casos, de los vencidos de la guerra. La generación que acaso pudo construir otro mundo. Y no lo hizo. Me temo que nosotros tampoco lo haremos. Chirbes retrata esa generación que infló globos y pompas de jabón, y se integró en la *jet* más glamourosa y más hortera. [...] Chirbes escribe sobre la generación de los que vendieron la moto del fin de la clase y de la Historia, de los que se creyeron señores, se *posmodernizaron* y se metamorfosearon en otro —esponjosos seres mariposa, alfabetos

¹¹⁹ Como señalaba Boym, el uso político al que apunta esta forma específica de nostalgia no tendrá que ver con la mitificación de un pasado que tiene que ver con una perspectiva individual, sino que propone en tanto que mirada crítica sobre un pasado colectivo y catastrófico del todavía resuenan, en el presente, sus estragos.

digitales, apologetas del confort, falsos políglotas, no fumadores— empapándose en las páginas de tendencias, decoración y nueva cocina española. La generación del diseño que ahora se retira escondiendo la mano después de haber lanzado la piedra entona un debilísimo *mea culpa* [...] y hace obscena y televisivamente un sistemático ejercicio de nostalgia: qué libres éramos, movida, movida, movida. Todos muertos. O con traje. Chirbes es un fotógrafo con bigote [...] que saca el daguerrotipo en blanco y negro de un animal herido que, paradójicamente, en este caso, sólo nos infunde el margen de compasión inmanente a nuestra naturaleza humana. La bestia mordía. No era noble, sino marrullera. Chirbes es un fotógrafo que sale en sus instantáneas, pero no como Hitchcock salía en sus películas. Porque el escritor es polimórfico y polifónico. Habla de sí mismo sin hablar de sí mismo. A través de todas sus miradas y de todas sus voces. Y no busca la pose más favorecedora. Sino esa pose *normal* —reveladora, devastadora— que nos dice quiénes somos y de qué pie cojeamos (Sanz, 2015: 223).

2. Relecturas y reconstrucciones narrativas de la Transición (2000-2016)

Sobre este marco afectivo que componen los dos discursos fundacionales y contrapuestos ideológicamente del proceso transicional que hemos observado a través de las novelas de Juan Luis Cebrán y Rafael Chirbes, abordaremos el análisis de una serie de relecturas de la Transición aparecidas en el campo literario a través de las cuatro ficciones que presentaremos a continuación, a partir de dos modos de representación diferenciados: las relecturas postfundacionales y las relecturas emergentes.

Los cuatro textos de los que hablaremos a lo largo de este apartado final presentarán un diálogo constante con textos anteriores o contemporáneos a los mismos, es decir, que nuestra interpretación de los mismos presentará siempre un carácter relacional. La naturaleza de los discursos literarios con los que cada una de estas novelas se relacionará específicamente determinará, en gran medida, el carácter *postfundacional* o *emergente* de las mismas. En cualquier caso, e independientemente del tipo de filiación que cada una de las novelas presente con los relatos que las preceden, estas cuatro relecturas del tiempo transicional condensarán su representación literaria de la Transición como un lapso, un tiempo acotado siempre dentro de unos límites; como un *instante*, un *vacío*, una *caja negra* o un solo *día*. En definitiva, como un tiempo suspendido en el tiempo; como una cápsula temporal a la que la novela actual recurre para explicarse su presente y por la que entiende el periodo transicional

como un acontecimiento con una identidad narrativa propia, aunque forzosamente conectado con el presente.

2.1. Relecturas postfundacionales

En la construcción de nuestro marco teórico, partíamos, con Maillard y Boym, de la presencia de la nostalgia como un afecto central en las poéticas sobre el tiempo pasado aparecidas a finales del siglo XX. Con Niemeyer, observábamos hasta qué punto la presencia estructural de esa nostalgia en las manifestaciones de la cultura contemporánea funcionaba como el síntoma de una crisis —subjetiva y colectiva— que, en términos gramscianos, situábamos en el vértice producido entre la desaparición de un mundo conocido y la emergencia de un mundo todavía en formación.

En este vértice, la poética generacional que veíamos configurada en los textos de Juan Luis Cebrián y Rafael Chirbes situaba, en el mismo centro de la representación del tiempo transicional, la nostalgia como un elemento indisoluble de los relatos que configuraban la memoria comunicativa de la Transición. Una memoria *bífida* que habría determinado el marco de sentido sobre el que, durante los primeros años de la década de los 2000, la Transición empezaba a ser recurrente y sintomáticamente revisitada.

Esta memoria comunicativa *bífida* configuraba —también *bífidamente*— dos poéticas de la nostalgia que encubrían dos lecturas ideológicas del pasado muy diferentes entre sí: una nostalgia reparadora y elaborada en torno a la idea de consenso, y una nostalgia reflexiva y elaborada en torno al desencanto. Ambas formas de nostalgia se configuraban, de este modo, como las dos puntas bífidas de esa modalidad afectiva dominante que encontrábamos detrás de las lecturas fundacionales de la Transición. Estas lecturas fundacionales —que hemos discutido ampliamente en el apartado anterior— funcionarán como el marco de sentido sobre el que proyectaremos, en las páginas que nos quedan, las diferentes relecturas que, partiendo de una perspectiva generacional distinta, irán apareciendo en el campo literario a partir de este momento.

Si bien asistíamos al inicio de la década de los 2000 a la vigencia en el campo literario de estos discursos nostálgicos fundacionales —tanto en su vertiente hegemónica como en la contrahegemónica—, empezará a producirse en este momento el inicio de un progresivo desplazamiento de estos modos del relato hacia otros modos de contar el pasado en general y la Transición en particular. Como explicábamos en la primera parte de nuestro trabajo, un

primer momento en el desplazamiento de esta lógica que había regido la representación cultural y literaria del debate transicional pasará, a partir de ahora, por la visibilización en el espacio público de una serie de discursos marcados por otras experiencias generacionales del mismo.

Sin embargo, la emergencia de estas nuevas perspectivas generacionales no supondrá, en todos los casos, una ruptura definitiva con respecto a ese marco sentimental dominante que subyacía a los discursos fundacionales sobre el proceso de cambio político en España. Antes de llegar a esa ruptura definitiva —que no se propondrá de forma explícita hasta después de 2011, con la eclosión literaria de una serie de relatos emergentes sobre el tiempo transicional—, nos encontraremos en el campo literario con la aparición de una serie de textos que configurarán, a nuestro entender, una suerte de zona intermedia.

A pesar de la reelaboración generacional de los relatos sobre la Transición que surgen en esta zona intermedia, observaremos a partir de la lectura de las novelas *Anatomía de un instante* y *El vano ayer* el modo en que, en este contexto intermedio, se producirá, aunque siempre con una cierta distancia, una reescritura de la sentimentalidad que había caracterizado la producción de los discursos sobre el tiempo transicional hasta la fecha. Podríamos pensar que esta reescritura se sustentaría sobre una suerte de relectura de las modalidades afectivas propias de la generación precedente, en la que los términos que configuraban la tonalidad afectiva que había caracterizado a los discursos fundacionales se habrían visto reformulados y habrían sido actualizados ahora en términos generacionales¹²⁰.

¹²⁰ En su ya citado trabajo *Marxismo y literatura*, Raymond Williams se refería a lo *residual* como aquellos elementos aprovechables del pasado, que una cultura incluye, de muy distintas formas, dentro de sus procesos culturales contemporáneos. Para Williams: “Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo —y a menudo ni eso— como un elemento del pasado, sino como un elemento del presente. Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente —cultural tanto como social— de alguna formación o institución social y cultural anterior. Es fundamental distinguir este aspecto de lo residual, que puede presentar una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante, de la manifestación activa de lo residual [...] que ha sido total o ampliamente incorporado a la cultura dominante” (Williams, 1980: 144). Aunque pueda resultar algo controvertido, nos interesa pensar las reescrituras del tiempo transicional que proponen los textos de Javier Cercas e Isaac Rosa en relación con la pervivencia *residual* de las dos matrices de los discursos fundacionales sobre el pasado transicional ideológicamente antagónicas (hegemónica y contrahegemónica) y la modalidad afectiva en las que estas se enmarcan en sus reescrituras desde el presente y desde una perspectiva generacional distinta. En esta forma de plantear lo *residual* como una de las categorías por las que Williams tratará de explicar la *complejas interrelaciones* entre los distintos movimientos y tendencias culturales que se dan en un mismo tiempo histórico aparece, como vemos, una doble relación que estas formas *residuales* mantienen con los relatos dominantes. Si lo residual debe guardar una cierta distancia con las formas de la cultura dominante para llegar a ser efectiva —nos dice Williams—, esta distancia deberá

Esta idea nos hace volver sobre la relectura de los discursos del pasado que Hirsch y Faber habían nombrado *posmemoria afiliativa* y a la que nosotros nos referíamos como una *memoria mediada*, donde se ponía de relevancia la inscripción ideológica y afectiva de los relatos generacionales sobre ciertas experiencias históricas en los relatos propios de las generaciones precedentes. Hirsch hablaba, en este sentido, de la enorme influencia —la *dominación*, llegaba a decir— que estos relatos del pasado contruidos por generaciones precedentes ejercían sobre la idea de mundo que las generaciones posteriores iban, a su vez, construyendo. Desde nuestra perspectiva, en el escenario compuesto por la circulación de las distintas formas de la memoria de la Transición en el campo literario, esta dominación a la que se refería Hirsch cobrará la forma de un *remanente* que, siguiendo a Williams, caracterizaremos siempre en relación con los *relatos preexistentes*, que entre finales de los años setenta y principios de los 2000 habían sujetado la *verdad* de la construcción de la memoria de la Transición en una experiencia generacional —aunque también política, de clase y de género— muy determinada del proceso histórico.

Nos parece sugerente, en este punto, la relación que estos relatos *postfundacionales* presentan con respecto a sus antecedentes discursivos de los que, desde la perspectiva de la posmemoria, rescatarán sus dos modalidades antagónicas—la épica y la crítica —, que habían funcionado hasta el momento como los dos principales patrones discursivo para contar la Transición.

En este sentido, nos valdremos de la categoría de *postfundacional* para abordar tanto el análisis como el posicionamiento dentro del campo literario de las dos siguientes novelas que componen nuestro corpus de análisis. Con la aparición de *Anatomía de un instante* y *El vano ayer*, observaremos, por un lado, las continuidades que estos textos que ocupan una posición central dentro del campo literario presentan con respecto a los relatos fundacionales que abordábamos en el apartado anterior, pero también sus elementos de cambio.

Así pues, el uso de los afectos que ambos textos pondrán en práctica —el régimen emocional desde el que se construyen— será la principal clave que nos permitirá entender la

producirse siempre dentro de unos márgenes que no pongan en peligro el marco de sentido que esa cultura dominante construye. Es decir, el trabajo de lo *residual* con los relatos que le preceden —con la *tradición*, tal y como lo plantea Williams— presentará siempre una cierta ambivalencia: por un lado, aportará un sentido nuevo sobre las formas de la cultura ya conocidas —y dominantes hasta cierto punto—, pero, por el otro, los términos de su aparición se producirán siempre dentro de un marco de sentido ya existente.

naturaleza de esta continuidad velada que marcará el carácter *postfundacional*, de la representación de la Transición que contienen estas dos novelas. Implícito en ese régimen emocional, observaremos cómo, lejos de desaparecer, la nostalgia seguirá operando, aunque de muy distinta manera en cada uno de los textos, detrás de la relación afectiva con el pasado que ambas novelas ponen en práctica.

2.1.1. *Anatomía de un instante* (2009) y la actualización de la épica transicional

Cuando se trata de abordar las representaciones de la Transición en el corpus narrativo contemporáneo, uno de los hitos ineludibles es la novela que Javier Cercas publicaba en el año 2009 bajo el título *Anatomía de un instante*. Javier Cercas contaba, ya a finales de la primera década de los 2000, con un notable prestigio intelectual y con una posición central en el campo literario contemporáneo. Esta centralidad tenía que ver sobre todo con el importante papel que una de sus primeras novelas, *Soldados de Salamina*, había tenido en la emergencia de una literatura de la memoria en España, cuyo éxito editorial sumaba esfuerzos a la todavía incipiente demanda de recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil en periodo democrático. No obstante, también es cierto que el consenso en torno a la ideología que subyace en los usos del pasado que, a partir de *Soldados de Salamina*, han caracterizado la narrativa del autor, ha ido perdiendo cierta vigencia con el tiempo¹²¹.

A diferencia de la novela de Cebrián, el texto de Cercas es uno de los más populares —más vendidos, más reeditados, más leídos y también más estudiados— del conjunto de los que componen nuestro corpus narrativo. Entre otros premios, *Anatomía de un instante* fue galardonada con el Premio Nacional de Narrativa en el año 2010 y tuvo, además, una gran resonancia mediática debido a que, en un contexto todavía no saturado por el debate en torno a la Transición Española, llamaba la atención sobre el carácter problemático de uno de los episodios centrales que habían marcado el relato de este tiempo histórico.

En este contexto, la principal aportación de la novela de Cercas consistió en la apertura, desde el ámbito de la literatura, de un debate mediático en torno al carácter irresuelto de lo ocurrido en el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, en un momento en

¹²¹ La pérdida de esta vigencia puede observarse sobre todo a partir de 2011, cuando cambia de forma definitiva la relación que, desde la cultura, se establece con las representaciones ideológicas de la Transición. En este sentido, Winter, 2014; López, 2014; Brémard, 2015 y Ros Ferrer, 2014.

el que este debate todavía no existía —no, al menos, en tan gran medida como sí lo hizo a partir de este momento— en el contexto de la opinión pública¹²². Estamos, por tanto, ante un texto que ha trascendido su carácter meramente literario, y que se ha incorporado al debate en torno a las reelaboraciones generacionales de la Transición desde una dimensión explícitamente política.

La relación que *Anatomía de un instante* guarda con su contexto de publicación es evidente y es, además, explícitamente recogida por el texto en varias ocasiones:

“La transición es ya historia —escribió el sociólogo Juan J. Linz¹²³— No es algo que hoy sea objeto de debate o lucha política”. Una década después Linz ya no hubiera podido decir lo mismo: de un tiempo a esta parte la transición no sólo es objeto de debate, sino también —a veces implícita y a veces explícitamente— objeto de lucha política. Se me ocurre que este cambio es por lo menos consecuencia de dos hechos: el primero es la llegada al poder político, económico e intelectual de una generación de izquierdistas, la mía, que no tomó parte activa en el cambio de la dictadura a la democracia y que considera que ese cambio se hizo mal, o que hubiera podido hacerse mucho mejor de lo que se hizo; el segundo es la renovación en los centros de poder intelectual de un viejo discurso de extrema izquierda que argumenta que la transición fue consecuencia de un fraude pactado entre franquistas deseosos de mantenerse en el poder a toda costa, capitaneados por Adolfo Suárez, e izquierdistas claudicantes capitaneados por Santiago Carrillo, un fraude cuyo resultado no fue una auténtica ruptura con el franquismo y dejó el poder real del país en las manos que lo usurpaban durante la dictadura, configurando una democracia roma e insuficiente, defectuosa. A medias fruto de una buena conciencia tan pétrea como la de los golpistas del 23 de febrero, de una nostalgia irreprimible de las claridades del autoritarismo y a veces del simple desconocimiento de la historia reciente, ambos hechos corren el riesgo de entregar el monopolio de la transición a la derecha —que ya se ha

¹²² El carácter hipercrítico de la novela de Cercas para con el relato hegemónico de la Transición española resulta innegable en este sentido. Una prueba de ello es la alusión explícita que el programa *Salvados*, dirigido y guionizado por el periodista Jordi Évole, hacía a *Anatomía de un instante* como el modelo narrativo de inspiración para su programa emitido el 23 de febrero de 2014, titulado “Operación Palace”. Sin embargo, y sin restarle a la novela de Cercas ese valor, en nuestro trabajo atenderemos al análisis de cómo, a pesar de diferir en la valoración del comportamiento de los actantes institucionales del proceso transicional, el relato de Cercas no dejará de coincidir con el marco de lectura estadocéntrico que había establecido el discurso épico de la Transición.

¹²³ La de Juan José Linz se trata de una voz muy marcada políticamente. Linz es un reconocido sociólogo de ideología conservadora, conocido por sus polémicas lecturas del franquismo y muy alineado con los discursos de la reconciliación.

apresurado a aceptarlo glorificando esa época hasta el ridículo, es decir, mistificándola—, mientras que la izquierda, cediendo al chantaje combinado de una juventud narcisista y de una izquierda ultramontana, parece por momentos dispuesta a desentenderse de ella como quien se desentiende de un legado enojoso (Cercas, 2009: 431-432)¹²⁴.

A nuestro entender, la voluntad política de *Anatomía de un instante* es explícita por varios motivos. El más evidente de todos ellos, es que el texto parte de la intención declarada de discutir abiertamente con el cuestionamiento de la Transición por parte de una posición generacional e ideológica que, pese a que dice ser la suya, afirma no compartir en absoluto. En sí mismo, esto ya nos parece un gesto profundamente político; pues qué gesto hay más político, cuando hablamos de literatura, que el de tratar de intervenir sobre la realidad de la que la propia literatura surge. Sin embargo, y como veremos en las páginas que siguen, la dimensión política de la novela, tal y como el propio autor la plantea, no se agotará en esta declaración de intenciones.

En su conjunto, la novela consiste en un ejercicio de indagación literaria en torno al episodio del 23F. En esa indagación se refutarán hipótesis ya existentes en relación con la trama y ejecución del golpe y se lanzarán otras hipótesis nuevas que apuntarán, fundamentalmente, al papel del Rey en lo ocurrido aquella noche. Sin embargo, no nos centraremos aquí en un análisis del complejo y extenso retrato del intento de golpe de Estado que Cercas propone en su novela, sino que nos limitaremos a abordar el texto a partir del marco literario desde el que este se propone y que lo contiene: su epílogo a modo de prólogo y su prólogo a modo de epílogo.

A nuestro entender, y más allá del profuso retrato de la *anatomía* de ese *instante* que será la tarde del 23 de febrero de 1981, estas dos partes de la novela funcionan como el marco

¹²⁴ En esta lectura de la Transición coincidirá, como es habitual cuando se trata de las polémicas en torno a la memoria y la equidistancia, el crítico Jordi Gracia. En un significativo artículo de opinión titulado “Guerra de mitos” y publicado en 2013, Gracia se expresaba de la siguiente manera: “Pero otra guerra de mitos tiene toda la pinta de estar empezando, y esta es también innoble porque es falsa. Ha ido cebándose poco a poco el afán de derribar el mito de la Transición perfecta con el mito contrario de una Transición putrefacta. Y me temo que demasiados van a usar algunas de las ideas de Muñoz Molina en *Todo lo que era sólido* como martillo mecánico contra la Transición, pero no será contra la Transición real sino contra otra instrumental: abreviada, tuiteada. Hay varias razones históricas obvias para que eso suceda hoy, y dos elementales: al crecimiento biológico de quienes fuimos niños de la Transición se ha sumado la angustia sangrante de la crisis, y la mezcla puede ser explosiva. La ira contra el presente engendra el resentimiento contra el pasado y el efecto último es casi escenográfico: de golpe parece haberse caído el telón y ha quedado a la vista, desparramada sobre el escenario, la mugre largamente ocultada” (Gracia, 2013).

de sentido configurado por el propio autor para su ejercicio literario: este marco nos revelará, en definitiva, la naturaleza ideológica y sentimental del gesto de Cercas en relación con la reinterpretación y reelaboración de uno de los episodios claves dentro de la configuración ideológica del imaginario transicional contemporáneo.

Lo que nos interesará del texto de Javier Cercas es el modo en que este será capaz de contener, dentro de un artefacto narrativo de enorme complejidad y gran ambición literaria, una relectura *postfundacional* de los relatos hegemónicos y de corte épico que encontrábamos, bajo una forma mucho más simple y transparente, en ficciones como *Francomoribundia*. Esta rearticulación literaria del discurso hegemónico fundacional que Cercas lleva a cabo en *Anatomía de un instante*, tendrá la particularidad de recurrir a un cambio en la perspectiva generacional muy reconocible dentro del paradigma de la posmemoria, desde la que estos discursos venían siendo enunciados hasta el momento, para enmascarar el carácter continuista de los planteamientos ideológicos continuistas de su relato.

Al contrario de lo que pudiera parecer en un primer momento, la estructura borgiana y circular hacia la que el autor apunta mediante este marco configurado por el prólogo y el epílogo, no contendrá una lectura extensa y circular del tiempo como la que observábamos en la poética del tiempo transicional que articulaban las novelas de Rafael Chirbes. Del mismo modo, poco tendrá que ver esta estructura con el relato de la Transición como *tiempo cero* que sostenía la crónica transicional de *Francomoribundia*. Se tratará, en este caso, de contar la Transición como un *lapsus*; como un tiempo entre paréntesis; como un *instante descolgado del curso de la historia*. Como un *lapsus* —eso sí— que, a pesar de estar “cebado de sentido”, habría permanecido congelado durante años en la memoria colectiva sin mayor trascendencia.

En tanto *lapsus*, sin embargo, la Transición sí que conservará en el relato de Cercas un marcado carácter fundacional de signo positivo —y en esto el texto de Cercas estará muy cercano al de Juan Luis Cebrián—: en *Anatomía de un instante*, la Transición es “motivo de homenaje y de orgullo nacional, un espacio para la nostalgia, el mito y la poesía” (López, 2014: 169).

Bajo esta premisa, *Anatomía de un instante* se presenta como el resultado de un proceso de indagación histórica que ya ha sido concluido en el momento de su enunciación. La voz narrativa —ese autor-narrador que caracteriza la práctica totalidad de las novelas de Cercas— imprime, por tanto, un sentido ya cerrado sobre el texto que presenta.

La novela se ofrece, por tanto, al lector dentro de un marco de interpretación previamente acotado y fijado por ese prólogo y ese epílogo que, en cierta medida, también funcionarán casi a modo de manual de uso, ya que en ellos se explica cómo debe ser leído y comprendido lo que el grueso del texto contiene. Con una autoridad similar a la autoridad con la que, desde su experiencia generacional, el narrador de *Francomoribundia* se investía, la voz del narrador-autor Javier Cercas buscará ejercer un control casi absoluto sobre lo narrado valiéndose, en este caso, del privilegio que esa supuesta distancia generacional para con los acontecimientos narrados que los códigos de la posmemoria le otorgan.

Al final de la novela, el lector comprende hasta qué punto este control será necesario para llevar a cabo con éxito el ejercicio ideológico que el texto se propone: sellar el agujero de sentido —el *lapsus*, el tiempo suspendido— que el propio dispositivo narrativo parecía estar abriendo en el relato histórico de la Transición. A pesar de la intencionada ambigüedad de la que el texto hace gala desde su inicio, ese relato histórico no buscará visitar críticamente la Transición en su conjunto, sino conmemorarla y salvaguardarla como una suerte de talismán de la historia española contemporánea, en un gesto a todas luces mifitizador:

En fin, el franquismo fue una mala historia, pero el final de aquella historia no ha sido malo¹²⁵. Pudo haberlo sido: la prueba es que a mediados de los setenta muchos de los más lúcidos analistas extranjeros auguraban una salida catastrófica de la dictadura; quizá la mejor prueba es el 23 de febrero. Pudo haberlo sido, pero no lo fue, y no veo ninguna razón para que quienes por edad no intervinimos en aquella historia no debamos celebrarlo; tampoco para pensar que, de haber tenido edad para intervenir, nosotros hubiésemos cometido menos errores que los que cometieron nuestros padres (Cercas, 2009: 434)¹²⁶.

¹²⁵ En su conferencia de 1996, Prego se había referido a la Transición como “una buena historia” (“La Transición fue una buena historia”).

¹²⁶ Nos parece especialmente sugerente la interpretación que María José Naval propone de la novela de Cercas a este respecto: “El planteamiento narrativo se hace arrancar de una reflexión baudrillardiana sobre la suplantación de la realidad por su representación televisiva, en este caso la suplantación del asalto al Congreso perpetrado el 23-F visto por televisión. No obstante, la referencia prologal al simulacro, la novela relata la versión más oficial, documentada y favorable del 23-F: 'En fin, el franquismo fue una mala historia, pero el final de aquella historia no ha sido malo'. Incorpora también Cercas el componente sentimental, el homenaje familiar y, por tanto, autodescriptivo en parte. Así lo constatamos en el emotivo recuerdo del padre en las páginas finales, recuerdo en el que los contextos históricos se hacen personales o viceversa” (Naval, 2013:149-150).

El relato de Cercas partirá, ya de entrada, de un cuestionamiento de la memoria comunicativa del intento del golpe de Estado que, según el autor, se mantiene vigente hasta la fecha: la memoria de aquellos que recuerdan haber visto en directo por televisión escenas que, en realidad, no vieron hasta un día después. La memoria que, en este caso, será cuestionada, no será una supuesta memoria oficial o de Estado, sino precisamente la memoria comunicativa — la memoria viva—:

Ningún español que tuviera uso de razón el 23 de febrero de 1981 ha olvidado su peripecia de aquella tarde, y muchas personas dotadas de buena memoria recuerdan el pormenor —qué hora era, dónde estaban, con quién estaban— haber visto en directo y por televisión la entrada en el Congreso del teniente coronel Tejero y sus guardias civiles, hasta el punto de que estarían dispuestas a jurar por lo más sagrado que se trata de un recuerdo real. No lo es: aunque la radio retransmitió en directo el golpe, las imágenes de televisión sólo se emitieron tras la liberación del Congreso secuestrado, poco después de las doce y media de la mañana del día 24, y apenas fueron contempladas en directo por un puñado de periodistas y técnicos de Televisión Española, cuyas cámaras grababan la sesión parlamentaria interrumpida y hacían circular aquellas imágenes por la red interior de la casa a la espera de ser editadas y emitidas en los avances informativos de la tarde y en el telediario de la noche. Eso fue lo que ocurrió, pero todos nos resistimos a que nos extirpen los recuerdos, que son el asidero de la identidad, y algunos anteponen lo que recuerdan a lo que ocurrió, así que siguen recordando que vieron el golpe en directo. Es, supongo, una reacción neurótica, aunque lógica, sobre todo tratándose del golpe de 23 de febrero, donde a menudo resulta difícil distinguir lo real de lo ficticio (Cercas, 2009: 14-15).

Nos interesa especialmente este gesto del que parte Cercas porque condensa dos cuestiones importantes a la hora de entender la utilización discursiva de la memoria de la Transición que este texto propone. Por un lado, Cercas partirá, como decíamos, del cuestionamiento de la verdad de los relatos fundados en la experiencia propia del golpe —“dónde estaba yo”, “qué estaba haciendo cuando el Congreso fue asaltado”, es decir, aquello que Pennebaker definía como la memoria *flash bulb* (Pennebaker, 1997) —: para Cercas, “algunos anteponen lo que recuerdan a lo que ocurrió”. Por otro lado, y como trataremos de demostrar en nuestro análisis, a lo largo del relato que Cercas irá construyendo

del golpe de estado, la intencionalidad de este gesto crítico para con esa forma de memoria colectiva, tendrá un carácter confuso y ambivalente que no será explicitado hasta el cierre de la novela.

Tal y como lo plantea Cercas, esa memoria comunicativa vigente se trataría de una memoria sesgada en tanto que supone una “reacción neurótica” —aunque comprensible— ante una situación dentro de la que los límites entre la realidad, la ficción y su representación se encuentran desdibujados. No entraremos aquí a valorar las implicaciones de la ausencia de límites entre realidad y ficción que caracteriza la práctica totalidad de la escritura de Javier Cercas, del mismo modo que no entraremos a valorar la autorreferencialidad en la construcción de los narradores que, del mismo modo, caracterizan las novelas del autor. Sin embargo, sí nos interesa señalar hasta qué punto el uso de la ambivalencia entre los límites de la historia y la ficción que Cercas sitúa en el centro de su edificio literario, y que *Anatomía de un instante* propone en relación con un episodio tan marcado dentro del imaginario transicional, implica un posicionamiento ético que hubiera resultado inaudito en la construcción de cualquier forma de memoria del proceso por parte de la generación anterior. De este modo, si bien la interpretación ideológica del 23F dentro del relato transicional de Cercas coincidirá, en esencia, con la que encontrábamos en el texto de Juan Luis Cebrián, la distancia generacional que *Anatomía de un instante* presenta con respecto a enunciaciones anteriores resulta del todo evidente.

En su revisión del imaginario transicional, Cercas explicita su propia memoria del acontecimiento:

[...] Un diario italiano me había pedido que contara en un artículo mis recuerdos del golpe de estado. Accedí; escribí un artículo en el que conté tres cosas: la primera es que yo había sido un héroe; la segunda es que yo no había sido un héroe; la tercera es que nadie había sido un héroe. Yo había sido un héroe porque aquella tarde, después de enterarme por mi madre de que un grupo de guardias civiles había interrumpido con las armas la sesión de investidura del nuevo presidente del gobierno, había salido de estampida hacia la universidad con la imaginación de mis dieciocho años hirviendo de escenas revolucionarias de una ciudad en armas, alborotada de manifestantes contrarios al golpe y erizada de barricadas en cada esquina; yo no había sido un héroe porque la verdad es que no había salido de estampida hacia la universidad con el propósito intrépido de sumarme a la defensa de la democracia frente a los militares rebeldes, sino con el propósito

libidinoso de localizar a una compañera de la que estaba enamorado como un verraco y tal vez de aprovechar aquellas horas románticas o que a mí me parecían románticas para conquistarla; nadie había sido un héroe porque, cuando aquella tarde llegué a la universidad, no encontré a nadie en ella salvo a mi compañera y a dos estudiantes más, tan mansos como desorientados: nadie en la universidad donde estudiaba —ni en ninguna otra universidad— hizo el más mínimo gesto de oponerse al golpe; nadie en la ciudad donde vivía —ni en ella ni en ninguna otra ciudad— se echó a la calle para enfrentarse a los militares rebeldes, salvo un puñado de personas que demostraron estar dispuestas a jugarse el tipo por defender la democracia, el país entero se metió en su casa a esperar que el golpe fracasase (Cercas, 2009: 16-17).

Dos cuestiones importantes aparecen aquí: la primera tiene que ver con la inclusión en la narración de una memoria del golpe de Estado enunciada desde una perspectiva generacional claramente distinta a la perspectiva desde la que era narrado en *Francomoribunida*. La segunda será la mención —que en la narrativa de Cercas deviene una clara obsesión— de la figura del *héroe* como el elemento central de la particular épica de la que Cercas reviste su relectura de la Transición.

Aquí tenemos, pues, anticipado el sentido del gesto literario e ideológico que apuntala la novela. Si bien habíamos observado cómo, en los discursos fundacionales se producía un doble gesto en el que, por un lado, se articulaba una épica de la clase política que funcionaba como eje central de la narrativa sobre el proceso transicional y, por el otro, se producía al mismo tiempo un deslizamiento —casi como una cortesía, como una suerte de *captatio benevolentiae*— de esa épica de la clase política a una épica de la sociedad civil, veremos ahora cómo el texto de Cercas, en su reformulación de la lógica del discurso hegemónico y en un contexto político y social muy distinto al que encontrábamos en los casos anteriores, cancelará esta concesión a la construcción de un relato épico de la sociedad civil, y reinstaurará a la clase política como la verdadera protagonista —los *héroes*— del relato. De este modo, el gesto de relectura que propone *Anatomía de un instante* se sostendrá en la reformulación de un paradigma épico ya presente en el imaginario colectivo y que se alinea con la matriz ideológica y narrativa de los relatos hegemónicos sobre la Transición.

Así, enfrentándose a las críticas feroces al proceso transicional procedentes fundamentalmente de los miembros de su misma generación, y generalmente vinculadas

—siempre según Cercas— a una “izquierda ultramontana”, el autor explicitará en primera persona su posicionamiento con respecto a este debate:

Aunque no tuviera la alegría del derrumbe instantáneo de un régimen de espantos, la ruptura con el franquismo fue una ruptura genuina. Para conseguirla la izquierda hizo muchas concesiones, pero hacer política es hacer concesiones, porque consiste en ceder en lo accesorio para no ceder en lo esencial; la izquierda cedió en lo accesorio, pero los franquistas cedieron en lo esencial, porque el franquismo desapareció y ellos tuvieron que renunciar al poder absoluto que habían detentado durante casi medio siglo. [...] El 23 de febrero de 1981, cuando parecía que el sistema de libertades ya no peligraba tras cuatro años de gobierno democrático, el ejército intentó un golpe de estado que a punto estuvo de triunfar, así que es fácil imaginar cuánto tiempo hubiera durado la democracia si cuatro años antes, cuando apenas arrancaba, un gobierno hubiera decidido hacer del todo justicia, aunque peciera el mundo (Cercas, 2009: 432-433).

Aparece aquí el 23F en un marco narrativo que coincide plenamente con el que dibujaba Juan Luis Cebrián a través de su personaje Alberto Llorés: el 23F elaborado, a posteriori, como una *fantasía correctiva*, y seguida, además, de una celebración total de la democracia española, aun con todas sus imperfecciones — “peor que algunas y mejor que muchas” (Cercas, 2009: 433)— y del reconocimiento de la enorme función que el antifranquismo habría tenido en la lucha por esa democracia: tres de los pilares centrales en cualquier discurso sobre la Transición que busque ser políticamente correcto dentro del marco del sentido común pautado por la ideología dominante.

En este mismo sentido puede ser entendido el particular homenaje que Cercas le rinde a Suárez a través de la novela: “Suárez lo entendió en seguida y obró en consecuencia; todo eso que le debemos; todo eso y, en grandísima parte, también lo obvio: el período más largo de libertad de que ha gozado España en su historia. No otra cosa han sido los últimos treinta años” (Cercas, 2009: 433).

Suárez será, en efecto, el elemento central —el *héroe*— en torno al que se construye la novela. No serán los tiros, los gritos y los empujones de la secuencia televisada del tejerazo lo que atraerá la atención y la imaginación literaria del autor, sino la imagen congelada del hieratismo de Adolfo Suárez, “sentado en su escaño mientras zumban a su alrededor las balas en el hemicycle desierto”.

En un primer momento el autor negará cualquier simpatía por Suárez y adoptará un tono neutral y una posición marcada por la equidistancia que caracteriza tanto a los narradores del universo literario de Cercas como a los narradores del relato épico de la Transición: “No sé si hace falta aclarar que el propósito de mi novela no era vindicar la figura de Suárez, ni denigrarla, ni siquiera evaluarla, sino solo exportar el significado de un gesto” (Cercas, 2009: 18). Sin embargo, ese gesto equidistante no será más que la coartada literaria de la que el autor se valdrá para poner sobre la mesa una relectura del proceso transicional que, en sus mimbres, no distará demasiado de las versiones más hegemónicas del mismo.

Ya al final de la novela, la posmemoria aparece como la perspectiva específica de reelaboración de los relatos del pasado que, al menos en principio, le permitiría al autor poner una distancia generacional entre el narrador de la novela y los hechos contenidos por el episodio narrado. Sin embargo, y en detrimento de esa neutralidad y equidistancia de la que el autor hace gala de forma reiterada a lo largo de su discurso, será precisamente el elemento autorreferencial que enmarca la novela y que establece una relación explícita entre el yo autor-Cercas y la enunciación de su relato, lo que introducirá el contrapunto afectivo que nos permite leer el ejercicio narrativo de Cercas como un claro ejemplo de esta forma de la *posmemoria afiliativa* que tanto Hirsch como Faber habían definido en la teoría.

La filiación que, en este caso, la novela de Cercas propone —y casi por oposición al tipo de filiación que observaremos en el texto de Isaac Rosa— tendrá que ver, como descubriremos hacia el final de la novela, con una asunción de la *sentimentalidad dominante* —la misma que articulaba el relato de Cebrián— a través del recurso al *pathos* que supondrá la aparición en escena del padre del autor, en una clara simetría con el *padre de la democracia* que sería, desde la perspectiva de la novela, Adolfo Suárez. El paradigma sentimental que la novela de Cercas reproduce estará evidentemente mediado por la modalidad afectiva y memorial de la generación precedente, pues cerrará su relato con la escenificación de la *filiación* de la lectura política del 23F que Cercas ha puesto en juego a lo largo de toda la novela, con respecto a la memoria articulada desde el imaginario mesocrático del padre anciano del autor, con quien Cercas se acabará identificando en la última página del texto:

El 17 de julio de 2008, la víspera del día en que Adolfo Suárez apareció por última vez en los periódicos [...], yo enterré a mi padre. Tenía setenta y nueve años, tres más que Suárez, y había muerto el día anterior en casa, sentado en su sillón de siempre, de una

forma mansa e indolora, tal vez sin comprender que se estaba muriendo. Como Suárez, era un hombre común [...]. Como Suárez, era moreno, delgado, apuesto, frugal, transparente; a diferencia de Suárez, procuraba pasar inadvertido, y creo que lo consiguió. [...] Ya dije al principio de este libro que mi padre era suarista, igual que mi madre, y que yo despreciaba a Suárez, un colaboracionista del franquismo, un chisgarabís ignorante y superficial que a base de suerte y de mangoneos había conseguido prosperar en democracia; es posible que pensase algo parecido de mi padre, y que por eso me avergonzase de ser su hijo (Cercas, 2009: 434-435).

Cercas construye en la figura de su padre una suerte de negativo familiar de la figura de Adolfo Suárez: en el reverso de la épica, en el reverso de la vida pública, pero siempre en simetría, ambas figuras comparten el carácter paternal— uno del autor, el otro, de la democracia— como principal rasgo actancial. La enfermedad del padre —de nuevo, la demencia y la desmemoria—, y su muerte a consecuencia de ella, deslizarán la narración definitivamente hacia la escenificación de una nostalgia que presenta un carácter ambiguo, y que parece aludir tanto a la historia personal del autor-narrador, como a la dimensión colectiva de la memoria de su generación:

Lo entendí. Creo que esa vez lo entendí. Y por eso unos meses más tarde, cuando su muerte y la resurrección de Adolfo Suárez en los periódicos formaron una última simetría, la última figura de esta historia, yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez sino para intentar entender a mi padre, si había seguido escribiéndolo para seguir hablando con mi padre, si había querido terminarlo para que mi padre lo leyera y supiera que por fin había entendido, que había entendido que yo no tenía tanta razón y él no estaba tan equivocado, que yo no soy mejor que él, y que ya no voy a serlo (Cercas 2009: 437).

La sentimentalidad que, en este punto, la novela de Cercas pondrá en juego tendrá mucho que ver con esa sentimentalidad de corte nostálgico que tanto el documental de Prego como la novela de Cebrián ponían en juego: una forma de *sentimentalidad blanda*, que reelabora hasta cierto punto la retórica de la nostalgia reparadora y mitificadora del pasado que encontrábamos en productos como *Francomoribundia*, y que escenificará la particular

“vuelta a la casa del padre” que el relato de la Transición de Javier Cercas, en el fondo, contiene.

Ya desde el inicio, Cercas asocia el episodio del 23F con su dimensión televisiva, remarcando de este modo el carácter espectacular del golpe¹²⁷; un carácter espectacular que el autor tomaba como el punto de partida de su narración. Cercas llegaba a definir el 23F como el fruto de una paranoia o neurosis colectiva; como un espectáculo más en la sociedad del espectáculo (Cercas, 2009:15). Desde esta clave, el autor desplegaba al inicio de la novela una descripción de la figura de Tejero y de la famosa escena grabada por las cámaras de Televisión Española reproducida cada 23F a modo de conmemoración:

[...] Tocado con su tricornio y blandiendo su pistola reglamentaria del nueve corto, irrumpe en el hemiciclo del Congreso y humilla a tiros a los diputados reunidos allí. Aunque sabemos que es un personaje real, es un personaje irreal; aunque sabemos que es una imagen real, es una imagen irreal: la escena de una españolada recién salida del cerebro envenenado de clichés de un mediano imitador de Luis García Berlanga (Cercas, 2009: 14).

También la crítica ha señalado en varias ocasiones la dimensión escénica y teatral del golpe del 23F, que su retransmisión televisiva—aunque fuera en diferido— imprimió, desde el inicio, a la memoria social y cultural de este episodio concreto de la Transición española (Winter, 2014; Medina, 2009; Brémard, 2015). Especialmente sugerente nos parece, a este respecto y en diálogo con la presentación de la imagen de Tejero que encontramos en las primeras páginas de *Anatomía de un instante*, la lectura que propone Medina de esta escena en concreto, desde los códigos del teatro masoquista¹²⁸:

¹²⁷ “Naturalmente, no se trata de afirmar, en la línea de Baudrillard, que el 23 de febrero nunca existió, que fue una mera teatralización, ceremonia mediática para afianzar el poder establecido, no se trata de alimentar el rumor, todavía vigente, de que todo fue un gran montaje del CESID, los servicios secretos, para precisamente prevenir cualquier tipo de intentona golpista y reafirmar la autoridad de rey. Las circunstancias históricas no cambian la estructura simbólica que funda ese 23 de febrero, esa democracia que, paradójicamente, precisa de la “fantasía” de su puntual y estratégica suspensión, esa mayoría de edad aliviada ante la idea de que en algún momento puede jugar a la renuncia, someterse al placer de la obediencia (Medina, 2009: 82).

¹²⁸ Medina aporta sus claves de lectura más valiosas en relación/a partir de su interpretación, desde esta clave de lectura, de la novela *Una mala noche la tiene cualquiera* (Mendicutti, 1982), que su autor escribía pocos meses después del intento del golpe de Estado. A partir de la propuesta de identificación metafórica de la figura del travesti —la Madelón, protagonista de la novela de Mendicutti— con un sujeto colectivo que podríamos situar en la ciudadanía española como un ente abstracto —nótese aquí la repetición de un sujeto colectivo similar al que encontrábamos en los discursos de Victoria Prego y Juan Luis Cebrián aunque, ahora articulado

Todo comienza con una violenta irrupción en la escena. El 23 de febrero, a las 18.23 de la tarde, un espontáneo interrumpe indecorosamente la representación. [...]Las cortes se convierten entonces en un espacio familiar y previsible en los hogares españoles, una imagen de monótona seguridad, fluencia y continuidad de diálogo, mecanismo sereno que garantiza el funcionamiento del estado. Bruscamente, esa imagen de seguridad de la madre patria democrática es literalmente violada por una masculinidad radicalmente inapropiada para la escena, tan agresiva y fálica como espectacularmente anacrónica. El teniente coronel Tejero irrumpe en el parlamento ostentando una colección de reliquias en su cuerpo: un enorme bigote decimonónico, un exótico sombrero acharolado del siglo XVIII, parte de su uniforme de guardia civil, una pistola en ristre que, en manos de militar, no se había visto desde 1936; pero, sobre todo, una imperdonable falta de educación (Medina, 2009: 76-77)¹²⁹.

La lectura de Tejero desde la alusión a la irrupción en escena de una masculinidad radicalmente inapropiada, por un lado, está en la línea de la crítica de género desde la que leíamos esos pequeños gestos de venganza perpetrados por Chirbes sobre sus personajes masculinos que, frente a la naturalización del posicionamiento explícitamente masculino del narrador de Juan Luis Cebrián, nos recordaban la marcada perspectiva masculina que atraviesa, como rasgo de enunciación, los principales relatos sobre el proceso transicional. La

en el contexto de una lectura política diferente—. Medina pone sobre la mesa una sugerente lectura del 23F como la foto fija sobre la que se imprime su lectura en tanto que fantasía correctiva: como la violenta irrupción de la escenificación del tranquilo y pacífico devenir del pacto democrático:

“A lo largo de los años de la transición, el hemiciclo de las cortes se había convertido para todos los efectos en el escenario donde se representaba la democracia ante los ojos de millones de ciudadanos, cuya condición de tales resultaba inseparable de la de televidentes. Si la democracia había de ser una transformación política no es menos cierto que ésta debía llegar a los ojos de los ciudadanos a través de una imagen mediática poderosa y convincente. En este sentido, la ubicua presencia unipersonal de la dictadura es sustituida por una imagen de colectividad armónica, en la que las asimetrías y jerarquías políticas quedan borradas frente a la imagen de la colectividad dialógica. El parlamento se convierte así en una metáfora visual de la democracia que se acerca; metáfora ubicua en los hogares españoles a lo largo de interminables negociaciones y debates iniciados con la redacción de la constitución (o incluso antes, con la ley de reforma política) y que se verán hipertrofiadas por la directiva del consenso que sustituía la exclusión con el diálogo o, al menos, su representación” (Medina, 2009: 76).

¹²⁹ En este punto Medina cita a la Madelón, protagonista de *Una mala noche la tiene cualquiera*, para exponer, a través de sus palabras, un pensamiento que nos remite directamente a la parodia que el propio Vázquez Montalbán ponía sobre la mesa en relación con la ansiada identificación que ese sujeto colectivo que pone en juego la Transición busca en relación con Europa por oposición a ese *topoi* africano con el que más bien el autor relacionaba a España (recordar cita Montalbán): “Qué número por Dios, como en Sudamérica: hala, a tiro limpio, todas al suelo, se acabó lo que se daba guapos. Qué cosa más ordinaria”. De forma muy interesante y desde los códigos de la parodia propios de la *literatura gay*, la idea de *mal gusto* y del *decoro* aparece, en la novela de Mendicutti, precisamente como una clave de lectura del 23F.

lectura paródica de la figura de Tejero que sugiere Medina en estos términos nos parece, en este sentido, especialmente pertinente:

Frente a la comedida, juvenil y seductora masculinidad de, por ejemplo, el presidente saliente, Adolfo Suárez o incluso el mismo rey Juan Carlos, Tejero hace alarde de un machismo autoritario casi paródico de puro enfático pero definitivamente efectivo desde el punto de vista escénico. Bruscamente, el espectáculo de diálogo se torna sumisión (Medina, 77).

Medina hablará, en este sentido, de los “placeres de la auto-renuncia” en relación con el lugar que el 23F ocupa en el imaginario democrático que fundaban los relatos sobre la Transición vinculados a las lecturas más hegemónicas de la misma. Con esta lectura, Medina pone sobre la mesa la sumisión como una de las claves de interpretación, a nuestro entender, más sugerentes de las representaciones del 23F que se han llevado a cabo desde la producción cultural y mediática mayoritaria, de las que *Anatomía de un instante* participa claramente:

Tejero grita las órdenes que al día siguiente se convertirán en ubicua mercancía mediática en las televisiones de todo el planeta: “Quieto todo el mundo”, que ante la resistencia de Gutiérrez Mellado, vicepresidente del gobierno y general del ejército, se convertirán en “todo el mundo al suelo” y “se sienten, coño”. La realidad imita pues a un teatro masoquista. La humillación de un cuerpo político feminizado por parte de una hipermasculinidad autoritaria y cruel (el guardia civil con pistola en mano agrede a un anciano de 70 años), se convierte en la humillación de un país. Si el espacio de las cortes era metáfora de una democracia dialógica y metonimia de un país en calma que dialoga civilizadamente sobre su futuro, instantáneamente esa metonimia lo es de un país arrodillado frente a la arbitrariedad de las perversiones del maestro (Medina, 2009: 77).

Esta idea de la sumisión como una clave desde la que leer los relatos del 23F tendrá en la novela de Cercas una articulación clara en la reflexión sobre la figura del héroe¹³⁰ que caracterizará el relato que la novela propone. La masculinidad —junto a la ya señalada adscripción generacional explícita— será, del mismo modo que en *Francomoribundia*, el

¹³⁰ Sobre la figura del héroe en Cercas ver Loureiro (2014).

principal rasgo enunciativo del texto de Cercas. Será precisamente desde esta perspectiva posmemorial, masculina e implícitamente alineada con la hegemonía discursiva sobre la Transición española, que *Anatomía de un instante* propondrá su épica *postfundacional* a partir de la imagen congelada de los tres “héroes en retirada” que ocupan el centro de la novela.

Para Medina, “la posición de víctima pasiva, a merced de la monstruosidad o la benevolencia del maestro de ceremonias, no carece de encanto” (Medina, 2009: 79). En este sentido, el crítico lee en la sustitución de una figura masculina brutal —la de Tejero irrumpiendo en el congreso y secuestrando a los allí presentes— por otra figura masculina menos brutal y de carácter redentor —la del Rey Juan Carlos—, una suerte de perpetuación de esa lógica de la sumisión que la imperdonable falta de educación del coronel Tejero había puesto a funcionar con su entrada a tiros en el Congreso:

La fantasía se hace realidad el 23F. El oscuro objeto de deseo se reencarna en esa figura hiper-masculina, violenta y arbitraria que ha tomado el congreso.[...] Pero la salida del laberinto no pasará por un cuestionamiento de la fantasía sino por su continuación. Un uniformado arbitrario y cruel no será sustituido por el cuestionamiento de la autoridad, sino por otro uniformado, eso sí, ahora de mirada benévola y rasgos juveniles. El héroe suplanta al villano (Medina, 2009: 79).

Justo en esa lectura que, dentro de la lógica de buena parte de estos relatos, supone la aparición del rey como desmantelamiento definitivo del intento de golpe de Estado y vuelta al orden inicial, se condensará para Medina el sentido que estos relatos imprimen, no solamente al golpe como ese *instante* determinante, sino a la Transición en su conjunto: a la Transición como la *fantasía política*, como el relato fundacional al que, desde ese momento en adelante, el poder —desde los relatos hegemónicos y desde sus reformulaciones residuales, como es el caso de la novela de Cercas— recurrirá para renovar constante y cíclicamente su autoridad¹³¹.

¹³¹ “Ese instante de recomposición de la subjetividad política correspondiente a la monarquía democrática resulta metonimia de todo un periodo, una transición en la que la inseguridad simbólica e identitaria, el peligro de la disolución, necesitan de un punto de referencia, un objeto simultáneamente de deseo e identificación situado más allá de la confusa esfera de lo simbólico, una suerte de promesa libidinal de lo real” (Medina, 2009: 79).

Medina hablará, en este sentido de la “compleja economía libidinal” del 23F (77), desplegada escénicamente y retransmitida por televisión. Esta “economía libidinal” de la que habla Medina funcionará a modo de intertexto afectivo en la construcción de un relato de la Transición que condensa en el 23F un punto muy importante de la misma: “en el ámbito del 23F, el estado de excepción tiene el efecto de hacer resaltar la utopía igualitaria de la democracia” (78).

Precisamente como eso: como una utopía y no como una realidad imaginable, posible y deseable se concebirán a partir de este momento los proyectos de ruptura. La reforma se consolidará, a partir de entonces, como la única forma posible de concebir el devenir transicional, y como el argumento definitivo para clausurar cualquier cuestionamiento o alusión a los proyectos democráticos más ambiciosos, que se verían definitivamente frustrados a partir de este momento. *Anatomía de un instante* participa muy claramente de esta lógica discursiva:

Diecisiete horas y media de vejaciones en el hemiciclo del Congreso fueron un correctivo suficiente para la clase política, que pareció encontrar una súbita madurez forzosa, aparcó por un tiempo las furiosas rencillas intrapartidarias y la furiosa rapacidad de poder que habían servido para crear la placenta del golpe, dejó de especular con turbias operaciones de ingeniería constitucional y no volvió a mencionar gobiernos de gestión o concentración o salvación o unidad ni a involucrar en ningún modo al ejército en ellos; no menos duro fue el correctivo para la mayoría del país, a la que había aceptado con pasividad el franquismo, se había ilusionado primero con la democracia y luego parecía desengañada: bruscamente se evaporó el desencanto y todos parecieron redescubrir con entusiasmo las bondades de la libertad, y quizá la mejor prueba de ello es que año y medio después del golpe una mayoría desconocida de españoles decidió que no habría reconciliación real entre ellos hasta que los herederos de los perdedores de la guerra gobernasen de nuevo, permitiendo una alternancia en el poder que acabó de amarrar la democracia y la monarquía. Éste es otro efecto secundario que resulta difícil no añadir parcialmente a la cuenta del 23 de febrero [...] (Cercas, 2009: 425-426).

Con esto Cercas se alinea con una parte importante de las interpretaciones que leen en el episodio del 23F ese elemento *correctivo*, que iba a facilitar la clausura del relato transicional desde la clave de un fin de paréntesis y un restablecimiento del orden como punto

de partida. Ese orden, como puede desprenderse del propio discurso de Cercas, no tendrá que ver con un ejercicio de reparación de la memoria—como idealmente ocurría en la poética transicional de Rafael Chirbes y también ocurrirá en la de Isaac Rosa— sino con la idea de una *reconciliación*, término que nos remite directamente a la idea de *consenso* que articulaba la crónica del tiempo transicional de las novelas de Juan Luis Cebrián.

Observaremos, pues, a partir de este punto, como la voz narrativa tomará una deriva que, a pesar del enorme despliegue crítico que había empleado para la meticulosa disección de la anatomía del 23F, acabará por ser reacomodado a la ideología implícita en el proyecto de disección literaria de Cercas: eso es, al marco general de lectura de los relatos hegemónicos del proceso transicional tal y como los establecían los propios discursos fundacionales de Victoria Prego y Juan Luis Cebrián. La obsesión del narrador por construir su lectura del 23F en torno a la figura del héroe —de los distintos héroes que van apareciendo en el conjunto del cuadro narrativo— evidenciará, en este sentido, la proximidad —ideológica y sentimental— que la relectura del proceso transicional que la novela de Cercas contiene con respecto a la matriz épica original, bien definida en el imaginario político y cultural desde mediados de los años noventa y sobre la que Cercas volverá de forma velada.

En este sentido, detrás de la extensa construcción narrativa, y a pesar del gesto de esmerada disección crítica del intento del golpe de Estado del 23F que es *Anatomía de un instante*, la novela no deja de ser, al mismo tiempo, una reformulación literaria del relato estadocéntrico e institucional que, como veíamos en trabajos anteriores, ha caracterizado buena parte de los relatos de corte hegemónico de la Transición Española. Frente a propuestas como *La caída de Madrid* o *El vano ayer*, en *Anatomía de un instante* los personajes que conforman la trama de la novela pertenecen exclusivamente al ámbito público; figuras de carácter icónico, ya conocidas por todos porque son parte de la historia aprendida y del imaginario más *mainstream*¹³² de la Transición española: Adolfo Suárez, Santiago Carrillo, Gutiérrez Mellado, el coronel Tejero y el rey Juan Carlos, entre otros.

Salvo el prólogo y epílogo, que nos han servido aquí para enmarcar la ideología del discurso de Cercas y su formulación literaria, la totalidad de la trama de la novela se demora en la indagación en los entresijos del relato político e institucional. Ya desde el inicio de

¹³² El propio Cercas afirma en su epílogo que Tejero, al salir de la cárcel tras cumplir la condena que le había sido impuesta en el juicio por el intento de golpe de Estado, se habría convertido entre, otras cosas, en una suerte de “icono pop” (Cercas, 2009: 420).

nuestro análisis, observábamos hasta qué punto era la política institucional la que constituía, para Cercas, el principal punto de interés en el proceso de cambio político iniciado a mediados de los años setenta en España —ese “puñado de personas que demostraron estar dispuestas a jugarse el tipo por defender la democracia” al que el propio autor se había referido en su novela—. Esto no ocurrirá en otras novelas que, desde la ficción histórica, tratarán de ensanchar ese marco de lectura del proceso transicional más allá de su dimensión institucional.

La reflexión en torno a los *héroes* del 23F es lo que *Anatomía de un instante* busca situar en el centro de su narración. En este sentido, el desvío o la novedad que este texto presenta con respecto a los relatos ya conocidos sobre la Transición consistirá, esencialmente, en ofrecer una versión diferente de las actuaciones de la élite dirigente y su responsabilidad o ausencia de ella en la compleja trama de la organización del golpe de Estado. Este gesto, sin embargo, no cuestionará, en sí mismo, la perspectiva estadocéntrica del relato de la Transición; es más, lo que se presenta como un desvío espectacular en relación con los relatos ya conocidos, no hará otra cosa que reafirmar y consolidar su versión más hegemónica, reacomodando su lectura del 23F a los imaginarios ya existentes sobre la Transición Española.

A pesar del gran despliegue de personajes y datos históricos, la figura de Adolfo Suárez tendrá, como ya se ha dicho, una función central como elemento vertebrador de la narración. Es precisamente a partir de la reflexión sobre la conducta *heroica* del expresidente del Gobierno durante el golpe que la novela pondrá sobre la mesa su significativo gesto político y memorial.

La novela dice partir de la lectura del 23F como un fracaso colectivo, sin embargo la intención declarada del autor será la de dotar a ese fracaso de “cierta dignidad”. En ese gesto de revestir de dignidad una derrota aparecerá la particular relectura épica del proceso transicional que *Anatomía de un instante* pone sobre la mesa. Dentro de la lógica histórica que la novela de Cercas construye, el 23-F adquirirá, de este modo, un sentido borgiano: el del *aleph*, en el que el sentido último de la Transición queda, para el autor, condensado y cifrado: “¿Tiene razón Borges y es verdad que cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo instante, el instante en el que un hombre sabe para siempre quién es?” (Cercas, 2009: 428). La imagen de ese momento como un fragmento de verdad condensada contiene, también en sí misma, una épica muy similar a la que caracterizaba a los

discursos fundacionales, que se materializará de forma recurrente mediante la metáfora literaria del duelo y mediante la insistencia en la cuestión del héroe:

Y hace un rato, después de escribir la frase de Borges que encabeza este fragmento pensé que el gesto de Suárez es un gesto borgiano y esa escena una escena borgiana, porque me acordé de Alan Pauls, que en un ensayo sobre Borges afirma que el duelo es el ADN de los relatos de Borges, su huella digital, y me dije que, a diferencia del falso duelo que alguna vez inventaron Adolfo Suárez y Santiago Carrillo, esa escena es un duelo de verdad, es decir un duelo entre hombres armados y hombres desarmados, es decir un éxtasis, un trance vertiginoso, una alucinación, un segundo extirpado en la corriente del tiempo, “una suspensión del mundo”, dice Pauls, “un bloque de vida arrancado al contexto de la vida, un agujero minúsculo y deslumbrante que repele todas las explicaciones o tal vez las contiene todas, como si efectivamente bastara saber mirar para ver en ese instante eterno la cifra exacta del 23 de febrero, o como si misteriosamente, en ese instante eterno, no sólo Suárez sino todo el país hubiera sabido para siempre quién era (Cercas, 2009: 429-430).

Cercas recurre a referentes literarios —primero Borges, ahora Alan Pauls— para configurar la romantización épica de la figura de Suárez que, desde el inicio del texto, funcionará como motivo central. En este punto, Cercas empieza a encaminar su narración hacia la pretendida identificación colectiva (“todo el país”) con la figura de Suárez —padre de la democracia— y con el proyecto reformista que tuvo lugar con la Transición:

Vuelvo a mirar la imagen de Adolfo Suárez en la tarde del 23 de febrero y, como si no la hubiera visto centenares de veces, vuelve a parecerme una imagen hipnótica y radiante, real e irreal al mismo tiempo, minuciosamente cebada de sentido: los guardias civiles disparando sobre el hemiciclo, el general Gutiérrez Mellado de pie junto a él, la mesa del Congreso despoblada, los taquígrafos y los ujieres tumbados en el suelo, los parlamentarios tumbados en el suelo y Suárez recostado contra el cuerpo azul de su escaño de presidente mientras las balas zumban a su alrededor, solo, estatuario y espectral en un desierto de escaños vacíos. Es una imagen huidiza. Si no me equivoco, hay en los gestos paralelos de Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo una lógica que sentimos en seguida, antes con el instinto que con la inteligencia, como si fueran dos gestos necesarios para los que hubieran sido programados por la historia y por sus dos contrapuestas biografías de

antiguos enemigos de guerra. El gesto de Suárez es casi idéntico al suyo, pero al mismo tiempo sentimos que es diferente y más complejo [...]. Es verdad que es un gesto de coraje y un gesto de gracia y un gesto de rebeldía, un gesto soberano de libertad y un gesto histriónico, el gesto de un hombre acabado que concibe la política como aventura y que intenta agónicamente legitimarse y que por un momento parece encarnar la democracia con plenitud, un gesto de autoridad y un gesto de redención individual y tal vez colectiva [...] (Cercas, 2009: 428-429).

La retórica épica se hace evidente y explícita en este fragmento: Adolfo Suárez es representado como una figura “hipnótica y radiante”, “real e irreal al mismo tiempo”; inmóvil en medio de un escenario paralizado por el ruido de las balas, que “zumban” a su alrededor, del mismo modo que también zumba a su alrededor el miedo y la cobardía de todos menos él —y Santiago Carrillo y Gutiérrez Mellado—, que permanece heroicamente recostado en su sillón de cuero azul, cumpliendo el deber que la Historia le ha asignado, condensando en su figura el “coraje”, la “gracia”, la “rebeldía” y la “libertad” que dibujan ese “gesto de redención individual y tal vez colectiva” que la imagen de Adolfo Suárez borgianamente contiene.

Es cierto que la indefinición que Cercas encuentra en este gesto también lo llevará a valorar, más adelante en su discurso, la posibilidad de que no sea el coraje sino el miedo la clave interpretativa de la imagen de Suárez en cuestión. Sin embargo será precisamente en este punto, a tan solo unas páginas del final de la novela, cuando Cercas explicita el estatuto que otorga a Suárez dentro de su relato:

Anteanoche pensé que el gesto de Suárez era el gesto de un neurótico, el gesto de un hombre que se desmorona en la fortuna y se crece en la adversidad. Anoche pensé otra cosa: pensé que llevaba escritas muchas páginas sobre Suárez y aún no había dicho que Suárez era cualquier cosa menos un chisgarabís, que era un tipo serio, un tipo que se hacía responsable de sus palabras y de sus actos, un tipo que había fabricado la democracia o sentía que la había fabricado y que en la tarde del 23 de febrero entendió que la democracia estaba a su cargo y no se escondió y permaneció inmóvil en su escaño mientras las balas zumbaban a su alrededor en el hemiciclo como el capitán que permanece inmóvil en el puente de mando mientras el barco se hunde (Cercas, 2009: 429).

De este modo y a través de la construcción épica de la figura de Suárez, Cercas reproduce la escenificación de la sumisión de la que hablaba Alberto Medina, resignificando y actualizando literariamente la épica original que Victoria Prego había desplegado por primera vez de forma explícita en su guion para la serie producida por Televisión Española. La relectura del consenso que esta narración de corte épico propone, así como la puesta en escena de esa relectura adaptativa de la *sentimentalidad dominante* que parece animar al autor a escribir *Anatomía de un instante*, y que tendrá su momento climático con la aparición del padre en simetría con Suárez al final de la novela, dejarán, en este sentido, poco espacio para la duda.

2.1.2. *El vano ayer* (2004) y el relato de la violencia

La publicación de la novela *El vano ayer* en el año 2004 probablemente constituya el testimonio literario más significativo de las modificaciones, los desplazamientos y la complejidad del diálogo que, hacia mediados de la primera década de los 2000, se instalará de forma definitiva en el debate sobre la memoria histórica del pasado reciente y sus efectos sobre el presente. Labrador enmarcaba este desplazamiento dentro de la fase de intensificación que el régimen de memoria inaugurado en torno al año 2000 atravesaría entre los años 2004 y 2006; momento en el que, como explicábamos en la primera parte de nuestro trabajo, se habrían producido las primeras escenificaciones de la ruptura generacional en la construcción de un discurso público —y, en consecuencia, de una memoria colectiva— sobre los últimos años del franquismo y el periodo transicional.

En este sentido, más que explicitar mediante el discurso literario las aristas de un debate abierto aproximadamente cuatro años antes de su publicación, tal vez sería más adecuado afirmar que la novela de Isaac Rosa anticipará en buena medida muchos de los puntos de inflexión que, desde una perspectiva generacional y afectiva distinta, empezarán a hacerse irreversiblemente visibles a partir de ese año 2004.

El vano ayer fue recibida, en su momento, como una de las primeras formulaciones narrativas de la posmemoria y funcionó como un referente destacado a la hora de proponer una ética de la representación del pasado dictatorial en España desde la perspectiva generacional de aquellos que no lo habían vivido directamente:

Armado por su parte de ironía —de feroz y sangrante ironía—, de humor, de sarcasmo, pero imbuido a la vez de auténtica voluntad de interpelación y de una contundente mala leche (que no confunde la valentía con la travesura, la inquietud formal con el espíritu juguetón, y que no se embelesa indulgentemente con el *kitsch* de los años sesenta y setenta), Isaac Rosa ha escrito, para su generación y para las que vienen, pero también para sus mayores, la primera gran novela sobre el franquismo debida a un autor que no lo padeció directamente (Echevarría, 2005: 279-280).

Ha sido señalada en numerosas ocasiones la dimensión crítica de *El vano ayer* como una novela que se construye “en contra de esa memoria hegemónica” (Echevarría, 2005: 280), que busca “desarticular los usos habituales del pasado, desautomatizar la lectura de los hechos históricos y contrarrestar el riesgo de una memoria social simplificada” (Hafter, 2010: 206), y que tiene, por encima de todo, un marcado “carácter reactivo” (Labrador, 2011: 123). Sin embargo, a nuestro entender, no se ha incidido tanto en la relación que el texto mantiene con el contexto social y político en el que este fue producido, publicado y recibido.

Una de las principales características de la escritura de Isaac Rosa es, precisamente, la relación que sus novelas suelen presentar —tanto en los temas escogidos como en su articulación formal— con los debates públicos más candentes en el momento de la escritura de cada una de ellas. Así, tanto en sus primeras novelas sobre la memoria histórica —*La malamemoria* (1999), *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (2007)—, como en textos posteriores, ya vinculados a un contexto de conflictividad laboral y política creciente —*El país del miedo* (2008), *La mano invisible* (2011), y *La habitación oscura* (2013)—, las narraciones de Rosa sostienen siempre una tensión explícita con los discursos que configuran el *sentido común* del marco político en el que cada una de ellas se enuncia.

La primera edición de *El vano ayer* veía la luz en abril de 2004, esto es, poco después de la derrota electoral del Partido Popular causada, en buena medida, por el malestar social generado por la participación de España en la Guerra de Irak —impulsada por el gobierno Aznar a pesar del rechazo explícito de buena parte de la ciudadanía— y los efectos que esta participación no deseada tuvo sobre la ciudadanía, especialmente en los atentados del 11M. En su contribución al volumen *CT o Cultura de la Transición*, Amador Fernández-Savater exponía cómo, precisamente en las protestas del “No a la guerra” en el año 2003, era posible

situar el inicio de un ciclo de movilización social que llegaría a su pico de intensidad en el año 2011, con el movimiento 15M:

El 15M es la mayor brecha que hemos visto aparecer nunca en el muro de la CT, pero tiene antecedentes. Movimientos como la insumisión al servicio militar o por la recuperación de la memoria histórica —contra nuestras particulares leyes de punto final— han socavado profundamente las figuras y los relatos de la CT, pero creo que el 15M se engarza más directamente en el plano subjetivo con esos otros momentos recientes en los que hemos gritado masivamente “no nos representan” y “lo llaman democracia y no lo es”. Me refiero, por ejemplo, al “No a la guerra” en 2003, a la reacción social a los atentados terroristas del 11M en 2004, al movimiento “V de Vivienda” en 2006 o a las movilizaciones contra la ley antidescargas a partir de 2009. [...] Los modos de politización que esos movimientos inauguran ya no corresponden con los movimientos sociales: ni viejos ni nuevos. No están convocados, protagonizados ni liderados por militantes y activistas [...], sino por gente sin experiencia política previa; no extraen su fuerza de un programa o de una ideología, sino de una afectación sensible y en primera persona por algo que sucede (Fernández-Savater, 2012: 40-41).

Si partimos de una lectura de la novela de Rosa situada en este contexto, la conexión entre la actualización generacional de los relatos sobre el pasado y el marco de malestar social en el que la novela es publicada —y con el que dialoga, como veremos, de forma explícita a partir de una de sus reflexiones centrales: la violencia— surge con bastante claridad.

Así, si bien la posmemoria funcionará como el marco social y literario más evidente dentro del que *El vano ayer* se situará de una forma tan temprana como paradigmática, la relevancia y el interés de la aparición de esta novela en el campo literario tendrá que ver también con el inicio de una interesante deriva crítica en una parte de la producción narrativa española que se prolongará todavía en el presente. En esta deriva, que se materializará en las nuevas voces que se instalarán de forma definitiva en el campo literario a lo largo de la primera década de los 2000 —como Belén Gopegui, Marta Sanz, Rafael Reig o Javier Pérez Andújar, entre otros—, la necesidad de reformular la memoria heredada del pasado autoritario y transicional —generalmente asociada a los discursos dominantes, hegemónicos u oficiales sobre el pasado que sitúan en la Transición su lógica fundacional positiva o su matriz de *tiempo cero*— entrará en tensión con una experiencia del presente marcada por esa *afectación*

de lo sensible que señalaba Fernández-Savater, y que se traduciría en un creciente malestar con respecto a las derivas autoritarias del Estado democrático.

En este sentido, el texto de Rosa no constituye una representación del tiempo transicional de una forma tan específica como ocurrirá en el resto de novelas que componen nuestro corpus. La representación —la relectura— de la Transición que *El vano ayer* contiene aparece directamente vinculada al debate sobre la memoria histórica que, en el momento de la publicación del texto, todavía se presentaba muy ligada a la discusión sobre la Guerra Civil, y no tanto en relación con las relecturas de la última etapa de la dictadura franquista ni de la Transición.

Para Labrador, el carácter reactivo de la propuesta de Rosa tiene que ver con una forma de entender el pasado como un “*continuum* histórico de acontecimientos, mitos y relatos”, que el imaginario cultural español “unifica en un mismo teatro de problemas —Guerra Civil, posguerra, franquismo y Transición—” bajo la categoría narratológica de *memoria histórica*. La memoria histórica es entendida, de este modo, como “un gran dispositivo histórico que define tomas de posiciones comunes para todos estos paisajes temporales, en la medida en que sus figuras han sido capaces de movilizar parecidos afectos, por haber sido susceptibles de contarse en los términos continuos de unos valores compartidos” (Labrador, 2011: 123). Dentro de esta lógica, la Transición aparece en la novela de Rosa como el espacio en el que cristaliza la tensión de los relatos en torno a todo ese pasado, y el choque que se produce entre la repetición de los viejos discursos y la difícil emergencia de otros discursos nuevos.

Así entendida, la temporalidad de la memoria histórica sobre la que se construye *El vano ayer* presenta una estructura extensa y amplia en la que, de algún modo, resuena la poética del tiempo circular que proponía *La caída de Madrid*. Esta estructura temporal extensa quedará trazada en la novela de Rosa en el gesto ético que subyace en su propio planteamiento: el gesto de señalar las continuidades, la presencia todavía perceptible de los trazos del pasado violento del final de la dictadura —ese momento de recrudescimiento de la brutalidad de las fuerzas policiales del Estado franquista hacia el final de la dictadura— y de la Transición, en el presente democrático. Con este gesto, y de una forma similar a *La caída de Madrid*, lo que *El vano ayer* pretende subrayar es, precisamente, el carácter irresuelto del proceso de cambio político entendido como un tiempo extenso cuyas raíces se hunden en el final del franquismo y sus ramificaciones se prolongan hasta bien entrada la democracia.

Sin embargo, existe entre la temporalidad que los textos de Rafael Chirbes e Isaac Rosa ponen en juego una diferencia similar a la que observábamos entre *Anatomía de un instante* y *Francomoribundia*. Por un lado, la narrativización del proceso transicional que hay implícita en las novelas de Rosa y Cercas tiene que ver con una representación de la Transición como un *lapsus*; como un tiempo detenido en el que el relato se demora para contar un fragmento concreto del tiempo pasado. Sin embargo, así como detrás de ese tiempo entre paréntesis en *Anatomía de un instante* encontrábamos la reproducción de ese lugar fundacional de la Transición en relación con el presente desde el que se enunciaba la novela, en *El vano ayer* detectaremos el residuo de la lógica fundacional que articulaba la Transición como un tiempo bisagra en el devenir —en el *continuum*— de una historia total, en la que el pasado siempre acabará por habitar el presente.

En este mismo sentido, Raquel Macciuci (2010) ha señalado hasta qué punto la concreción del episodio del pasado en el que se concentra la narración de *El vano ayer*, no impide que los efectos de este pasado se prolonguen sobre el presente desde el que la narración se enuncia:

El pasado sin red protectora fluye revitalizado en la trama abierta de una novela cuyas principales incógnitas argumentales no se aclaran definitivamente: un detenido en la Dirección General de Seguridad del que nunca se tuvo noticias, ni siquiera una vez muerto Franco; un exiliado, también en paradero desconocido, quizás perturbado, indudablemente quebrado, al encontrarse en el destierro, acusado por tirones y troyanos de colaborar con el enemigo; una novia desmoralizada, tempranamente envejecida en el exilio, que en 1983 es derrotada por segunda vez, cuando intenta, sin resultados, que algún organismo de gobierno esclarezca el caso de André [...]; policías del franquismo aún en actividad; presos comunes, carentes de asistencia jurídica y del respaldo ideológico de los presos políticos, aun a la espera de salir del cono de silencio; todos prolongan la trama hasta el presente inmediato e introducen la incomodidad de las deudas impagas (Macciuci, 2010: 254).

La textura de la propia trama de la novela, centrada en la movilización antifranquista estudiantil y obrera, en la que se tematizan los efectos prolongados de una derrota que —de nuevo— se relata como doble, en la que las dependencias policiales de la DGS aparecen como el escenario donde se desarrolla parte de la trama, en la que también asoma —aunque sólo

sea parcialmente— el exilio, e incluso en el retrato del empresario franquista y su fortuna turbiamente amasada en la posguerra, encontramos elementos que nos remiten, sin gran dificultad, a la memoria del tiempo transicional que Rafael Chirbes formulaba en *La caída de Madrid*. Vuelve, también, el texto de Rosa a esa semántica de la derrota y esa retórica del *coste*, del *precio* y de la *deuda* que los discursos críticos de la Transición venían articulando ya desde mediados de la década de los ochenta.

De este modo, el carácter hipercrítico para con el pasado transicional que veremos desplegado en *El vano ayer* tendrá, por un lado, ese carácter residual por el que queda ideológica y políticamente vinculado a una tradición discursiva que podemos localizar en los relatos fundacionales contrahegemónicos de los que la narrativa de Rafael Chirbes daba buena cuenta. Sin embargo, por otro lado, la novela de Isaac Rosa presentará una mayor ruptura con la modalidad afectiva dominante desde la que estos relatos fundacionales habían sido articulados por parte de la generación anterior, que suavizará en el texto de Rosa, ese carácter continuista que tan evidente nos resultaba en *Anatomía de un instante*.

El relato del tiempo transicional que Isaac Rosa configura en *El vano ayer* se sitúa por primera vez —antes que *Anatomía de un instante*— en un lugar de enunciación claramente posmemorial. Precisamente en la distancia que va de *La caída de Madrid* a *El vano ayer* encontraremos la escenificación del cambio en la perspectiva generacional desde la que se enunciará esa crítica a la Transición que, ya a finales de la primera década de los 2000, habría de convertirse en mayoritaria entre un sector considerable de la opinión pública. Aparece así otro de los rasgos característicos extensibles la narrativa de Rosa en su conjunto: el esfuerzo por construir un relato generacional propio (Macciuci, 2010).

En este sentido, el punto de partida en la construcción narrativa de *El vano ayer* es la voluntad explícita de cuestionar los “relatos legítimos sobre el pasado” (Hafter, 2010: 208) y establecer, a partir de este gesto, una relación directa entre el narrador y el lector, en la que el primero interpelará directamente al segundo, e irá modificando su discurso sobre la marcha, en la medida en la que irá anticipándose a las reacciones del lector. Este juego será una de las principales claves de la novela y justifica, desde sus primeras páginas, la dimensión metaficcional sobre la que todo el artefacto literario se compone:

¿Seremos capaces de construir una novela que no mueva al sonrojo al lector menos complaciente? ¿Sabremos convertir la peripecia de Julio Denis en un retrato de la

dictadura franquista (pues no otro será el objetivo de la posible novela) útil tanto para quienes la conocieron (y olvidan) como para quienes no la conocieron (e ignoran)? ¿Conseguiremos que este retrato sea más que una fijo fija, sea un análisis del periodo y sus consecuencias más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin identidad? ¿Será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria? (Rosa. 2004: 17).

La preocupación por no repetir estrategias, palabras y fórmulas narrativas que desactiven la eficacia movilizadora del discurso literario sobre el pasado será, pues, una constante a lo largo de toda la novela. El narrador se mostrará muy consciente en todo momento de lo fácil que resulta, en una narración de estas características, deslizarse hacia un discurso autocomplaciente:

Atención: la mecánica repetición narrativa, cinematográfica y televisiva de ciertas actitudes, roles o simples anécdotas descriptoras de un determinado fenómeno o período consigue convertir tales elementos en tópicos, más o menos afortunados clichés que, cuando son utilizados en relatos que no van más allá del paisajismo o el retrato de costumbres (dentro de un tránsito tranquilo por géneros habituales), provocan a la vez el malestar del lector inquieto y sosiego del lector perezoso. Mientras este se acomoda en unos esquemas que exigen poco esfuerzo y en el que reconoce a unos personajes bastante ocupados en conservar el estereotipo, el lector inquieto se desentiende con fastidio ante la enésima variación —pequeña variación, además— de un tema viejo como una cansina representación de esa *commedia dell'arte* en que hemos convertido nuestro último siglo de historia, en la que los verdugos apenas asustan con sus antifaces bufonescos, inofensivos Polichinelas que mueven a la compasión o, por el contrario, crueles Matamoros cuya crueldad, basada en un complaciente concepto del mal (el mal como defecto innato, ajeno a dinámicas históricas o intereses económicos) logra que un solo árbol, el Árbol, no permita ver lo poco que nos han dejado del bosque (Rosa, 2004: 21).

El autor se mostrará muy cauto, a la hora de no complacer al lector en exceso; de no ponérselo fácil, y de obligarlo a tomar parte activa en la digestión de un pasado que, sin duda, también le afectará a él. En ningún momento de la novela, el lector podrá desentenderse de su responsabilidad en el proceso de recepción de este relato de una forma crítica —de nuevo, otro de los rasgos característicos que observamos en la producción narrativa de Rosa: la

exigencia de un lector que participe en la deconstrucción literaria de la realidad a la que la novela hace referencia—:

De ahí el temblor del autor, que teme que el mero detalle de sus personajes sirva para esquematizarlos, para devaluar su dolor o invalidar su culpa, para convertirlos una vez más en tiernas marionetas que sólo entretienen. El temblor se vuelve epileptiforme cuando el autor se da cuenta de que deberá emplear determinadas palabras que, referidas al periodo llamado franquismo, la retórica ha convertido en lugar común, descargándolas. Palabras como *represión, clandestinidad, régimen, comunista, célula, camarada*. Y no sólo palabras, no sólo conceptos. También situaciones: porque para relatar la peripecia del profesor Julio Denis en la universidad madrileña de los años sesenta parece inevitable, en principio, cruzar territorios poblados por asambleas estudiantiles, manifestaciones disueltas por policías a caballo, calabozos húmedos, reparto de octavillas, homenajes a poetas andaluces, recitales de canción protesta, hijos de vencedores enfrentados a su herencia, agentes de la Social, cineclubs; en fin, todos esos elementos que han sido adulterados por novelistas de guante de seda, cineastas industrializados y hasta alguna serie de televisión que ha culminado la corrupción de la memoria histórica mediante su definitiva sustitución por una repugnante nostalgia. Entiéndase, pues, las pertinentes cautelas y disuasiones del prudente autor (Rosa, 2004: 22).

En ese juego con el lector, cobrará una especial importancia el forcejeo explícito con la sentimentalidad y la nostalgia que el autor-narrador identifica en buena parte de los retratos que la producción cultural ha puesto en circulación sobre los años finales del franquismo. Desde las citas con las que se abre la novela y lo largo de todo el texto, el narrador tratará de aplacar esa *repugnante nostalgia* que, según la lógica de la novela, habría sustituido a la memoria histórica, con un artefacto narrativo que buscará construir “una memoria más ideológica que sentimental” (Rosa, 2004:232).

Es en este punto donde la voluntad de romper con las modalidades afectivas de corte nostálgico desde las que se articulaban los discursos fundacionales del tiempo transicional, adquiere en la novela una dimensión explícitamente generacional que sitúa el problema de la memoria en el centro¹³³.

¹³³ Como ha señalado Hafter: “*El vano ayer* se erige como una nueva mirada sobre el pasado; pero no sobre un pasado vivido, sino aprendido, recibido de la voz de los otros, de la sociedad; la novela resulta entonces el

Si bien es cierto que, como ya hemos mencionado, el episodio en torno al que *El vano ayer* se desarrolla tomará como referencia un motivo central en los relatos de la memoria sentimental de la Transición por parte de la generación anterior —las movilizaciones estudiantiles del antifranquismo habían sido el *paisaje afectivo* privilegiado de la memoria sentimental de la *generación bifida*—, este episodio es revisitado por Rosa con una ironía y una crudeza propias de quien no participa activamente de esa forma de memoria sentimental. Desde el inicio de la novela, resulta evidente para el lector la ausencia de un vínculo afectivo directo con ese episodio concreto del pasado: una ausencia de vínculo afectivo —un desapego *sentimental*— que el propio narrador formulará con su rechazo explícito de la nostalgia como una modalidad afectiva legítima desde la que abordar el relato de la lucha antifranquista.

En este ángulo situaremos, pues, la lectura de *El vano ayer* como la articulación de una poética de la memoria basada en la relectura y la reelaboración de los relatos y discursos sobre la violencia perpetrada por el franquismo —especialmente en su etapa final— por afuera de los códigos sentimentales que habrían caracterizado su representación por parte de autores procedentes de generaciones anteriores. La lectura del pasado que propone la ética de la memoria de la que parte esta novela se pone, así, al servicio de la lectura del presente, permitiendo de este modo a la literatura desarticular uno de los principales tabúes impuestos por la historiografía a la hora de abordar las revisiones críticas de la Transición —el *presentismo* del que Santos Julià se quejaba eternamente (2000 y 2010) y que mencionábamos en la primera parte de nuestro trabajo—.

Así, en palabras del propio Rosa:

Sólo me interesan aquellas miradas al pasado que tienen un ojo puesto en el presente, que buscan en aquel tiempo respuestas a preguntas actuales. No me sirve una literatura empeñada en reconciliarnos con lo que hemos sido y lo que somos. Por eso creo que se mira más a la guerra civil que al tardofranquismo o la Transición, porque estos últimos son más incómodos para nuestro presente (Hafter, 2008: 119)¹³⁴.

encuentro con la memoria de esos otros, desde el terreno de la ficción, y es así como se transforma en una novela necesaria” (Hafter, 2010: 217).

¹³⁴ En su exhaustivo análisis de *El vano ayer*, Raquel Macchiuci recurre a esta misma cita tomada de Hafter (2008), para señalar la identificación entre los posicionamientos públicos que Isaac Rosa sostiene en sus intervenciones en la prensa y los que sostiene en sus novelas: “Mediante subterfugios y claves, el autor se hace presente, como un doble, en el eje de la ficción. Si bien no deja marcas de autobiografismo, la coincidencia del

224

Desde esa incomodidad a la que el propio autor alude, la novela se presenta, a la altura de 2004, como la repetición de un gesto ya cansado, que el propio narrador identifica con la sobreproducción de novelas que, desde la reproducción de códigos ya manidos, vuelven sobre el pasado traumático una y otra vez. La propia trama de la novela será presentada al lector de la siguiente manera:

[...] O este sugerente comentario que localizamos con fortuna en Carreras y Ruiz Carnicer (*La Universidad española bajo el régimen de Franco [1939-1975]*, Institución Fernando el Católico, 1991, pág. 327): “La detención y posterior expatriación del profesor Julio Denis fue probablemente un error más de un cuerpo policial que daba brutales palos de ciego en su lucha contra la conflictividad estudiantil. Las inverosímiles acusaciones contra el profesor fueron inmediatamente silenciadas y el asunto quedó en un episodio oscuro que ponía un reverso de bufonada a la tragedia de los muchos estudiantes y profesores represaliados”, todo un desenfreno argumental que nadie entiende cómo ha pasado desapercibido para tantos novelistas que seguramente habrán consultado esta indispensable obra [...], cómo es posible que todavía nadie haya usufructuado ese enganche novelesco que nos permite jugar con la agitación estudiantil de los años sesenta, las asambleas de la facultad, la persecución de los jinetes *grises* en el primaveral campus, los grupúsculos más radicales (la revolución permanente, la liberación del tercer mundo, el encanto de la guerrilla urbana), los alegres falangistas de bastón y cadena reventando reuniones, las canónicas lecturas marxistas, los profesores no numerarios enfrentados a los residuos franquistas... (Rosa, 2004: 13-14).

La voluntad lúdica del autor se materializa a lo largo de la novela en la dimensión metaficcional de la narración, el recurso a la parodia¹³⁵ en los puntos más delicados del relato

escritor Rosa —en tanto figura pública— con el narrador permite afirmar que se trata de una misma voz y posición moral que se defiende fuera y dentro de la novela (Macciuci, 2010: 246).

¹³⁵ Resulta muy significativa, en este sentido, la adaptación paródica de la estructura del cantar de gesta del *Cantar del mío Cid* al relato del golpe, guerra civil, posguerra y Transición que encontramos en uno de los capítulos finales de la novela. En un punto de este relato, la versión que la propia narrativa franquista de la Transición es contada desde el lenguaje, la retórica y las formas arcaizantes del cantar de gesta: “Capítulo IX. Trata como el General llamó a Cortes, para jurar por Rey de aquellos reynos al príncipe, e como fue jurado por tal” y “Capítulo X. Trata como enfermo el general, de la qual enfermedad murió, e de la junta que hizo de los sabios, e alcaydes sus criados, e del razonamiento que les hizo, e del perdón que a todos les pidió”. Mediante este recurso al *Cantar del mío Cid* como intertexto, el narrador evidencia y exagera la naturalización de los relatos de matriz franquista que, todavía hoy, perviven sobre algunos episodios de la historia nacional.

—sobre todo en aquellos momentos en los que se indaga en las formas de representar la violencia policial— y la escenificación de un marcado distanciamiento entre el narrador y su discurso mediante el uso de un tono irónico que es sostenido a lo largo de buena parte de la novela —salvo en los casos en los que el narrador cede la voz a los testimonios de las víctimas de la violencia policial, ante las que en todo momento muestra su respeto (no así con otros testimonios, como el de los policías, por ejemplo)—.

El propio dispositivo narrativo que constituye *El vano ayer*, busca poner en evidencia que también el relato de la memoria del final del franquismo que este dispositivo contiene está enunciado desde un lugar marcado y mediado por una ética específica de la memoria¹³⁶. En este sentido, Rosa rechazará, por ejemplo, la construcción de una épica antifranquista mediante una “descripción hagiográfica y desmedida” de los héroes civiles de nuestra historia —aparece aquí el rechazo explícito de la cuestión del héroe por parte de Rosa, que había sido uno de los aspectos más controvertidos en nuestro análisis tanto de *Francomoribundia* como de *Anatomía de un instante*—. Un gesto que, por otra parte, ya habíamos observado en la narrativa de Chirbes a propósito de la complejidad de su relato sobre la clase y de la contradicción como uno de los ejes centrales que atravesaban el conjunto de su producción narrativa. Sin embargo, será —como decíamos— la distancia generacional lo que permitirá a Rosa marcar todavía más este gesto, haciéndolo visible y exagerado; casi teatral, en ocasiones (Rebreyend, 2014).

A nuestro entender, el conjunto de estas estrategias narrativas aparecen ligadas, precisamente, a la voluntad que el narrador manifiesta en repetidas ocasiones de despegar la dimensión afectiva y sentimental de la novela de su dimensión ideológica:

[...] Consciente o inconscientemente, muchos novelistas, periodistas y ensayistas (y cineastas, no los olvidemos) han transmitido una imagen deformada del franquismo, en la que se cargan las tintas en aquellos aspectos más garbanceros (el estafalario lenguaje oficial, el generalito barrigudo y de voz tiplisonante que provoca más risa que horror, la paranoia sobre los enemigos de la patria, la demasía freudiana de los sacerdotes, las

¹³⁶ Del mismo modo que el Cercas de *Anatomía de un instante*, Rosa recurre a un dispositivo metaficcional y complejo como marco desde el que proponer una relectura del pasado que, en lo demás, será diametralmente opuesta. Esta elección resultará, sin embargo, significativa, ya que, a pesar de las enormes diferentes éticas e ideológicas, encuadra a ambos autores dentro de una misma poética metaficcional (Ros, 2014).

sentencias de muerte pringadas de chocolate con picatostes, la épica caduca de los manuales escolares, la estética cutre del nacionalcatolicismo, los desmanes surrealistas de la censura). Se construye así una digerible impresión de régimen bananero frente a la realidad de una dictadura que aplicó, con detalle y hasta el último día, técnicas refinadas de tortura, censura, represión mental, manipulación cultural y creación de esquemas psicológicos de los que todavía hoy no nos hemos desprendido por completo. Se forma así una memoria de tarareo antes que de conocimiento, una memoria de anécdota antes que de hechos, palabras, responsabilidades. En definitiva, una memoria más sentimental que ideológica. Por ejemplo, en el caso que nos ocupa: mostrar un aparato policial torpe puede hacer olvidar la realidad de una policía que, realmente y para desgracia de tantos que lo comprobaron en carne propia, era sumamente eficaz en su trabajo (Rosa, 2004: 31-32).

El texto de Rosa presenta un carácter *postfundacional*, puesto que revisita un episodio central en el relato de la lucha antifranquista que había sido uno de los principales núcleos de atención en las narraciones del tiempo transicional que las generaciones precedentes habían elaborado desde una perspectiva contrahegemónica. Sin embargo, si bien dentro de la lógica narrativa de los relatos fundacionales, ese escenario había funcionado, en gran medida, como una suerte de *paisaje emocional* cuyo relato en raras ocasiones escapaba a la *pringosidad* de la nostalgia (Vázquez Montalbán, 1985), la distancia generacional con los hechos permitirá al narrador de *El vano ayer* desmarcarse de esa tonalidad sentimental que, muy frecuentemente, dificulta la articulación de una memoria crítica con el final del franquismo y el proceso transicional.

Rosa insiste en subrayar, a lo largo de toda la narración, la separación entre la sentimentalidad y la ideología como dos elementos pertenecientes a dos esferas independientes y totalmente diferenciadas entre sí. Por ello el narrador parte de la intención explícita de quebrar la identificación sentimental entre el lector y la historia narrada, para evitar a toda costa hacer de la experiencia de lectura “una inmersión agotadora, un viaje en el tiempo que nos devuelve a nuestro presente infectados de nostalgia malsana y de felicidad por el progreso nacional, cualquier tiempo pasado fue mejor y vivimos en el mejor de los mundos, a partes iguales” (Rosa, 2004: 214). Sin embargo, como sabemos, si bien es cierto que —con todos sus matices ideológicos— la nostalgia constituía la modalidad afectiva

dominante en los relatos del pasado transicional, el propio texto de Isaac Rosa evidencia que existen otras modalidades afectivas disponibles a la hora de abordar ese pasado.

Con Labanyi, sabemos que los afectos son *prácticas* que los textos literarios ponen a funcionar y, en tanto prácticas, en ningún caso afecto e ideología constituyen esferas completamente desvinculadas entre sí. En este sentido, *El vano ayer* moviliza explícitamente los afectos del lector, pero lo hará de una forma muy distinta a las “formas de nostalgia malsana y de felicidad por el progreso nacional” que nosotros mismos detectábamos en textos como *Francomoribundia* o *Anatomía de un instante*. *El vano ayer* contiene una práctica de los afectos sumamente efectiva de la que el propio narrador no parece ser del todo consciente; una práctica que es, además, profundamente ideológica, ya que apela a una suerte de autorregulación de los afectos por parte del lector, implicándolo en una búsqueda colectiva de formas de relacionarse con la herencia del franquismo por afuera de la nostalgia y de cualquier otra forma de *sentimentalidad blanda*, pero siempre dentro de un régimen emocional —de unas *estructuras del sentir*— compartidas por una comunidad política determinada.

La principal aportación de esta novela como relectura del pasado transicional consiste, en consecuencia, en la primera formulación de una vía afectiva alternativa que, por un lado, escenifica abiertamente la reconfiguración de los vínculos afectivos con respecto a ciertas formas de representar el pasado y abrirá la puerta a un replanteamiento sobre el papel de los afectos en la construcción de los relatos sobre el pasado que resonará, por supuesto, en la articulación de una ética de la memoria generacional distinta.

Aunque estamos ante un ejercicio de una mayor complejidad que *Anatomía de un instante* a este respecto, del mismo modo que la novela de Javier Cercas, *El vano ayer* implicará la el ejercicio de una *posmemoria afilitiva* pero de signo opuesto. Si bien la práctica de los afectos que la novela de Cercas ponía en juego tenía la finalidad explícita de reformular los discursos de la reconciliación y del consenso ya conocidos —estableciendo, de este modo, una *filiación* con los relatos hegemónicos de la Transición—, la movilización de los afectos que la novela de Rosa busca provocar en el lector tendrá la finalidad de generar la empatía, y la demanda de justicia y memoria con los que de distintas formas pagaron *el precio de la Transición*, estableciendo de este modo claramente una *filiación* con los discursos del desencanto y de la derrota de los que se componía la memoria contrahegemónica del proceso de cambio político en España.

Desde esta perspectiva, la principal aportación que, a nuestro juicio, *El vano ayer* ofrece en tanto relectura generacional de un discurso muy crítico para con la Transición ya existente, tiene que ver con el ejercicio de indagación en la configuración de una ética para la representación de la violencia del franquismo y la denuncia de los restos de su lógica en el presente, principalmente a causa de la naturaleza continuista del proceso transicional en España. Es en este sentido que la novela recoge y responde, con el tono irónico y distanciado que caracteriza el conjunto de la narración, a ese malestar creciente del que hablábamos más arriba, que tendría uno de sus argumentos más visibles en la denuncia de las continuidades y los restos en el presente democrático de una forma de violencia policial propia de la dictadura:

Desde hace algunas decenas de páginas, prescindiendo de la habitual distancia y respeto hacia la obra en marcha, un grupo de radicalizados lectores acosa al autor con el propósito, con la exigencia, de que introduzca un personaje [...] no previsto por el autor: un personaje que tense la intención de este novela desde el referido ayer hasta el mañana engendrado, es decir, el hoy presente; un personaje que, según estos impertinentes lectores, amplíe la idea central de que el vano ayer ha engendrado un mañana vacío, mediante un trastoque de términos: el brutal ayer, dicen, ha engendrado un mañana (por hoy) brutal (Rosa, 2004: 189).

Con este gesto, el narrador de *El vano ayer* visibilizará el posicionamiento político y generacional del que esta novela constituye una muestra paradigmática y temprana, y lo hará a propósito de la denuncia de la ausencia de renovación de las fuerzas policiales en democracia y la supuesta pervivencia, en consecuencia, de ciertas prácticas violentas que seguirían ocurriendo en las dependencias policiales todavía en el presente:

Un personaje que, según me ordenan con malas palabras, actúe como portavoz de estos lectores (que parecen minoría, pese a su ruido) y reproduzca sus afilados argumentos, que en resumen serían estos: todavía hoy no se ha perdido la huella de cuarenta años de policía franquista; aquella escuela marcó a varias generaciones de guardianes del orden; la débil transición (incluso renuncian a la mayúscula, Transición) no sólo no exigió responsabilidades a los funcionarios represores sino que los mantuvo en sus puestos; las últimas promociones de la academia policial franquista siguen en activo y no se jubilarán hasta dentro de diez, de doce años, por lo que seguirán ejerciendo su

influencia nefasta sobre los jóvenes agentes [...]. Argumentos que, indican deberían ser explicitados mediante un relato hinchado de ejemplos de brutalidad policial en el presente. [...] Los mencionados lectores no han olvidado enviarme cientos de denuncias supuestamente reales que describen casos de delincuentes menores que se llevan una paliza o son humillados en los calabozos, inmigrantes que antes de ser expulsados del país son golpeados y vejados (y me adjuntan un informe de una curiosa organización llamada Amnistía Internacional), ciudadanos pacíficos que recriminan la brutalidad de un agente y acaban en comisaría conociendo en carne propia esa brutalidad; sin olvidar, me piden, la situación de las prisiones [...] (Rosa, 2004: 190).

Siempre parapetado tras la ironía, el autor establecerá a partir de este punto, una relación causal y explícita entre la existencia de esa violencia en el contexto del cuerpo policial en el presente de la narración, con la pervivencia de unos agentes, unos métodos y un uso de la violencia propios de la policía franquista, que vendría a dar cuenta de la insuficiencia del alcance real del proceso transicional en España. Esa insuficiencia se convertirá en la premisa central de la deriva que el debate en torno a la Transición española tomaría sobre todo hacia finales de la primera década de los 2000.

Rosa reproduce el marco de sentido con el que buena parte de estas críticas se daban de bruces a la altura del año 2004, cuando el *sentido común* todavía lo marcaban relatos como el de Victoria Prego:

El autor, ante esta ofensiva de una minoría revoltosa que busca en estas páginas un eco para sus retorcidas invectivas, no necesita más que encomendarse al sentido común que, por fortuna, predomina en nuestro país hoy. No hacen falta muchas páginas para responder a esas provocaciones, no es preciso un ejercicio de retórica, sólo hay que recordar unas cuantas verdades al alcance de cualquiera: todo el mundo sabe (sólo se necesita una mínima cultura democrática y una mente libre de prejuicios y sospechas sin fundamento) que en este país no se produjo ninguna continuidad (Transición mediante) entre el anterior régimen y el actual. Nadie duda de que la totalidad de los agentes policiales que durante la dictadura aplicaron con rigor la ley supieron reciclarse sin demora al comportamiento democrático, desecharon sin nostalgia sus métodos, inercias, órdenes habituales, y se comprometieron con los nuevos tiempos. Todo el mundo sabe que en 1975 (o en 1977, o en 1978, o en 1982, hay una discusión en las fechas) se puso fin a todos los excesos y desde entonces las fuerzas antidisturbios se emplean con suavidad y

educación. [...] Ya no hay infiltrados policiales en las manifestaciones, de la misma manera que todos los detenidos salen de las comisarías intactos, tal como entraron, con la excepción de unos pocos desgraciados que sufren lesiones debidas a hechos fortuitos [...], las circunstancias de la detención [...], la resistencia del delincuente [...], las lesiones voluntarias [...] (Rosa, 2004: 192-193)..

El vano ayer se construye precisamente para cuestionar la lectura profundamente ideológica del pasado que este *sentido común* y estas *verdades al alcance de cualquiera* ponen en juego. En este ejercicio de cuestionamiento, por un lado, el texto de Rosa dialogará explícitamente con un debate ya abierto en el momento de redacción y escritura de la novela, que acabaría convirtiéndose en la Causa contra los crímenes del franquismo abierta por el juez Baltasar Garzón entre los años 2008 y 2012 y en la Querrela Argentina contra los crímenes del franquismo abierta en el año 2010 en Buenos Aires por la jueza María Romilda Servini para sortear las dificultades y las trabas impuestas por la justicia española (Montoto, 2014)¹³⁷. En concreto, el texto menciona el caso de la concesión de la Medalla de Oro al Mérito Civil por parte del gobierno de José María Aznar, a un reconocido policía franquista, señalado como torturador en las dependencias policiales del Estado hasta bien entrada la Transición (Iglesias, 2001):

Es cierto, no lo ocultamos, que recibimos anuales reprimendas de organizaciones internacionales, pero son valientemente desmentidas o desoídas por nuestros gobernantes, facultados y legitimados para saber que las denuncias existentes son obra de delirantes con afán de protagonismo y que las sentencias condenatorias [...] son infundadas y merecen un rápido indulto en el próximo consejo de Ministros, acompañado si es posible de una condecoración, pues conocida es la afición de nuestros gobernantes a recompensar a nuestros más ejemplares funcionarios, incluido el injustamente vilipendiado Melitón Manzanos¹³⁸, cuya Medalla de Oro al Mérito Civil es cuestionada por pandillas de

¹³⁷ Empieza a haber numerosos trabajos críticos que abordan, desde la perspectiva de la sociología, los derechos humanos y la justicia transicional, las particularidades de la configuración de las víctimas del franquismo como régimen jurídico (Ferrándiz, 2010).

¹³⁸ Macciuci ha señalado: “En este sentido, es modélico el pasaje dedicado a Melitón Manzanos: el siniestro policía de la BPS [Brigada Político Social] fue condecorado en 2001 con la Gran Cruz de la Real Orden de Reconocimiento Civil a las Víctimas del Terrorismo durante la presidencia de José María Aznar por haber sido la primera víctima del grupo armado ETA. El caso tuvo amplia cobertura en la prensa coetánea a la publicación de *El vano ayer* debido a las protestas que generó el homenaje entre las víctimas de Manzanos y los sectores opositores a gobierno. A partir de la fábula Rosa se arriesga a hacer memoria en tiempo presente, sin el seguro

rencorosos que no aprecian sus méritos civiles (“llevaba puesto un guante de cuero y me sacudía con esa mano, aún recuerdo el dolor de aquel guante”, “echó gravilla en el suelo y me obligó a andar de rodillas”, “con las manos atadas en la espalda me pateaba y daba golpes detrás de la cabeza”, “agarró la famosa porra y me dio una paliza diciéndome ‘ahora sí que vas a dormir bien’”, “me colocó un bolígrafo entre los dedos de una mano y comenzó a apretarme las uñas haciendo girar el bolígrafo” (Rosa, 2004: 193-194).

Por otro lado, curiosamente el texto de Rosa se anticipará en casi una década a la irrupción definitiva en el espacio público del debate sobre la raíz violenta heredada de las prácticas policiales predemocráticas, que se producirá en el año 2011 como una de las consecuencias de las movilizaciones del 15M, en relación a las denuncias de la violencia desplegada por el cuerpo policial contra las movilizaciones —estudiantiles al principio, generales más adelante— que sucedieron a las manifestaciones de 2011. La espectacularidad de las imágenes que dejaron aquellos enfrentamientos remitía claramente al imaginario de la represión sobre la movilización antifranquista estudiantil (“correr delante de los grises”¹³⁹), actualizándolo y agudizando, todavía más, esa sensación de continuidad que ya venía un tiempo gestándose en los debates políticos y que estaba ya implícita en los debates sobre la memoria histórica que ya llevaban un tiempo considerable produciendo discusiones académicas y representaciones culturales:

Es justo denunciar la brutalidad policial durante el franquismo pero no caeremos en el juego de quienes querrían ver en estas páginas un ataque justiciero contra los actuales cuerpos de seguridad del Estado. De acuerdo que el vano ayer pueda engendrar un

precinto de la perspectiva histórica, realizando la operación inversa a la de los relatos que partiendo de casos verídicos a fuerza de novelarlos los instalan en el tranquilizador tiempo perfecto de los relatos clásicos” (Macciuci, 2010: 252).

¹³⁹ En las semanas que sucedieron a la llamada Primavera Valenciana —pues así se nombró la movilización estudiantil que surgió en el mes de febrero de 2012 en la ciudad de Valencia como reacción a brutalidad de las descargas policiales de los antidisturbios sobre los estudiantes del instituto público de enseñanza secundaria Lluís Vives— se hizo frecuente encontrar en las redes sociales alusiones a las imágenes del antifranquismo y la universidad, que tenían en esa expresión —“correr delante de los grises”— su referente más reconocible. Dentro del imaginario generacional de quienes habían integrado mayoritariamente esas protestas —nacidos entre finales de los años ochenta y mediados de los noventa—, el reproche “tú no has corrido delante de los grises” constituía un lugar común, a la vez que un dicho paterno (Monedero, 2013). La presencia de la policía a las puertas de la universidad, se hizo frecuente en aquellos días, actualizando, de este modo, la sensación de paralelismo entre el tiempo transicional y el contexto de crisis del que emergían esas movilizaciones. Un significativo juego de palabras se hizo recurrente, condensando, con humor, el malestar de aquellos que no pasaban de la veintena: “Esta primavera se vuelve a llevar el gris”.

mañana vacío, pero nada indica que el brutal ayer tenga continuidad en un mañana brutal (Rosa, 2004: 194) ¹⁴⁰.

Uno de los aspectos más importantes de la memoria y el relato de la violencia que Rosa pone sobre la mesa tiene que ver con la lectura profundamente ideológica de la misma que, lejos del ejercicio metafórico que la novela de Cebrián ponía en juego —la *agonía del dragón*—, adquiere en *El vano ayer* una explicitación y una dureza insólitas en el panorama general de la literatura española de la memoria. Aquí, la violencia no es descrita en ningún momento como algo gratuito, sino que se busca destacar su carácter metodológico e instrumental y su puesta al servicio de un fin muy específico (Rosa, 2004: 131). Es por eso que, desde el principio de la novela, el relato de la violencia busca distanciarse de los efectos dramáticos, sentimentales o afectivos —del *pathos*, en definitiva—, que normalmente suele perseguir la inclusión de la violencia como componente narrativo en los relatos más estetizados de la represión política —pensemos, en este sentido, en productos audiovisuales como la película *Salvador* (Huerga, 2006)—.

Para Rosa, la violencia ejercida por parte del cuerpo policial de forma sistemática sobre todo aquél sospechoso de estar vinculado a la lucha obrera, estudiantil o antifranquista en general, tenía una finalidad muy clara: la de desmovilizar, mediante el miedo, a la población general, y la de desarticular cualquier forma de disidencia organizada colectivamente, mediante el aislamiento de los sujetos y la quiebra de los lazos que anudaban este tipo de comunidades políticas:

Me metieron en un coche y me llevaron a Sol. Desde que entré por la puerta me estuvieron pegando hostias, durante tres días, así que de allí me fui directo a la enfermería de la cárcel. Me sacudieron de lo lindo aunque en realidad no era un interrogatorio, porque no me preguntaron nada, al menos nada que fuera muy comprometido. Pero aun cuando llegué a la Provincial me encontré con la sorpresa de que los camaradas creían que yo me había ido de la lengua y que por mi culpa habían caído ellos y otros, y yo venga a insistir que no, que no había dicho una palabra, pero ellos me miraban con lástima, me daban palabras de consuelo, como si yo hubiese fallado y no hubiese resistido. Supongo

¹⁴⁰ En diálogo con esta lectura de *El vano ayer* se hace imprescindible el visionado de películas como *La isla mínima* (Rodríguez, 2014) y documentales como *Ciutat morta* (Artigas y Ortega, 2014).

que fueron los propios de la Social quienes corrieron el bulo de mi confesión, así conseguían invalidarme como dirigente de por vida, porque yo había caído una vez y había sido débil, ya no era de confianza (Rosa, 2004: 109).

Rosa revisita la violencia ejercida por parte del Estado durante la etapa final del franquismo desde una perspectiva que tiene que ver, por tanto, con la lectura de los procesos violentos que han precedido a buena parte de las transiciones de tercera ola hacia las democracias neoliberales de los años setenta y ochenta a las que se refería Huntington —especialmente en los casos de Chile y Argentina—, en los que el clima de terror creado por las desapariciones forzosas, habría tenido —según explican algunos estudios— la finalidad explícita de disolver los lazos de la comunidad política mediante el ejercicio brutal de la violencia y la tortura por parte de las fuerzas policiales del Estado. De este modo, *El vano ayer* sitúa explícitamente el caso español dentro de esta lógica que habría precedido la implantación de las sociedades plenamente neoliberales en contextos como Chile, con el que el caso español presentaría un mayor paralelismo¹⁴¹ (Peris Blanes, 2008; Kornetis, 2015).

La reflexión literaria en torno a la violencia en el pasado y sus representaciones que propone *El vano ayer* es puesta al servicio de la indagación en una serie de recursos formales que se preguntan por la solución narrativa más efectiva para lograr el efecto deseado en el lector: la concienciación ciudadana y la voluntad movilizadora.

A veces es necesario abandonar por un momento ambigüedades, juegos literarios, relatos horadados que precisan la complicidad del lector para que los complete con su inteligencia, con su imaginación, con sus propios miedos y deseos; a veces es necesario el detalle, la escritura rectilínea, cerrada, completa, descriptiva, sin concesiones. [...] Pero cuando hablamos de torturas, si realmente queremos informar al lector, si queremos estar seguros de que no quede indemne de nuestras intenciones, es necesario detallar, explicitar, encender potentes focos y no dejar más escapatoria que la no lectura, el salto de quince

¹⁴¹ En su análisis del testimonio producido en el contexto del golpe de estado en Chile, Jaume Peris ha hablado de la relación directa entre la aplicación de la violencia y los procesos de reconfiguración identitaria como una forma de *producción de docilidad*. Para Peris, la violencia “había jugado un rol esencial en la disolución y el derrumbe de las identidades políticas que habían hecho posible un proceso social como el que Chile había vivido antes del golpe de Estado” (Peris Blanes, 2008: 30). La lectura del recrudecimiento de la violencia ejercida por la policía franquista en los últimos años de la dictadura y primeros de la Transición que propone Isaac Rosa tiene, a nuestro entender, un sentido parecido.

páginas, el cierre del libro. Porque hablar de torturas con generalidades es como no decir nada; cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real; no se puede despachar la cuestión con frases generales del tipo “la tortura era una práctica habitual” o “miles de hombres y mujeres fueron torturados”; eso es como no decir nada, regalar impunidades; hay que recoger testimonios, hay que especificar los métodos, para que no sea en vano. Vamos a intentarlo (Rosa, 2004: 155-156).

En esta indagación, el autor recurre a testimonios —el lector no acaba de saber si son ficticios o no— mediante los que busca aportar distintas perspectivas en relación con la construcción del relato de la violencia bajo el franquismo: hay víctimas, hay testigos y hay verdugos. Lo que buena parte de los testimonios tienen en común es el empleo de un plural corporativo (en el caso del testimonio policial) o generacional (en el caso de los estudiantes “Personas razonables como yo hicimos posible la transición a la democracia” (Rosa, 2004: 65)); en cualquier caso, el empleo de la primera persona del plural en estos casos presenta siempre un valor identitario, similar al que encontrábamos en los relatos fundacionales, ya que remite al discurso de la experiencia.

La búsqueda de la fórmula adecuada se demora casi a lo largo de toda la primera mitad de la novela, hasta el momento en que el autor acabará instalándose con una cierta comodidad en un tono distanciado para con los acontecimientos narrados que, en gran medida, pasará por la reelaboración, desde la parodia y la ironía, de los clichés narrativos a los que el narrador se enfrenta conscientemente. Llamará la atención, en este punto, el trabajo en torno al campo semántico de la risa como forma para nombrar la violencia y la tortura que apunta, ya en sí mismo, hacia la dificultad de la representación de la violencia por afuera de los códigos preestablecidos.

De forma significativa, el trabajo sobre el distanciamiento irónico a propósito del que la novela reflexionaba en sus páginas iniciales llegará a transformarse en una inversión total del tono (del dolor a la risa), esbozando una suerte de mueca narrativa que buscará desestabilizar el confort del lector:

[...] Así llegaron a la Dirección General de Seguridad, el viejo edificio de Sol que era la auténtica casa de la risa, la algazara de los detenidos salía de los sótanos y se contagiaba a las calles, los tranquilos ciudadanos evitaban la acera del caserón porque

temían escuchar un carcajeo que ya nunca se olvida, los efectos de las cosquillas aplicadas sobre los interrogados, que se partían de la risa, se descoyuntaban de la risa, reventaban de la risa, morían de la risa incluso y poco después de llegar Marta tenía ya los ojos hinchados de apretarlos en risotada, los labios ensangrentados de mordérselos para contener el estallido festivo [...] fue memorable la risa sardónica del padre cuando supo de lo sucedido, comentó entre pedorretas que todo era una travesura tardía aplicada contra él en el cuerpo de su hija, porque él ya había conocido el carácter bromista de aquel régimen cuando en el treinta y nueve fue apartado de su puesto de maestro en correspondencia al talante poco divertido que había mostrado en sus años de ejercicio, [...] el padre dijo que ya era demasiado, que aquel país no era serio con tanta algarabía, que llevaban veinticinco años de cachondeo, estaba cansado de escuchar por todas partes el carcajeo del pueblo, en las comisarías, en las prisiones, en las tapias de los cementerios, en Cuelgamuros donde los tísicos se desternillaban picando piedras, en los tribunales que parecían espectáculos de variedades con tanto pitorreo, la risilla baja de los topos escondidos en el doble fondo de los desvanes (Rosa, 2004: 150-152)¹⁴².

En su clásico estudio sobre los usos políticos de la ironía, Linda Hutcheon (1994) subrayaba el vínculo necesario que había de producirse entre el contexto social, la enunciación y también la descodificación de un enunciado irónico, para que el mecanismo de la ironía diera resultado. Hutcheon señalaba la condición necesaria de la existencia de una comunidad discursiva para que se diera una determinada situación de ironía. Así, el hecho de que Rosa optara por la ironía como la modalidad discursiva predominante a lo largo de buena parte del texto apunta de forma directa a la complicidad que la novela estaría dando por sentada entre una parte significativa de sus lectores, que conformarían esa *comunidad discursiva* a la que se refería Hutcheon.

¹⁴² En su análisis de la novela, Labrador proponía lo siguiente:

“Si el narrador había convocado paródicamente el imaginario antifranquista –grises, barbas, bufandas, cantautores...– insistiendo en los peligros de una visión divertida de esa época, el relato de este encuentro prolonga varias páginas su tono festivo y un virtuoso trabajo en el campo semántico de la risa producirá sensaciones ambiguas hasta que se vuelva evidente el *décalage* entre estilo y contenido [...]. En lenguaje cómico-festivo, *in crescendo*, mediará el acceso a un relato convencional de detención e interrogatorio de militantes antifranquistas. [...] La fractura entre tono y contenido, entre estilo y referente, propone un incómodo acceso al relato de la violencia política, de la que simultáneamente el lector participa y trata de distanciarse. No se trata de un momento casual en las narraciones de Rosa, por familiar que le sea esta técnica, ya que esa misma violencia política será narrada documentalmente bajo el género del testimonio más adelante, con profusión de detalles técnicos en las torturas. No se trata sólo de una marca de autor: el pasaje apunta a un lugar central en su proyecto y, por extensión, en los complicados cruces entre relato, verdad y memoria histórica que monopolizan las narrativas españolas de comienzo de siglo [...]” (Labrador, 2011: 121-122).

En este caso, esta comunidad discursiva se configuraría sobre la premisa compartida que Rosa situaba en el centro de su novela: el vano ayer —el pasado de la dictadura, de la represión y de la violencia— engendró un mañana vacío —un presente en el que todavía resuenan los ecos de esa dictadura, de esa represión y de esa violencia—. Por ello la Transición aparecerá en la novela como un tiempo bisagra entre el pasado y el presente; como una pantalla discursiva —como esa *fantasía sociopolítica*— por la que se busca explicar la aparición del horror en el presente.

Al final de la novela, resulta evidente que será el vacío —más que Julio Denis o André Sánchez— el centro del relato. Como ha señalado Raquel Macciuci, los dos personajes centrales de la novela “no hablan porque no están”: son un vacío y la novela gira, precisamente, en torno a dos ausencias:

La ausencia es el punto de gravedad de la historia, el núcleo simbólico que sostiene en el plano compositivo el propósito de construir una memoria crítica e inquietante: los personajes principales son dos desaparecidos, no han dejado rastros, no tienen voz propia, y todas las voces de los testigos reunidos no logran contrarrestar el vacío de la ocultación y de la negación oficial. [...] La figura del desaparecido se impone sobre la del muerto en dependencias policiales y sobre la de la enajenación del exiliado; de esta manera el autor logra uno de los efectos más turbadores y, conjuntamente, más refractarios a un desenlace tranquilizador, porque, ¿existe una figura que se niegue más a un cierre concluyente que la del desaparecido? (Macciuci, 2010: 250-251).

Al final del texto, el narrador-autor reconoce que la novela no ha sido más que una sucesión de relatos, de testimonios y de ficciones por las que se ha buscado situar, justo en el centro de la narración, la ausencia, el vacío, el agujero en el foco de la representación. Así, una vez terminada, el lector se da cuenta de que todo el artefacto ha sido articulado en torno al señalamiento de esas dos ausencias, que los dos últimos capítulos explicitan como tales:

¿Quién no se ha interrogado alguna vez acerca de los mecanismos que sostienen las desapariciones y que escapan a nuestro conocimiento? La facilidad con la que una persona puede extinguirse sin dejar huella: alguien se despide por la mañana y nunca más aparece, no queda un solo rastro sobre la tierra, pasa a integrar el regimiento de desaparecidos que distorsiona las estadísticas, que deja familias durante años encadenadas a una fotografía en la que el evaporado, sonriente, parece estar adelantando su marcha.

Ninguna búsqueda se prolonga hasta el infinito: toda búsqueda se ve en algún momento aliviada por el éxito, por la desgana del perseguidor o por la absoluta carencia de nuevas pistas. Hay búsquedas que concluyen en un cadáver con la garganta llena de tierra y cal. Hay búsquedas que culminan en el hallazgo de un hombre despreocupado, diríase que feliz, que sostiene una vida apócrifa en una localidad costera a miles de kilómetros de su punto de fuga. Pero también hay búsquedas que cesan violentamente en un vacío desconsolado (Rosa, 2004: 239).

La metáfora de la ausencia escenifica, de este modo, el carácter irresuelto del pasado y de la memoria que la novela ponía en el centro desde sus primeras páginas. El deslizamiento, además, de la metáfora del vacío y de la ausencia hacia la idea de *desaparecido*, tiende un puente entre el episodio narrado en la novela de Rosa y otros contextos transicionales, especialmente en los casos del Cono Sur. En este sentido, la explicitación del uso del término *desaparecido*¹⁴³ resulta inequívoca, y trae a escena ese marco global de la transitología en el que la Transición española empezará a encuadrarse con el resurgir de su debate durante la primera década de los 2000.

Del mismo modo que *La caída de Madrid, El vano ayer* está en las antípodas de la escenificación literaria del consenso. La idea de la ausencia —en la que, de nuevo, resuena la *sociología de las ausencias* que formulaba Santos y que ya encontrábamos articulada en la narrativa de Chirbes— pasará a ocupar un lugar central. Más allá de la distancia generacional y de la modalidad afectiva en la que el texto de Rosa se inscribe, la metáfora que cifra el vacío de la representación presentará un fuerte vínculo —una *filiación* política y afectiva— con

¹⁴³ Existe, en el contexto comparativo de la transitología, todo un debate en torno a la pertinencia o no de adoptar, para el caso español, la categoría de *desaparecido*, original de los contextos de represión por parte del Estado en los contextos del Cono Sur, especialmente de los casos de Chile y Argentina. Las opiniones son varias y el debate, dividido. Por un lado, están aquellos que consideran útil la adopción de la categoría de *desaparecido* para nombrar a aquellas personas que, durante la Guerra Civil, a lo largo del franquismo, e incluso durante la Transición, en tanto que su uso moviliza un imaginario compartido que permite visibilizar, en el caso español, las dimensiones de la injusticia histórica cometida contra las víctimas de la Guerra Civil y del ejercicio de violencia constante y sostenida que el régimen de Franco sostuvo durante las cuatro décadas que duró (Gatti, 2008 y Ferrándiz, 2010). Por otro lado, están aquellos que opinan que la adopción de el término *desaparecido* en un caso diferente al original contribuiría, en este caso, a deshistorizar y desdibujar los rasgos y características propias a cada caso, restándole, de este modo, fuerza al término (Pradera, 2008). Se trata este de un debate todavía vigente dentro del marco el estudio comparativo de los procesos transicionales desde una perspectiva global. De una forma temprana, Isaac Rosa se posiciona claramente dentro de este debate, y apuesta en *El vano ayer*, por el uso explícito del término *desaparecido* para el caso español. La figura de la abuela de André, incansable en la búsqueda de su nieto hasta su muerte, remite de forma directa al imaginario social del golpe argentino, y a las figuras de las abuelas de la Plaza de Mayo (Rosa, 2004: 101).

respecto a la tradición discursiva de raíz crítica que tenía en Rafael Chirbes uno de sus principales representantes.

2.2. Relecturas emergentes

Por afuera de los relatos fundacionales y escapando también de esa zona intermedia o *postfundacional* en la que observábamos un primer distanciamiento con respecto a los relatos fundacionales, detectamos una tercera zona del campo de las novelas que representan la Transición, en la que aparecen una serie de textos que, si bien no ocupan un lugar central en el campo literario en la misma medida en la que lo hacían las dos novelas que abordábamos en el apartado anterior, se tratará en este caso de textos que, de distintas formas y por distintos motivos, se acomodarán en el canon en la medida en que la relectura crítica de la Transición irá cobrando fuerza, sobre todo después de 2011.

La relectura de la Transición que encontraremos en las dos novelas que abordaremos en este último apartado presenta, en este sentido, una ruptura definitiva con ese marco de sentido que habría delimitado las formas críticas de representar la Transición dentro del esquema ideológico antagónico en el que hemos situado el análisis de nuestros textos hasta el momento. Los dos textos que abordaremos en esta última parte ofrecen, a nuestro entender, una representación crítica del proceso transicional en España por afuera de estos dos paradigmas en tensión, ofreciendo de este modo un punto de fuga por el que se cuelan temas, debates y perspectivas distintas a las que quedaban encuadradas por el debate preestablecido.

Identificaremos esta tercera zona de la representación narrativa del tiempo transicional con lo que Williams denomina lo *emergente*:

Por “emergente” quiero significar, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Sin embargo, resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante [...] y los elementos esencialmente alternativos o de oposición a ella: en este sentido, emergente antes que simplemente nuevo (Williams, 1980: 145-146).

La categoría de *emergente* tiene que ver con lo nuevo, pero también tiene que ver con la visibilización de elementos ya existentes que, hasta el momento al menos, no habrían

formado parte de lo *dominante* dentro de los marcos de sentido configurados por el diálogo cultural. Williams señala la dificultad a la hora de determinar el carácter novedoso —en el sentido de diferente a lo ya conocido, tanto de lo *dominante* como de lo *residual*— de lo que denominamos como *emergente*, por ello resalta, de la categoría de *emergente*, ya no tanto su carácter de novedad, sino el grado de oposición o diferencia que esta zona de la cultura presenta con respecto a lo dominante.

Para Williams:

(Bajo estas condiciones) resulta verdaderamente difícil cualquier emergencia significativa que vaya más allá o en contra del modo dominante, sea en sí misma o en su repetida confusión con los facsímiles y novedades de la fase incorporada. Sin embargo, en nuestro propio periodo, del mismo modo que en los demás, el hecho de la práctica cultural emergente todavía es innegable; y junto con la práctica activamente residual constituye una necesaria complicación de la supuesta cultura dominante (Williams, 1980: 149).

Así, señala Williams que, junto a lo *residual*, lo *emergente* constituye un elemento necesario para la problematización de las formas de la cultura *dominante*; un mecanismo sin el cual difícilmente podría darse un discurso y unas estructuras afectivas distintas a las hegemónicas.

En este sentido, habría distintas formas posibles de articular estas fugas que, desde el campo literario, se abren para pensar desde otros lugares y desde otras perspectivas un tiempo transicional que, en ciertos momentos, parece haber sido agotado a fuerza de repetición de lo ya conocido. Muchas han sido las novelas que, desde aproximadamente el año 2000 hasta el presente han abordado la representación del tiempo transicional bajo la premisa explícita de contar lo que no ha sido contado —*Todo está perdonado* (Reig, 2011), *Un momento de descanso* (Orejudo, 2011), *Operación gladio* (Prado, 2011), *Las leyes de la frontera* (Cercas, 2014), entre otras—. Sin embargo, optaremos, en nuestro trabajo, por centrarnos en dos ficciones aparecidas en momentos muy distintos de la cronología que venimos manejando y que, desde perspectivas, lugares e intencionalidades políticas que poco tienen que ver entre sí, dan cuenta de dos acercamientos literarios distintos a la representación crítica del tiempo transicional: *El día del Watusi* (2003) y *Daniela Astor y la caja negra* (2013).

Observaremos cómo ambas novelas escapan a los parámetros ideológicos y a los núcleos temáticos centrales que articulaban el diálogo que establecíamos entre las cuatro novelas analizadas hasta el momento. La apertura de la mirada desde la que revisitar el tiempo transicional ocurre, en estos dos casos, sobre todo desde la perspectiva de los temas que funcionarán como el núcleo de cada una de las dos novelas.

A diferencia de lo que observábamos a propósito del análisis de las modalidades afectivas dominantes que conformaban el sustrato emocional sobre el que la *generación bífida* reconstruía su relato del tiempo transicional, y la ambigüedad entre la pervivencia de las mismas y su reformulación relativa que encontrábamos en las relecturas residuales, la práctica de los afectos que estas novelas pondrán en juego no se dirigirá ya hacia la construcción de una poética de la nostalgia, ni tampoco articulará su discurso explícitamente hacia un forcejeo con la misma. La práctica de los afectos que encontraremos detrás de estos dos textos será otra distinta. Tanto el texto de Francisco Casavella como el texto de Marta Sanz romperán definitivamente con el paradigma sentimental desde el que se habían elaborado estos relatos.

La nostalgia desaparece ahora para dar paso definitivamente a la expresión de una problemática distinta que, ahora sí, tendrá que ver con la construcción de un relato propio del tiempo transicional; un relato que, aunque incorpora —como decíamos— ciertos discursos preexistentes en su formulación, su eje central será la elaboración de dos formas distintas de proponer, literariamente, una desconexión explícita —una ruptura— con los relatos que mayoritariamente habrían circulado a propósito del tiempo transicional.

La *emergencia* aparece, entonces, como un modo de insertarse en las formas del discurso contemporáneo que combina una perspectiva de carácter novedoso, con el gesto de retomar una parte de la tradición que no habría sido integrada por los discursos dominantes:

[...] Lo que realmente importa en relación con la comprensión de la cultura emergente, como algo distinto de lo dominante así como de lo residual, es que nunca es solamente una cuestión de práctica inmediata; en realidad, depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de forma. Una y otra vez, lo que debemos observar es el efecto de una *preemergencia* activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada, antes que la emergencia manifiesta que podría ser designada con una confianza mayor (Williams, 1980: 149).

Así, el carácter novedoso —de *emergencia*— de estas formas del discurso nunca será, para Williams, del todo inédito, ya que su aparición en la escena discursiva tiene que ver, en gran medida, con el redescubrimiento, con la recuperación y con la reelaboración de ciertas formas de la tradición que, sin ser parte de lo dominante, preexisten a lo emergente.

Al margen de la evidente distancia ideológica que encontramos entre las distintas posiciones desde la que hemos visto representada la Transición en buena parte de las ficciones a las que nos hemos aproximado a lo largo de nuestro periodo de investigación —de las que las analizadas hasta este punto constituyen una buena muestra—, lo que tenían en común los relatos del tiempo transicional que se alineaban con los discursos hegemónicos era su estructura cerrada: una voluntad de fijar el sentido de la Transición, de condensarlo en un relato que busca clausurar su sentido y, con ello, dar por buena y definitiva una *verdad histórica* determinada, anulando o dificultando de este modo la posibilidad de que otras *verdades* emerjan del fondo de ese agujero discursivo que es la Transición, o busquen reconstruirse desde el presente.

Hemos observado, también, cómo en el caso de los relatos que, dentro de los parámetros del antagonismo fundacional del debate en torno a la Transición, se posicionan en un discurso crítico y contrahegemónico, la tendencia a la construcción de relatos abiertos es evidente, sobre todo a partir de una articulación de la temporalidad histórica extensa y circular, que presenta en la Transición una pantalla discursiva, que permite construir una lógica causal a partir de la que señalar las deficiencias democráticas del presente desde el que la ficción, en concreto, es enunciada.

Desde nuestra perspectiva, las dos novelas que abordaremos en este apartado final de nuestro trabajo representan, en este sentido, un grado de apertura mayor en la estructura de los relatos del tiempo transicional que proponen. Ambas novelas abordarán, en un sentido similar, la dimensión material del relato de la Transición como una construcción narrativa y del orden del discurso —del lenguaje—: la Transición como relato; como un relato que produce unos efectos de verdad que tienen, a su vez, consecuencias sobre los cuerpos.

2.2.1. *El día del Watusi* (2003): el relato que desconfia del relato

Las tres novelas que componen el conjunto de *El día del Watusi* —*Los juegos feroces*, *Viento y joyas* y *El idioma imposible*— fueron publicadas como trilogía por primera vez en el

año 2003. Desde ese momento, el conjunto ha sido reeditado en dos ocasiones (Destino, 2009 y Anagrama, 2016), siendo la última de estas reediciones, a nuestro entender, la más sintomática.

Francisco Casavella escribió el conjunto de estas tres novelas entre 2002 y 2003, pero es cierto que su proyecto narrativo no cuajó desde el principio dentro del campo literario. La figura de Casavella no se alinea con el perfil de escritor que suele definir a las figuras más centrales o más convencionales del panorama narrativo español. La publicación de novelas como *El triunfo* (1990) y *Quédate* (1993) habían situado a Casavella, a la altura de mediados de la década de los noventa, en una zona del campo cultural cercana a la cultura *underground* y vinculaban su obra narrativa a posiciones generacionales emergentes dentro del panorama literario que la aparición de textos como *Historias del Kronen* (Mañas, 1995) o *Caidos del cielo* (Loriga, 1995) epitomizarían y harían digeribles para un mercado editorial ávido de etiquetas llamativas y novedades fugaces.

Sin embargo, la posterior aparición de *Un enano español se suicida en Las Vegas* y *El secreto de las fiestas* (ambas novelas publicadas en 1997) y las tres novelas que componen *El día del Watusi* (2003) situarían la escritura de Casavella en una zona poco explorada por la literatura *de prestigio* en nuestro país, que tiene que ver con la sátira, con la parodia ácida y, sobre todo, con un humor muy poco inocente y de escasa corrección política que, más que hacia la escritura de textura y temática adolescente de los textos de Mañas o Loriga, apuntaría hacia la parte más delirante de la producción narrativa de autores de culto como Manuel Vázquez Montalbán.

Con *Lo que sé de los vampiros* (2008), novela que fue galardonada con el Premio Nadal el mismo año de la muerte del autor, la figura de Casavella empezaría a ser relativamente desplazada hacia posiciones más centrales en el campo literario. En este desplazamiento relativo, *El día del Watusi* sería considerada la pieza central del proyecto literario del autor; prueba de ello será el lanzamiento de la primera reedición de *El día del Watusi* en 2009 por parte de la Editorial Destino y, posteriormente, su segunda reedición en el año 2016, esta vez desde la Editorial Anagrama.

Nos parece especialmente significativa la fecha de esta segunda reedición porque, de algún modo, da cuenta de la intensificación tanto de la presencia como de la demanda del tratamiento de ciertos temas dentro del panorama de la narrativa —la Transición, en este caso— y de cómo el propio mercado editorial usa a su favor una inercia de tipo político y

social para recuperar ciertos proyectos literarios que, en su momento de publicación, quedaron relegados a posiciones más bien periféricas dentro del panorama narrativo. De este modo, a la voluntad editorial de restaurar la figura de Francisco Casavella para el escenario de la última narrativa española, veremos sumada la pertinencia de la temática que aborda su proyecto literario más ambicioso. Este será, a nuestro entender, el mejor pretexto para sostener este proyecto de restauración: un proyecto que tendrá en la particular elaboración de la temática transicional que ofrece *El día del Watusi* el principal elemento de conexión con el horizonte lector vigente en la segunda década de los 2000 y que se manifestará muy en consonancia con la estela de las revisiones críticas que han ido apareciendo en el campo literario en los últimos años.

El tratamiento literario de la Transición —o mejor dicho, del relato de la Transición— que Francisco Casavella propone en su texto entre los años 2002 y 2003 habría ido encontrando, pues, en el transcurso de la segunda década de los 2000, un contexto de recepción mucho más favorable al que habría definido el momento de su publicación original. De este hecho surge también, en parte, el interés que *El día del Watusi* presenta en el recorrido de nuestro trabajo.

En sus trabajos sobre las revisiones de la Transición en el campo literario actual, Ma Ángeles Naval ha señalado en varias ocasiones la centralidad que, para ella, merece la novela de Francisco Casavella cuando de lo que se trata es de discutir las representaciones del tiempo transicional que ofrecen los autores nacidos entre las décadas de los sesenta y lo setenta al panorama de la narrativa reciente:

Esta trilogía novelesca puede acabar siendo reconocida como el asedio narrativo más literario y compacto de la transición democrática española y devenir, por tanto, en una pieza canónica del conjunto que aún seguimos llamando literatura española. Y eso que las tres novelas, *Los juegos feroces* (2002), *Viento y joyas* (2002) y *El idioma imposible* (2003) se centran en la ciudad de Barcelona, en los banqueros, los políticos, los quinquis y los artistas de una Transición cuyas postrimerías Casavella prolonga hasta las olimpiadas de 1992 y en cierta manera hasta 1995, hasta los primeros grandes escándalos de corrupción en democracia que dieron en la cárcel con importantes financieros y empresarios como Javier de la Rosa (Naval, 2016b: 39).

Tanto por tratarse de un texto ubicado en la ciudad de Barcelona —lo cual sitúa, ya de entrada, la escritura de Casavella en el contexto de una tradición literaria muy reconocible surgida del propio contexto transicional, fundamentalmente desarrollada por Marsé, Vázquez Montalbán y Mendoza—, como por abordar desde una perspectiva literaria que oscila entre la escritura detectivesca y el delirio de un politoxicómano las tramas corruptas de las cloacas del Estado —tema que aproximará el texto de Casavella a otras novelas publicadas más recientemente como *Todo está perdonado* (Reig, 2011) o *El jardín colgante* (Calvo, 2012)— y, sobre todo, por romper con la cronología más acotada del tiempo transicional para adscribirse a las formas de la cronología extensa que observábamos en los relatos críticos de la Transición —sobre todo en el caso del Rafael Chirbes de *Crematorio* y *En la orilla* o, de nuevo, del propio Vázquez Montalbán en sus escritos periodísticos y su serie Carvalho —, afirmamos, con Naval, la relevancia de *El día del Watusi* como uno de los textos más sintomáticos y reveladores aparecidos en el contexto de las revisiones críticas de la Transición española que se han propuesto durante los últimos años desde la ficción literaria.

No obstante, es cierto que esta no es una opinión compartida por el grueso de la crítica¹⁴⁴. Muy al contrario de esta interpretación, para Ignacio Echevarría —otro de nuestros críticos de referencia— la novela de Casavella no es más que “una especie de prolija autobiografía sentimental que traza el recorrido de Atienza desde el día del Watusi, en los estertores del franquismo, hasta comienzos de los noventa, cuando el gran cambalache de las Olimpiadas” (Echevarría, 2005: 266).

En su crítica, Echevarría ya señala la deuda que la escritura de Casavella presenta con respecto a los modelos narrativos mencionados más arriba. Sin embargo, para el crítico, uno de los problemas que presenta la trilogía —sobre todo la primera de las novelas, la que asienta los antecedentes de ese “día del Watusi” que resuena en el conjunto narrativo— es, precisamente, que no logra construir con solidez el “estrato mitológico de la novela, sobre el cual habría de sostenerse toda la parábola”. Aunque para Echevarría la novela constituye, en definitiva, “una difícil combinación de rabia, humor y displicencia” (Echevarría, 2005: 267), en nuestro trabajo dejaremos de lado las consideraciones en torno a la naturaleza *fallida* o no

¹⁴⁴ Los análisis de M^a Ángeles Naval de la novela de Casavella constituyen, en este sentido, una excepción en el ámbito de la crítica académica. No es mucha la bibliografía sobre el tema, Sin embargo, coincidimos en gran medida con los análisis de la novela propuestos por Naval, que tomamos en nuestro trabajo como principal referencia.

de la novela de Casavella, y partiremos del análisis del gesto político sobre el que *El día del Watusi* se construye en tanto que artefacto literario que, de un modo muy particular, busca interferir en el debate en torno a la Transición española.

Más allá de la solvencia de sus resultados, entendemos que el texto busca cuestionar la estabilidad de los relatos celebratorios del proceso transicional y es en este punto que la propuesta nos interesa. A fin de cuentas, y ya en el final de nuestro recorrido por las ficciones sobre el tiempo transicional aparecidas en los últimos años, esa rabia, ese humor y esa displicencia que señala Echevarría constituyen, para nosotros, elementos que integran una práctica de los afectos por afuera de los discursos fundacionales y, por ello, se trata de una propuesta del todo susceptible a ser tomada en consideración en nuestro estudio.

En las páginas finales de un ensayo de reciente publicación titulado *La España vacía*, Sergio del Molino se refería a Francisco Casavella como uno de los escritores de *lo charnego* que mejor toman el pulso de los orígenes, de “la historia brutal de éxodos y miseria” que hay detrás de los procesos de migración masiva del campo a la ciudad que supusieron la transformación demográfica más significativa en el contexto español del último siglo (Del Molino, 2016: 225). Para Del Molino, el “rencor social y el arribismo” que caracterizaron temáticamente uno de los subgéneros literarios más representativos de los últimos años del franquismo —ejemplificado de forma paradigmática por la novela *Últimas tardes con Teresa*— tiene, en la figura de Casavella, una actualización de sus códigos éticos, estéticos y narrativos, que permiten al autor abordar literariamente los procesos de desclasamiento y reconfiguración económica, cultural y social al contexto inmediatamente postransicional:

Hay muchos ejemplos, pero a mí me gusta el de Francisco Casavella, seudónimo de Francisco Javier García Hortelano. La sola elección de su apellido artístico, la sonoridad tan catalana (significa Casavieja, como si procediera de generaciones de purasangres catalanísimos), es ya un chiste en un escritor hijo de emigrantes gallegos en Barcelona. Con su nombre, se burla del arribismo y anticipa uno de los temas principales de su obra, el eje de su libro más ambicioso, *El día del Watusi* (Del Molino, 2016: 226).

Ese eje al que se refiere Del Molino tiene que ver, sin duda, con el proceso de desclasamiento que, desde otra perspectiva literaria y generacional, veíamos desarrollada en el conjunto de la obra narrativa de Rafael Chirbes. Del Molino, junto con críticos como Cabo

Aseguinolaza (2007) o la propia Naval (2013, 2016b), han señalado la dimensión intertextual que la novela de Casavella presenta con respecto a los códigos de la picaresca o incluso la novela de formación —o *bildungsroman*— al estilo *Rojo y negro* de Stendhal (Del Molino, 2016: 228). Desde esta perspectiva, para Del Molino “el día del Watusi” se configura como un día cero; como el origen de un mundo —el que surge del proceso transicional—, pero también como el punto de partida de un proceso de conquista social que no acaba con la novela (2016: 226).

Del mismo modo que en las novelas de Juan Marsé —especialmente *Últimas tardes con Teresa* y *Si te dicen que caí*— y en las de Manuel Vázquez Montalbán —fundamentalmente en *El pianista*, *Los alegres muchachos de Atzavara* y buena parte de las novelas que componen la serie Carvalho, siendo tal vez *Los mares del sur* la más representativa en este aspecto—, la ciudad de Barcelona aparece en el texto de Casavella como una geografía profundamente marcada por el poder económico y de clase; un poder cuya inscripción nacionalista y burguesa se perfilaría, durante el proceso transicional, en mayor medida que en ciudades como Madrid, indiscutiblemente situada en el centro de los relatos de la Transición, tanto por su condición de capital política como por la naturaleza centralista de buena parte de los relatos con los que el Estado español se narra a sí mismo.

Para Del Molino, “Barcelona tiene dueños. Barcelona no quiere que los charnegos caminen libres por las calles” (227); de este modo, la capital catalana —y en especial sus barrios periféricos y sus bajos fondos— aparece como el perfecto espacio intersticial en el que inscribir literariamente la *sociología de las ausencias* del tiempo transicional, que buena parte de los relatos críticos sobre el proceso de cambio político en España vienen señalando en los últimos años. No es casualidad que el propio Del Molino mencione *Paseos con mi madre* (2011) de Javier Pérez Andújar como otro de los textos que, desde esta perspectiva, se relacionan con *El día del Watusi*. Para nosotros, esta relación también puede observarse en otras novelas publicadas sobre todo a partir de ese año 2011, como *El jardín colgante* (Calvo, 2012) o incluso otra novela, de más reciente publicación y más afín a la tonalidad sentimental del texto de Pérez Andújar, titulada *Rayos* (2016), del también escritor catalán de ascendencia gallega Miqui Otero (1981).

Lo que todas estas novelas tienen en común tiene que ver con la centralidad de la idea de clase asociada al deambular sin rumbo fijo por la ciudad de Barcelona. El paseante al que

el propio paisaje urbano excluye por motivos económicos o de extracción social —que suelen venir en estas historias de la mano— funciona en estas novelas como el pretexto literario sobre el que se arman tres relatos que, por lo demás, poco tienen que ver entre sí.

Pero si Del Molino señala la sublimación nostálgica como el rasgo definitorio del texto de Pérez Andújar —una sublimación que podríamos hacer extensible al texto de Miqui Otero, aunque la Transición aparezca en su novela como un motivo mucho más lejano que en los textos de Pérez Andújar, Calvo o Casavella— en *El día del Watusi*, en cambio, las coordenadas sentimentales se alejan de cualquier forma de *sentimentalidad blanda* o nostálgica para con la memoria del pasado, y lejos de la pretensión de ofrecer al lector un relato ordenado y coherente del tiempo transicional, busca involucrarlo en el sinsentido y el caos que se esconden bajo los relatos ordenados, racionales, lineales y fácilmente comprensibles de la Transición española.

El proyecto de Casavella se alinea de una forma muy temprana con las formas de expresión de un malestar con respecto a los relatos que habrían configurado la Transición como una *fantasía sociopolítica* fundacional, que no sería extensible al grueso de la producción cultural hasta varios años más tarde. Lo que diferencia la escritura del tiempo transicional que propone Francisco Casavella de la que encontrábamos en autores como Isaac Rosa —que, como observábamos, también se adelantaba al grueso de las críticas generacionales sobre la Transición— será que no se enuncia desde una posición enmarcada por la memoria histórica¹⁴⁵ —de la que Rosa sí participa—, sino que se propone directamente como una crónica de la Transición desde la ficción; desde una perspectiva generacional muy alejada, tanto en su forma como en su contenido, de la memoria del antifranquismo de la generación

¹⁴⁵ En este sentido: “ *El día del Watusi* es una de esas novelas en las que lo que importa es el camino que se recorre, las digresiones, la morralla, el aluvión, lo mejor. Los límites cronológicos, la precisión y el acierto —digamos— historiográficos constituyen un asidero y un anclaje para una novela que se desboca y que quiere llegar a todo, más que llegar a un desenlace, conclusión o final argumental. Como novela sobre la historia contemporánea de España —siglos XX y XXI— *El día del Watusi* deja notar su abolengo valleinclaniano y ofrece peculiaridades interesantes dentro del contexto de la novela actual. En concreto, en lo que se refiere a la implicación autobiográfica del autor real en las peripecias del acanallado y nada de fiar narrador Fernando Atienza, el *Watusi* difiere del tipo de novela *autoficticia* en que elabora una reconstrucción sentimental del pasado histórico a través de la interiorización del pasado familiar. El *Watusi* ofrece un relato humorístico y antisentimental. La incorporación que hace de la historia española del siglo XX (el pasado del legendario Watusi se remonta en el texto hasta la guerra colonial de Marruecos y pasa por la Guerra Civil) se escapa a cualquier argumentación de sustento emotivo o doctrinal contemporáneo relacionada con la memoria histórica y las políticas hacia el pasado. Si bien esta novela, fiel a su advocación picaresca, construye un espacio de ficción en el que los perdedores de la Historia dejan testimonio de sí mismos y de su dignidad indigna” (Naval, 2016b: 39-40).

precedente; y desde unas premisas narrativas que, más que construir un relato alternativo —como sí observaremos en el caso de Marta Sanz— persiguen explícitamente cuestionar, rechazar o negar cualquier forma de relato estable sobre el tiempo pasado.

Las conexiones que presentan las premisas desde las que Casavella propone su contra-relato de la Transición con respecto a los debates en torno a la posmodernidad y el fin de la Historia son, en este punto, evidentes, y será M^a Ángeles Naval quien ponga sobre la mesa una sugerente clave de lectura de *El día del Watusi* en este sentido.

En una entrevista publicada en la revista *Quimera*, el propio Casavella expresaba de la siguiente manera su programa literario. Ante la pregunta por las razones que motivaban su escritura, el autor respondía: “¿Para qué se escriben las novelas? Para vengarse (*risas*)”¹⁴⁶. Precisamente la venganza es, según Naval, la principal motivación de la reescritura generacional de los relatos sobre la Transición que hay detrás de buena parte de las representaciones críticas de este periodo que han ido apareciendo en el campo literario a lo largo de los últimos años. Sin embargo, para Naval, a esta idea de venganza la escritura de Casavella le sumará, en *El día del Watusi*, un gesto de negación *de corte baudrillardiano*, muy representativo de las interpretaciones más críticas de la teoría de la posmodernidad y del final de la historia:

[...] Cuando Casavella habla de venganza, lo que nos ofrece no es la reescritura de la Transición, como una forma de justicia histórica. La venganza de Casavella no es la reescritura del pasado, sino el borrado definitivo del sentido histórico, de la finalidad histórica; en este caso, del proceso político, cultural, social, etcétera, de la Transición española. [...] Pero la novela de Casavella no es solo una novela sobre la Transición, es una novela sobre el caos y el fin de la historia que se concreta en espacios y momentos de la transición española a la democracia. La hipótesis de Casavella es la de Baudrillard con la guerra del Golfo: la Transición española no ha tenido lugar (Naval, 2013: 152-153).

La propia Naval también señala hasta qué punto ese gesto de borrado del sentido de la Historia y negación del proceso transicional que propone Casavella se sustenta sobre un uso del humor de carácter marcadamente político. En este sentido, el trabajo en torno al uso político del humor que encontramos en *El día del Watusi* se basa principalmente en el recurso

¹⁴⁶ Entrevista publicada en el nº152 de la revista *Quimera*, en enero de 2009.

a la deformación, a la parodia y a la paranoia como los rasgos y las estrategias discursivas que definen la inestabilidad y la escasa fiabilidad del narrador que enuncia el relato que contiene la novela.

La presencia estructural de lo humorístico sitúa, a nuestro entender, la propuesta de relectura del tiempo transicional de Francisco Casavella en ese *afuera del lenguaje* del que hablaba Jo Labanyi en sus reflexiones en torno a los afectos entendidos como prácticas políticas. Precisamente desde esta perspectiva entendemos aquí el enorme potencial del humor a la hora de reducir las distintas formas de violencia que el poder ejerce a través de relatos ordenados y lógicos, al sinsentido radical del que proceden. Frente a este sinsentido, el humor aparece en la trilogía de Casavella “como manifestación visible y risible, claro, del caos absoluto y de la humanidad que nos queda” (Naval, 2013: 151); una poética del humor que, como veremos, puede ser vinculada a la estela de las reivindicaciones del “derecho a la subnormalidad” de las primeras etapas de la escritura de Manuel Vázquez Montalbán.

Las tres novelas que componen el conjunto narrativo de *El día del Watusi* son presentadas por un narrador llamado Fernando Atienza a quien, en 1995, un misterioso y sórdido personaje llamado Javier Trueta le encarga, de parte de los servicios de inteligencia del Estado, la redacción de un misterioso Informe. Será el proceso de escritura de este Informe lo que configurará el marco narrativo que comprende el conjunto de las tres novelas. El encargo remite explícitamente a un Lector cuya ambigüedad no acaba de resolver el texto.

Esa figura del Lector a la que el texto se dirige en segunda persona es quien, según el narrador, ha encargado y sufragado económicamente la redacción del Informe. Sin embargo, al lector real de la novela le resultará muy difícil sustraerse a ese papel que el discurso caótico del narrador parece estar asignándole directamente y con insistencia a lo largo de las más de mil páginas que acabará ocupando el Informe.

La finalidad de ese Informe, según el propio texto, es la de recabar información sobre alguien llamado José Felipe Neyra, un personaje supuestamente clave para entender los entresijos más oscuros del proceso transicional en la ciudad de Barcelona:

— Si las predicciones de los sucesivos escándalos son ciertas más o menos, hasta septiembre no tenemos que preocuparnos. Te voy a dar tiempo para que investigues. Quiero un informe sobre todo lo que puedas averiguar acerca de José Felipe Neyra. Su origen, ese lapso de tiempo juvenil que no controlamos... Cómo diría: la evolución de su

identidad secreta. Y, ya sabes, su estilo de vida cuando está aquí, vínculos, sustancia sobre las personas relacionadas con él y un resumen ejecutivo de sus andanzas. Y, sobre todo, qué actividades tuyas fueron descubiertas por David Trabal para que hicieran a éste acreedor a una tragedia cardiovascular.

—¿Cuántas páginas?

— Esto no es un trabajo para el cole, Fernando. Las que hagan falta. Lo importante es el contenido. Que tengamos muy bien ligado el, llamémosle, aspecto barcelonés de ese cabrón de Neyra. [...] (Casavella, 2009: 31-32).

La existencia del tal Neyra —pretexto para la redacción del informe—, del mismo modo que la existencia del propio Watusi —personaje, paranoia o ensoñación que aparece y desaparece del relato bajo la forma de una W pintada en la pared, o de una canción tarareada o silbada por cualquier persona en cualquier esquina— o incluso de ese Lector oficial al que el texto se dirige, quedará en suspenso a lo largo de toda la novela para desespero del lector, que se encuentra en una posición de constante desorientación con respecto al relato que se le está contando. Es en este sentido que el gesto que Casavella sostiene con su novela no es —al menos, no únicamente— el de construir un relato diferente a los ya conocidos sobre las sombras o el perfil menos favorecedor del proceso transicional, sino el de proponer un relato que niegue el relato: un relato que busca hacer estallar el sentido y la temporalidad de la historia en múltiples direcciones y en múltiples pedazos, lo suficientemente pequeños y alejados entre sí como para dificultar hasta el extremo su posible reconstrucción lógica.

De nuevo, Naval lo expresa recurriendo a Baudrillard:

Por encima de los acontecimientos Casavella relata la ausencia de finalidad en el proceso histórico, la disolución del sentido, el triunfo del azar. La teleología del progreso histórico y de la lucha de clases se desvanecen. De manera que el tema de la trilogía es precisamente la confirmación de que la existencia de un proceso histórico racional que confiere sentido y dignidad histórica al proceso de la transición democrática española no es más que una ilusión: *la ilusión del fin*, por decirlo en términos baudrillardianos¹⁴⁷ (Naval, 2016b: 40).

¹⁴⁷ Para Naval: “*El día del Watusi* se alinea con los textos que ofrecen una interpretación “revisiónista” de la Transición. El marco teórico desde el que se aborda esta revisión lo encontramos en el pensamiento de Jean Baudrillard y más en concreto en los escritos de este autor de comienzos de los años noventa del pasado siglo.

La reconstrucción del relato y del sentido de la Historia es, para Casavella, un ejercicio de poder contra el que su escritura se posiciona claramente. A ese ejercicio del poder, Casavella contrapone el humor, la paranoia y el delirio como el sustrato sobre el que se construye la narración muy poco fiable que emprende Fernando Atienza.

Por ello, más que hacia los detalles de las tres narraciones que componen el Informe, orientaremos nuestro análisis hacia la interpretación de la macroestructura narrativa que lo sostiene, ya que entendemos que es en la articulación de la estructura de ese marco de lectura donde el gesto de desestabilización que propone el relato se produce en mayor medida y de una forma más evidente. Ese marco está compuesto por tres prólogos que preceden a cada una de las tres entregas del Informe y se enuncian en un tiempo narrativo presente situado en 1995. Esta fecha será clave para ubicar históricamente la finalidad desestabilizadora de la novela de Casavella en un contexto económico y político que, como explicaba Gonzalo Pasamar, era todavía poco propicio a generar las miradas críticas sobre el pasado transicional que se harían frecuentes en las décadas posteriores.

La elección de 1995 como el tiempo de enunciación de la novela que Casavella escribe a principios de los 2000 no es, ni mucho menos, inocente. Como indica uno de los prólogos incluidos en la última reedición de la novela:

Entonces, a principios de los noventa, se consideraba no sólo que la novela había muerto (eso no era una novedad) sino que la Historia había acabado. Un tremendo optimista llamado Fukuyama había proclamado en 1992 el fin de la Historia (superados otros intentos y derribado el Muro de Berlín, el capitalismo democrático, como bien se ha demostrado luego, no sólo era el mejor, sino también el único sistema político y moral), y se dio la casualidad de que la farra para celebrar esa noticia se convocó en Barcelona. En esa montaña de Barcelona. Al lado de la casa del autor (Otero, 2016).

En estos años la revisión del sentido de la Historia, incluso el análisis de la viabilidad del discurso histórico dieron pie a ese conocido debate sobre el fin de la Historia y el pensamiento débil. Desde luego la lectura de la Transición que hace Casavella es crítica y escéptica pero no puede alinearse con el llamado pensamiento débil ni con las pretensiones de Fukuyama sobre el fin de la dialéctica histórica. En la novela de Casavella hay pobres, hay perdedores, hay ricos explotadores y corruptores y hay una intolerable hipocresía política que se sustenta en los medios de información y en la publicidad. Estos nuevos pilares del sistema social —la información y la publicidad— diseñan respectivamente un poco fiable sentido histórico de los acontecimientos colectivos y un deseable *día de mañana* para los individuos. La ficción publicitaria y la ficción política son los pilares de la explotación contemporánea” (Naval, 2013: 176-177).

A mediados de la década de los noventa, donde la lógica temporal del texto de Casavella sitúa el fin del proceso transicional, irrumpe en España el debate en torno al fin de la historia—Otero se refiere a Fukuyama como “un tremendo optimista” en un tono irónico similar al que empleaba Vázquez Montalbán al referirse al teórico de la historia como “un japonés, cualquier japonés” (Vázquez Montalbán, 1992)—. En este contexto de burbuja y celebración, el ejercicio de proponer un balance crítico sobre el trayecto andado desde el inicio del proceso transicional hasta la primera parte de una década marcada por la celebración de la *normalidad democrática* (primero en Sevilla con la Exposición Universal y unos meses después con los Juegos Olímpicos de Barcelona) es, cuanto menos, significativo de una concepción de la historia y del progreso muy alejada de la temporalidad lineal y la estructura teleológica que subyacía a los relatos hegemónicos del proceso transicional en España vigentes en esa misma época.

En este contexto, para Otero:

Lo que quiso explicarnos Casavella es que no se puede entender la historia como una sucesión de presentes que caminan hacia un horizonte de final hollywoodiense mientras se ocupan de borrar las huellas del pasado. Todo, como el diagrama de pasos de baile, es más confuso y está lleno de flechas, conexiones improbables y, como en la yenka, de pasitos hacia delante y hacia atrás. Más que hacer historia, lo que quería Casavella era hacer memoria. Y que la hiciéramos con él. “No un rescate dulcificado, algo solemne, con tintes melodramáticos, tiernos y de una corrección política perfecta, que enjuaga conciencias y estimula la vanidad de los semicultos”. Casavella reclamaba [...] “la memoria, no del sufrimiento lejano, sino de la infamia próxima” (Otero, 2016).

Es de este modo que la propuesta narrativa de *El día del Watusi* con respecto al relato del tiempo transicional se desvía del marco de los debates en torno al progreso y al fin de la historia propios de mediados de los noventa para conectar con una concepción del tiempo que, de nuevo, vuelve sobre la idea de la circularidad, de la repetición y del retorno. La circularidad de la poética del tiempo que observábamos en *La caída de Madrid* estalla, sin embargo, en *El día del Watusi*. La temporalidad que subyace en el relato de Casavella tiene

una estructura paranoide que dibuja extrañas geometrías y que rompe la lógica de causa y efecto, así como la linealidad de las secuencias narrativas (Naval, 2013: 153)¹⁴⁸.

De este modo, lo que aporta el texto de Casavella en relación con la disputa por el sentido del relato transicional es, precisamente, el juego explícito con la estabilidad del relato y la fiabilidad del narrador; un juego que sitúa en el centro mismo de esta propuesta narrativa, por un lado, la relación interesada entre el poder y el relato y, por otro, la ruptura en la relación de confianza entre el emisor y el receptor de ese relato, quedando suspendido este último ante una serie de “anécdotas que parecen chistes que parecen leyendas que parecen verdad” (Otero, 2016).

La función que tienen estos tres fragmentos que el autor incorpora a modo de prólogo al inicio de cada una de las tres novelas resulta muy específica: además de dar a conocer las sórdidas y rocambolescas circunstancias en las que la redacción de ese Informe es solicitada y llevada a cabo, en estos tres fragmentos introductorios se presenta, se caracteriza y se justifica la intromisión del narrador como el agente discursivo que va a disponer la enunciación del relato que el informe contiene.

El primer prólogo sitúa, de este modo, el punto de partida del relato, nos aproxima al tono humorístico y absurdo que lo atraviesa y nos da algunas claves para asomarnos al nivel de delirio y paranoia en los que el narrador se haya inmerso:

Llego a la cima del monte Tibidabo y veo a unos cincuenta huérfanos en su uniforme verde aceituna alineados frente al mirador que se abre a la ciudad. Los niños tiritan de frío y ansia bajo los arcos de la oficina del parque de atracciones. Los parques de atracciones... Algún original dice que esos lugares son un negativo burlesco del infierno, brillo de emoción en aristas de azogue; el Leteo discurre por túneles donde chillan las parejas y el tobogán de la montaña rusa es un precipicio de hierro que lanza condenados a las llamas. Todo es posible. Aunque si esos teóricos de la ingeniería alegórica llegasen a

¹⁴⁸ La temporalidad inestable en el relato del tiempo transicional que Casavella propone se observa con mayor claridad en la segunda de las novelas. Como ha explicado Naval, el inicio del relato de *Viento y joyas* es situado en 1975, pero hace, en realidad un fundido del episodio de agitación social que comprende entre los años 1974 y 1976: “El tiempo histórico de *Viento y joyas* coincide con los primeros años de la transición democrática española, 1975-1977. El relato concluye “una bulliciosa noche de abril en que fue legalizado el PCE pero que es el 13 de abril del 77, la fecha en que se promulgó la libertad de expresión. En 1975 es la fecha que da Fernando Atienza al comienzo de la novela pero en estos años novelescos Casavella hace coincidir acontecimientos históricos de otras fechas, como la ejecución sumaria de Salvador Puig Antich, 1974, o la muerte del presidente franquista de La Caixa, que tuvo lugar en 1972 y la novela sitúa en 1976.” (Naval, 2016c: 4).

leer estas páginas, se turbarían cuando me vieran subido en una de las atracciones al final de la jornada, mientras decido, en medio de un universo de mi antigua propiedad, que merecen un prólogo la circunstancia y el modo en que me ha sido encargado el Informe. Este Informe. Unos papeles que, si nadie lo impide, serán un relato sobre raras variaciones de las que he sido testigo a lo largo de mi vida. Y esas variaciones no han sido rígidas, ideales; no hay cielo, ni infierno, ni sus ilusiones: uno encuentra laberintos sin plan, construcciones espirales sin centro y monstruos, muchos monstruos, nunca iguales, nunca diferentes, rendidos al misterio de una vida secreta que un aprendiz de mago ha vuelto ópera bufa (Casavella, 2009: 11).

El texto parte de una situación cómica y absurda: Fernando Atienza —el narrador— es requerido para presenciar la entrega de regalos a un grupo de niños huérfanos el día de Reyes de 1995¹⁴⁹ en el parque de atracciones del monte Tibidabo. Quien entrega los regalos, según afirma el narrador, es el empresario Roberto del Pistacho (trasunto literario de Javier de la Rosa, según ha indicado Naval), aunque unas líneas más adelante ese mismo narrador nos recuerde la imposibilidad de que sea el propio empresario quien esté allí en ese momento, ya que se encuentra preso por delitos fiscales: “Todo sería estupendo si ella [la azafata] no ignorara, como yo no ignoro, y no ignora toda España, que el potente Del Pistacho está en la cárcel, donde asume con inédita resignación ser apelado “el Colegui” por sus nuevos amigos” (Casavella, 2009: 13).

El prólogo va mostrando la figura de Fernando Atienza como un narrador poco confiable, inestable, confundido, alcohólico, mentiroso y politoxicómano; que es capaz de afirmar una cosa y la contraria al mismo tiempo sin pudor y que se muestra a los ojos del lector como el reverso exacto de los narradores pretendidamente asépticos y estables —como la voz en *off* de *La Transición española* o el autor-narrador de *Anatomía de un instante*— a los que recurren buena parte de los relatos hegemónicos del tiempo transicional.

El discurso confuso y turbio de Atienza sitúa el punto de enunciación del dispositivo narrativo en una perspectiva deformada, en la que los volúmenes, los colores y las texturas

¹⁴⁹ Naval señala la lectura alegórica de esta escena inicial: “El texto de Casavella sugiere una lectura alegórica de esos Reyes Magos y de su final: el final de esta casta de financieros, de esos magos de las finanzas. Esos hombres capaces de amasar tanto dinero y de ser mágicos y benefactores probablemente no fueron más que lo que son los Reyes Magos de Oriente: una ficción política, informativa y un engaño colectivo” (Naval, 2013: 168).

del relato aparecen totalmente alteradas. El narrador no solamente deforma la realidad que expresa en su monólogo, sino que también los diálogos, las descripciones de los personajes y las situaciones son trasladadas al lector a través de ese filtro alterado. Así, la conversación de Atienza con el primero de sus interlocutores —Javier Trueta, el encargado de transmitirle el encargo del Informe— nos da el tono del tipo de discurso que va a sostener la novela en tanto narración no demasiado fiable de los acontecimientos ocurridos que componen los argumentos de las tres novelas que conforman la trilogía, ocurridos entre 1971 —el día del Watusi— y 1981—con el asalto al banco central en Barcelona—:

—Quizá mucho de lo que te diga te va a parecer... fantástico, irreal, pero los tiempos son fantásticos e irreales. ¿Sabes donde estaba yo hace veinte años? ¿El año en que se murió Franco? En teoría, coordinaba un grupo de actividades comunistas en España. Pero nada de comunistas de fábrica o de octavilla o de “¡Libertad! ¡Libertad!”. Nada de eso. Era un peón fingido en una especie de mascarada que se llevaban los de la CIA y la KGB en Madrid. Hacían prácticas de contraespionaje en un terreno, sino neutral, de ínfima importancia. Yo funcionaba como agente doble y, además, como cazador de espías para el SECED, el servicio de la inteligencia, por llamarle de alguna manera, anterior al CESID, a la PAK y a la Finca... ¿Me sigues?

Niego con la cabeza. Quizá Javier Trueta espera que esa negación signifique: “no, no te sigo”. Pero significa “Hay que ver...”. Un mes antes, nombres como la Finca me resultaban puro delirio de paranoicos más o menos divertidos.

—Haces bien en no seguirme. Porque te estoy mintiendo. En el año setenta y cinco trabajaba como subjefe de ventas en unos grandes almacenes. No me interesaba la política, y de las finanzas, sólo mi nómina y mis posibilidades de ascenso... (Casavella, 2009: 20)

Lo que nos parece significativo del discurso de Atienza (y que observamos tanto en sus propias reflexiones como en el modo de referir las conversaciones que este tiene con otros personajes) tiene que ver con la imposibilidad con la que el Lector se encuentra a la hora de establecer un pacto de confianza con el narrador: Atienza no es un narrador confiable, puede afirmar una cosa y la contraria en dos párrafos sucesivos, lo cual pone al lector en una posición incómoda en la que se verá obligado a tomar distancia con respecto a todo lo que el narrador le vaya contando.

A la escasa fiabilidad de Atienza como narrador se le sumará el rechazo que, a lo largo de todas sus intervenciones, el personaje muestra con respecto a cualquier forma de discurso heredado o prefabricado del proceso transicional, lo cual genera, en no pocas ocasiones, reflexiones que se sirven del humor y la parodia para deformar los elementos más marcados del imaginario compartido sobre el proceso transicional:

Y ahora tampoco le creo. Pienso en un antiguo opositor que aprovecha su memoria y la tutela de un catedrático con tensiones sexuales no resueltas para poner una guinda de ilustración en el pastel de lo obvio. O en un antiguo seminarista ungido primero por el marxismo (y Dios fue el materialismo dialéctico y la revolución en el segundo advenimiento) y después por el morbo del conocimiento oscuro (y el materialismo dialéctico se hizo información y la revolución poder fáctico). Concluyo que ambos sectores han dado a la sociedad un modelo casi inverosímil de bocazas (Casavella, 2009: 20-21).

Las estructuras narrativas prefijadas con las que se suele contar la Transición —la lucha antifranquista, los pactos políticos, las grandes empresas culturales, etc.— aparecen a lo largo de toda la novela parodiadas o, directamente, negadas por la incompetencia manifiesta de un narrador que se niega a entrar en el juego de la transmisión fiable de una forma de relato lineal y al uso. El narrador no esconde la escasa fiabilidad de su relato, y deja en manos del lector —ese Lector al que el texto apela con mayúscula— la responsabilidad de tomar las decisiones pertinentes sobre la interpretación del contenido de su relato.

El encargo de la redacción del Informe funciona como una orden que el narrador recibe desde una instancia difusa del poder que, de algún modo, le obliga a construir un relato del tiempo transicional que el narrador se resiste a escribir, aunque no tenga más remedio. La paranoia y la escasa credibilidad de su discurso serán las armas que este narrador pondrá en uso como una forma de resistencia ante tal obligación a la que ese poder difuso pero omnipresente lo conmina:

—Ahora es cuando me tienes que preguntar qué pinta un borracho cocainómano y cazadotes fallido como tú en una empresa tan alta.

Que no plante una mano instantánea en ese carrillo hinchado de comida se debe a que jamás he pegado a nadie (salvo el día del Watusi), a que hay algo, mucho, de verdad

en los elogios que me ha dedicado y también, y sobre todo, a que sigo teniendo miedo. Aunque hay algo más: sé muy bien cuál es mi papel en esta comedia y no lo voy a cumplir, no al menos como espera este individuo. “Finge”, me ordeno (Casavella, 2009: 26).

En estas circunstancias, Atienza asume la redacción del Informe:

Hoy he visto cómo alguien que no era quien decía ser entregaba a huérfanos que no eran huérfanos regalos quizá vacíos. Entonces, alguien que tampoco era quien decía ser me ha dicho que representaba a no se sabe quién. Ese hombre me ha encargado un trabajo sobre un personaje que no existe para que un llamado Lector calibre lo que un tonto como yo averigua acerca de hechos importantes sobre los que nadie, nunca, debe saber nada. La tarea consiste en demostrar que este mundo puede ser doloroso, hasta infernal, pero no es serio (Casavella, 2009: 36).

Tras el relato del episodio de la infancia de Atienza en 1971 que contiene *Los juegos feroces*, el prólogo de la segunda novela, *Viento y joyas*, se abre con una alusión directa al escepticismo que el propio narrador supone en el Lector con respecto a lo que le acaba de contar:

Estoy en el autobús. Empapado. El paciente Lector de este Informe se estará preguntando por enésima vez: “¿Y a mí qué?”. Tu obligación es atender, Lector. Tu obligación. Desde que me encargaste el Informe me has hecho seguir, suaves tareas de control, por una progre cuya vigilancia naufragó en un bar como éste cuando se sintió deseada por primera vez en su vida. A la progre la siguió un guerrillero de Cristo Rey al que conocía de vista de antiguos atardeceres en las Ramblas. [...] El tipo con pinta de alférez que fue su sustituto duró lo que dura una canción de *spaghetti-disco*, lo que esta chusma tardó en calarle. Ahora le toca al tatuado (Casavella, 2009: 282).

El narrador se siente constantemente perseguido, no sabemos muy bien por quién, y se dedica en buena parte de los textos prologales a huir de alguien, o de sí mismo. En este sentido, la paranoia aparece —junto con el humor— como uno de los principales rasgos que agitan todavía más el discurso ya de por sí poco sosegado de Atienza: “Estoy en el autobús con la camisa empapada, muerto de vergüenza, y pienso que no sólo el tatuado me mira, sino

toda la gente. La paranoia de la cocaína y el cansancio. Como el país, quizá” (Casavella, 2009: 283). La paranoia aparece en el texto no solamente vinculada al miedo que atenaza de forma sostenida al narrador a lo largo de todo el proceso de redacción del Informe, sino también al éxito con el que, casi a pesar de sí mismo, el narrador está acometiendo la función que le ha sido asignada; un trabajo que tiene que ver con construir un relato —cualquier relato— que sostenga, al menos en apariencia, la precariedad de la trama sobre la que se sostiene el poder:

Sabuesos, gatas y ratones, todo un sistema de vigilancia que algo bueno ha debido decir en mi favor porque cada mes me siguen ingresando un dinero que viene muy bien, mientras en el mundo oficial, tal como pronosticaba el que dijo llamarse Trueta, la clase política y sus sumideros se vienen abajo con estrépito. La gente se escandaliza porque no sabía que en esos años existió un argumento sumergido, paralelo a la casi idílica nación de la que todos nos sentíamos orgullosos. Y ahora ese argumento secundario emerge como un susto. [...] Brotan espías de todas partes y por todas partes chantajistas señalan a chantajistas. Los únicos funcionarios que trabajan estos días veraniegos son los del Ministerio de Justicia. Los españoles se lo creerán todo, todas las conspiraciones, y se volverán cínicos. Sería el mal menor. Lo importante es saber el contenido de ese todo. Por eso tu obligación última, Lector, es atender (Casavella, 2009: 282-283).

Aparece aquí, de nuevo, la alusión a la responsabilidad del Lector, que en determinados momentos del texto, como decíamos, el narrador parece depositar directamente en el lector real del libro. Lo interesante de este juego que Casavella propone entre la confusión del Lector como un actante del relato y el Lector como una materialización del horizonte de lectura que configura el propio dispositivo textual tiene que ver, precisamente, con el hueco que ese dispositivo deja entre el relato y su recepción: una recepción que es susceptible de ser modificada y renovada con cada acto y en cada contexto de lectura. De este modo, el narrador de *El día del Watusi*, a diferencia del resto de narradores que encontrábamos en el análisis del resto de novelas que hemos estudiado, no parece tener ningún interés en mantener su autoridad sobre el sentido del relato que va construyendo. En su fragilidad y su paranoia, el narrador se declara incapaz de sostener el poder del discurso, de modo que lo deja brotar, con sus inexactitudes y sus contradicciones, para que sea al Lector quien haga el resto.

Si en *Los juegos feroces* la figura de la madre había sido uno de los elementos centrales en torno a los que giraba la narración, su importancia en relación con la trama irá creciendo en *Viento y joyas* y *El idioma imposible*. Tanto en el segundo como en el tercer prólogo la atención del narrador se desvía hacia este personaje, que se encuentra gravemente enfermo e ingresado en una clínica de lujo en la parte alta de la ciudad.

En concreto, el segundo prólogo se detiene en el deambular paranoico de Atienza por la parte alta de Barcelona de camino al hospital, donde va a visitar a su madre. En el trayecto de ascenso y desde su delirio, el narrador se emplea en el desenmascaramiento de las fantasías del bienestar burgués que habían alimentado el imaginario de ese *día de mañana* alentado por su madre en su propio proceso de desclasamiento hacia arriba. El trayecto que desde los bajos fondos hacia la parte alta de la ciudad opera como el desenmascaramiento de una fantasía:

Me rodea el suave esfuerzo de la burguesía. Estampas de plenitud y neurosis ocultas tras edificios con vocación de laberinto que un temple común ideó para despistar a la Hacienda Pública. Las terrazas escupen vegetación, y en los áticos, como palomares, brillan al sol los sistemas antirrobo. La calma que el dinero necesita para brindar al mundo un modelo satisfactorio de hombres y mujeres; languidez en piscinas y bares y coños con aroma de tabaco rubio. De mito hortera a decorado y, de ahí, a espejo cóncavo de una vaga furia social que en realidad no siento, porque no deseo que se convierta en otro de mis muchos vicios. El resentimiento y la conciencia de clase mal digerida, como las drogas, acaban tiñendo cada uno de tus actos y el blando pensamiento que los valora. Subo por calles sobre muertos que no dejaron nada y sobre muertos que dejaron el oro, sobre carreras brillantes, hipotecas vencidas, patrimonios divididos, estafas sobreseídas, terreno recalificado, especulación remota, y silencio de vivos y muertos. Y rodamos sobre muertos que sólo dejaron azufre o perfume. Fernando Atienza dejará amoniaco. Tengo que lavarme (Casavella, 2009: 284).

Aparece en el discurso de Atienza la rabia y el rencor que motivan la persecución obsesiva del desclasamiento que Fernando ha aprendido de su madre, y que ha marcado su trayectoria vital en el contexto de las dinámicas similares que, a gran escala, la Transición había fomentado sobre buena parte del cuerpo social. “La canción difícil”. En este sentido, poco a poco y ya en el tercer prólogo, el narrador parecerá ir esbozando un paralelismo —una alegoría, más bien— entre el precario estado de salud de su madre y su muerte inminente y

el final de su etapa de juventud canalla, claramente asociada a la Transición como proceso histórico:

Este desgobierno da lugar a la manifestación espontánea de las pasiones más ridículas, los sentimientos más nimios aspiran al arrebate, los pequeños regalos que nos da la Naturaleza para que explotemos nuestra juventud convertidos en extrañas recetas espirituales: enamorarse del amor, sufrir de sufrimiento, amagos de tragedia, vaivenes psiquiátricos, *stripteases* emocionales, gritos y besos en las calles, violencia, rollo duro. Esa familia a la que no soy tan ajeno me recuerda, Lector, a España, a mi ciudad, a mi vida, entre los años 75 y 85 (Casavella, 2009: 777).

Sin embargo, justo en el momento en el que esta alegoría parece tocar su punto álgido, llegando a rozar un lugar común melancólico ciertamente frecuente en el relato del tiempo transicional—recordemos, sin ir más lejos, el retrato de Amelia desde la perspectiva de Tomás en *La caída de Madrid* o, en otro orden de cosas, el final de *Anatomía de un instante*—, el narrador se detiene y, de nuevo con humor, interrumpe su discurso sentimental para reírse de sí mismo:

Un momento, Lector. Yo también me eché a reír cuando encontré en mi cabeza ese pensamiento trascendente, esa relación. Yo aún no soy como Gaspar Pérez, el autor de *La sociedad impalpable*. Creo que nado. Y por eso me río. Porque soy un frívolo, aunque durante un tiempo fuera un frívolo desesperado (Casavella, 2009: 777).

Rápidamente, el narrador rectifica este desliz sentimental, reinstaurando el tono intencionalmente frívolo y paródico. En este sentido, este último prólogo se abre con la cita de un texto supuestamente publicado por un tal Gaspar Pérez, uno de los personajes que aparece en *Viento y joyas*. La alusión a este ensayo inventado—titulado *La sociedad impalpable*—es significativa porque funciona casi a modo de una declaración de intenciones que el narrador pone sobre la mesa en la introducción de la última parte de su informe:

En el marco de un mundo que no ha sido transformado esencialmente, el surrealismo ha alcanzado el éxito; un éxito chato y convencional, inmenso y peligroso. Si el espectáculo es el opio del pueblo, el espectáculo surrealista por antonomasia, el ocio

infantil y juvenil, los juegos de los niños, se convierte en el más peligroso estupefaciente. No se trata de lavar cerebros, que se lavan, ni tampoco de lanzar consignas, que se lanzan; sino de alterar los arquetipos junguianos, corromper el inconsciente colectivo, modificarlo, eliminar la “preferencia humana” en nuestra conducta y sustituirla por docilidad, una nueva mansedumbre. Quieren que dejemos de actuar y obedezcamos el MENSAJE. ¿Quién es el culpable? ¿O quiénes? ¿Cuántos? ¿Cómo? (Casavella, 2009: 771).

En el contexto de la delirante conspiración sobre el papel de los payasos infantiles que aparecen en televisión en las tramas corruptas del Estado que formula Gaspar Pérez, Atienza se vale de la alusión a este texto para expresar de una forma bastante aproximada la función subversiva del humor y la paranoia como las claves de su relato. El autor del Informe reconoce su desequilibrio —un desequilibrio “alimentado por años de excesos”—, y desde la asunción del mismo emprende la redacción de la tercera parte del Informe. Como —de nuevo— ha señalado Naval, Casavella ofrece la paranoia, como una variante textual, como una alternativa a las narraciones teleológicas del proceso transicional:

La suposición de que hay una intencionalidad política de orden superior en los acontecimientos relatados se convierte en paranoia en la escritura de Fernando Atienza. Menudean en el *Watusi* las referencias a las teorías de la conspiración. La paranoia se acaba convirtiendo en la variante textual de la teleología histórica. O sea, la idea de que los acontecimientos políticos relacionados con la Transición política obedecen a un plan previsto o de que hay un orden premeditado —bien intencionado o inicuo— tras la sucesión de tales acontecimientos deviene en perturbación mental (Naval, 2016b: 40).

De este modo, “siempre hay algo que no encaja en *El día del Watusi*, porque no existe la línea del relato, solo espirales, extrañas espirales que mezclan las vidas en un tiempo histórico que se vuelve arbitrario, confuso, paranoide” (Naval, 2016c: 3). En la parte final de este tercer prólogo, es el propio Atienza quien, comparándose con el autor de *La sociedad impalpable*, explicita el posicionamiento político que, desde el forcejeo con el relato, sostiene la novela:

Mis paseos por el mundo canalla, mi furor por la simetría, pero también por el caos, mi plan, fructifican, ya lo creo. Muy pronto, Lector, obtendré resultados serios.

Porque soy un espía de muy baja catadura, un habitante de la cloaca, pero no me resigno. Quizá sea la influencia de mi madre, su enfermedad, las circunstancias. Puede que ese recordar contra todos, contra el balsámico y necesario esfuerzo de olvidar y mirar a otro lado para sobrevivir, el que tras muchas contabilidades, punteando recuerdo a recuerdo, me haya hecho llegar a un balance nefasto sobre el discurso de mi vida. Y, desde luego, mi carácter no está dotado para una espiritualidad redentora, ni para, como Gaspar Pérez, llevar al furor simétrico, la paranoia y la lógica hasta las últimas consecuencias (Casavella, 2009: 778).

Y concluye:

[...] Pero si hay algo, no de verdad, sino de auténtico en todo esto es que, contra la convencional versión de los sucesos propuesta por la sociedad [...] está el caos [...], el desastre, lo cómico, la risa y lo paradójico, el grito ululado como extraño resultado de nuestras vidas (Casavella, 2009: 778-779).

El estallido de la cronología y la lógica ordenada desde la que la sociedad trata de construir el relato del tiempo transicional se rearticula en Casavella en forma de una espiral paradójica y caótica. El caos y la paradoja constituyen, junto con el humor, la propuesta de relectura política del tiempo transicional que contiene *El día del Watusi*. De este modo, el texto de Casavella se sitúa incómodamente en el centro de uno de los debates fundacionales de la teoría posmoderna, y se posiciona con una convicción y con una notable voluntad lúdica que, como apuntábamos más arriba, nos recordarán a la voluntad subversiva de los primeros escritos de Manuel Vázquez Montalbán y su “reivindicación del derecho a ser subnormal” (Vázquez Montalbán, 1995).

Es en este sentido que, para nosotros, la novela de Casavella constituye un relato *emergente* en el sentido en que lo entendía Williams, interpretando la elaboración de este relato que desconfía del relato en íntima relación con la actualización de la escritura subnormal de Vázquez Montalbán como su discurso *preexistente*. Los ecos de la producción narrativa de Vázquez Montalbán que la crítica ha señalado en la escritura de Casavella van, a nuestro entender, más allá de la idea de la mera influencia temática y están mucho más acotadas a una cuestión de tono. Más allá del protagonismo de la ciudad de Barcelona, del retrato paródico de los bajos fondos de la ciudad y de las cloacas del poder de una burguesía

catalana alienada con los intereses del franquismo y de una élite cultural pagada de sí misma, el elemento *preexistente* —la deuda— más valioso que el relato de Casavella presenta con respecto a la producción narrativa de Manuel Vázquez Montalbán tiene que ver con la reelaboración de la *subnormalidad* como posicionamiento narrativo, ético e ideológico.

En su ensayo titulado *El idiota superviviente*, Eugenia Afinoguénova (2003) dedicaba un capítulo de su estudio al análisis de la escritura subnormal de Manuel Vázquez Montalbán en el contexto de lo que, al final de los años sesenta, Umberto Eco llamó la *guerrilla semiológica* (1986). Afinoguénova se apoya en la teoría de Eco para explicar el tipo de relación que la obra de Vázquez Montalbán producida entre los años sesenta y los setenta —fase de su producción que la crítica ha señalado como la “etapa subnormal” (Colmeiro, 1996)¹⁵⁰— establece entre la cultura, la política y la teoría de la comunicación.

Señala Afinoguénova:

En la España de las décadas de los sesenta y los setenta, la semiología y la teoría de la comunicación cumplían el papel de alternativa teórica a tanto el marxismo ortodoxo como el estructuralismo. Era precisamente la semiología la que proporcionaba el aparato y el lenguaje, con los que cierta parte de la izquierda española —incluyendo a Vázquez Montalbán— articulaba las ideas que estaban a la orden del día: el programa de “la influencia política eficaz” y la búsqueda de la *hegemonía*, en los términos elaborados por Gramsci (Afinoguénova, 2003: 56).

Lo interesante de la aplicación de la teoría semiológica en el contexto de finales de los sesenta y principios de los setenta —que nos interesará, a su vez, en relación con el gesto que

¹⁵⁰ Afinoguénova, siguiendo a Colmeiro (1996), sitúa la etapa subnormal de la escritura de Manuel Vázquez Montalbán entre mediados de la década de los sesenta y finales de los setenta. Las obras que, para la crítica, mejor representan esta forma de escritura son los primeros escritos del autor: las novelas *Recordando a Dardé* (1965), *Yo maté a Kennedy* (1972) y *Happy end* (1974); los ensayos *Manifiesto subnormal* (1970), *Guillermota en el país de las Guillerminas* (1973) y *Cuestiones marxistas* (1974) —recogidos posteriormente en un volumen titulado *Escritos subnormales* (1989)—, *La vía chilena al golpe de estado* (1973) y los poemarios *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973) o *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973). Sin embargo, consideramos que, lejos de abandonar la subnormalidad como la perspectiva narrativa predominante en la producción de Vázquez Montalbán, pueden encontrarse trazas de la misma en buena parte de su producción cronística y literaria posterior, sobre todo en textos como la *Crónica sentimental de la Transición* (1985), que hemos abordado en apartados anteriores, en novelas como *Los alegres muchachos de Atzavara* (1989) o *El estrangulador* (1994), y en buena parte de las novelas que compondrán la serie Carvalho, publicadas ya en las décadas de los ochenta, los noventa e incluso los primeros años 2000 (*Asesinato en el comité central* (1981), *El laberinto griego* (1991) o *Sabotaje olímpico* (1993).

subyace a la escritura del proyecto narrativo de *El día del Watusi*— tiene que ver, en este sentido, con el énfasis en el papel del receptor dentro del esquema del marco comunicativo en el que se produce toda enunciación, también la del texto cultural. Como explica Afinoguenova:

La teoría semiológica parte de la idea de que en el mundo contemporáneo, saturado de mensajes, el receptor —y no el emisor— de la información tiene la voz decisiva. Su papel activo deriva del hecho de que es el receptor concreto, y nadie más, quien posee el código sin el cual el mensaje es una señal vacía. [...] Los escritores, los críticos de arte y los culturólogos de izquierdas derivaban de esta definición tres conclusiones que, juntas, transformaban la semiología en un arma de lucha revolucionaria. El énfasis en el receptor de la información significaba, en primer lugar, que el auténtico poder estaba en el punto al que llegaba el mensaje, y no del que éste partía. En segundo lugar, esto quería decir que el receptor podía controlar el significado final de los mensajes que se le imponían, en lugar de dejarse controlar por ellos. Lo cual, a su vez, significaba que el receptor necesitaba darse cuenta de su papel activo en la “cadena de significación” y aprender a transformar las señales en mensajes de resistencia. Debía aprender —o recibir un aprendizaje básico, lo quisiera o no—, porque de él dependía el progreso social (Afinoguénova, 2003: 57).

Es en este sentido que Afinoguénova entenderá el “impulso ético” de la etapa subnormal de la escritura de Manuel Vázquez Montalbán; un impulso ético que, para nosotros, no distará del posicionamiento político que encontramos en la escritura de Casavella. Colmeiro había señalado que la idea de *subnormalidad* se gesta en la obra de Vázquez Montalbán como un diagnóstico individual y colectivo para explicar y, al mismo tiempo, poner en tela de juicio, la posición del intelectual que vende sus productos en el mercado cultural tardofranquista (Afinoguénova, 2003: 58)¹⁵¹.

¹⁵¹ Para Afinoguénova: “La escritura subnormal opera desde dentro de los signos *saboteados* y en condiciones de la ubicuidad de manipulación. Su función es imponerle al lector la conciencia de su papel activo y de enseñarle a negociar los códigos comunicativos. En el marco de la historia sin referentes, el discurso *subnormal* busca transformar la supuesta imposibilidad de resistencia en un foco de resistencia individual de un sujeto-descifrador —el nuevo sujeto revolucionario de la época neocapitalista—. La teoría de la *subnormalidad* contribuye, de esta forma, a un proyecto complejo y contradictorio que busca crear la imagen de un mundo completamente manipulado y luego apuntar a las posibilidades que permitan hacerlo estrellarse desde dentro. De ahí su doble planteamiento. Por un lado, el *subnormal* de Vázquez Montalbán es un ser humano sumiso,

Es en este sentido que el *Manifiesto subnormal*, que Vázquez Montalbán publica a principios de los años setenta causando un gran revuelo entre los sectores más ortodoxos del PSUC¹⁵² —partido al que Montalbán pertenecía—, funciona casi a modo de manual de uso para las prácticas culturales en el contexto de un neoliberalismo todavía incipiente, pero ya imparable: “Es un *Manifiesto* de la época neocapitalista, en la que la historia aparenta perder sentido y convertirse en la pesadilla estructuralista de la historia antiteleológica, sin principio ni fin”. Su esencia se define, para Afinoguénova, “como un desenvolvimiento de significantes sin sentido” (Afinoguénova, 2003: 64-65).

Para Afinoguénova, el texto de Montalbán parte de una premisa clara: el discurso del poder promueve una interpretación *saboteada* de la historia (2003, 68-69). La pregunta, inquietud o incluso preocupación que, lógicamente, dispara esta premisa tiene que ver con la utilidad de tomarla como un punto de partida válido sobre el que construir un relato alternativo al construido por esa historia *saboteada* que serían los relatos hegemónicos. La propuesta que *El día del Watusi* contiene en relación con el discurso sobre la historia de la Transición, en este sentido, no dista mucho de la premisa de la subnormalidad que sostiene Montalbán a principios de la década de los setenta.

Esta coincidencia en el incómodo límite entre la celebración de la voladura de los grandes relatos como una posición revolucionaria y el peligroso cinismo de ciertos posicionamientos que, dentro de la teoría posmoderna, acabarían alineándose, ya en los años noventa, con las teorías del fin de la historia será lo que, en cierta medida, defina el programa político que encontraremos tanto en la escritura del *Manifiesto subnormal* en 1970 como en la escritura de *El día del Watusi* a principios de la década de los 2000. La potencia política de esta provocación se verá actualizada en el 2016, momento en que la reedición del texto de Casavella podría ser interpretada —del mismo modo que la de Montalbán— dentro del debate en torno a los límites del humor y su utilidad política.

insertado en el Sistema y manipulado por él [...]. Por otro lado, es un ser humano que es capaz de expresarse y hasta dictar su voluntad proclamando su propio manifiesto ideológico —un *subnormal* cuyo discurso puede tematizar el fenómeno de la *subnormalidad*” (Afinoguénova, 2003: 71).

¹⁵² El propio Vázquez Montalbán explica en el prólogo a su *Manifiesto subnormal* la mala acogida que el texto tuvo entre las filas del marxismo más ortodoxo, en las que el propio autor se había integrado durante los últimos años del franquismo pero de las que, a partir de este momento, irá distanciando su discurso progresivamente (Vázquez Montalbán, 1995).

Afinoguénova formula de la siguiente manera el dilema ante el que este tipo de escritura nos sitúa:

[...] ¿Hay algún sentido positivo en esta versión paródica de la historia? En otras palabras, ¿es posible superar la unidimensionalidad estructural apoyada por el Sistema y tocar otra vez el horizonte de referencias, a pesar de que explícitamente se anuncia una época de sumisión y oportunismo? Sobre esta pregunta se han roto muchas lanzas. Sobre todo en el campo marxista, que al final quedó dividido entre los marxistas frustrados que llenaron las filas de los pensadores posmodernos, y los marxistas militantes, quienes siguieron intentando romper el velo de los significantes impuestos por la cultura reinante. En su desarrollo creativo, Vázquez Montalbán traza un tercer camino: el de la crítica cultural (Afinoguénova, 2003: 69).

Este acercamiento nos permite, entonces, volver sobre la cuestión del humor desde una perspectiva crítica: el humor como una de las armas más eficaces para la actualización de esa *guerrilla semiológica* que el propio Eco declaraba obsoleta a finales de los años ochenta (Eco, 1986)¹⁵³.

La escritura subnormal, en este sentido, constituye una estrategia textual profundamente ideológica, puesto que se trata de “un tipo de escritura que comprende y promueve un proyecto social” (77), y que implica, además, una práctica de los afectos muy específica que tiene que ver con el radical rechazo tanto de los discursos *dominantes* como de las estructuras afectivas que los sostienen, siendo la sublimación nostálgica el principal dispositivo afectivo mediante el que el poder se perpetúa a través de los relatos sobre el pasado de corte *blando*.

¹⁵³ En el programa de la *guerrilla semiológica* que promueve Vázquez Montalbán, el papel central corresponde a la estrategia de manipulación con el lector implícito. La estrategia presupone que el lector se involucre en un texto que tiene una apariencia verosímil, aunque esté basado en una serie de convenciones ideológicas no necesariamente fiables. Acto seguido, el autor pone a prueba estas convenciones mediante una reducción al absurdo, la cual hace estallar la credibilidad inicial del discurso entero. Se supone que al descubrir que se había caído en una trampa, el lector llegará a comprender la falsedad de las convenciones que están detrás de los mensajes que parecen creíbles y “normales”. Más importante aún es el hecho de que el lector, sometido a una prueba de escritura *subnormal*, tiene la oportunidad de darse cuenta de su propio papel activo en la difusión del discurso; es decir, puede comprender que fue él el que había absorbido y aceptado un mensaje manipulador como fiable, y que por lo tanto, fue él mismo el que había sido su portador. La prueba semiológica a la que se somete el lector de los textos *subnormales* le permite comprender el propio papel particular en el universo de signos falsos, basados en una convención aceptada y naturalizada, y le hace reconocer su responsabilidad individual en la verificación de signos y producción de sentido (Afinoguénova, 2003: 76-77).

Si uno es consciente de ella, la subnormalidad permite evitar un pacto con el poder: la subnormalidad, como una forma del pensamiento divergente, como forma de resistencia ante el pensamiento único. El recurso al humor puede ser leído desde una perspectiva similar. “En ausencia de un narrador fiable” —puesto que el autor está investido con lo que Afinoguénova llama una *autoridad negativa*— “el lector es obligado a producir su propia versión del texto, eligiéndola de las múltiples lecturas posibles” (Afinoguénova, 2003: 78). Esta, y no otra, es para nosotros la mecánica del texto subnormal, que *El día del Watusi* comparte ampliamente con la escritura de Vázquez Montalbán.

Es en este sentido, la rabia, el humor y la displicencia que el propio Echevarría detectaba como los elementos predominantes en el texto de Casavella como un proyecto narrativo, por lo demás, fallido, constituyen, para nosotros, el resorte afectivo que hace de *El día del Watusi* un artefacto literario profundamente movilizador y una novela profundamente política.

2.2.2. Daniela Astor y la caja negra (2013) y el relato del feminismo

La publicación, en el año 2013, de la novela *Daniela Astor y la caja negra* supone el punto de inflexión en la trayectoria narrativa de la escritora Marta Sanz. Entre el año 1995 y ese momento, la autora ya había publicado un número considerable de novelas, algunas de las cuales habían sido reconocidas por la crítica —llegó a ganar el Premio Ojo Crítico de narrativa por *Los mejores tiempos* (2001) o incluso a ser declarada finalista del Premio Nadal por *Susana y los viejos* (2006)—. Sin embargo, no será hasta la publicación de *Daniela Astor y la caja negra* en 2013 —que también recibiría premios como el Tigre Juan o el Premio Cálamo— cuando Marta Sanz llegará a ocupar un lugar central en el campo literario y será identificada como una de las voces narrativas más relevantes de la producción literaria contemporánea en España. En esto, la figura de Marta Sanz se asemejará más a la trayectoria literaria de Rafael Chirbes, que a las trayectorias de otros de los autores que también hemos abordado en nuestro trabajo, como Javier Cercas e Isaac Rosa, que fueron incluidos en el canon prácticamente desde la publicación de sus primeras novelas y de forma relativamente unánime por parte de la crítica especializada.

Nos parece relevante señalar la dilatada trayectoria literaria que precede a ese deslizamiento de Sanz hacia el centro del campo literario por varios motivos. Uno de ellos

tiene que ver con el carácter político, comprometido y explícito que la narrativa de Sanz, en sintonía con la de Chirbes, presenta; un carácter político que, sobre todo en sus primeras novelas, optará por una escritura de corte realista que quedará bastante lejos de la ideología literaria dominante entre finales de los años noventa y principios de los 2000 en el contexto español, que tenía en las estructuras metaliterarias y el juego metaficcional su principal caballo de batalla—como, efectivamente, puede observarse en la narrativa de Javier Cercas, Isaac Rosa y tantos otros—.

Otro de los motivos, que será el que centrará nuestra reflexión, tendrá que ver con la centralidad que la cuestión de género ocupa en el conjunto de la obra poética y narrativa de la autora; una reflexión de corte claramente feminista que muy frecuentemente aparecerá explícitamente vinculada a la representación crítica de la Transición, y a las formas narrativas autobiográficas o autoficcionales. El conjunto de estos tres aspectos que vertebrarán la práctica totalidad de la producción narrativa de Marta Sanz —feminismo, Transición y autorrepresentación— no solamente contribuirá a construir una memoria comunicativa de la Transición claramente alternativa a las que hemos abordado hasta el momento, sino que articula un proyecto narrativo cuyo éxito viene señalar, ya en 2013, la existencia de un vacío no solamente en el campo literario —pues pocos son los discursos similares al que la narrativa de Sanz propone en este sentido— sino también en la memoria colectiva del tiempo transicional, que tenía que ver con la ausencia de la visibilización de un relato de la misma desde la perspectiva de la mujer¹⁵⁴.

Si echamos la vista atrás, sin embargo, sí encontraremos voces y textos con los que el relato del tiempo transicional que propone Marta Sanz encuentra un diálogo. Textos como, por ejemplo, la primera novela publicada por Rosa Montero *Crónica del desamor* (1978), la novela de Carmen Martín Gaité *El cuarto de atrás* publicada ese mismo año, o incluso un clásico texto del feminismo transicional muy poco revisitado desde el presente: *L' hora violeta* escrito por Montserrat Roig en 1980. Lo que todos estos textos tienen en común y que será recogido por la producción narrativa de Marta Sanz será, sin duda, la centralidad de la

¹⁵⁴ No confundiremos en este apartado la alusión a una feminista del relato transicional con la alusión a las distintas versiones de la misma desde la perspectiva femenina. A lo largo de nuestro proceso de investigación, hemos tenido dificultades a la hora de encontrar esa perspectiva feminista en nuestra búsqueda de corpus: pensamos en autoras como Belén Gopegui y Almudena Grandes, pero sus novelas no presentaban, desde nuestra perspectiva, un gran interés para nuestro estudio en este sentido.

reflexión en torno al cuerpo femenino como la figura de estilo privilegiada y como el enclave fundamental de la enunciación de un discurso que emerge con la voluntad de problematizar la autoridad del poder discursivo masculino, y de escenificar una toma de la palabra por parte de las mujeres como un colectivo social históricamente oprimido que, en el contexto español, tiene en la Transición su momento clave¹⁵⁵.

El éxito de la publicación de *Daniela Astor y la caja negra* en 2013 se puede enmarcar fácilmente en esa línea crítica para con el imaginario transicional que observábamos ya claramente dibujada en la novela de Isaac Rosa, pero que a partir del año 2011, se iba a encontrar ya mucho más definida en el contexto de la narrativa española. La propia autora venía ya desarrollando un discurso literario muy crítico en algunas de sus novelas anteriores, especialmente en *Los mejores tiempos* (2001) y *La lección de anatomía* (2008) —novela que sería reeditada en 2014 al calor del éxito editorial de *Daniela Astor y la caja negra*—, en las que se encuentran ya los tres ejes principales sobre los que se sostendría, años después, *Daniela Astor y la caja negra*: el ejercicio de lectura crítico del pasado transicional; la infancia y la adolescencia como figura de estilo y, en concreto, la figura de la niño o la adolescente como sujeto de una memoria que se construye a la vez como un discurso individual (concreto) y colectivo (metafórico); y la escritura del cuerpo como el motivo central de reflexión en la construcción de las diferentes tramas narrativas¹⁵⁶. Sin embargo será la escritura del cuerpo femenino —uno de los rasgos más particulares de la obra de Sanz—, lo que caracterizará específicamente la representación de la Transición en las novelas de la autora, especialmente en el caso del texto que nos ocupa¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Isabelle Touton ha estudiado las formas de militancia feminista en España en los años setenta y los primeros ochenta, como una vertiente fundamental por las luchas democráticas en la España de la Transición (Touton, 2017).

¹⁵⁶ En otro lugar nos hemos aproximado a la evolución de la representación del tiempo transicional que la publicación dilatada en el tiempo de estas tres novelas ofrece (Ros Ferrer, 2017). Recordaremos aquí, sin embargo, la naturaleza velada de la conjunción de estos tres ejes que presenta la primera de estas novelas: *Los mejores tiempos*. De esta novela llama la atención la construcción de una voz narrativa en primera persona masculina en una narración que, por lo demás, anticipará en todo a las que vendrían después. La masculinidad del personaje que protagoniza y narra *Los mejores tiempos* es, sin embargo, poco verosímil a nuestro juicio, sobre todo si se compara con las voces narrativas explícitamente femeninas que articularán buena parte de las narraciones posteriores de la autora. La propia Sanz ha expresado en conversaciones públicas las dudas que el narrador masculino de *Los mejores tiempos* le ha inspirado posteriormente.

¹⁵⁷ En tanto crónica del tiempo transicional, el diálogo entre *Daniela Astor y la caja negra* y *La lección de anatomía* resulta evidente. Si en *Daniela Astor y la caja negra* la denuncia de estos relatos heredados se hacía visible a partir del señalamiento de la contradicción existente entre toda una serie de discursos mitificadores alrededor del proceso de liberación y emancipación sexual de la mujer durante los años del cambio político en España y la insuficiencia de este proceso en muchos aspectos, en *La lección de anatomía* este gesto de denuncia

La imagen central sobre la que el propio texto llama la atención ya desde el título — la *caja negra*— funcionará como un elemento cohesionador de la doble trama de la que se compone la novela: *La caja negra* es el documental sobre el destape que está rodando Catalina H. Griñán en tiempo narrativo presente y la caja negra es, también, la zona oscura de la memoria de la protagonista desdoblada, que remite a un episodio de su historia personal ocurrido en 1978 y que es narrado y recuperado para el presente. Ambas narradoras son la misma persona que, desde distintos registros y desde distintos tiempos narrativos, nos cuenta por un lado una dolorosa historia de infancia y, por el otro, nos va ofreciendo los resultados de un proceso de investigación que constituye un relato de desenmascaramiento de la doblez de los discursos del *destape* bajo la forma de documental.

La caja negra funciona, de este modo, como una metáfora del tiempo transicional: como un receptáculo cerrado, oscuro y de contenido cifrado, que implica una parte poco o nada revisitada de la historia oficial de la Transición y que invita a la reflexión sobre a la situación de la mujer en el contexto de tránsito del franquismo a la democracia. Ambas líneas narrativas se desarrollan en paralelo y se ofrecen al lector entrelazadas y en contrapunto.

El eje central de la novela es la historia de Catalina. Los acontecimientos narrados en la novela ocurren durante el año 1978, pero sus efectos, sin embargo, se prolongan hasta el presente —de nuevo, la articulación de la continuidad un tiempo extenso cifrada en un *lapso* de tiempo breve—. El núcleo del recuerdo infantil sobre el que trabaja esta trama narra la historia de la madre de Catalina: la mujer que, en plena Transición —la elección de la fecha es, en este sentido, significativa—, cumple una pena de cárcel de seis meses y un día por someterse a un aborto de forma voluntaria, sin justificarse en una supuesta locura o depresión, desvinculando su cuerpo, de forma consciente, del valor de *potencia demográfica* que el sistema asigna a todo cuerpo femenino por defecto¹⁵⁸.

se construye a partir de un relato de vida que se articula en torno al cuerpo propio como el lugar físico —la *geografía*— en el que toda una serie de violencias se han ido inscribiendo a lo largo de los años. Este será, a mi entender, el gesto que busca ser formulado ya explícitamente con la publicación de ese último ensayo en el que, además de insistir en el proceso de disciplinamiento de los cuerpos femeninos por parte de todo un aparato político y, especialmente, cultural, incide en el componente sentimental de ese disciplinamiento que lo es, en realidad, *en cuerpo y alma*, siguiendo las metáfora propuesta por Aurora Morcillo.

¹⁵⁸ La asignación del valor de “potencia demográfica” al cuerpo femenino es común en los regímenes totalitarios (Bosch Fiol, 1999). Sobre esta idea volveremos más adelante.

Nosotros no podemos convertir esta historia en un silencio porque el silencio es un modo de subrayar las cosas, pero también de borrarlas. Yo sufrí con lo que no vi. Con lo que imaginé. Con las ondas. Con el paréntesis, la elipsis y las salpicaduras. [...] Un día de noviembre de 1978 a las ocho de la mañana dos policías llamaron al timbre. Presentaron un papel y se llevaron a mi madre. Entonces, en la comisaría y en el juzgado, entre uniformes oscuros y togas, empezaron los cuentos de dragones y espadas. El tiempo se hizo petróleo. Nos manchó la ropa. En mi memoria queda un ruido blanco: paisajes difusos, casi borrados completamente, del ir y venir de mi madre. La catástrofe de noviembre de 1978 queda registrada en nuestra caja negra. Aún hoy sobrecogen los estragos de esa grabación (Sanz, 2013: 240-242).

Del mismo modo que Catalina relee ese episodio de su infancia para comprender mejor, para tratar de desentrañar el sentido de ese *ruido blanco*, de ese tiempo hecho petróleo, la novela propone el acto de relectura de la Transición como si fuera también el contenido de una caja negra: una caja negra recuperada un tiempo después, cuyo significado es de difícil acceso hoy, por haberse fosilizado, carbonizado, en un relato mitificado del proceso de cambio político en España. La caja negra funciona, como metáfora en el texto, del mismo modo en que lo hace como objeto en la realidad: como un artefacto que guarda un secreto, una verdad codificada que precisa de un agente decodificador para revelar su contenido.

Este acto de decodificación que propone la novela tendrá que ver, sin duda, con un proceso de desenmascaramiento de ciertas lógicas discursivas cuyo blanco de poder es el cuerpo de la mujer. En este proceso de desenmascaramiento, el motivo del aborto funcionará como un elemento central y, a la vez, como una suerte de agujero en el tiempo, ya que — de un modo similar a lo que observábamos en *El vano ayer*— se pone en el centro de la narración como una cuestión igualmente problemática en 1978 que en 2013, año en el que la novela era publicada y año también en el que era aprobada en España una Ley del Aborto que retrocedía en los derechos adquiridos a este respecto a las leyes anteriores a 1983¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Entre 1977 y 1978 se aprobaron una serie de leyes por las que se despenalizaba el adulterio, el amancebamiento y el uso de métodos anticonceptivos. El divorcio se legalizó en 1981. El aborto no se despenalizó hasta 1983, cuando el gobierno socialista aprobó una ley que no entraría en vigor hasta 1985 —una ley por la que se suprimía el castigo de cárcel para la mujer que abortara bajo tres supuestos: peligro para la embarazada, violación, tara física o psíquica del feto.

Cuerpo y memoria son dos ejes que se cruzan necesariamente cuando hablamos de la memoria de la represión, en sus diferentes formas y en los diferentes momentos históricos. En el caso de esta forma de memoria en el periodo transicional español, por *transición* no entenderemos únicamente el tránsito de un régimen dictatorial a otro democrático, sino también al proceso de tránsito social, cultural y económico que ocurre de forma paralela desde un modelo económico de planificación estatal hacia un modelo económico de corte liberal: el llamado desarrollismo económico de los años sesenta como el estadio previo y necesario para la imposición, ya en la década de los ochenta, de reformas neoliberales. Desde esta perspectiva, el trabajo alrededor de las narrativas sobre el cuerpo femenino como el dispositivo o blanco privilegiado del control biopolítico —primero del franquismo y después de la Transición— cobra una dimensión específica y sitúa el texto de Marta Sanz en un lugar central y poco explorado en la producción de los discursos críticos sobre la Transición en el campo literario actual.

Para abordar desde esta perspectiva un análisis de esta propuesta literaria, resulta de gran interés el trabajo de Aurora Morcillo, titulado *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco* (2016). Precisamente, la propuesta central del libro de Morcillo gira alrededor de una lectura historiográfica de la relación simbólica entre el cuerpo político y el cuerpo femenino como una alegoría de la nación que habría ido evolucionando a lo largo de las sucesivas etapas del franquismo. Con este propósito, Morcillo se detiene en el análisis de la utilización metafórica de las imágenes sexuadas de los cuerpos femeninos en los discursos políticos del régimen desde el periodo autárquico hasta la etapa desarrollista.

Morcillo analiza el modo en que durante el franquismo, al igual que ocurría en otros regímenes totalitarios como el nazismo alemán o el fascismo italiano, “el concepto de ‘nación’ se transmuta en la figura física de una ‘mujer’ con todas las cualidades que se le asocian: maternidad, vulnerabilidad, fertilidad...” (Morcillo, 2016: 7-8). Una transmutación que, ya en los años sesenta y con la progresiva implantación de una cultura de consumo —no únicamente en España, sino en el contexto del proceso de americanización de Europa durante la Guerra Fría— se habría ido desplazando hacia otro tipo de metáforas y significados, en los que la asociación de la imagen del cuerpo femenino a una serie de valores en torno a un concepto muy determinado de la feminidad no dejó de ser una constante y no perdió —ni siquiera hoy lo ha hecho— su carácter prescriptivo.

De hecho, esta transmutación se puede observar con enorme claridad por medio del famoso desnudo de Marisol para la revista *Interviú* en abril de 1976, que Marta Sanz recoge, muy significativamente, hacia el final de su *Daniela Astor y la caja negra* en forma de écfrasis: el cuerpo desnudo de Marisol como alegoría de la *joven y frágil* democracia. La imagen, sin embargo, tiene dos caras. Por un lado está la del objeto Marisol, que es representada alegóricamente por y para la mirada masculina. Por otro lado, está la de la emergencia del sujeto Marisol que, voluntariamente, ejerce la acción de desnudarse ante la cámara, rechazando de este modo explícitamente “la pátina de azúcar glas” (Sanz, 2013: 193) con la que el franquismo le había marcado desde la infancia (Touton, 2015 y Ros Ferrer, 2017).

El trabajo de Morcillo señala dos aspectos importantes para entender esta evolución en el régimen de representación de los cuerpos femeninos bajo el franquismo.

En primer lugar, la autora pone en un primer plano cómo la sexualidad y el género funcionaron como los dispositivos privilegiados de control que el régimen ejerció sobre el cuerpo social para definir y fijar las estructuras políticas y sociales de corte nacionalcatólico impuestas tras la Guerra Civil. Evidentemente, el cuerpo femenino fue el principal destinatario del ejercicio de este control; un control que, aunque se ejercía principalmente por parte de la Iglesia y del Estado —y fundamentalmente a través de las instituciones educativas—, disponía de todo un marco social, cultural y sentimental en el que operaba como una especie de cadena de transmisión de los valores que el régimen imponía por medio de un tipo de cultura popular y mediática dirigida específicamente al consumo femenino¹⁶⁰. En segundo lugar, Morcillo subraya también la centralidad que fueron adquiriendo los intereses del sistema económico como un condicionante discursivo imprescindible de tener en cuenta a la hora de establecer consideraciones en torno a la evolución de la circulación de las imágenes del cuerpo femenino en el imaginario cultural y nacional, especialmente a partir de la última etapa del franquismo y el inicio del proceso de Transición, que es justo donde su trabajo concluye¹⁶¹.

¹⁶⁰ Un buen ejemplo de esto eran los famosos consultorios sentimentales que, sorprendentemente, existieron hasta la década de los 80. El sociólogo francés Gérard Imbert es autor de un sugerente y muy temprano trabajo al respecto (Imbert, 1982). En su ensayo *Usos amorosos de la posguerra española*, Carmen Martín Gaité da muchas de las claves de esa educación sentimental, algunas de ellas también en relación con el funcionamiento de los consultorios sentimentales.

¹⁶¹ Morcillo señala la “subversiva” influencia que los medios de comunicación tuvieron a partir de este momento jugó un rol tan importante en la configuración de la cultura y el panorama político que, en países como España esta influencia llegó a ser similar a la de los Ministerios de Estado. Sin ir más lejos, el Ministerio

Ambos aspectos serán muy importantes a la hora de entender lo que ocurrirá en los años de la Transición en relación con esa memoria de los cuerpos femeninos bajo el control de la represión franquista, que no ha sido del todo contada y de la que todavía nuestras abuelas y nuestras madres son hoy portadoras. Una memoria que, tal y como se esfuerzan en mostrar los textos de Sanz, llegará a ser doble y contradictoria. Como ha señalado Claudia Jareño:

El feminismo radical de la Segunda Ola, que nace en los Estados Unidos durante la década de los sesenta junto a otros movimientos contestatarios, y del que forman parte los diversos feminismos del Estado Español en los años setenta, pondrá el énfasis en la dominación masculina sobre las mujeres en todos los contextos de la vida, tanto públicos como privados. Con su célebre frase “lo personal es político” las feministas radicales sacan a la luz la dimensión política de lo privado, insistiendo en el hecho de que la opresión de las mujeres se produce tanto en el ámbito público, como ya habían señalado las feministas liberales con el derecho al sufragio femenino, como en el ámbito privado de la casa y el dormitorio, criticando la tradicional separación de esferas público *versus* privado que había ayudado a ocultar los maltratos y violencias que sufrían las mujeres en el ámbito privado. [...] Kate Millet, autora de referencia del feminismo radical, desvela en su célebre obra *Política sexual* (1970) la paradójica situación sexual de la mujer en un mundo patriarcal donde tiene negada la sexualidad pero, al mismo tiempo, no puede trascender su condición sexual de cara al hombre (Jareño, 2016: 185).

El trabajo de Morcillo insiste en una lectura positiva de la influencia que ese proceso de transición de un modelo económico a otro —de la autarquía al desarrollismo— iba a tener en la reconfiguración de los roles de género femeninos más tradicionales. No caeremos aquí en negar de forma tajante la lectura de Morcillo a este respecto, pues la mejora en la situación de la mujer después de la Transición con respecto al franquismo es evidente. Sin embargo, antes que profundizar en esa lectura de signo positivo del proceso de emancipación que Morcillo sitúa en la modificación de la mirada masculina sobre el cuerpo femenino,

de Información y Turismo creado y dirigido por Fraga en su primera etapa constituye un perfecto ejemplo de hasta qué punto se empieza a dar, ya en la década de los sesenta, una asimilación por parte del Estado de los discursos economicistas (Quaggio, 2014). Evidentemente Morcillo entiende la influencia de la imagen de la mujer en los medios de comunicación como subversiva sólo en la medida en la que empezaba a desmarcarse de la moral nacionlacatólica del régimen, sin entrar todavía a valorar los efectos del discurso del *destape* que empieza a introducir en España la cultura del desarrollismo, que es justo el punto de entrada de los textos de Marta Sanz.

elegiremos aquí centrarnos en el gesto crítico de subrayar esas continuidades —las herencias y mutaciones perniciosas de una mirada estructuralmente patriarcal— ocurridas a partir de este momento 1978, en el que la historiadora concluye su estudio y la narradora sitúa su novela.

Lo que encontramos en *Daniela Astor y la caja negra* —y en la práctica totalidad de las novelas de Marta Sanz— es, precisamente, una propuesta de reconstrucción del discurso sobre el cuerpo femenino en la Transición distinta a la que nos ofrecen buena parte de los relatos heredados y que enlaza con las críticas que, ya desde la década de los setenta, el feminismo había puesto sobre la mesa en España. La principal particularidad que presenta esta novela —así como su potencia crítica— consiste en que dicha reconstrucción se va a proponer desde el gesto de subrayar la herencia, las secuelas o los ecos que la violencia contenida en esos discursos tiene, todavía hoy, sobre los modos en que el cuerpo femenino es representado.

En este sentido, será precisamente el recuerdo infantil de la figura materna, de lo que le ocurrió en ese año 1978 y de la incapacidad de la niña de entender en ese preciso momento lo ocurrido, el elemento que disparará el sentimiento de culpa que desatará una narración que constituye, a un mismo tiempo, un ejercicio de memoria individual y colectiva. Una memoria individual, puesto que se trata de la narración que una mujer adulta hace de su infancia; pero también colectiva, porque en ese ejercicio individual por el que se revisita el pasado propio hay, también, el cuestionamiento de un relato compartido sobre el pasado reciente, que es, al fin y al cabo, el relato sobre la situación de la mujer en los años de la Transición.

Así, el rasgo que distingue este texto de entre los que podríamos ubicar en esta línea narrativa surgida en el campo literario más reciente es, precisamente, que se trata de una propuesta de relectura crítica de un relato hegemónico de la Transición desde una perspectiva explícitamente feminista. En el caso concreto de *Daniela Astor y la caja negra*, esta relectura pasa por una voluntad expresa de deslegitimar los discursos más celebratorios en torno a la producción social de roles de género en la España de la Transición y que afronta directamente lo que esos relatos han formulado como *el mito del destape*.

El mito del destape puede ser leído, desde esta perspectiva, como uno de los múltiples nudos que han ido engrosando el relato celebratorio de la Transición española, desde el mismo momento en el que esta se estaba produciendo hasta la actualidad. En su versión más

extendida, consistió en la configuración de un discurso mediático e intelectualizado que asimilaba la explotación del desnudo femenino por parte de la industria cultural durante los años del tardofranquismo¹⁶². Para el feminismo de segunda ola, se trataría este de un imaginario que configura, por un lado, al hombre como el sujeto deseante y el agente de un cambio social y cultural que da por sentadas, entre otras cosas, el éxito de la liberación sexual de la mujer en un momento histórico muy específico —un presupuesto basado en el hecho de que el hombre es sexualmente liberado en la medida en que su mirada sobre la mujer queda libre de toda censura: el desnudo femenino aparece entonces como un objeto del cual la mirada masculina puede, por fin, disponer sin trabas—¹⁶³.

Revisitado con cierta distancia, este *mito* se nos revela como un constructo discursivo que se puso en circulación en un momento muy específico del proceso transicional, que resulta evidentemente afín a los discursos dominantes y que lee la irrupción masiva del desnudo femenino en el cine, la televisión y la prensa del país como el síntoma de la liberación sexual de toda una sociedad que empezaba a dejar atrás los cuarenta años de represión ultracatólica y franquista.

Sin embargo, también durante la Transición empezaban ya a escucharse voces que, desde las primeras articulaciones políticas e intelectuales del feminismo en España, llamaban la atención sobre el carácter patriarcal de la sobreexposición mediática de los cuerpos femeninos desnudos y sobre el tipo de mirada que esta sobreexposición proponía sobre estos cuerpos: una mirada evidentemente masculina que encubría una perversa pero muy

¹⁶² Muy significativo es, en este sentido, el conjunto de textos reunidos en uno de los números más famosos de la revista *Interviu*, a propósito del desnudo de Pepa Flores, sobre el que volveremos más adelante. En el trabajo de archivo que hemos realizado sobre los relatos feministas de la Transición, nos han llamado poderosamente la atención los textos contenidos en este número, y firmados por voces de gran impacto e influencia en los medios de comunicación de carácter progresista en la época, como podían serlo las de Juan Luis Cebrián, Francisco Umbral o Manuel Vázquez Montalbán. Como contrapartida, nos ha resultado muy sugerente acercarnos a la revista *Vindicación Feminista*, que fue publicada entre los años 1977 y 1979 y en la que participaron algunas de las voces feministas más destacadas del momento, como Montserrat Roig, Lidia Falcón o Rosa Montero. En este sentido, resulta especialmente interesante la lectura de los trabajos de Rosalía Cornejo (2010, entre otros).

¹⁶³ La guerra cultural por el desnudo se entenderá solamente en un contexto posterior, en el llamado feminismo de tercera ola, que no se produciría hasta finales de los años noventa. Lo interesante de la reflexión en torno al desnudo que subyace al texto de Sanz es, precisamente, la puesta en tensión de ambos discursos, y el ejercicio de rescatar esa reflexión del marco transicional a través de la alusión explícita, precisamente, a la figura de Marisol.

reconocible operación de construcción de sentido sobre la idea del *destape* y sobre dinámicas de dominación simbólica masculina¹⁶⁴ contenidas y asimiladas por este imaginario.

En este sentido, Jareño ha señalado con gran acierto la importancia de la reflexión en torno al cuerpo propio y sus representaciones en el contexto de los debates feministas que empiezan a ocupar la escena pública a partir de mediados de la década de los setenta en España:

Desde muy temprano, las feministas van a empezar a dar la voz de alarma ante las derivas de la denominada “liberación de las costumbres sexuales” que vinieron de la mano del Destape en el nuevo contexto sociopolítico de la Transición. Denunciaron esa “falsa revolución sexual” definida en términos masculinos, que “traía más carne fresca al mercado del sexo patriarcal”. La crítica feminista al Destape, a la pornografía y a la “falsa revolución sexual” se articulará en torno a varias cuestiones que se interrelacionan: la crítica a la imagen de la mujer en el espacio público, la crítica a la sexualidad heteronormativa y coitocéntrica, la crítica a la medicalización del cuerpo de la mujer y al uso de los anticonceptivos, y, por último, la crítica a la sociedad de consumo capitalista liberal. (Jareño, 2016: 189-190).

Lejos de participar en una lectura nostálgica del mito del destape, *Daniela Astor y la caja negra* introduce la reflexión en torno a la lucha feminista de la década de los setenta, que tenía en la reivindicación de los derechos reproductivos su elemento central (Nash, 2012) La inclusión, en este sentido, del problema del aborto señala el cuerpo femenino como el lugar en el que se inscribe la violencia física y simbólica de todo un sistema y fuerza, al mismo tiempo, en choque entre dos relatos paralelos y antagónicos: el relato del *destape* y el relato de la lucha feminista. “El cuerpo de las mujeres como texto”; el cuerpo femenino como el lugar físico en el que se inscribe la historia y la geografía —dirá la propia autora— como espacio en el que se cifra “la analogía de lo histórico y lo biológico” será, pues, el motivo central en torno al que se articula toda la novela¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Tomamos la idea de “la dominación masculina” de la teoría de Pierre Bourdieu sobre las formas de violencia simbólica ejercidas sobre el cuerpo femenino (Bourdieu, 2007).

¹⁶⁵ Cita de la autora tomada de la entrevista «Marta Sanz: El modelo femenino actual es digital, recauchutado y de pubis infantil» (Becerra, 2014).

El texto, en este sentido, comporta un mensaje claro; un mensaje que, además, sería explicitado posteriormente en un ensayo publicado por la autora en 2016, titulado *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española*: no debemos subestimar las secuelas que el discurso de género transmitido durante décadas por el franquismo tiene en nuestro presente democrático, a pesar de la Transición, parece decirnos el texto.

A mis casi cincuenta años aún me escandalizo con cosas de las que creí que ya no tendría que escandalizarme. La crueldad mayor consiste en obligar a una mujer a criar a un hijo que le ha nacido con medio cerebro, condenado a la sonda, la silla de ruedas, los hierros en las rodillas, las correas en la cama, la muerte prematura. La crueldad más sofisticada consiste en obligar a una mujer a parir, a cuidar, a querer a un hijo que nunca deseó (Sanz, 2013: 240).

Aparece, aquí, ese agujero en el tiempo (esa coincidencia de la aparición de la novela con la aprobación del polémico proyecto de Ley del aborto). Casualidad o no, esta coincidencia convierte la novela en una especie de reacción simbólica a una violencia institucional ejercida sobre el cuerpo de la mujer y que funciona, en este caso, como una llamada de atención sobre los puntos de continuidad problemáticos entre el pasado y el presente (Ros Ferrer, 2014 y 2017).

La mirada infantil de Catalina sobre su madre —sus exigencias y expectativas sobre ella— coincidirán con las exigencias y las expectativas vinculadas a visiones históricamente más tradicionales y autoritarias sobre la mujer que, en este caso, resulta fácil identificar con una herencia sociológica y cultural del franquismo. Se trata de exigencias y expectativas que, por otro lado, chocan de bruces con el discurso sobre la liberación sexual femenina sostenido por el mito del destape que circula en el imaginario social de forma paralela.

A Catalina, a sus 12 años, no le gusta que su madre se vista con una bata blanca para trabajar en una clínica todas las tardes. Tampoco le gusta que, por las noches, su madre estudie para prepararse las pruebas de acceso a la Universidad, porque quiere estudiar Historia del Arte. A Catalina no le gusta que su madre la atienda, pero tampoco que la desatienda. No le gusta que hable a gritos con las vecinas desde la ventana del patio de luces, pero tampoco le gusta que se emocione ante los cuadros de Velázquez cuando su padre las lleva de visita al Museo del Prado. A Catalina, cuando tiene 12 años, no le gusta que su madre, además de su

madre, sea una mujer disconforme con su vida doméstica, y cuya felicidad no se limite a asumir su papel de madre y esposa:

No entiendo por qué quiere estudiar si ya tiene un trabajo, una casa, un marido, una hija muy lista de la que debe preocuparse porque las hijas listas somos las que damos más preocupaciones y exigimos mayor atención. Me pregunto por qué mi madre no se conforma con atendernos y con rebozar trocitos de pescado y con poner en el baño toallas limpias. Me lo pregunto en serio. No estoy hablando en broma. Mi madre tiene la obligación de ser feliz. De darme seguridad y de abrirme un hueco para que yo pueda disfrutar de mi personalidad compleja. De apoyarme desde su espacio sin conflictos. Su mundo perfecto (Sanz, 2013: 72).

El mundo del egoísmo infantil de Cati, no obstante, no tardará mucho en empezar a desvanecerse. El tránsito hacia la adolescencia vendrá, para ella, acompañado de un acontecimiento que marcará el final de su infancia. Su madre, Sonia Griñán, está embarazada de un hijo que no desea. Sonia Griñán es una mujer adulta, casada, sana y con las condiciones materiales cubiertas que, aún así, decide que no tendrá ese hijo. Ante la mirada estupefacta y sufriente de la niña y la negativa rotunda de su marido, Sonia acude a una clínica clandestina, en la que le practican un aborto. Poco tiempo después, su marido se marchará y ella será juzgada, condenada y encarcelada.

En los meses que su madre está en la cárcel, Catalina iniciará el proceso de la salida de la infancia y la entrada en la pubertad. Lo que este relato revisita es, como decíamos, el modo en que ese proceso biológico y biográfico de Catalina —la adolescencia como el espacio de transición de la infancia al mundo adulto— está casi puesto en paralelo con el proceso histórico y social que se corresponde con ese momento fundacional de la democracia española inaugurado con la aprobación de la Constitución del 78. 1978 es, en efecto, una fecha simbólica por motivos obvios, puesto que es el momento en el que se da carta de nacimiento oficial a la España moderna y democrática. Lo interesante de esta superposición entre ese episodio concreto de la vida de Catalina (su adolescencia y el encarcelamiento de su madre) y el momento histórico 1978 está en el recurso a ese imaginario de la infancia que le permite a la autora elaborar un gesto narrativo que cuestiona la ejemplaridad del imaginario institucional y mediático en torno al proceso de constitución de la democracia.

Tanto en *La lección de anatomía* como en *Daniela Astor y la caja negra*, aparece un mismo planteamiento narrativo por el cual se establece una identificación metafórica entre dos procesos de cambio de muy distinta naturaleza que van a estar en el centro de la propuesta narrativa que la autora pone sobre la mesa con estas dos novelas. En ambos textos encontramos una niña protagonista en tránsito desde la infancia hacia el mundo adulto; un tránsito que no es únicamente simbólico sino que también se plantea desde la representación de la metamorfosis por la que el cuerpo adolescente deviene un cuerpo adulto. En ambas novelas, la representación de este proceso se construye en paralelo a la representación de ese otro proceso de cambio: el proceso de cambio político que se vive en España en las décadas de los setenta y ochenta, muy presente en ambas novelas.

Marta Sanz escogerá para la portada de *Daniela Astor y la caja negra* una foto de su archivo personal: la niña que pone morritos y se cubre el pecho a la vez; la combinación entre el descaro y el pudor que subraya la coincidencia entre la pubertad de un país en transición con la pubertad de su narradora protagonista. En este símil, como la propia autora reconocía en una entrevista, coexistirán la euforia, la incertidumbre, la ilusión, el miedo y el comienzo del desencanto¹⁶⁶.

Con este gesto de disolución de los límites entre lo privado y lo público —tan propio del discurso feminista— Marta Sanz se apropia de la metáfora del cuerpo que había articulado primero el franquismo y después la ideología sexista y neoliberal del *destape*, y la utiliza para visibilizar los efectos reales que el perverso imaginario del destape tuvo sobre toda una generación de niñas —la suya— que se educaron sentimental y sexualmente bajo unos parámetros de género totalmente abusivos.

Tal y como se expresan en *Daniela Astor y la caja negra*, la proliferación de la aparición de los cuerpos femeninos desnudos y sexualizados en las revistas, programas de televisión y películas del momento tendrá en el sujeto de la adolescente unos efectos muy alejados de cualquier forma de liberación:

¹⁶⁶. En SANZ, Marta, “Marta Sanz: «El modelo femenino actual es digital, recauchutado y de pubis infantil»”, Entrevista de David Becerra, *Buensalvaje*, [en línea], 24/03/2015, disponible en <http://elasombrario.com/buensalvaje/2015/03/24/marta-sanz-el-modelo-femenino-actual-es-digital-recauchutado-serializado-y-de-pubis-infantil/> [10/07/15].

Me llamo Catalina Hernández Griñán. Tengo doce años. Mi madre es de pueblo. No me gusta el pescado frito. [...] Estoy flacucha. Saco muy buenas notas. Mi color preferido es el verde esmeralda. Mi chica más guapa del mundo es Amparo Muñoz. [...] En la leonera me llamo Daniela Astor. [...] Tengo veintitrés años. Nací en Roma. Mis medidas son 90-60-90. Llevo pestañas postizas y tengo un lunar sobre el carnoso labio superior. Mis ojos son de color violeta. [...] Hablo tres idiomas [...] Sé conducir. [...] El alcohol no me afecta. [...] Desprendo un aroma magnético que hace que los hombres se queden prendidos a mis curvas, pero también a mis ángulos. Ésa es la gracia. Hago películas. [...] Guardo secretos. Me desnudo por exigencias del guión. [...] Mi mejor amiga se llama Angélica. [...] Tenemos doce años y nuestros sueños son una auténtica mierda (Sanz, 2013: 11-15).

En 1978, Amparo Muñoz, María José Cantudo, Nadiuska o Susana Estrada representaban prototipos de mujeres tan ideales como irreales. Ellas fueron las llamadas Musas de la Transición, pero fueron también —y esto es lo que *Daniela Astor y la caja negra* plantea— modelos femeninos nocivos para una serie de adolescentes obsesionadas con el referente adulto, que encontraron en todas aquellas mujeres un modelo femenino idealizado, que poco o nada tendría que ver con cualquier mujer real de su ámbito cotidiano.

El juego infantil, sexualizado y basado en el despliegue de una serie de roles de género abusivos fomentados por la industria audiovisual surgida de los años del desarrollismo, chocará de bruces con la realidad cotidiana en la que se enmarca la vida de la protagonista. El referente femenino más inmediato para Catalina a sus 12 años es Sonia, su madre: una mujer de clase media, que trabaja dentro y fuera de casa, que incluso ha empezado a estudiar en la universidad y que, en definitiva, se esfuerza por adaptarse a una sociedad que, en 1978, está cambiando a marchas forzadas. Nada tiene que ver Sonia con las actrices y modelos que habitan las fantasías adolescentes de Cati:

A los doce años, ni Angélica ni yo queremos ser como nuestras madres. Lo hemos jurado con sangre y saliva sobre el mismo cuaderno donde nos comprometimos a no discutir nunca por un hombre y a vivir alguna vez en una mansión en la Costa Azul (Sanz, 2013: 32).

En el recuerdo que de su infancia guarda la narradora adulta, el sufrimiento de la madre aparece constantemente como una punzada de dolor que remite no solamente a la conciencia propia, sino a una injusticia ancestral —*cósmica*, dirá la narradora— profundamente enraizada en la memoria del cuerpo femenino:

Antes pensaba que mi madre era injusta. Ahora sé que es difícil mantener a raya los sentimientos oscuros. El rencor de mi madre forma parte de la masa de injusticia cósmica, de la superposición de los estratos, del entrecruzamiento de las ramas de los árboles genealógicos, del polvo asqueroso de los libros de historia antigua, media, moderna y contemporánea, de todas las reencarnaciones del cuerpo de la víctima, del rictus de las abuelas cuyas fotos se conservan en un álbum. Ese rencor florece en el invernadero del útero como podrían florecer los hijos. O las enfermedades. Aunque la mona se vista de seda, ahí está el rencor. Como la hiel que escupe la vesícula biliar. No es un mal rencor. Al proferir un grito a destiempo o al hacer una exigencia imposible de satisfacer, se siente un pinchazo y se oye la gotita de la culpa, la culpa, la culpa, al ritmo de una destructiva convicción respecto a la propia insignificancia, la propia maldad, la ridiculez y la desafinación de las pasiones. [...] Antes pensaba que mi madre era injusta, pero ahora yo también pongo el grito en el cielo por cosas sin importancia (Sanz, 2013: 122).

La culpa, que mencionábamos más arriba como el disparadero de la narración, surge en la mujer adulta que recuerda la crueldad de su mirada hacia la madre; una mirada extremadamente exigente y demandante que, muy frecuentemente, encontrará en el discurso clasista y patriarcal la coartada perfecta para una forma de posesión —la de la hija hacia la madre— totalmente irracional.

Me gustaría que mi madre no llamara a voces a las vecinas por la ventana. Pero eso no se cura resolviendo ecuaciones o estudiando las oraciones simples. Ella necesitará el tipo de refinamiento que se adquiere en un internado para señoritas. Mi madre habla en voz alta cuando hace los deberes:

— Juan compra flores a Inés. ¿Objeto directo?

A la mañana siguiente, miro los deberes de mi madre y compruebo que se ha confundido en el análisis sintáctico. Que no logrará entenderlo jamás y que, a causa de ese origen rural y castellano viejo que nos impregna el ADN, yo misma dudo y se me

escapa “la dije” o “la pega” en cuanto no lo pienso dos veces. Mi madre tiene la culpa de la mayoría de mis defectos, así que no le corrijo ni una coma de sus deberes. Sería inútil. Porque mi madre ya no está en edad de aprender nada. Tiene treinta y cinco años. Se tiñe el pelo. Luce en el vientre la cicatriz de mi cesárea. Utiliza amoníaco y papel de periódico para limpiar los cristales. Se enfada muchísimo cuando se enfada, pero curiosamente no se enfada mucho conmigo. No me gusta mi madre cuando es ella, pero me gusta todavía menos cuando finge ser otra persona. No me gusta la mujer de pueblo que fríe pescado y me vigila, pero odio a la enfermera Sonia. Y me avergüenzo de la alumna Sonia Griñán López que no sabe analizar las frases más simples. Los sacapuntas y los lápices son un objeto muy extraño entre sus dedos duchos en limpiar boquerones (Sanz, 2013: 73).

La adolescente aparecerá, en esta y otras novelas de Marta Sanz, como una figura de estilo que le permitirá a la autora mostrar, precisamente, la permeabilidad de los sujetos —sobre todo de los sujetos en formación— a los mecanismos de disciplinamiento físico y sentimental que, implícita o explícitamente, las formas de la cultura de consumo o de masas fomentan, perpetuando conductas, discursos y formas de afecto de carácter claramente nocivo.

Una forma de resignificar afectivamente el vínculo con los relatos del pasado puede pasar, evidentemente, por la reconstrucción de una memoria enunciada específicamente desde la perspectiva de género. Si en 1969 Manuel Vázquez Montalbán publicaba su ya mítica *Crónica sentimental de España*, en la que articulaba el relato de su educación sentimental a partir de la alusión a las copla, el cine y a distintos elementos de la cultura popular de signo, para él, liberador, habría que esperar más de veinte años para que otra voz de referencia en el panorama literario bajo en franquismo —esta vez una voz femenina— publicara, en 1987 sus *Usos amorosos de la posguerra española*. Carmen Martín Gaité escribía su ensayo en diálogo explícito —casi como un manual de uso— con su novela *El cuarto de atrás*, que había visto la luz en 1978. En ambos textos, Martín Gaité contaba, también desde la experiencia de haber sido una mujer educada y socializada bajo el franquismo, la influencia —no siempre liberadora— que el contacto con ciertas formas de la cultura de masas —también la copla, pero sobre todo el cine de Hollywood, la novela rosa y los consultorios sentimentales— habían tenido en su educación sentimental.

Habla Martín Gaité del *jeroglífico emocional del franquismo* y sus consecuencias en la educación sentimental y sexual de toda una generación, que tenían su bestia negra en el desconcierto y ceguera de la llegada al matrimonio (1987: 24-25)¹⁶⁷. La única pista que la mujer tenía para orientarse en ese complicado y asfixiante jeroglífico era, según Martín Gaité, una suerte de *mística* incomprensible, que acababa por incapacitar afectivamente tanto a los hombres como a las mujeres, y que tenía en la educación femenina su dispositivo privilegiado de control:

¿En qué consistía aquella mística que elevaba a las mujeres y que las llevaba a representar un papel sin entenderlo? Quien aprendió algo fue a base de la apasionada pesquisa personal, pero ninguna de aquellas enseñanzas ayudaban [...] a entender al hombre ni acompañarlo en sus problemas. Pero es que además se introducía otro elemento de desconexión sobre el que insistiremos al hablar de la retórica del amor. Esa misma mística que elevaba a la mujer también al hombre lo incapacitaba para verla y entenderla de verdad. Cualquier análisis de sus verdaderas necesidades afectivas —y ya no digamos sexuales— estaba desterrado. [...] Nos enseñaban en resumidas cuentas, a representar, no a ser (Martín Gaité, 1987: 63-64).

Las secuelas de la disciplina impuesta en la infancia de la posguerra sobre la educación sexual y sentimental femenina iban a extenderse a lo largo de varias generaciones, del mismo modo que lo haría esa *mística de la masculinidad* por la que Martín Gaité se refiere a las pautas de conducta masculina propuestas por los tebeos y, en general, por las formas de cultura popular:

La mística de la masculinidad venía exaltada ya en los tebeos de aventuras dedicados a los niños. Como las directrices de prensa infantil y juvenil también se atenían al principio de segregación educativa adoptado por el Gobierno, ninguna niña compraba *Flechas y Pelayos* ni los cuadernillos de *El guerrero del antifaz*. Ellas leían publicaciones

¹⁶⁷ La cineasta Josefina Molina abordó el tema desde la perspectiva del desasosiego ante las relaciones de pareja de toda una generación de mujeres en su desgarradora película *Función de noche* (1981). La cuestión de la difícil comprensión entre esta generación de mujeres educadas en el franquismo y sus hijas, crecidas ya durante los años de la Transición, estará muy presente tanto en la película de Molina como en el ensayo de Martín Gaité que, muy significativamente, va precedido por la siguiente dedicatoria: “Para todas las mujeres españolas, entre cincuenta y sesenta años, que no entienden a sus hijos. Y para sus hijos, que no las entienden a ellas”.

como la revista *Chicas*, que luego se llamó *Mis chicas*, donde se les daban consejos de higiene, de comportamiento social, de cocina y de labores, y se las encaminaba hacia paraísos de ternura sublimados en breves relatos de final feliz. La conquista de la gloria y la lucha por labrarse un porvenir se consideraban temas indignos de una publicación dirigida a distraer los ocios de las futuras mujeres (Martín Gaité, 1987: 98).

La autora se refiere también abiertamente a las consecuencias de esa educación en la configuración de las abismales diferencias entre la sexualidad masculina y la femenina; diferencias que algunas intrépidas se atrevían a desafiar, con las evidentes consecuencias de censura que ello implicaba para ellas¹⁶⁸. El cine de Hollywood, celosamente doblado y censurado por el régimen, constituía la principal fuente de inspiración para este tipo de disidencia sentimental. Martín Gaité se detiene a explicar la influencia de la película *Rebeca* (Hichkock, 1940) sobre el imaginario de las adolescentes del franquismo:

¹⁶⁸ Habla la autora de las llamadas “chicas topolino”, figura en el que se funden, con gran plasticidad, los imaginarios femeninos del franquismo y el ansia de desclasamiento de desarrollismo: “La niña ‘topolino’, primer espécimen femenino donde alentaban las ansias de la futura sociedad de consumo, era tan caricaturizada como su envés, la muchacha hacendosa y convencida de que la mejor fórmula para encontrar novio era la de no desconocer una sola receta casera ni perder ocasión que le diera pie para lucir aquellas habilidades. [...] Asociada en principio a la marca de un coche pequeño y funcional de la casa Fiat, la palabra ‘topolino’ (que significaba ‘ratoncito’) sufrió en seguida un desplazamiento semántico y pasó a designar cierta innovación en el calzado femenino que hizo furor entre las chicas ‘ansiosas de snobismo’. Los zapatos topolino, de suela enorme y en forma de cuña, a veces con puntera descubierta, fueron recibidos con reprobación y algo de escándalo por la mayoría de las madres, que los llamaba con gesto de asco ‘zapatos de coja’, aludiendo a su aspecto, en verdad un tanto ortopédico. Aquella suspicacia ante la moda nueva, demasiado unánime como para ser pasada por alto, tenía en el fondo una razón de ser más profunda que las que se invocaban para el rechazo. Aún antes de que los zapatos topolino hubieran propagado su denominación a las chicas que desafiaron el criterio tradicional poniéndolos de moda, ya se adivinaba el temor de que aquella pueril revolución del calzado se subiera de los pies a la cabeza, como efectivamente ocurrió. Y no porque se tratara del paso de un modo de calzarse a un modo de pensar, ya que la niña topolino, si se caracterizó por algo fue por tener la cabeza más bien a pájaros. [...] Pero aquel mismo atolondramiento exhibido con desenfado podía considerarse –y era lo que más escamaba– como un conato de enfrentamiento con otros modelos de conducta regidos por la prudencia y la sensatez. Aquellas chicas de cabeza de chorlito ‘desentonaban’ en una sociedad que exhortaba a las mujeres a mantenerse en un segundo plano, a no hacer avances, a no llamar la atención por nada. Ni en modas ni en modales. Adoptar atuendos chocantes, reírse a carcajadas, fumar o emplear una jerga similar a la de los chicos era de mal tono. [...] Los zapatos topolino desentonaban. No solo porque, al ser extravagantes y además caros, supusieran un doble atentado contra la discreción y contra el sentido del ahorro, sino porque su factura audaz e informal, un poco tipo Hollywood, insultaba el buen gusto [...]. Y en ese sentido no era difícil percibir en aquella polémica sobre el calzado ‘de pulgar libre’ y sus usuarias un tufillo de cariz clasista, que guardaba bastante relación con la condena a todo estilo que olería a plebeyo [...]. En el desdén por los modales sueltos y ostentosos de aquellas chicas había también una punta de alarma. La misma que provocaba el crecimiento irreversible de una burguesía aparecida de la noche a la mañana y que se abría paso a codazos entre la gente de apellido ilustre. [...] En una palabra, estaban contribuyendo a crear, con su ejemplo, una generación de jóvenes para quienes el ‘buen tono’ era un asunto mucho más deleznable que el dinero” (Martín Gaité, 1987: 78-81).

A lo largo de toda la cinta, la tarea angustiosa de Joan Fontaine, una tímida señorita de compañía convertida de la noche a la mañana en esposa de aquel hombre tan esquinado y aparentemente rudo, era la de descifrar su complejidad a base de aguante y dulzura. Bien es verdad que en la versión española, la índole de aquellos complejos de Lawrence Olivier no quedaba al final demasiado clara, porque se escamoteaba el foco fundamental del conflicto: las posibles relaciones lesbianas que su primera mujer, Rebeca, hubiera mantenido con la señora Danvers, la terrible ama de llaves que impedía con su hechizo negativo el fluido de compenetración entre los nuevos amantes en aquel maléfico castillo de Manderley, al que gracias a Dios prendía fuego quemándose ella misma entre las llamas, lo cual contribuía al final feliz. Pero, ya digo, el incentivo principal de aquella historia eran las huellas de sufrimiento que se adivinaban bajo la máscara del hombre impenetrable, constante acicate para la curiosidad femenina (Martín Gaité, 1987: 155).

Precisamente en un poema titulado “Perra mentirosa”, Marta Sanz (2010) aludía a la misma película de la que hablaba Martín Gaité para referirse al carácter fraudulento de la educación sentimental recibida por tantas mujeres bajo el franquismo, en la que el doblaje, y las mentiras que este encubría, se habrían transmitido de madres a hijas, perviviendo en el presente como una rémora de género, de la que la generación de Marta Sanz todavía no habría logrado desprenderse del todo:

Anoche soñé que había vuelto a Manderley...

Y yo le dije a la voz de doblaje de Joan Fontaine
que era una perra, una perra mentirosa.

Entonces, como todos los que sueñan, me sentí de repente
[dotada de una fuerza sobrenatural...]

La voz, tan cursi y comprensiva, del doblaje de Joan
[Fontaine
soñaba sueños extraños.

Aquel pobre hilillo blanco que un día fue nuestro camino

[avanzaba más y más...

Y yo le dije a la voz del doblaje de Joan Fontaine
que era una perra, una perra mentirosa.

No resulta difícil, en este sentido, pensar en un posible diálogo entre el motivo central de una de las ficciones que abordan la construcción de la identidad femenina de forma más temprana, *El cuarto de atrás* (1978), y la novela que, de forma más representativa, va a proponer una actualización de esta memoria específica de los cuerpos femeninos durante la Transición, *Daniela Astor y la caja negra*. Tampoco resulta difícil, de este modo, trazar un paralelismo entre *Los usos amorosos de la posguerra española* y el ensayo *Éramos mujeres jóvenes. Una historia sentimental de la Transición*, que Marta Sanz publicaba en 2016 en un evidente diálogo con dos de sus novelas anteriores, *Daniela Astor y la caja negra* y *La lección de anatomía*.

Éramos mujeres jóvenes. Una historia sentimental de la Transición funciona casi como una declaración de intenciones *a posteriori* que explicita buena parte de las preocupaciones y las claves de sentido que podemos extraer de la lectura de los textos de Marta Sanz que comparten el cuerpo y la Transición como temas centrales. Este ensayo también pone en evidencia el marcado componente autobiográfico que ya ha sido señalado por la crítica (Somolinos, 2016 y Vara, 2015).

En la medida en la que *Daniela Astor y la caja negra* propone un proyecto que tiene que ver con la desarticulación de un relato sobre el pasado desde una perspectiva masculina y, muy frecuentemente, nostálgica —como hemos ido observando en nuestros análisis—, los proyectos narrativos de ambas autoras confluyen. Por un lado, el 78 es el año en que se publica *El cuarto de atrás*. Como señaló Ramón Buckley (1996), la importancia de la fecha de publicación de la novela de Martín Gaité tiene que ver con su coincidencia en el tiempo con una de las fechas claves de la Transición: la relevancia de la escritura de esta novela en ese momento exacto del devenir transicional consiste, precisamente, en el reconocimiento de ese *cuarto de atrás*; esa estancia que es real, pero también simbólica, desordenada y grande, ubicada en la parte trasera de la casa —y de la conciencia—, en la “se pueden cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado... Un reino, en definitiva, donde nada estaba prohibido” (Martín Gaité, 1978). Descubrir este cuarto de atrás será también descubrir el efecto liberador del desbloqueo de una memoria hasta el momento bloqueada.

Con casi cuarenta años de diferencia y desde una perspectiva generacional distinta, la propuesta de Marta Sanz irá en una misma dirección. 1978 será también el año en el que ocurre la historia que se nos cuenta en la novela *Daniela Astor y la caja negra*. El carácter celebratorio que esa fecha tiene dentro del relato transicional contrasta con el carácter amargo del acontecimiento que la novela nos cuenta. Ambas novelas comparten, desde los dos extremos opuestos de la temporalidad del régimen democrático (1978-2013) el sentido central de un símbolo: la *caja negra* será también, en este sentido, una especie de *cuarto de atrás*. Dos receptáculos cerrados de los que brotará un torrente discursivo imparable, que vierte una memoria *otra* del pasado desde su propio presente.

Conclusiones

Partíamos en nuestro recorrido de la reflexión sobre la Transición como una bisagra o un tiempo entre paréntesis que, inconscientemente, nos permitía trazar una línea imaginaria entre el pasado de la dictadura y el presente de la democracia. Al trazar esa línea imaginaria, la Transición era configurada como uno de los principales nudos narrativos del que se ocupan muchos de los discursos sobre el presente, entre ellos, la literatura.

A pesar de las reiteradas advertencias que ha realizado la historiografía más tradicional, podemos concluir que el gran número de novelas que abordan la representación del tiempo transicional desde las más diversas perspectivas participan, sin duda, de este gesto: el gesto de buscar en el pasado los trazos, los hilos o las pistas que permitan explicar o dar sentido a algunas de las preocupaciones del presente. Este gesto, sin embargo, ha ido cobrando distintas formas en las distintas etapas y contextos en los que se ha ido perfilando. Lo que hemos tratado de proponer con nuestro trabajo ha sido un posible trazado de esta evolución: uno solo de entre todos los posibles.

A lo largo del relato que hemos ido construyendo, hemos propuesto un acercamiento a esta evolución atendiendo a las formulaciones, reformulaciones, deslizamientos y mutaciones en las estructuras afectivas e ideológicas que han sostenido las discusiones en torno a la Transición española desde su propio final como proceso político. Desde esta perspectiva, hemos situado en el centro de nuestro trabajo la preocupación sobre la naturaleza generacional de buena parte de los conflictos que el debate en torno a la Transición ha generado en el seno de la cultura española contemporánea, así como de las aristas que dicho debate presenta en relación con el complejo proceso de recuperación de la memoria histórica en nuestro país.

Esta forma de entender la Transición se inscribe, de este modo, en unas coordenadas ancladas en el cruce entre la socialización de los efectos de la crisis, las demandas sociales de la memoria histórica y la articulación de un conflicto generacional procedente del choque o el diálogo entre distintos relatos y experiencias de un tiempo histórico. En los últimos años, este cruce y, en particular, este diálogo se han venido expresando desde ángulos y perspectivas diversas en el campo literario. Este trabajo ha presentado un recorrido por algunas de las representaciones del tiempo transicional que han recogido las derivas de la evolución

experimentada por el debate en torno a la Transición española entre 2000 y 2016 en el campo de la novela.

Como avanzábamos al inicio de nuestro trabajo, una de las principales preocupaciones de las que surgía este proyecto de investigación tenía que ver con la necesidad de establecer una conexión directa entre nuestro objeto de estudio —la literatura— y el contexto cultural, social y político en el que esta se produce. Como consecuencia de esta preocupación, esta tesis doctoral ha sido pensada y expuesta en dos partes, que se corresponden con las dos grandes fases de trabajo llevadas a cabo a lo largo de nuestro proceso de investigación. Aunque tal vez demasiado marcada, esta división nos ha permitido acercarnos a nuestro corpus literario partiendo de los ejes que movilizaron nuestro interés y nuestro deseo de emprender esta investigación: lo generacional, lo ideológico y lo afectivo. En el análisis de los textos literarios hemos tratado de explicar cómo las intersecciones entre estos tres ejes redundan en la configuración de las distintas poéticas sobre el tiempo transicional que encontramos en ellos.

Así, en la primera parte, hemos tratado de dar cuenta del proceso de lectura y asimilación de los trabajos teóricos que nos han servido para construir tanto un marco de lectura como los fundamentos que nos han permitido acercarnos a las dinámicas del campo literario a partir de unas coordenadas críticas determinadas. Estas coordenadas han sido recogidas en los tres capítulos que componen la primera parte. En el primer capítulo nos hemos aproximado a los cruces entre la memoria del pasado y los relatos del presente como marco desde el que abordar el panorama narrativo actual de nuestro país, fuertemente condicionado por la demanda social de memoria histórica y los acontecimientos políticos que se han ido sucediendo en el contexto del Estado español desde el año 2000 en adelante. Así, basándonos en la idea de *mediación* que Marianne Hirsch asociaba a su noción de *posmemoria*, y del carácter claramente *afiliativo* que presentan muchas de las relecturas del tiempo transicional, proponíamos hablar de la *memoria mediada* de la Transición para subrayar el rasgo intergeneracional que, para nosotros, define el terreno de este debate. En el segundo capítulo hemos abordado la aparición en el campo literario de una serie de representaciones de la Transición, precisamente, *mediadas* por la perspectiva generacional como un condicionante fundamental de las distintas poéticas del tiempo transicional aparecidas en este contexto. A partir de estos textos, llegábamos a distinguir hasta cuatro grupos generacionales, desde los que los diversos autores que producen representaciones de la Transición más allá

del año 2000, ofrecen una enunciación literaria del proceso de cambio político en España desde distintas perspectivas. Este panorama generacional previo nos ha servido posteriormente para poder ubicar las novelas analizadas dentro de las coordenadas generacionales desde las que cada una de ellas ha sido enunciada en función de su experiencia —o ausencia de experiencia— generacional de la Transición. En nuestra propuesta de clasificación generacional de las representaciones literarias de la Transición ha sido importante establecer la distancia que el uso del término *generación* del que hemos partido presenta con la noción clásica con la que suele trabajar la historiografía literaria: el uso del término que hay detrás de este trabajo está, en este sentido, mucho más cercano al de la sociología de la memoria. En el tercer capítulo, y en estrecha relación con este aspecto generacional, hemos presentado el llamado *giro afectivo* que han tomado los estudios del periodo transicional que han ido surgiendo en los últimos tiempos, como un horizonte de reflexión crítica especialmente sugerente a la hora de abordar el análisis de las formas de representación del pasado transicional en la literatura. Nociones como las *estructuras del sentir* de Raymond Williams, las reflexiones en torno a los afectos como prácticas políticas propuestas por Jo Labanyi y Luisa Elena Delgado, y los análisis específicos sobre la crítica sentimental de la Transición encontrados, entre otros, en los acercamientos al campo literario de María Ángeles Naval, han sido las principales herramientas teóricas que nos han servido para pensar sobre el papel de los afectos en la representación literaria del tiempo transicional.

La segunda parte de nuestro trabajo ha reunido la exposición del grueso de la investigación específica sobre las diversas tipologías del relato transicional, sobre cómo estas se han ido transformando y sucediendo con el tiempo y gracias a la incorporación de nuevas voces generacionales al espacio público, y sobre cómo han sido recogidas —dichas tipologías— en el campo literario. Ha sido en esta segunda parte donde hemos llevado a cabo el análisis de nuestro corpus, compuesto de una selección de seis novelas.

A través del análisis de estas seis novelas, hemos tratado de valorar críticamente el peso que los relatos heredados sobre el proceso transicional en España han tenido en la propuesta de nuevas poéticas sobre el tiempo transicional. El objetivo de este análisis no ha sido otro que el de tratar de entender en qué medida esas nuevas poéticas aparecidas en el campo literario entre los años 2000 y 2016 rescatan, discuten o rompen con imaginarios y poéticas preexistentes.

En nuestra lectura, hemos prestado especial atención, entonces, a dos factores: por un lado, a la perspectiva generacional en la que cada una de las novelas incardina su lugar de enunciación; y, por el otro, al contexto histórico en el que se produce su escritura. Sobre estos dos factores, y atendiendo también, primero, a la perspectiva ideológica a la que cada una de estas novelas se adscribe y, segundo, a la forma de sentimentalidad que cada una de ellas pone en juego, hemos reconocido en la dinámica generada dentro del campo literario de los últimos años tres modos de escritura diferenciados.

A los discursos surgidos del primero de estos modos los hemos llamado *discursos fundacionales* de la Transición. Con ellos, nos hemos querido referir a los relatos que, desde finales de los años setenta y hasta el presente, han buscado fijar una lectura del proceso transicional, ya sea en una versión épica y de consenso —hegemónica—, ya sea en una versión crítica y de desencanto —contrahegemónica—. Esta primera lectura de la Transición la hemos encontrado en una serie de novelas cuya enunciación, todavía a principios de los 2000, presentaba una representación del tiempo transicional que se adscribe a la perspectiva de una experiencia generacional muy específica del proceso de cambio político en España —que, con el tiempo, estaría llamada a ser reelaborada—: la de aquellos que vivieron la Transición desde una etapa de madurez vital y política y de la que, en gran medida, fueron protagonistas.

A esta memoria de la Transición hemos vinculado nuestra lectura de *Francomoribundia* y *La caída de Madrid*, como dos novelas que dan cuenta, desde una perspectiva literaria, de los dos grandes discursos fundacionales sobre la Transición española, así como de su configuración —a partir de sus dos vertientes ideológicas— de una sentimentalidad común de carácter nostálgico, muy próxima afectivamente a la Transición como acontecimiento relativo a un pasado cercano. Si bien en *Francomoribundia* encontrábamos la formulación literaria de un discurso sobre el proceso transicional más propio de los medios de comunicación y los productos audiovisuales, enunciado bajo la forma de una crónica generacional y de carácter autoafirmativo, asistíamos, por el contrario, en *La caída de Madrid* a una representación de la Transición como la confirmación de una doble derrota histórica que era del todo incompatible con el gesto de autoafirmación sostenido por la novela de Juan Luis Cebrián. Sin embargo, en esa resonancia de la pérdida encontrábamos un rasgo igualmente reconocible de la vertiente sentimental característica de esta perspectiva generacional y compartida por buena parte de las manifestaciones culturales críticas de la Transición.

Al segundo de estos modos, surgido como una consecuencia de la reelaboración de la experiencia del tiempo transicional del grupo anterior, lo hemos denominado *relecturas postfundacionales*. Con ellas, nos referimos a las distintas formas de reescritura de los relatos fundacionales sobre la Transición que han ido apareciendo en el terreno de la narrativa desde perspectivas generacionales posteriores. Estas reescrituras presentan, en su condición de reelaboración, un carácter en ocasiones ambivalente con respecto a los contenidos establecidos por los discursos fundacionales, puesto que si bien, por un lado, parten de un diálogo abierto con ellos —retomando incluso las matrices ideológicas de su discurso: la épica y la derrota—, por el otro, presentan una novedad evidente en relación con las formas —lenguaje metanarrativo, juegos metaficcionales, etc.— y la perspectiva generacional desde la que se enuncia —la posmemoria o una *memoria mediada*—.

En el marco estas formas de relectura hemos situado nuestro acercamiento a las novelas *Anatomía de un instante* y *El vano ayer*, dos novelas que ya no comparten el punto de enunciación generacional que había caracterizado a los discursos fundacionales pero que, sin embargo suponen, hasta cierto punto, un diálogo con ellos. Así, si bien por un lado *Anatomía de un instante* se caracteriza por ser una reinterpretación del 23F presentada en forma de discurso metaficcional y distanciado críticamente con el objeto representado, hemos observado cómo tanto los elementos de los que se compone la narración —un relato estadocéntrico, unos personajes de carácter épico, una tonalidad afectiva próxima a la naturaleza autoafirmativa que caracterizaba a una parte de los discursos fundacionales— redundan en una actualización de la épica transicional muy vinculada —*mediada*— por los relatos dominantes de las generaciones precedentes. En *El vano ayer* hemos encontrado, por el contrario, una poética mucho más distanciada de los relatos fundacionales tanto en su forma como en el tipo de vínculo que la novela construye con los relatos oficiales del pasado. No tanto, sin embargo, en sus contenidos. Aunque la novela aborda magistralmente el relato de la violencia y la represión por parte del Estado durante los últimos años del franquismo y sus efectos —su herencia— en el presente, sostiene un relato que dialoga explícitamente —discute, más bien— con los discursos fundacionales de un modo similar a *Anatomía de un instante*. De ahí, por tanto, su carácter *postfundacional*.

Finalmente, al tercero de estos modos lo hemos llamado *relecturas emergentes*. Con este término hemos buscado dar nombre a las reescrituras del proceso transicional que, a

nuestro entender, proponen una ruptura o una lectura por afuera de la lógica fundacional de los relatos heredados y sus reescrituras postfundacionales. El carácter emergente de los textos que hemos presentado en los dos últimos análisis de nuestro corpus literario —en el sentido en el que le daba Williams al término— tiene que ver, primero, con la evidencia de que en ambos casos se trata de relecturas del tiempo transicional que se enuncian de espaldas a las pautas discursivas marcadas por los relatos más legitimados dentro del campo literario, y, segundo, con que es igualmente innegable que lanzan una propuesta de relectura y de reescritura en direcciones que tradicionalmente no han sido contempladas por ese marco. Desde esta perspectiva hemos abordado el análisis de las novelas *El día del Watusi* y *Daniela Astor y la caja negra*.

En *El día del Watusi* hemos observado la emergencia de un relato que desconfiaba de cualquier forma de relato. El sinsentido, el delirio, el humor y la paranoia se ofrecen en esta novela como un punto de fuga evidente con respecto a todo intento de articulación racional del caos, y de ceñir la Historia en general y el tiempo transicional en particular al *orden del discurso*. Ante esta primera fuga de carácter lúdico, la novela *Daniela Astor y la caja negra* ofrece una alternativa política y literaria de trascender el marco de sentido configurado por los discursos fundacionales y sus relecturas, que pasa por la propuesta de una relectura feminista del relato transicional y de su memoria en el presente.

Estos tres modos de escritura conviven, se complementan y se confrontan en el campo literario abierto en el año 2000, y lo siguen haciendo en el presente, con la incesante aparición de nuevas novelas sobre la Transición.

A lo largo de este proceso diacrónico de reescritura, y en relación con estos tres modos de escritura diferenciados, hemos podido reconocer, por tanto, una doble tensión. Por un lado, percibimos la existencia de una dialéctica de carácter ideológico entre lo hegemónico y lo contrahegemónico, sobre la que pueden elaborarse, a su vez, los pares épico/crítico y consenso/desencanto. Esta dialéctica nos ha servido para pensar, a lo largo de nuestro trabajo, la relación que las diferentes configuraciones literarias de los relatos sobre la Transición han mantenido con lo que Germán Labrador llamaba el *decoro* democrático (2011). Por supuesto, en la base de esa transformación diacrónica y de ese juego dialéctico se establecerá una dinámica mucho más compleja, de la que solamente ampliando el corpus literario analizado en nuestro trabajo podríamos dar cuenta.

Por otro lado, y operando por debajo de esta dialéctica estarán, también, las modalidades afectivas por la que cada uno de esos textos se vincula tanto al pasado que representa como al presente del que surge. En las consideraciones sobre la vinculación de las novelas con su presente, la crisis de 2008 y, especialmente, las movilizaciones ciudadanas posteriores a 2011 han tenido un papel esencial a la hora de visibilizar la brecha aparecida ya al inicio de la década entre las modalidades afectivas anteriores y posteriores a estas fechas, también en el campo literario. A través de la exploración en la narrativa sobre la Transición que proponemos con los análisis de los seis textos seleccionados hemos tratado de dar cuenta no solo de la constatación de la existencia de esa brecha, sino de su consolidación en el panorama de la narrativa.

En el proceso de búsqueda, lectura y selección del corpus literario que finalmente hemos presentado nos hemos visto obligados, en cualquier caso, a dejar de lado algunos textos que nos habrían ayudado a completar la panorámica expuesta. De las más de cincuenta novelas de las que partíamos en las primeras fases de nuestra investigación, la reducción al análisis de únicamente seis de estas novelas ha sido una de las decisiones que hemos tomado con mayor dificultad. En el esfuerzo por ceñir nuestro trabajo a las dimensiones de una tesis doctoral realizada en un tiempo muy acotado, nos hemos visto forzados a dejar también fuera de nuestro estudio, junto con algunos de esos textos desestimados, muchos aspectos que, sin duda, retomaremos en investigaciones y trabajos posteriores.

Como entendemos que ocurre en muchos procesos de investigación, en las primeras etapas de nuestro trabajo consideramos asimismo una serie de premisas que posiblemente, en ese primer momento, nos dificultaron el poder estructurar nuestro discurso de forma más clara. La actualidad del tema de investigación escogido, así como la interminable producción de bibliografía y textos de creación al respecto nos hicieron, en ocasiones, partir de razonamientos y de diagnósticos que no siempre se ajustaron a la realidad de nuestro campo u objeto de estudio. Como es natural, buena parte de esas premisas equívocas fueron cayendo por su propio peso en la medida en la que nuestro acercamiento al análisis de la presencia de la Transición en la narrativa contemporánea se fue haciendo más complejo. No obstante, asumimos que algún resto de ello queda; un resto que esperamos pulir con el tiempo y con una reflexión más sosegada.

A lo largo de todo el proceso de investigación, hemos tratado, no obstante, de estar atentos a los giros de los debates que se han ido produciendo en torno al tiempo transicional,

desde diferentes disciplinas y canales. Creemos que es esta predisposición la que nos ha permitido, en todo, ir confirmando, desestimando o incluso reorientando las preguntas, reflexiones o inquietudes que se nos han ido cruzando en el camino. La atención prestada a la maraña de discursos que se han ido tejiendo y destejiendo en los medios de comunicación, en el cine, en conferencias, en charlas informales, en exposiciones retrospectivas y, sobre todo, en un diálogo profundamente enriquecedor con colegas de distintas disciplinas han ensanchado, con creces, la perspectiva desde la que hemos ido construyendo nuestro acercamiento a la Transición como objeto de estudio literario. La productividad del debate que se ha estado dando en la sociedad de forma paralela en el tiempo a la gestación y desarrollo de este trabajo ha sido, sin duda, un aspecto enormemente enriquecedor en el proceso de investigación que hay detrás de este trabajo doctoral.

Conclusion

We began the present work drawing on a reflection of the Transition as a hinge or a time between parentheses that, unconsciously, allowed us to trace an imaginary line between the dictatorship and the present democracy. Upon tracing that imaginary line, the Transition was shaped as one of the principal narrative nodes with which many of the discourses about the present occupy themselves, among which we find, of course, literature.

Despite the repeated warning on behalf of more traditional historiography, we can conclude that a large number of novels that deal with the representation of the transitional period from the most diverse perspectives participate, without a doubt, in this gesture: the gesture of searching for the traces, lines or hints in the past that would allow us to explain or make sense of some of the concerns of the present. This gesture, nevertheless, has taken on distinct forms in the different phases and contexts that have been outlined here. What we have sought to propose with our work has been a possible tracing of this evolution: just one among all possible others.

Throughout the general narrative we have been constructing, we have sought to propose a particular approach to this very evolution, paying special attention to the formulations, reformulations, transformations and mutations in the affective and ideological structures that the debates on the Spanish Transition have held ever since its final days as a political process. From this perspective, we have situated at the center of our work the concern with the generational nature of the majority of the conflict that the debate on the Transition has generated in the core of contemporary Spanish culture, as well as the borders this debate shares with the complex process of recovery of historical memory in our country.

The functioning of this way of understanding the Transition is inscribed, in this way, in coordinates anchored in the crossroads between the socialization of the effects of the crisis, the social demands of historical memory and the articulation of a generational conflict originating in the clash or dialogue between different accounts and experiences of a historical time. In recent years, this dialogue has been expressed from diverse angles and perspectives within the literary field. This work has sought to present a panoramic view of some of the representations of the transitional period that, in a more representative way, have included the changes in this evolution experienced by the debate on the Spanish Transition between 2000 and 2016 in the field of the today's novel.

One of the main concerns from which this research project arose had to do with the necessity of establishing a direct connection between our object of study—literature—and the cultural, social and political context in which it is produced. As a direct consequence of this concern, the present thesis has been conceived and presented in two parts, corresponding to the two main phases of work carried out throughout the research process. While perhaps too pronounced, this division has allowed us to approach our literary corpus from the axes that mobilized our interest and our desire to take on this research from the beginning: the intersections between the generational, the ideological and the affective and how these intersections resulted in the configuration of a distinct poetics on the transitional period that have circulated in Spanish narrative in recent years.

In the first part, we have sought to give an account of the reading process and the assimilation of the theoretical works that have aided in constructing a reading framework and the foundations that have allowed us to approach the dynamics of the literary field from certain critical coordinates that were of special concern for us. These coordinates have been included in the three chapters that comprise the first part. In the first chapter we have approached the crossroads between the memory of the past and the accounts of the present as a framework to address a narrative panorama strongly conditioned by the political events that, together with the process of recovery of historical memory, have been occurring within the context of the Spanish state from the year 2000 on. In the second chapter we have addressed the appearance within the literary field of a series of representations of the Transition mediated by the generational perspective as a fundamental determinant in the distinct poetics of the transitional period that appeared within this context. In the third chapter, and in narrow relation with this generational aspect, we have addressed the so-called *affective turn* taken by the studies on the transitional period that have appeared in recent times as a framework of critical reflection that is especially suggestive for addressing the analysis of the forms of representation of the transitional past in literature.

The second part of our work has introduced the majority of the specific research on the diverse typologies of the transitional account, how these have transformed and appeared with time and with the incorporation of new generational voices within the public sphere and in what way these diverse typologies have been put together in the literary field. It is in this second part where we have carried out the analysis of our selected corpus, comprised of six novels.

Through the analysis of these six novels, we have sought to evaluate critically the weight that the inherited narratives on the transitional process in Spain have had on the proposal of a new poetics on the transitional period. The objective of this analysis has been no other than to try to understand in what way these new poetics, which appeared in the literary field, recover, argue or break with the preexisting poetics and collective imagination.

In our critical reading, we have given special attention to two factors when drawing the map of the current novelistic studies on the Transition that this thesis proposes: on one hand, the generational perspective in which each of the novels that we have analyzed includes its place of enunciation and, on the other hand, the historical context in which its writing has taken place. About these two factors, paying attention as well, on one hand, to the ideological perspective to which each of these novels holds on and, on the other, the form of sentimentality that each of them puts into play, we have identified three different modes of writing in the dynamics generated within the literary field of recent years.

We have named the discourses emerging from the first of these modes *foundational discourses* of the Transition. With this name we refer to the narratives that, from the end of the seventies to the present, have sought to establish a reading of the transitional process, whether it be in its epic and consensus version —hegemonic— or in its critical and disillusionment version —counterhegemonic—. We have found this first reading of the Transition in a series of novels whose enunciation presented a representation of the transitional period that ascribes to the perspective of a very specific generational experience of the process of political change in Spain that, with time, would be called to be reworked.

The second of these modes, which emerged as a consequence to this very reworking, we have named *postfoundational re-readings*, and with them we refer to the distinct forms of re-writing of the foundational narratives on the Transition that have appeared within the narrative terrain from later generational perspectives. These re-writings present, in accordance with their condition of re-workings, a nature that is at times ambivalent with respect to the content established by the foundational discourses, given that if on one hand, they stem from an open dialogue with them —even recovering the ideological molds of its discourse: the epic and defeat—, on the other hand, the novelty that these narratives present becomes evident with respect to form —metanarrative language, metafictional games, etc.

— and the generational perspective from which it is told —postmemory or a *mediated memory*—.

Finally, we have referred to the third mode as *emergent re-readings*. With this term we have sought to give name to the re-writings of the transitional process that, in our understanding, propose a break or a reading outside of the foundational logic of the inherited narratives and their postfoundational re-writings. The emergent character of the texts that we have presented in the final two analyses of our literary corpus—in the sense that Williams gave the term—has to do with the evidence that, in both cases, it is a question of re-readings of the transitional period that are outlined with their gaze turned away from the narratives that laid down the norms for the articulation of a representation of the Transition within those discursive norms set by the most legitimized narratives within the literary field, and which launch a proposal of re-reading and re-writing in directions that traditionally have not been considered by this framework.

These three modes of writing live together, complement and confront each other in the literary field opened in 2000, and continue to do so in the present, with the incessant appearance of new novels on the Transition.

Throughout this diachronic process of re-writing, and underlying these three different modes of writing, we have therefore been able to identify a double tension. On one hand, it appears to be clear the existence of a dialectic by which an ideological game about the hegemonic/counterhegemonic pair is established, on which the pairs epic/critical and consensus/disillusionment can be worked out. This dialectic has served throughout our work to think about the relation that the different literary configurations the Transition narratives have maintained with what Germán Labrador has called democratic *decorum* (2011). Of course, in the basis of this diachronic transformation and dialectical game, a much more complex dynamic will be established, which could only be accounted for through a broadening of our analyzed literary corpus.

On the other hand, and operating underneath this dialectic, are also the affective modalities by which each of these texts is linked both to the past which it represents as well as the present from which it emerges. In the considerations on the linking of novels with their present, the crisis of 2008 and, especially, the grassroots mobilizations after 2011, have had an essential role when it comes to making visible the growing gap that appeared from the beginning of the decade between the affective modalities prior to and after those dates,

especially in the literary field. Through the exploration of the narrative on the Transition that we propose with the analyses of the six selected texts we have sought to give an account of not only the verification of the existence of that gap but also its consolidation in the narrative panorama.

The selection of the six texts that finally make up our corpus has had the objective of giving an account of the evolution in the dynamics of the revision of the transitional process in the period from 2000-2016. With this objective in mind, the main selection criteria for the works was the relation, more or less pragmatic, that each of them presents with respect to the three modes of writing that we differentiated in our map of the discourses on the Transition. This decision also had to do with that of underlining the relation between the literary field of other spheres of the cultural and the social and, above all, the discursive inertia and political logic that condition them.

In the process of searching, reading and selecting the literary corpus that we have finally presented in our work, we have found ourselves obligated to leave out some of the texts would have been important in order to complete the panoramic presented here. From among the more than fifty novels with which we started the initial phases of our research, the reduction to the study of only six of these novels was one of the decisions we had to make with the most difficulty. In an effort to limit our work to the dimensions of a doctoral thesis to be carried out in a very limited timespan, we found ourselves forced to leave out of our study, along with some of those rejected texts, many questions that undoubtedly we will take up in posterior research.

As something we understand to be common in many research processes, in the initial phases of our work we started with a series of premises that, at first, hindered our ability to structure our discourse in a clear way. The current nature of the chosen topic of research, as well as the interminable production of bibliography and texts on the topic, made us, on occasions, set off with reasoning and diagnostics which, due to the immediacy of their reflections and the constant repetition of common places generated by the urgency of producing discourses on the topic, did not always fit with the reality of our field of study. As is natural, a good part of those equivocal premises fell by the wayside due to their own weight to the extent that our approach to the analysis of the presence of the Transition in contemporary narrative become more and more complex. Nevertheless, we assume that there

are indeed remains of these initial premises; remains that we hope to polish with time and more paused reflection.

Throughout the entire research process, we have not ceased to be aware of the turns in the debates on the transitional period that, from different disciplines and channels, have been produced in the last four years. This has allowed us, to a large extent, to confirm, rejecting or even reorienting a good part of the questions, reflections or concerns that we came across. In some cases, these turns have led us to dead end streets or dead angles that—with a certain remorse, at times—we have had to reject in the process. In other cases, that attention paid to the tangle of discourses that have been made and unmade in mass media, cinema, conferences, informal talks, retrospective exhibitions and, especially, in profoundly enriching discussions with colleagues hailing from different disciplines have broadened, and greatly so, the perspective from which we have constructed our approach to the Transition as an object of literary study. In any case, the productivity of the debate that has taken place in society parallel to the gestation and development of this project has been, without a doubt, an enormously enriching aspect in the research process that is behind this doctoral thesis.

Thesis Summary

For some time now questions have continued to be raised and answers articulated in a desire to determine meaning for the Spanish Transition. One of the principal questions to be thought about this desire has to do with the question of the origin of the will that seems to mobilize a wide sector of culture to conceive of the Transition as a foundational fable; like a group of narratives on the past through which the present is sought to be explained or justified.

In this context, in the field of Spanish narrative the representation of the Transition has been outlined as a central literary motivation, shared by a large number of texts published in recent years. This doctoral thesis proposes an analysis of the ways in which the current novel has represented the transitional process between the years 2000 and 2016.

This work is structured in two parts: a first part in which the research framework and its theoretical base is explained and a second part in which a state of the issue is presented in relation to the discourses on the Spanish Transition, their evolution from a generational perspective and their specific projection into the literary field through an analysis of a corpus of six novels: *Francomoribundia* (2003), *La caída de Madrid* (2000), *Anatomía de un instante* (2009), *El vano ayer* (2004), *El día de Watusi* (2003) and *Daniela Astor y la caja negra* (2013).

The proposed theoretical framework in the first part of this thesis seeks to respond to the question that gives origin to the research presented here based on three main concepts. The first is a look at the evolution of forms of memory from the transitional time; the second, a look at these forms of memory from a generational point of view; and third, a look at the *affective turn* in the study of the Transition and at *affect theory* as a theoretical perspective in order to propose a political reading of the literary texts that will be addressed in the second part. Memory, generation and affects are, in this way, the three directions our approach to the transitional debate presented here points to and the analysis of its more recently appeared poetics in the literary field.

The second part is divided, in turn, into two blocks. The first block, as a kind of state of the issue, addresses the foundational discourses on the transitional process and its survival into the present of two testimonies appearing in the literary field after the year 2000: *Francomoribundia* (2003) or *La caída de Madrid* (2000). In the second block, we will address the proposal of an interpretation of the re-readings and reworking of the inherited narratives on the transitional time through the analysis of four novels that are representative of the

different dynamics generated by this process of re-reading of the Transition: *Anatomía de un instante* (2009), *El vano ayer* (2004), *El día de Watusi* (2003) or *Daniela Astor y la caja negra* (2013).

The objective of this thesis is to offer a vision in perspective and as a group of the evolution of the discourses on the Transition from its different literary representations, seeking to account, at the same time, for some of the principal ideological, generational and affective positions with respect to the memory of the transitional time and its narratives.

Bibliografía citada

Textos críticos:

ABELHAUSER, Alain (2016): “Mythe, vérité et reconstruction” [ponencia Congreso “La Transición desde los márgenes”, 26-28 de abril de 2016, Casa Velázquez, Madrid [En prensa]].

AFINOQUÉNOVA, Eugenia (2003): *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a “la muerte del hombre”, 1969-1990*, Madrid, Ediciones Libertarias.

AGUILAR, Paloma (2008): *La política de la memoria y la memoria de la política*, Madrid, Alianza.

AGUADO, Txetxu (2007): “El travestismo de la memoria: la literatura de la transición”, en *Revista Quimera*, nº 279, Febrero 2007.

AHMED, Sara (2014): *The cultural politics of emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

ALEGRE, Sergio (2000): “La Transición española, undocumentalhistórico”, *Filmhistoria online*, vol.10, nº 3, pp.169-194.

ANDRÉ-BAZZANA, Bénédicte (2006): *Mitos y mentiras de la Transición*, Barcelona, El Viejo Topo.

ARA TORRALBA, Juan Carlos y CARABANTES DE LAS HERAS, Isabel (2011): *Estéticas de la crisis. De la caída del Muro de Berlín al 11-S*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-CSIC.

ARIÑO, Antonio (2010): *Prácticas culturales en España desde los años sesenta hasta la actualidad*, Madrid, Ariel.

ARÓSTEGUI, Julio (2000): *La Transición (1975-1982)*, Madrid, Akal.

————— (2007): “La Transición a la democracia, matriz de nuestro tiempo presente”, en Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, Rafael (coord.) *Historia de la Transición en España: los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ASSMANN, Aleida (2011): *Cultural Memory and Western Civilization*, Cambridge, Cambridge University Press.

ASSMANN, Jan (2011): *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press.

BAJTÍN, M. (1989): “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus. (pp. 237-410).

BARTRA, Roger (2001): *Cultura y Melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama.

BAUMAN, Zygmunt (2011): “El 15M es emocional, le falta pensamiento”, en *El País*, 17 de octubre.

BEASLEY-MURRAY, John (2012): *Poshegemonía: Teoría política y América Latina*, Buenos Aires, Paidós.

BECERRA, David (2013): *La novela de la no ideología*, Madrid, Tierradenadie.

————— (2013): “Episodios de una guerra interminable de Almudena Grandes: ¿novela de la memoria histórica?”, en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº 2, pp. 241-270.

BERARDI, Franco (2007): *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Limón.

BERGSON, Henri (2008): *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza.

BERLANT, Lauren (2011): *Cruel optimism*, Durham, Duke University Press.

BOLUFER, (2016) “Reasonable sentiments: sensibility and balance in Eighteenth-Century Spain”, en Delgado, E.; Fernández, P. Y Labanyi, J. (ed.) *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, Tennessee, Vanderbilt University Press.

BOSCH FIOL, Esperanza (1999): *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos.

BOURDIEU, Pierre (2002): *Estudios sobre el campo cultural*, Tucumán: Montessor.

————— (2015): *Las reglas del arte. Genesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

BOURKE, Joanna (2006): *Fear: a Cultural History*, London, Virago.

BOYM, Svetlana (2015): *El futuro de la nostalgia*, Madrid, Antonio Machado.

BRÉMARD, Bénédicte (2015): “La Transición, ¿un mito cread por y para la televisión?”, en *Área Abierta*, vol.5, nº3, pp. 85-97.

BRENNAN, Teresa (2004): *The Transmission of affect*, Ithaca, Cornell University Press.

BUCKLEY, Ramón (1996): *La doble Transición: política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI.

- BUTLER, Judith (2006): *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- CALINESCU, Matei (2003): *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos.
- CARRIEDO CASTRO, Pablo (2012): “Poesía, capitalismo y democracia: una aproximación a la otra sentimentalidad”, en *Revista de crítica literaria marxista*, nº6, pp. 22-34.
- CASALS CARRO, María Jesús (1998): “El argumento ‘Petitio Principii’: una falacia para dogmáticos”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 4, 203-224.
- CEBRIÁN, Juan Luis (1984): *La España que bosteza*, Madrid, Taurus.
- CEBRIÁN, Mercedes (2016): *Verano azul. Unas vacaciones en el corazón de la Transición española*, Madrid, Alpha Decay.
- CHAMOULEAU, Brice (2014): *Genre et Classe : poétiques gay dans l'espace public de l'Espagne postfranquiste (1970-1988)* [Tesis doctoral].
- (2016): “Las empatías consensuales. Afectos *queer* tras la Transición”, en *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid, Visor.
- CHIRBES, Rafael (2006): “¿De qué memoria hablamos?” en Molinero, Carmen (ed.) *La transición treinta años después*, Barcelona, Península.
- COLMEIRO, José (1996): *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Coral Gables, North-South Center Press University of Miami.
- COREY, Robin (2004): *Fear: The History of a Political Idea*, Oxford, Oxford University Press.
- CORNEJO PARRIEGO, Rosalía (2010): “Vindicación Feminista (1976-1979): Humor y desencanto en el movimiento de mujeres de la Transición”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 44, nº3, pp. 569-588.
- DAMASIO, Antonio (2001): *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona, Crítica.
- (2005): *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica.
- DEL MOLINO, Sergio (2016): *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Madrid, Turner.

DELGADO, Luisa Elena (2014): *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Madrid, Siglo XXI.

_____ (2016): "Public Tears and Secrets of the Heart. Political Emotions in a State of Crisis", en Delgado, E.; Fernández, P. Y Labanyi, J. (ed.) *Engageing the Emotions in Spanish Culture and History*, Tennessee, Vanderbilt University Press.

ECHEVARRÍA, Ignacio (2005): *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Barcelona, Debate.

ECO, Umberto (1986): *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen.

ENNIS, Juan Antonio (2009): "Todo sobre mi padre: (pos)memoria y generacionalidad en la narrativa española contemporánea", en II Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria (conferencia).

EGEA, Juan (2004): "El Desencanto: la mirada del padre y las lecturas de la Transición", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 58:2, pp. 79-92.

FABER, Sebastiaan (2014): "Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes", en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol II., nº1, pp.137-155.

_____ (2015): "Posmemorias españolas", en *Puentes de crítica literaria y cultural*, nº 4, abril, pp. 44-51.

FABER, Sebastiaan; SÁNCHEZ LEÓN, Pablo, e IZQUIERDO, Jesús (2010): "¿De quién es el poder de contar? A propósito de las polémicas públicas sobre la memoria histórica", en *Revista Viento Sur*, nº 113, pp. 70-73.

_____ (2016): "Emotional Readings for New Interpretative Communities in the Nineteenth Century. Agustín Pérez Zaragoza's Galería Fúnebre (1831)", en Delgado, E.; Fernández, P. Y Labanyi, J. (ed.) *Engageing the Emotions in Spanish Culture and History*, Tennessee, Vanderbilt University Press.

FERNÁNDEZ, Santiago (2002): "Rafael Chirbes: Los libros siempre saben más que su autor", *Babab*, nº 11, enero [recurso online].

FERNÁNDEZ-PORTA, Eloy (2012): *Emocíonese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)*, Barcelona, Anagrama.

FERNÁNDEZ, Álvaro (2014): "La mirada histórica. Estrategias para abordar la cultura de la Transición española", en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº 4 (Ejemplar

dedicado a Contar la Transición. Narrativas e imaginarios del cambio político en España, pp. 209-232.

_____ (2014b): “La domesticación del pasado *Corazón tan blanco/ El jinete polaco*: la gran novela de la Transición”, en Fernando Larraz (ed.) *Estudios de literatura, cultura e Historia contemporánea. Homenaje a Francisco Caudet*, Madrid, UAM Ediciones.

_____ (2015): *Recuerdos de Mágina. Una ciudad literaria para la Transición española*, Madrid, Ediciones Libertarias.

FERNÁNDEZ PRIETO, Lourenzo, ARTIAGA REGO, Aurora (eds.) (2014): *Otras miradas sobre golpe, guerra y dictadura*, Madrid, Catarata.

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador (2012): “Emborronar la CT (del “No a la guerra” al 15-M)”, *CT o la Cultura de la Transición*, Barcelona, Random House Mondadori.

_____ (2015): “John Beasley-Murray: la clave del cambio social no es la ideología, sino los cuerpos, los afectos y los hábitos”, en *eldiario.es*, 20 de febrero.

FERRÁNDIZ, Francisco (2010): “De las fosas comunes a los Derechos Humanos: el descubrimiento de las *desapariciones forzadas* en la España contemporánea”, en *Revista de Antropología Social*, núm. 19, pp. 161-189.

_____ (2014): *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos.

FLORIDO BERROCAL, Joaquín.; MARTÍN CABRERA, Luis; MATOS-MARTÍN, Eduardo; ROBLES VALENCIA, Roberto (eds.) (2015): *Fuera de la ley. Asedios al FENÓMENO quinqueni en la transición española*, Granada, Comares.

FOUCAULT; Michel (1992): *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets.

FUENTES, Carlos (1990): *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori.

GAMBARTE, Mateo (1996): *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis.

GALLEGO, Ferran (2008): *El mito de la Transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*, Barcelona, Crítica.

GARCÉS, Joan E. (1996): *Soberanos e intervenidos: estrategias globales, americanos y españoles*, Madrid, Siglo XXI.

GARCÍA MONTERO, Luis y MUÑOZ MOLINA, Antonio (1994): *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión.

GÓMEZ-MONTERO, Javier (ed.) (2007): *Memoria literaria de la Transición española*, Frankfurt am Main, Vervuert.

GRACIA, Jordi (2013): “Guerra de mitos”, *El País*, 17 de abril de 2013.

GRAHAM, Hellen y LABANYI, Jo (1995): *Spanish Cultural Studies: an Introduction. The Struggle for Modernity*, Oxford, Oxford University Press.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010): *Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico*, Madrid, Escolar y Mayo.

————— (2013): *After 1945: latency as origin of the present*, Stanford, Stanford University Press.

HAFTER, Evelyn (2008): “España de la rabia y de la idea. Contra un mañana efímero: entrevista a Isaac Rosa”, en *Olivar*, nº 11, pp. 115-121.

————— (2010): “La literatura de Isaac Rosa: nuevas miradas, nuevas preguntas (sobre el pasado reciente)”, en *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Ediciones del lado de acá, La Plata, pp. 205-230.

HALL, Stuart (1988): *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*, New York, Verso.

HANSEN, Hans Lauge (2013): “El cronotopo del pasado presente. la relación entre ficcionalización literaria y lugares de reconocimiento en la novela española actual de memoria”, en Cruz Suárez, Juan Carlos (coord.) *La memoria novelada*, vol.2, Peter Lang.

HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2002): *Imperio*, Barcelona, Paidós.

HARO TECGLÉN, Eduardo (1988): “La generación bífida”, en *El País*, 27 de noviembre.

HESSELL, Stephane (2011): *Indignaos*, Barcelona, Destino.

HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Boston, Harvard University Press.

————— (2008): “The Generation of Postmemory”, en *Poetics Today*, vol. 29, nº1, 103-128.

HUNTINGTON, Samuel P. (1991): “Democracy’s Third Wave”, en *Journal of Democracy*, vol.2, nº2, spring, pp. 12-34.

HUTCHEON, Linda (1994): *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge.

IGLESIAS, María Antonia (2001): “Hablan las víctimas de Melitón Manzanos”, en *El País*, 28 de enero de 2001.

ILLOUZ, Eva (2007): *Intimidaciones congeladas: las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires, Katz.

IMBÉRT, Gérard (1982): *Elena Francis, un consultorio para la Transición: contribución al estudio de los simulacros de masas*, Barcelona, Península.

————— (1991): *Los discursos del cambio: imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*, Madrid, Akal.

JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.

JAREÑO, Claudia (2016): “Una democracia sexual: Destape, liberación sexual y feminismo ¿Una combinación posible?”, en *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid, Visor.

JULIÀ, Santos y MAINER, José Carlos (2000): *El aprendizaje de la libertad: 1973-1986. La cultura de la Transición*, Madrid, Alianza.

JULIÀ, Santos (2010): “Cosas que de la Transición se cuentan”, en *Ayer*, nº 79 (Ejemplar dedicado a los procesos de construcción de la democracia en España y Chile), pp. 297-319.

KLEIN, Naomi (2007): *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós.

KORNETIS, Kostas (2015): “Introduction: The end of a parable? Unsettling the transitology model in the age of crisis”, en *Historein*, 15, pp. 5-12.

KOSSELLECK, Reinhard (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós.

KRAUEL, Javier (2016): “The Battle for Emotional Hegemony in Republican Spain (1931-1936)”, en Delgado, E.; Fernández, P. Y Labanyi, J. (ed.) *Engageing the Emotions in Spanish Culture and History*, Tennessee, Vanderbilt University Press.

LABANYI, Jo (2000): “History and Hauntology; or, What Does One Do With the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period”, en Resina, Joan Ramón (ed.) *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodolpi.

————— (2011): “Doing things: emotion, affect and materiality”, *Journal of Hispanic Cultural Studies*, nº 11, 3-4-, pp. 223-233.

————— (2011b) “Los fantasmas del pasado y las seducciones del psicoanálisis: *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976)”, en Palacio, Manuel (ed.) *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Síntesis.

————— (2016): “Emotional Competence and the Discourses of Suffering in the Television Series *Amar en tiempos revueltos*”, en Delgado, E.; Fernández, P. Y Labanyi, J. (ed.) *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, Tennessee, Vanderbilt University Press.

LABRADOR, Germán (2009): *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*, Madrid, Devenir.

————— (2010): “El Cristal de la bola”, en *Lo llamaban transición. Mombassa, revista de arte y humanidades*, número especial (otoño), Salamanca, La Iguana. [En línea]

————— (2011): “Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de la memoria histórica”, en Dorca, Toni y Álvarez, Palmar (ed.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

————— (2012): “Las vidas *subprime*: la circulación de *historias de vida* como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012), en *Hispanic Review*, vol. 80, num. 14, (otoño), pp. 557-581.

————— (2014): “Contingencia y democracia. Las representaciones del magnicidio de Carrero Blanco (1973-2013)”, en Eser, Patrick y Peters, Stefan (ed.) *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de la no-memoria. Violencia, imágenes, recuerdos*, Frankfurt am Maine, Iberoamericana-Verbuert Verlag.

————— (2015): “*En la orilla* de Rafael Chirbes: proteínas y memoria”, *Turia. Revista Cultural*, nº 122, “Cartapacio: Rafael Chirbes” (Fernando Valls coord.), pp.225-234.

————— (2016): “Poets of the Dead Society. The Cultural History of the Francoist Mass Graves”, en *Legacies of Violence in Contemporary Spain*, New York, Routledge.

————— (2016): “Lo que en España no ha habido: la lógica normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis”, en *Revista Hispánica Moderna*, vol.69, nº2, pp. 165-192.

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

————— [En prensa]: “Cultura y Mnemocracia. Sobre la historia cultural de la *memoria histórica* en España: de la apertura de las fosas de la guerra civil a las respuestas a la crisis económica (2000-2014)”.

LARRAZ, Fernando (2009): “*Los disparos del cazador*, de Rafael Chirbes, radiografía moral del franquismo”, *Salina: revista de lletres*, nº23, pp. 183-190.

————— (2014): *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Madrid, Trea.

————— (2014b): “La Guerra Civil en la última ficción narrativa española”

LARUBIA PRADO, Francisco (2000): “Franco as a Cyborg: The body re-formed by politics: part flesh, part machine”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol.1 number 1, 135-152.

LIPOVETSKY, Gilles (1984): *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.

LLUCH, Javier (2010): “El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea: entre el pasado reciente y el futuro posible”, en *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Ediciones del lado de acá, La Plata.

LOFF, Manuel (2015): “Estado, democracia e memória: políticas públicas e batalhas pela memória da ditadura portuguesa (1974-2014)”, en Loff, Manuel; Piedade, Filipe y Castro, Luciana (eds.) *Ditaduras e Revolução*, Coimbra, Almedina.

LÓPEZ, Francisca (2014): “De travestis, coleópteros y héroes: el 23-F en la novela”, en *Cartografías del 23-F*, López, Francisca y Castelló, Enric (ed.), Barcelona, Laertes.

LÓPEZ, Victoriano (1995): “Dos millones de espectadores siguieron el primer capítulo de La Transición”, *El País*, 25 de julio.

LOUREIRO, Ángel (2014): “Escritura y desagravio del héroe desdichado”, en *Anales de la literatura española ALEC*, vol. 39, nº1, pp.181-216.

LUENGO, Ana ([2004] 2012): *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlín, Ed. Tranvía.

————— (2009): “De cómo confluyen *La caída de Madrid* y *La gallina ciega*: memorias incómodas de la otra España”, en *Aletria. Revista de estudios de literatura*, num.2, pp. 145-162.

MACCIUCI, Raquel (2010): “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozos de un itinerario”, en *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Ediciones del lado de acá, La Plata.

————— (2010b): “El pasado sin red. Poética y moral de la memoria en *El vano ayer* de Isaac Rosa”, en *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Ediciones del lado de acá, La Plata.

MAILLARD, Chantal (2009): *Contra el arte y otras imposturas*, Valencia, Pre-Textos.

MAINER, José Carlos (1982): “El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea”, en Bustos Tovar (coord.), *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca: Universidad, vol.2; 211-220.

————— (2001): “Estado de la cultura y cultura de Estado en la España de hoy (o el Leviatán benévolo”, en López de Abiada, José Manuel; Neuschafer, Hans-Jörg y López Bernasocchi, Augusta (eds.) *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literaria en la España de los 90*, Madrid, Verbum.

MANHEIM, Karl (1952): *Essays on the sociology of Knowledge*, Londres, Routledge.

MARTÍN-CABRERA, Luis (2016): *Justicia radical. Una interpretación psicoanalítica de las postdictaduras en España y el Cono Sur*, Barcelona, Anthropos.

MARTÍN-ESTUDILLO, Luis y AMPUERO, Roberto (2008): "Introduction: Consensus and Its Discontents", en *Post-Authoritarian Cultures. Spain and Latin America's Southern Cone*, Martín-Estudillo, Luis y Ampuero, Roberto (eds.), Nashville, Vanderbilt University Press.

MARTÍNEZ, Guillem (2012): *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona,

MARTÍNEZ RUBIO, José (2014): *El futuro era esto. Crisis y rematerialización de la modernidad*, París, Orbis Tertus.

————— (2017): “El discreto desencanto de la burguesía o contra la crítica oficial de la Transición. Un debate entre la narrativa de Javier Cercas, Rafael Reig y

Javier Pérez Andújar”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 35, Madrid, Universidad Complutense.

MASIELLO, Francine (2001): *El arte de la Transición*, Buenos Aires, Norma.

MASSUMI, Brian (2002): *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press.

MEDINA, Alberto (2001): *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*, Madrid, Ediciones Libertarias.

————— (2009): “Placeres de la autor-renuncia. 23-F, contrato libidinal de la monarquía”, en *El viejo topo*, nº257, pp.74-83.

————— (2013): “Contra el olvido: Historia y rencor en *Los viejos amigos*”, en López de Abiada y Bernasocchi (eds.) *La constancia de un testigo: ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum.

MOLINERO, Carmen (ed.) (2006): *La Transición 30 años después*, Barcelona, Península.

MONEDERO, Juan Carlos (2013): *La Transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española*, Madrid, Catarata.

MONTOTO, Marina (2012): *Los discursos de la Transición Española: del discurso hegemónico a las visibilización de otros relatos* [Inédito].

————— (2014): “Una mirada a la crisis del relato mítico de la Transición”, en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº 4 (Ejemplar dedicado a Contar la Transición. Narrativas e imaginarios del cambio político en España, pp. 125-145.

MORÁN, Gregorio (2014): *El cura y los mandarines (Historia no oficial del Bosque de los Letrados). Cultura y política en España, 1962-1996*, Madrid, Akal.

————— (2015): *El precio de la Transición*, Madrid, Akal.

MORCILLO, Aurora (2016): *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI.

MOREIRAS, Cristina (2002): *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Libertarias.

MUGUIRO ALTUNA, Carlos (coord.) (2015): “Las formas de la estalga (cubana)” número monográfico *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, julio 2015, nº5.

NASH, Mary (2012): “Feminismos de la Transición: políticas identitarias, cultura política y disidencia cultural como resignificación de los valores de género”, en Pérez-Fuentes

Hernández, Pilar (coord.) *Entre dos orillas las mujeres en la historia de España y América Latina*, Barcelona, Icaria.

NAVAL, M^a Ángeles (2013): “La Transición política española no ha tenido lugar. Historia y medios de comunicación social en *El día del Watusi*”, en *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Zaragoza, Prensas Universitarias.

————— (2016): “La crítica sentimental de la Transición. Retóricas literarias para el disenso democrático”, en *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid, Visor.

————— (2016b): “El triunfo del Watusi”, en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 840, pp. 39-41.

————— (2016c): “Tararear la canción y pintar la W. Eso bastaba”, *El Cuaderno*, Tercera Época, nº2, segundo semestre, pp. 3-6.

NAVAL, M^a Ángeles y CARANDELL, Zoraida (eds.) (2016): *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid, Visor.

NGAI, Sianne (2005): *Ugly Feelings*, London, Harvard University Press.

NIEMEYER, Katharina (2014): “Introduction: media and nostalgia” en *Media and nostalgia. Yearnings for the past, the present and the future*, New York, Palgrave-McMillan.

NOVELL, Pepa (2011): “Revisiones del franquismo: olvido presencial y presencia del olvido”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol.36, nº1, pp. 101-114.

NORA, Pierre (1997): *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.

OLEZA, Joan (1981): “La literatura, signo ideológico. La ideologización del texto literario, las vías de acceso de la ideología al lenguaje y algunos problemas de su formalización”, en Romera Castillo, José Nicolás (coord.) *La literatura como signo*, Madrid, Playor.

————— (1995): “La poètica antirrealista dels anys 70 en la literatura espanyola”, A. San Martín (ed.) *Cap a una nova cultura*, València, Universitat de València, pp. 179-193.

————— (2012): *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos sobre el cambio cultural*, La Plata, Ediciones del lado de acá.

ORTEGA Y GASSET, José (1996): *Meditación de nuestro tiempo: las conferencias de Buenos Aires, 1916 y 1928*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

OTERO, Miqui (2016): “Todos los redobles entran con el Watusi. Mitos, ecos, tambores, flechas y pasos de baile en Francisco Casavella” en *El día del Watusi*, Barcelona, Anagrama.

PASAMAR, Gonzalo (2015): “La Transición Española a la Democracia vista a través de los hispanistas anglosajones”, en *Pensar la Historia desde el siglo XXI: actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, pp. 3443-3460

————— (2015b): “¿Cómo nos han contado la Transición? Política, memoria e historiografía (1978-1996)”, en *Ayer*, 99, 3, pp.225-249

PEIRÓ MARTÍN, Ignacio (2016): “Transiciones y retornos, pérdidas y reencuentros. (La historia de las emociones después de la postmodernidad)”, en *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid, Visor.

PENNEBAKER y BANASIK (1997): “On the creation and maintenance of collective memories: History and Psychology”, en *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*, New Jersey, Lawrence Earlbaum Associates.

PENNEBAKER, PÁEZ y RIMÉ (1997): *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*, New Jersey, Lawrence Earlbaum Associates.

PERIS, Jaume (2008): *Historia del testimonio chileno: de las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*, anejo nº64 de la Revista Quaderns de Filologia, València, Universitat de València.

PAMPLER, Jan (2015): *The History of Emotions. An Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

PRADERA, Javier (2008): “La guerra que no cesa”, en *El País*, 7 de septiembre de 2008.

PRECIADO, Paul B. (2012): “Ocaña y la historiografía española”, en Seminario Campcepalismos del Sur, Barcelona, MACBA [En línea].

PREGO, Victoria (1995): *Así se hizo la Transición*, Barcelona, Plaza & Janés.

QUAGGIO, Giulia (2014): *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza.

RANCIÈRE, Jacques (1996): *El desacuerdo*, Tucumán, Ediciones Nueva Visión.

REBREYEND, Anne-Laure (2014): “Deconstrucción del realismo: paradojas de la metáfora del teatro en *El vano ayer*”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 2, nº 1, pp. 57-76.

REINSTÄDLER, Janett (ed.) (2011): *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Iberoamericana, Vervuert.

REYNOLDS, Simon (2012): *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra.

RIBAS, José (2011): *Los setenta a destajo. Ajoblanco y libertad*, Barcelona, RBA.

RICHARD, Nelly (1998) *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

RODRÍGUEZ, Emanuel (2015): *¿Por qué fracasó la democracia en España? La Transición y el régimen del '78*, Madrid, Traficantes de Sueños.

ROS FERRER, Violeta (2013): “Representaciones de la Transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática”, en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, año 14, nº20, pp. 149-169.

_____ (2014): “Narrativa y Transición: renovación y consenso en los discursos sobre la Transición en la novela española”, en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº 4 (Ejemplar dedicado a Contar la Transición. Narrativas e imaginarios del cambio político en España, pp. 233-251.

_____ “Entrevista a Marta Sanz: Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato”, en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº 4 (Ejemplar dedicado a Contar la Transición. Narrativas e imaginarios del cambio político en España), pp. 257-263.

_____ (2016): “*Siempre hace sol en el país de la nostalgia*. Los afectos en el reciente corpus sobre la Transición en la narrativa española”, Comunicación presentada en el Congreso Internacional Pensamiento crítico y ficciones en torno a la Transición española (1975-2016), Universidad de Zaragoza, Noviembre 2016.

_____ (2016b): “Novelas para un diálogo intergeneracional sobre la Transición española: ¿quién tiene el poder de contar?”, Comunicación presentada en el marco del Congreso Entresiglos organizado por la Universitat de València, Octubre, 2016.

_____ (2017): “Divagaciones en torno a la imagen del agujero. La Transición en la escritura del cuerpo de Marta Sanz”, en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* [En prensa].

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Madrid, Cátedra.

_____ (2007): “Las culturas del tardofranquismo”, *Ayer*, nº 68, pp. 89-110.

SÁNCHEZ CUENCA, Ignacio (2014): *Atado y mal atado: el suicidio institucional del franquismo y el surgimiento de la democracia*, Madrid, Alianza.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1984): “La cultura, ese invento del gobierno”, en *El País*, 22 de noviembre.

SÁNCHEZ LEÓN, Pablo (2003): “Estigma y memoria de los jóvenes de la transición”, en *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*, Valladolid, Ámbito/ARMH, pp. 163-179.

_____ (2012): “Overcoming the Violent Past in Spain, 1939-2009”, en *European Review*, vol. 20, nº 4, 492-504, pp. 492-504.

_____ (2014): “Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la Transición española”, en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº 4 (Ejemplar dedicado a Contar la Transición. Narrativas e imaginarios del cambio político en España), pp. 63-99.

SÁNCHEZ LEÓN, Pablo e IZQUIERDO MARTÍN, Jesús (2006): *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Madrid, Alianza Editorial.

SÁNCHEZ SOLER, Mariano (2010): *La Transición sangrienta: una historia violenta del proceso de cambio en España*, Madrid, Península.

SANTAMARÍA COLMENERO, Sara (2015): “Novela, memoria y política. Crítica del concepto CT desde el estudio de la lucha por el significado del pasado”, texto presentado en el Colloque international Littératures et transitions démocratiques. Études de cas, Casa de Velázquez.

SANZ, Marta (2015): “En la orilla: notas de lectura” *Turia. Revista Cultural*, nº 122, “Cartapacio: Rafael Chirbes” (Fernando Valls coord.), pp.215-224.

SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI.

SAZ, Ismael (2007): “El ‘moment memòria’. Justícia, veritat i reconciliació democrática”, en *Afers*, num.56, pp. 27-40.

SCHUMAN, H., BELLI, R., BISCHOPING, K. (1997): “The Generational Basis of Historical Knowledge”, en *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*, New Jersey, Lawrence Earlbaum Associates.

- SIGNORET, Simone (1983): *La nostalgia no es lo que era*, Barcelona, Argos Vergara.
- SEDGWICK, Eve K. (2003): *Touching Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity*, Durham, Duke University Press.
- SOMOLINOS, Cristina (2016): “Marta Sanz: cuerpo, escritura e ideología”, en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº834, pp.20-23.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de (2005): *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*, Madrid, Trotta.
- _____ (2011): “Epistemologías del Sur”, *Utopía y praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. Año 16, nº54 (Julio-Septiembre, 2011), pp. 17-30, CESA-FCES- Universidad de Zulia. Macaibo-Venezuela.
- _____ (2014): “Introducción: Las epistemologías del Sur” en de Sousa Santos, Boaventura y Meneses, María Paula (ed.) *Epistemologías del Sur*, Barcelona, Akal.
- SUBIRATS, Eduardo (ed.) (2002): *Intransiciones: crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- TALENS, Jenaro (1995): “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”, en *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española (1975-1990)*, Madrid, Akal.
- TIQQUN, (2005): *Teoría del bloom*, Barcelona, Melusina.
- TOUTON, Isabelle (2015): “Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz” en *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción/deconstrucción/reconstrucción*, Colin, C.; Peyraga, P.; Touton, I; Giménez Navarro, C. Y Ramouche M-P. (coord.), París, Orbis Tertus.
- _____ (2017): “Memoria y legado de las militancias feministas de la transición en la España post-15M: algunas pistas de reflexión”, en Sarria Buil y C. González Scavino (eds.), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y los setenta desde el siglo XXI*, Madrid, Postmetropolis, 2016, 179-208
- VALIS, Noël (2010): *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, Madrid, Antonio Machado.

VARA, Natalia (2015): “Lecciones de yo: autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz”, en *RECIAL. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, vol 6 nº7.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel [1963] (2008): *Informe sobre la información*, Barcelona, Random House-Mondadori.

_____ (1970): *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairós.

_____ [1971] (1985): *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Bruguera.

_____ (1973): *El libro gris de Televisión Española*, Madrid, Ediciones 99.

_____ [1973] (1984): *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*, Barcelona, Laia.

_____ (1977): *Cómo liquidaron el Franquismo en dieciséis meses y un día*, Barcelona, Planeta.

_____ [1979](2003): *La palabra libre en la ciudad libre*, Barcelona, Random House-Mondadori.

_____ [1984](2004): *Mis almuerzos con gente inquietante*, Barcelona, Random House-Mondadori.

_____ [1985] (2005): *Crónica sentimental de la transición española*, Barcelona, Random House-Mondadori.

_____ [1992] (1998): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori.

_____ (1995): *Escritos subnormales*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.

_____ (1995): *Panfleto desde el planeta de los simios*, Barcelona, Mondadori.

_____ (2009): *La aznaridad. Por el imperio hacia Dios o por Dios hacia el impero*, Madrid, Diario Público.

_____ (2011): *Obra periodística 1974-1986. Del humor al desencanto*, Barcelona, Random House-Mondadori.

VICENT, Manuel (2011): *Crónicas parlamentarias*, El Escorial, Libertarias- Prodhufi.

VILAROS, Teresa (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española*, Madrid, Siglo XXI.

VILLAMANDOS, Alberto (2008): “La ficción de la memoria histórica y el destino de la Transición: *Francomoribundia* (2003) de Juan Luis Cebrián”, en *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, nº 6, pp. 251-267.

_____ (2011): *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*, Pamplona, Laetoli.

VINYES, Ricard (2009): “La memoria del Estado”, en *El Estado y la memoria: gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la Historia*, Barcelona, RBA.

VVAA (2000): “Dossier anatomía de la Transición española”, en *Revista Quimera*, nº 188/189, febrero-marzo.

_____ (2007): “Dossier La literatura de la Transición: el travestismo de la memoria”, en *Revista Quimera*, nº 279, febrero.

_____ (2013): “El fin de la España de la Transición”, en *Cuadernos de eldiario.es*, nº1.

WILLIAMS, Raymond (1980) *Literatura y marxismo*, Barcelona, Península.

WINTER, Ulrich (2014): “El 23-F, la Movida y la transición democrática. Lo político y lo cultural en un estado de emergencia”, en *La movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg, Koenigshausen & Neumann.

_____ (2015): “Concienciación histórica, imágenes dialécticas, mesianismo, y la memoria transtemporal de los objetos. Nuevos conceptos de Historia en la novela actual”, en Cruz-Suárez, Juan Carlos; Hansen, Hans Lauge y Sánchez Cuervo, Antolín (eds.) *La memoria novelada*, vol. III (Memoria transnacional y anhelos de justicia), Berna, Peter Lang, pp. 55-66.

ŽIŽEK, Slavoj (2003): *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI.

_____ (2007): *El acoso de las fantasías*, Madrid, Siglo XXI.

_____ (2005): *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.

Textos literarios:

CALVO, Javier (2012): *El jardín colgante*, Barcelona, Seix Barral.

CASAVELLA, Francisco (1990): *El triunfo*, Barcelona, Anagrama.

- _____ (1993): *Quédate*, Barcelona, Ediciones B.
- _____ (1997): *Un enano español se suicida en Las Vegas*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (1997b): *El secreto de las fiestas*, Barcelona, Debolsillo.
- _____ (2008): *Lo que sé de los vampiros*, Barcelona, Destino.
- _____ (2009): *El día del Watusi*, Barcelona, Áncora y Delfín.
- CEBRIÁN, Juan Luís (1999): *La agonía del dragón*, Madrid, Alfaguara.
- _____ (2003): *Francomoribundia*, Madrid, Alfaguara.
- CERCAS, Javier (2009): *Anatomía de un instante*, Barcelona, Random House Mondadori.
- _____ (2014): *Las leyes de la frontera*, Barcelona, Random House Mondadori.
- CERVERA, Alfons (2014): *Todo lejos*, Barcelona, Piel de Zapa.
- CHIRBES, Rafael (1996): *La larga marcha*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2000): *La caída de Madrid*, Barcelona Anagrama.
- _____ (2003): *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2007): *Crematorio*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2013): *En la orilla*, Barcelona, Anagrama.
- ESPINOSA, Miguel (1974): *Escuela de mandarines*, Barcelona, Los libros de la frontera.
- _____ (1990): *La fea burguesía*, Madrid, Alfaguara.
- FALCÓN, Lidia (2004): *Ejecución sumaria*, Barcelona, El Viejo Topo.
- FIGUERAS, Elena (2008): *También esto era mentira*, Madrid, Caballo de Troya.
- GOPEGUI, Belén (2001): *Lo real*, Barcelona, Anagrama.
- GRANDES, Almudena (2004): *Castillos de cartón*, Barcelona, Tusquets.
- GUAL, Oscar (2008): *Fabulosos monos marinos*, Barcelona, Ediciones DVD.
- HERRERO, Kiko (2016): *Arde Madrid*, Madrid, Editorial Sexto piso.
- LLOP, José Carlos (2016): *Reyes de Alejandría*, Madrid, Alfaguara.
- LONGARES, Manuel (2000): *Romanticismo*, Madrid, Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (1992): *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2014): *Así empieza lo malo*, Madrid, Alfaguara.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1978): *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino.

- _____ (1987): *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama.
- MARSÉ, Juan (1966): *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1973): *Si te dicen que caí*, México, Novaro.
- MILLÁS, Juan José ([1977] 2001): *Visión del abogado*, Madrid, Alfaguara.
- MONTERO, Rosa (1978 [2009]): *Crónica del desamor*, Madrid, Alfaguara.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986 [1989]): *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1991 [2006]): *El jinete polaco*, Barcelona, Seix Barral.
- PASTOR, Javier (2016): *Fosa común*, Barcelona, Random House Mondadori.
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2007): *Los príncipes valientes*, Barcelona, Tusquets.
- _____ (2011): *Paseos con mi madre*, Barcelona, Tusquets.
- REIG, Rafael (2011): *Todo está perdonado*, Barcelona, Tusquets.
- _____ (2015): *El árbol caído*, Barcelona, Tusquets.
- ROIG, Montserrat (1980): *L'hora violeta*, Barcelona, Edicions 62.
- ROSA, Isaac (1999): *La malamemoria*, Badajoz, Del oeste ediciones.
- _____ (2004): *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (2007): *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (2008): *El país del miedo*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (2011): *La mano invisible*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (2013): *La habitación oscura*, Barcelona, Seix Barral.
- SALGADO, María (2016): *Hacia un ruido*, Valencia, Contrabandos.
- SANZ, Marta (2000): *Los mejores tiempos*, Madrid, Destino.
- _____ (2006): *Susana y los viejos*, Madrid, Destino.
- _____ (2008 [2014]): *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2010): *Perra mentirosa/Hardcore*, Bartleby Editores.
- _____ (2013): *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2016): *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental femenina en la Transición española*, Madrid, Fundación José Manuel Lara.
- TORNÉ, Gonzalo (2010): *Hilos de sangre*, Barcelona, Random House Mondadori.
- TUSQUETS, Esther (1978): *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Lumen.

_____ (1979): *El amor es un juego solitario*, Barcelona, Lumen.

VALERO, Vicente (2016): *Las transiciones*, Cáceres, Periférica.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel [1985] (1996): *El pianista*, Barcelona, Mondadori.

_____ (1989): *Los alegres muchachos de Atzavara*, Barcelona, Seix Barral.

_____ (1992): *Autobiografía del general Franco*, Barcelona, Planeta.

VICENT, Manuel (2011): *Aguirre, el magnífico*, Madrid, Alfaguara.

_____ (2013): *El azar de la mujer rubia*, Madrid, Alfaguara.

Películas y documentales:

ALMODÓVAR, Pedro (1997): *Carne trémula*, El Deseo S.A.

ARTIGAS, Xavier y Ortega, Xapo (2014): *Ciutat morta*, Metromuster.

BARTOLOMÉ, Cecilia y José (1981): *Después de...*, Producciones Cinematográficas Ales S.A.

CHÁVARRI, Jaime (1976): *El desencanto*, Elías Querejeta P.C.

EXPÓSITO, Marcelo, Rodríguez, Arturo y Villota, Gabriel (1997): “No haber olvidado nada”, Copyleft.

FERNÁN GÓMEZ, Fernando (1986): *Mambrú se fue a la guerra*, Altaír.

HUERGA, Manuel (2006): *Salvador*, Future Films-Mediapro.

MERCERO, Antonio (1989): *Espérame en el cielo*, BMG/TVE.

PORTABELLA, Pere (1976): *Informe general*, Films 59.

PREGO, Victoria (1995): *La Transición española*, TVE.

RUIZ VERGARA, Fernando (1980): *Rocío*, Tangana Films.

SAURA, Carlos (1976): *Cría cuervos*, Elías Querejeta P.C.

_____ (1981): *Depirsa, deprisa*, Elías Querejeta P.C./ Les Films Molière.

SOLER, Llorenç (1977): *¡Votad, votad malditos!*

Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados

Violeta Ros Ferrer
Valencia, 2017