



CARMEN PEÑA Y JUAN CARLOS ARA (EDS.)

La Transición española

Memorias públicas / memorias privadas (1975-2021)



PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA
Memorias públicas /
memorias privadas (1975-2021).
Historia, literatura, cine, teatro y televisión

Carmen Peña Ardid y Juan Carlos Ara Torralba (eds.)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Carmen Peña Ardid y Juan Carlos Ara Torralba (eds.)
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.^a edición, 2022

Colección Humanidades, n.^o 181
Director de la colección: Juan Carlos Ara Torralba

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección Humanidades de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

ISBN 978-84-1340-614-5

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 1855-2022

*A José-Carlos Mainer,
por los caminos abiertos para el estudio de la historia cultural*

ÍNDICE

Introducción

<i>Carmen Peña Ardid</i>	9
--------------------------------	---

GRANDES RELATOS. FIGURAS Y CONFIGURACIONES DE LA TRANSICIÓN

Adolfo Suárez, de presidente execrado a «lugar de la memoria» de la España actual <i>Gonzalo Pasamar</i>	35
Del documento al monumento: la defensa de la Transición en <i>Anatomía de un instante</i> de Javier Cercas <i>Lucas Merlos</i>	71
<i>Yo, Juan Carlos I, rey de España</i> . Epitafio de un reinado y memoria «real» de la Transición <i>Sira Hernández Corchete</i>	87
Transición y memorias en la no ficción televisiva española: documentales y reportajes entre dos siglos (1985-2020) <i>Luis Miguel Fernández</i>	113

MEMORIA LITERARIA Y ESCRITURAS DEL YO

Dos nuevas formas de construir los primeros imaginarios de la Transición desde el yo sentimental y con «adobes de oro y plástico»: <i>Trilogía de Madrid</i> y <i>Crónica sentimental de la transición</i> <i>Juan Carlos Ara Torralba</i>	137
---	-----

Francisco Umbral, cronista de la Transición: sus memorias <i>a noticia</i>	
<i>José Luis Calvo Carilla</i>	157
Escrituras huérfanas: Transición y teatro	
<i>M.ª Teresa García-Abad García</i>	179
«ASÍ QUE PASEN CUARENTA AÑOS».	
EL CINE <i>SOBRE LA TRANSICIÓN</i>	
El valor político de la palabra/testimonio en documentales de Pere Portabella	
<i>José Luis Sánchez Noriega</i>	197
En la España de «las maravillas». Visiones cinematográficas de la Transición como conflicto (1975-1982)	
<i>Carmina Gustrán Loscos</i>	217
Cuando recordar no parece urgente. Las representaciones de la Transición en el cine español de la democracia (1983-2020)	
<i>Carmen Peña Ardid</i>	237
Estereotipos femeninos en el cine sobre la Transición: cuerpos silenciados y objetos deseados	
<i>Ana Corbalán Vélez</i>	273
Entre relatos y silencios. La exploración narrativa en la memoria familiar a propósito de <i>Haciendo memoria</i> (Sandra Ruesga, 2005)	
<i>Violeta Ros</i>	293
ENCrucijadas	
Cuando el teatro colectivo prefigura el posfranquismo en vísperas de la Transición: <i>Los fabricantes de héroes se reúnen a comer</i>	
<i>Anne-Laure Feuillastre</i>	319
Recordar para conjurar la repetición trágica: <i>Mañana, aquí, a la misma hora</i> (1979) de Ignacio Amestoy	
<i>Claire Dutoya-Desmoulière</i>	335

Terrorismo y Transición: la representación del terrorista etarra en la novela (1977-1982)	
<i>Ernesto Viamonte Lucientes</i>	355
Los <i>exiliados</i> en la Transición española: representaciones literarias en las obras de Josefina Aldecoa y Almudena Grandes	
<i>Sarah Leggott</i>	373
Un espejo roto y opaco: la Transición como ausencia en <i>Los viejos amigos</i> de Rafael Chirbes	
<i>Irene Gonzalez y Reyero</i>	387

LA TRANSICIÓN EN LA WEB

Los relatos digitales de la Transición: recursos y visiones del pasado reciente	
<i>Matilde Eiroa San Francisco</i>	405
Cultura analógica / cultura digital. El portal <i>TRANSLITEME: Transición española. Representaciones en Cine, Literatura, Teatro y Televisión</i>	
<i>Carmen Peña Ardid, Carmen Agustín Lacruz y Begoña Gimeno Arlanzón</i>	423

DOS NUEVAS FORMAS DE CONSTRUIR
LOS PRIMEROS IMAGINARIOS DE LA TRANSICIÓN
DESDE EL YO SENTIMENTAL
Y CON «ADOBES DE ORO Y PLÁSTICO»:
*TRILOGÍA DE MADRID Y CRÓNICA SENTIMENTAL
DE LA TRANSICIÓN*¹

Juan Carlos Ara Torralba

Preliminares

Que la llamada *literatura del yo* acompaña solidariamente al resto de subgéneros literarios en su diacronía es una petición de principio inexcusable para entender —para activar un dispositivo eficaz— una historia de la literatura española, mínimamente creíble, desde 1975 a los días que corren. Más todavía cuando el territorio de la literatura no ficcional (*literary nonfiction*) ha ampliado su dominio dentro del campo literario (no solo español, sino occidental) en los últimos cuarenta años de manera tan asombrosa como significativa (Romera Castillo, 2006: 143); tal es el carácter revelador de este fenómeno que obliga a reflexionar sobre cómo este subgénero (donde caben desde memorias literarias, crónicas sentimentales, dietarios... a relecturas subjetivas sobre sucesos o *facts*, *basados en hechos*

¹ Este trabajo ha sido elaborado en el marco del proyecto *H08_17R TRANSFICCIÓN (Relatos y discursos de la Transición)*, financiado por Gobierno de Aragón-Fondos Feder, y de los proyectos *FFI2016-76166-P TRANSLITEME (Pensamiento crítico y ficciones en torno a la Transición: literatura, teatro y medios audiovisuales. II)*, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad) y *PID2019-107821GB-I00 (La literatura de la transición democrática española y las narrativas transicionales europeas)*, Agencia Estatal de Investigación).

reales) ha ido colonizando otros aledaños, propios ya de la *ficción*, como la novela. Los todavía escasos estudios sobre este asunto de morfología histórica de la literatura contemporánea empiezan a dar cuenta de esta transformación del campo literario; así, es significativo que Manuel Alberca, empeñado en primera instancia en dilucidar el estatuto de la *autoficción* (*El pacto ambiguo*, 2007), no haya tenido otro remedio que ampliar y modificar su campo de estudio al más extenso de las *autobiografías* y *memorias* (*La máscara o la vida*, 2017); recorrido crítico también detectable en el caso de Vicente Luis Mora, cuya reciente monografía *La huida de la imaginación* (2019) ha de leerse no solo como crítica de una literatura *factual*, sino como constatación ineludible de su triunfo. Es en estos territorios de la literatura del *yo* donde se ubica la investigación que aquí exponemos: el análisis del vínculo entre aquel subgénero y la relación (*recuento, relato*) de los principales *facts* de ese apasionante septenio que conocemos por *Transición*. O dicho de manera más precisa: aquí desplegamos un análisis de una *coyuntura* (Mainer, 2004) concreta, ilustrada con dos textos fundamentales editados en 1984 y 1985, pero en cuya línea de investigación proyectada en una duración mayor deben concurrir tanto el estudio de decenas de libros *no ficcionales* que relataron desde el *yo sentimental* acontecimientos de la Transición como la solidaria reflexión de su diacronía: cómo derivó y se transformó formalmente en el tiempo el subgénero conforme avanzaban los años y el objeto de recuerdo *factual* se alejaba en el tiempo... de los albores de la década de los ochenta del siglo xx hasta los días que vivimos.

Y es que Francisco Umbral, con su *Trilogía de Madrid* (1984), y Manuel Vázquez Montalbán, con su *Crónica sentimental de la transición* (1985a y 1985b), fueron los primeros escritores, tras el triunfo del Partido Socialista Obrero Español en octubre de 1982, en ensayar nuevas formas literarias de la literatura del *yo*, que hoy día ya podemos llamar sin pudor como *facticias* o *literary facts*. En el *illo tempore* fundacional de la percepción y delimitación de la Transición desde la literatura, en ese tranco entre 1983 y 1986, año arriba, año abajo, cuyo alcance ya analizamos en otro lugar revisando abundante producción novelística de esa duración corta (Ara Torralba, 2019 y 2020), Umbral y Vázquez Montalbán van a tantear unos modos de escritura que avanzan, anticipan, varias improntas que con los años caracterizarán la escritura con maneras definitivamente tan contemporáneas como son el *tic* o *giro sentimental*, el sesgo generacional o,

al cabo, el modo de producción literario ya no autobiográfico o autofictivo, sino sencillamente *autográfico*. Autográfico en el sentido, la acepción, del feliz hallazgo terminológico, tan lúcido, que Carlos Barral le dio en su conferencia «*Autografía*», de 1987, con oportunidad de explicar el alcance exacto de sus *Penúltimos castigos* a través de las anotaciones de la entrada del 27 de enero de 1987 de su *Diario*:

En el tren de Madrid a Albacete. (17'15h). / Viajo con Yvonne y A. Bryce. He intentado inútilmente desplegar la mesilla. Me pongo al esquema de la extraña charla sobre la *Autografía*. / Asistí en Aix en Prov. / Autografía — autobiografía lit. autobiográf. / *Baño de doméstica* / Asignaturas. / *Pen. castigos*. / imagin. —realidad / invención artís. —expresión verista / expresión —información. / *Penúltimos castigos*. / rebelión de un personaje de novela. / injurias a un personaje de la vida cotidiana. / Estructura de P.C. / La dualidad Géminis (agua mítica) Jano / duplicidad complementaria antagónica / —ejemplos— / narrador —C.B. / el querellante —F.G. / cantidad de realidad no está en proporción con la razón invento-verismo. / el poeta (cita del diario). / *conclusiones*: / La obra del poeta (el escritor que fue educado por y para la p.). / —es autográfica. / —no necesario autobiografía. / —la obra autográfica es necesariamente neutral ante la realidad. / —todos los elementos de realidad cruda se irrealizan en la misma medida de fantasía. / —la mentira es imposible —exceptio veritatis. / —la verdad (convencional) es igualmente imposible. / Mis clásicos de la autografía (Barral, 1993: 283-284).

Con sus modelos de escritura autográfica, tanto Umbral como Vázquez Montalbán pretendían solventar un reto fundamental de la escritura contemporánea: la relación del yo con los *facts*, el lugar desde donde escribir, contar y recountar literariamente sucesos y acontecimientos más allá de la historia, la crónica o la autobiografía modernas. Revisar ese vínculo suponía desplazar el lugar del sujeto modernista (el yoyoísmo cuya genealogía arrancaría con modelos como el del *culte du moi* de Maurice Barrès), insatisfactorio desde al menos los años sesenta y setenta de la pasada centuria, a otro que desde el hoy de 2021 podemos llamar *posmoderno*.

Ensayaron, pues, ambos escritores estas nuevas formas con ocasión de enfrentarse a una relación de sucesos que, en su duración de siete años, conocemos por *Transición*. Y lo hicieron desde una educación sentimental y literaria en cuya universidad habían sido —eran a la sazón— alumnos aventajados en las asignaturas de la crónica, la entrevista y el columnismo periodístico. A la altura de 1984 se los consideraba, sin discusión, como expertos en aquellos subgéneros, como arquitectos de opinión y creación de imaginarios y metáforas aceptadas como naturales por el público lector

de aquellas calendas. Estaban capacitados, en esta argumentación metafórica que estamos desplegando, para proyectar una primera topografía o, mejor aún, una urbanización simbólica creíble de la Transición, con sus edificios y callejero.

Manuel Vázquez Montalbán, siempre más reflexivo y tendente a la teorización que Francisco Umbral, acertó a señalar cuál era la naturaleza de los materiales de construcción para levantar edificios literarios creíbles mediada la década de los ochenta:

«¡No os dejéis alienar!», gritaba Ramoncín y Pacumbral le concedió un lugar de honor, junto a Pitita Ridruejo, en aquellas pequeñas crónicas de *El País*, adobes de oro y plástico, uno sobre otro, con las que Umbral construyó un Madrid imaginado o imaginario. *Movida* madrileña se llamaría lo que entonces aún se llamaba casi solo *Ramoncín*, ante la estupefacción de la España racional que no había hecho la guerra, la posguerra, la resistencia, la no resistencia para esto (Vázquez Montalbán, 1985b: 150; Vázquez Montalbán, 1985a: XIX, 75).²

Adobes de oro y plástico, en efecto, fueron los materiales de construcción de la *Trilogía de Madrid* y de la *Crónica sentimental de la transición*. La feliz acuñación de Vázquez Montalbán tenía bastante de reflexión de la propia actividad y pizcas de crítica bonancible de la labor de Umbral. La humildad del adobe frente a la soberbia solidez de ladrillos o bloques de hormigón connotaba la inestable y poco prestigiosa tarea del *escritor del día*, mientras que la mezcla de oro y plástico no aludía a otra cosa sino a la mixtura de tradición (oro) y modernidad de *baja cultura* (plástico) del subgénero, en un alarde de posmodernidad (similar a la ideación del término contemporáneo *cutrelux*, acuñado por Paco Clavel para el reciclado de objetos vulgares y cotidianos en moda de diseño y cuyo uso, de origen tan *kitsch*, ha servido para calificar la primera época del cine de Almodóvar, entre otros productos culturales) por el que se percibía la propia labor literaria como la búsqueda y empleo de minerales nobles, tradicionales y pres-

2 Para las citas de la *Crónica sentimental de la transición* seguimos la edición de Planeta (1985), pero a continuación indicamos el lugar —el número de entrega y la página— de la serie original del texto publicada en *El País Semanal* de enero a agosto de aquel año de 1985. La razón última de esta distinción se fundamenta en las numerosas variantes existentes entre el texto original de *El País* y el que pasaría a libro. De hecho, estoy ultimando el estudio resultado de la colación entre ambas versiones.

tigiosos (áureos) con otros de uso y abuso industrial o popular que llegaban hasta definir toda una época: *The Age of Plastic*; nombre, por cierto, del exitoso álbum del grupo The Buggles publicado en 1980 y, por descontado, conocido por el melómano experto en música pop Manuel Vázquez Montalbán.

Francisco Umbral y Manuel Vázquez Montalbán tenían a mano una fragua de *adobes de oro y plástico*, donde materia noble y clásica, popular y (pos)moderna, se mezclaban, pero, sobre todo, se reciclaban (los dos libros, la *Crónica* y la *Trilogía*, reutilizan textos anteriores con naturalidad) con el fin de solventar el desafío indicado más arriba: el de construir un primer relato de la Transición ordenando (y ordenar es dar sentido a las cosas) una cantera de acontecimientos, una sucesión acelerada de hechos transcurridos pocos años antes. El recuento del primero, Francisco Umbral, adoptó la forma de nomenclátor; el del segundo, la del lapidario. Aunque posterior en redacción y edición, el texto de Vázquez Montalbán manifiesta una forma mucho más ambiciosa, universal y reflexiva. Además, según hemos visto, aquél *fagocita* el modo de Umbral. Por estas razones comenzaremos el análisis de la nueva forma ensayada por Vázquez Montalbán.

Un lapidario: Crónica sentimental de la transición

La *Crónica sentimental de la transición* es un original que en realidad trasciende el objeto enunciado en su título, la Transición española, porque Vázquez Montalbán pretendió explicar el proceso español dentro del decurso de la posmodernidad occidental desde 1972 en adelante. Como buen lapidario, tiene un plan simbólico muy evidente y que el autor barcelonés expone en el inicio absoluto del primer capítulo de la serie, «Marat, Sade y Franco», pues, antes que la propia Transición, a Vázquez Montalbán le interesaba analizar la pelea entre revolución individual y colectiva simbolizadas respectivamente en los Sade y Marat de la obra teatral *Marat/Sade* (1964) de Peter Weiss, convertida en película por Peter Brook en 1967:

Éramos todos subnormales, y sobre todos, 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 teológico 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 (Vázquez Montalbán, 1985b: 11; Vázquez Montalbán, 1985a: I, 41).

El tiempo de escritura de este lapidario arranque de la *Crónica sentimental*, donde no faltan las autorreferencias *subnormales* ni la advertencia generacional a un *nosotros* para la correcta contemplación de un pasado convertido en pretérito imperfecto, se sitúa en el tercer y último trimestre de 1984, a dos años del triunfo socialista de octubre de 1982 y a apenas dos trimestres de la presentación (febrero) y la salida al mercado (abril) de la *Trilogía de Madrid* de Francisco Umbral. La *Crónica* fue un encargo de *El País* para su semanal. Y terminó publicándose por entregas (31) entre el 6 de enero de 1985 (número 404 de *El País Semanal*) y el 4 de agosto de aquel año (número 434). A modo de anuncio de la serie, en el número de *El País* del viernes 4 de enero de 1985 apareció un texto, no firmado por redactor alguno, muy revelador del modo de escritura de la obra:

El «desmoronamiento del franquismo hasta la victoria del PSOE» es el tema central de la serie *Crónica sentimental de la transición* que el escritor y periodista Manuel Vázquez Montalbán ha escrito para *El País Semanal*, y cuyo primer capítulo aparece en el ejemplar que sale a la venta este fin de semana. La serie, que constará de más de una veintena de artículos, intentará reflejar, «con hechos de la vida cotidiana, la evolución de la sentimentalidad de la gente, la evolución del tono moral desde una sociedad paternalista y autoritaria hasta, quizás, la búsqueda de un nuevo padre, un padre democrático», en palabras de su autor. Vázquez Montalbán utiliza para ello la técnica del *collage*, «en la que alterno canciones, rumores, tópicos y toda clase de sucesos con la descripción de la vida política y cultural de la época». Con esta serie, Manuel Vázquez reedita la que publicó en la ya desaparecida revista *Triunfo* en el año 1969, bajo el título *Crónica sentimental de España*, un personalísimo reflejo de la vida cotidiana durante el franquismo («Vázquez Montalbán escribe», 1985).

En estas breves declaraciones de Manuel Vázquez Montalbán, el autor detalla que utiliza el procedimiento del *collage*, de asociación de elementos heterogéneos con propósitos simbólicos, que es precisamente el modo creador de lapidarios. Bien lo sabía Vázquez Montalbán en 1984 y bien lo recordaría dos décadas más tarde el editor Jorge Herralde en su libro *Por orden alfabético*, cuando titulaba un «Anexo» al capítulo dedicado a Ryszard Kapuściński como «*Lapidarium, citas de un collage*»:

Uno de los aspectos más singulares de la escritura de Kapuściński es *Lapidarium*, que ahora ya cuenta con cinco compilaciones. Las citas proceden de su único título publicado hasta ahora en España, *Lapidarium IV*. «Quizás en este mundo nuestro, tan enorme, tan inmenso y a la vez cada día más caótico y difícil de abarcar, de ordenar, todo tienda hacia un gran *collage*, hacia un conjunto deshilvanado de fragmentos, es decir, precisamente, hacia un *lapidarium*» (Herralde, 2006: 142).

Si acudimos directamente a la edición de *Lapidarium IV* y ampliamos el contexto de la cita, obtenemos detalles todavía más reveladores para la intelección de la nueva forma que supuso *Crónica sentimental de la transición*. Decía Kapuściński:

Lapidarium es un lugar (plazoleta en una ciudad, atrio en un castillo, patio en un museo) donde se depositan piedras encontradas, restos de estatuas y fragmentos de edificaciones —aquí un trozo de lo que había sido un torso o una mano, ahí un fragmento de cornisa o de columna—, en una palabra, cosas que forman parte de un todo inexistente (ya, todavía, nunca) y con las que no se sabe qué hacer. ¿Quedarán tal vez como testimonio del tiempo pasado, como huellas de búsquedas e intentos humanos, como señales? O quizás en este mundo nuestro, tan enorme, tan inmenso y a la vez cada día más caótico y difícil de abarcar, de ordenar, todo tienda hacia un gran *collage*, hacia un conjunto deshilvanado de fragmentos, es decir, precisamente, hacia un *lapidarium*. 1988 (Kapuściński, 2003: 9).

También los exergos del *Lapidarium IV* incidían, significativamente, en esta percepción lapidaria del pasado mediato e inmediato:

Creo que el fragmento es la forma que mejor refleja esta realidad en movimiento que vivimos y que somos. Más que una semilla, el fragmento es una partícula errante que solo se define frente a otras partículas: no es nada si no es una relación. Un libro, un texto, es un tejido de relaciones. OCTAVIO PAZ

Los relatos de una vida no constituyen una narración ordenada desde el nacimiento hasta la muerte. Se trata más bien de fragmentos casualmente recogidos. WILLIAM S. BURROUGHS (Kapuściński, 2003: 7).

Ciertamente, las biografías de Vázquez Montalbán y Kapuściński bien podrían formar parte de una adenda posmoderna a las *Vidas paralelas* de Plutarco. Compartieron muchas cosas, y no fueron menores entre ellas la pertenencia a un partido comunista, la labor de escritor, periodista, ensayista, intelectual y poeta... o la común pasión por el fútbol, del que ambos escribieron libros memorables (Chillón, 1994 y 2006); ahora bien, para los intereses de este ensayo, la mayor concomi(li)tancia fue, según venimos

observando, la predisposición a observar el pretérito inmediato como una masa informe de datos necesitada de interpretación sentimental (el yo desde el que se escribe forma parte de ellos, está vinculado individual y generacionalmente con ese pasado); o, dicho de otro modo, interpretar el pasado cercano como algo fatalmente *arqueológico*; en el caso de Vázquez Montalbán ese pretérito tenía un dominio transparente: la Transición. Otra coincidencia fundamental: si Manuel Vázquez Montalbán escribe su *Crónica sentimental de la transición* durante 1984, sabemos que Kapuściński había comenzado a esbozar su primer *Lapidarium* a partir de crónicas, notas y apuntes desde 1982...

Por tanto, estos lapidarios posmodernos son necesariamente sentimentales (Naval y Carandell, 2016), por ideados desde el yo que se enfrenta a una realidad pretérita que ya no existe (*ya, todavía, nunca*, en palabras de Kapuściński), y pretenden dotarse de una unidad por la suma miscelánea, fragmentaria (*collage*), de crónicas, columnas, reportajes (*adobes de oro y plástico*), pero, sobre todo, por la diseminación de reflexiones a modo de *piedras preciosas* (otra de las acepciones de los lapidarios clásicos, premodernos) que, en modo de sentencias, aforismos, greguerías, fragmentos de poemas, de canciones populares, terminan de ahormar el designio *lapidario* de los libros de Vázquez Montalbán o Kapuściński. Si el texto de Vázquez Montalbán es un viaje de oro y plástico por la Transición (un recuento de «la evolución de la sentimentalidad de la gente», según la definición de Vázquez Montalbán recogida en la columna promocional de *El País*), los lapidarios de Kapuściński se situaban «in viaggio tra i frammenti della storia», revelador subtítulo de la edición italiana de un *Lapidarium* del polaco (Kapuściński, 1997).

En efecto, *Viajando entre los fragmentos de la historia reciente*: este sería el subtítulo homologable a la *Crónica sentimental de la transición* en aquel año de 1984. Un sustento común, una forma homologable, un mismo fondo memorioso y sentimental el de Vázquez Montalbán y Kapuściński. Al cabo, Kapuściński confesó que allí, en sus lapidarios, se encontraban «los despojos, los residuos carentes de valor de mi trabajo, que a menudo son precisamente los materiales más valiosos, porque sin ellos no habría huellas de los recorridos de la memoria» (*apud* Redondo Justo,

2018: 103).³ También Vázquez Montalbán hubo de escribir un lapidario ideado desde la estética del fragmento y del *collage* y cuyo punto ineludible de partida era la convicción de que las *huellas* sentimentales de la memoria son más importantes que la relación objetiva del caótico fluir de la historia *evenemencial*.

Porque Vázquez Montalbán sentía como insuficiente (insignificante, sería el término apropiado) la simple relación de sucesos, o *crónica*, que entrañaba el encargo de *El País*. Había de ser, si quería *significar*, una crónica *sentimental*, que concerniese al lector generacional de 1984 mediante la mostración de los restos más reveladores de los yacimientos arqueológicos *evenemenciales* del pretérito limitado entre el año 1973 y el del propio 1984. Eligió Vázquez Montalbán una forma lapidaria con un propósito unitario como petición de principio y que también funcionaba como una suerte de isotopía que recorría todo el discurso: la dicotomía simbolizada en el *Marat/Sade* de Peter Weiss y esa consecuencia derivada como fue la de una percepción de la sociedad posmoderna como espectáculo tragicómico, de puro manicomio; o, en conocida definición de Vázquez Montalbán, de representación *subnormal*. El método también fue lapidario, la sucesión de entregas a modo de *adobes de oro y plástico* al que se sumaba la solidaria manera del *collage* como medio de asociación significante de sucesos —fragmentos— pertenecientes a todos los dominios culturales, bien fueran los de la política, los de la sociedad alta, la baja, los noticiosos tanto del suceso menudo y truculento como los que merecieron titulares grandes y hasta portadas del día, los del cine, los de la moda, los del cómic, los de la música pop, los de la poesía... Y, en fin, lapidario fue también el intercalado de las *piedras preciosas*, de las *joyas* que Manuel Vázquez Montalbán diseminaba a modo de máximas irrenunciables; joyas que al cabo eran el resultado de la búsqueda de los signos entre los fragmentos, entre los sucesos heteróclitos de la Transición, siempre más allá de los acontecimientos puros —*facts*— y que el yo *sentimental*, concernido en lo que recontaba, convirtió en sentencias, aforismos, greguerías, versos, sintagmas extraídos de las letras de canciones populares...

3 Acerca de consideraciones de detalle sobre la estética del fragmento y del *collage* en Kapuściński, *vid. Serraller* (2015: 120-123).

Ejemplos de cómo el yo sentimental se convertía en una especie de redivivo alquimista de lapidarios clásicos hay muchos en la *Crónica sentimental de la transición*. Considerado el pasado inmediato como caótico, de difícil descifrado en claves sentenciosas, al yo sentimental no le queda otra que rebuscar en los sucesos para encontrar las cifras adecuadas, los signos entre los restos, los fragmentos. Así, en la entrega I de la *Crónica* podemos leer:

Fueron los sabios, reunidos al parecer en Roma, o en cualquier caso provistos de una tarjetita plástica que les dejaba entrar gratis en el Club de Roma, quienes *descifraron los signos* en el cielo y en el mar que los Four Tops habían dejado apenas insinuados. Y su diagnóstico merodeaba impropriamente, porque el lenguaje científico no puede merodear como el de los poetas ingleses de entreguerras o el de Jaime Gil de Biedma (Vázquez Montalbán, 1985b: 12; Vázquez Montalbán, 1985a: I, 42. La cursiva es mía).

La *cifra* obtenida se consigue asociando —puro *collage*— un *suceso*, el de los sabios económicos del Club de Roma, fundado en 1968, quienes editan en 1972 su trascendental informe *Los límites al crecimiento* (*The Limits to Growth*), poco antes de la crisis del petróleo, con alusiones a la *alta cultura* de los poetas ingleses y Gil de Biedma, y a la *baja* (el conjunto musical Four Tops —por cierto, errata en el libro de 1985—). Si a esto le sumamos que el epígrafe de esta primera entrada bajo el que se cobija el fragmento espigado es una parte del *adobe de oro y plástico* titulado «El grado cero del desarrollo», se consigue una nueva asociación; en este caso con Michel Foucault y su *El grado cero de la escritura*.

Más adelante, en la entrega II, Vázquez Montalbán sigue sembrando preguntas lapidarias y *signos*:

¿Acaso la muerte no es un ejercicio más de la suprema libertad del esqueleto? ¿Y no había muerto Cristo, el mismo Cristo Superstar? Lejos, muy lejos, carroza muy carroza el mayo francés, los *signos* de la industria de la cultura anuncian un bandazo de pesimismo con moralina, la inculcación de que era preciso cortar las rosas de la vida con sierra de bricolaje doméstico y congelar las sobrantes para el invierno (Vázquez Montalbán, 1985b: 19; Vázquez Montalbán, 1985a: II, 42. La cursiva es mía).

No faltó quien interpretara el hundimiento de las obras del Metro de Madrid o el estallido de un Tupolev junto al aeropuerto de Le Bourget, de París, o el impacto del Boeing 707 brasileño contra el aeropuerto de Orly como *signos en el cielo* de un catastrofismo generalizado (Vázquez Montalbán, 1985b: 22; Vázquez Montalbán, 1985a: II, 43. La cursiva es mía).

Y en la entrega vi solo le faltó añadir a Vázquez Montalbán que la cultura más popular, la televisiva, era la más precisa actualización del *in hoc signo vinces*:

Aspecto tardón tenía el señor presidente, aunque también de persona honrada y limpia como los chorros del oro. Nos faltaban entonces elementos lingüísticos fundamentales para *entender la significación* del cambio. Hoy, gracias a *Dallas*, podríamos decir que la caída de J. R. había significado la subida de Bobby, el soso de Bobby al poder de los poderes. La poquedad sugerida por el aspecto de Gerald Ford alarmó en demasía a los partidarios de tomarse en serio la imagen del poder (Vázquez Montalbán, 1985b: 49; Vázquez Montalbán, 1985a: VI, 40. La cursiva es mía).

En otro lugar la mostración del método asociativo, o *collage*, para la obtención de *claves* o *cifras* es muy explícita:

¿Después de Mao, qué? Su viuda. Pero pocos días después de la muerte de Mao ya aparecían en las calles de Pekín carteles denunciando a «La banda de los cuatro» encabezada por la ex actriz Chiang Chin, «La viuda». *Imposible no relacionar* la muerte de Mao con la de Malraux, el *condottiero* literario más notable del siglo xx (Vázquez Montalbán, 1985b: 93-94; Vázquez Montalbán, 1985a: XII, 52. La cursiva es mía).

Podríamos alargar el ramillete de expoliciones; pero simplemente sumaré un pasaje más ilustrativo si cabe, en el que resultó *imposible no relacionar* la alegría del superhombre de la Transición, Adolfo Suárez, tras lograr el sí de las Cortes a su proyecto de reforma política, con el cómic de *Superman* que, dice Vázquez Montalbán, llevaba bajo el brazo al salir del Parlamento:

En aquellas Cortes quien más quien menos era consciente de lo que pasaba en la calle y de la inutilidad de mantener decorados de género chico para la gran ópera que se avecinaba. El instinto político de algunos les llevaba a la conclusión de que es mejor llevar la iniciativa de un cambio que ser arrollado por las nuevas circunstancias, y además, donde hay patrón no manda marinero y el que era diputado o consejero de esto o aquello o rico por un favor o por otro, sabía que la fuente de prebendas en el pasado se llamaban Franco, Carrero o López Rodó y ahora habían cambiado los nombres: el Rey, Torcuato Fernández Miranda y Adolfo Suárez. Además, los poderes fácticos no decían que no, aunque los ultras se echaban a la calle y pedían el poder para De Santiago e Iniesta Cano. Por eso, cuando Suárez ganó en las Cortes la votación que liquidaba el franquismo formal y aplaudió a los diputados que le aplaudían en su cara no solo había gratitud, sino también conciencia de poder. Tal vez por eso llevaba un ejemplar del cómic *Superman* bajo el brazo cuando salió a la carrera de San Jerónimo.

No, no se podía hablar de una autoinmolación esencialista a lo Mishima. Las Cortes se habían muerto de evidencia (Vázquez Montalbán, 1985b: 97-98; Vázquez Montalbán, 1985a: XII, 53).

Son estas *evidencias* una actualización de la figura retórica mediante el procedimiento de búsqueda de fragmentos y asociaciones significativas dentro de la heteróclita sucesión evenemencial de hechos. Cifras, claves evidentes son, como venimos señalando, las máximas, sentencias, aforismos, refranes, versos, sintagmas de canciones pop, greguerías... con los que el alquimista escritor da sentido a lo que podría haber sido una neta relación de sucesos ordenados cronológicamente. Cuando abusaba de la simple relación histórica y por momentos el discurso abandonaba la isotopía simbólica, era el mismo Manuel Vázquez Montalbán quien se percataba al instante del error de perspectiva y método:

Miguel Boyer Salvador, un cabeza de huevo hasta cierto punto [...] ha dejado recuerdos como la expropiación de Rumasa, un intento de ejemplificar a un truculento sector de empresariado de corte y milagros franquistas, que cargó de esperanza al paciente camello del pueblo español para una travesía del desierto de las concesiones de las expectativas de la izquierda. Y luego vino lo del bolso de Loewe, que, según la prensa del corazón o de la bragueta, Miguel Boyer le regaló a Isabel Preysler, mujer canción de Julio Iglesias y al mismo tiempo mujer botella de vino blanco del marqués de Grinón. ¿Es esto nostalgia o fenomenología del espíritu? *Creo que ya no estoy haciendo una crónica de la transición, sino un inventario de hechos* que condicionan el nerviosismo de una próxima campaña electoral (Vázquez Montalbán, 1985b: 232; Vázquez Montalbán, 1985a: XXXI, 36. La cursiva es mía).

Y es que la cercanía de lo que estaba contando en la última entrega, de agosto de 1985, en realidad fuera del dominio cronológico de lo que entendemos por Transición, imposibilitaba por naturaleza el dispositivo de *crónica sentimental* de las entregas anteriores, dejando paso al simple *inventario de hechos* del que rehuyó por principio Vázquez Montalbán a la hora de aceptar el encargo de *El País*. Lo que más le preocupaba a Vázquez Montalbán en la última entrega de la serie era cerrar la *Crónica sentimental* circular y simbólicamente vinculándola a la entrega primera, donde establecía, según sabemos, algunas claves para la intelección correcta de la obra. Por tal razón abundan más que nunca las máximas en este último capítulo del libro, o entrega final de la serie de *El País Semanal*:

«La nostalgia es un error», ha escrito José Luis de Vilallonga, y *La nostalgia no es lo que era* ha sentenciado para siempre Simone Signoret [...]. 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 terminado *Una educación sentimental* o en quince días de agosto de 1969 escribí la *Crónica sentimental de España* para *Triunfo*. [...] mi *Crónica sentimental de España* era una proclama generacional dirigida a gentes de mi quinta [...], los acuarentados [...]. 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 conllevaba arrastrar el mayor número posible de textualidades, para que cada cual se pinte su nostalgia al óleo (Vázquez Montalbán, 1985b: 231; Vázquez Montalbán, 1985a: XXXI, 35).

La transición es una línea imaginaria (Vázquez Montalbán, 1985b: 231; Vázquez Montalbán, 1985a: XXXI, 35).

la no existencia de la revolución, evidencia que permanecía entre lo dicho y lo no dicho, es decir, en entredicho (Vázquez Montalbán, 1985b: 233; Vázquez Montalbán, 1985a: XXXI, 36).

La monarquía es la única entidad llamada a acariciar el pelo sin ofender a nadie (Vázquez Montalbán, 1985b: 236; Vázquez Montalbán, 1985a: XXXI, 37).

En efecto, la Transición, sostuvo Vázquez Montalbán, fue delimitada por una línea imaginaria, la misma que fundaba el plano de la plaza lapi-daria de Kapuściński.

Un nomenclátor: *Trilogía de Madrid. Memorias*

Si Manuel Vázquez Montalbán tanteó la forma del lapidario para su memoria sentimental, construyendo una plaza de fragmentos y cifras, Francisco Umbral, por su parte, hubo de aportar el necesario nomenclátor para la final urbanización y callejero de la Transición en su *Trilogía de Madrid*. La crónica de la presentación del libro en sociedad ya vaticinaba este nomenclátor desde el mismo título de aquella: «Ocho de los 1000 personajes de *Trilogía de Madrid* presentan el libro de Umbral»; nunca mejor dicho, el libro de Umbral *concitaba*:

Ocho de los 1000 personajes que protagonizan el, por ahora, último libro *Trilogía de Madrid*, de Francisco Umbral, editado por Planeta, presentaron ayer en la capital de España este relato de un siglo de Madrid, desde Benito Pérez Galdós al golpista Tejero. El escritor Umbral también intervino

en el acto, y definió a sus presentadores en una actuación que convirtió la ceremonia en un acto pirandelliano [...]. Los que sí están, entre los presentadores de ayer, en el índice «espantable» de este voluminoso relato son José Luis López Aranguren [...]; María Asquerino [...]; José María de Areilza [...]; Francisco Fernández Ordóñez [...]; Francisco Rabal [...]; Manuel Vázquez Montalbán, «hermano catalán distante y no ignorado», que con él volvió a inaugurar el columnismo literario y del que Umbral envidia la frialdad que convierte en sentimiento y la crónica en crítica [...]. Manuel Vázquez Montalbán asegura que Umbral ha reinventado la realidad de Madrid y la ciudad misma («Ocho de los 1000 personajes», 1984).

Ciertamente, el propósito de la *Trilogía de Madrid*, cuyo tiempo final de escritura se lee en el explícit del libro —«Madrid, ¿septiembre? de 1983»—, era menos ambicioso que el de la *Crónica sentimental de España* (en cierto modo, Umbral revisará sus objetivos en un libro posterior: *Y Tierno Galván ascendió a los cielos*); pero quizás sí lo fue en cuanto piedra fundamental en el proceso de construcción de su personaje literario. No debe olvidarse que, en esta «espantable» concitación de personajes en busca de autor que supone la *Trilogía de Madrid*, Umbral ejercía de singular Pirandello.

Sin embargo, la *Trilogía de Madrid* supone una nueva forma de abordar el recuento memorístico o, diríamos mejor, de huir del relato simple de un inventario evenemencial; de hecho, por un lado ya sabemos que Vázquez Montalbán acertó a descubrir las virtudes del columnismo umbraliano, cómo trasladaba sus *adobes de oro y plástico* a libro, y por otro la *Trilogía de Madrid* fue el primer libro de memorias literarias que, tras octubre de 1982, delimitó el dominio transicional; el primer texto en tirar de esas *líneas imaginarias* de las que hablaría Manuel Vázquez Montalbán en 1985, mucho más taciturno y mucho menos vehemente que el escritor madrileño.

Por definirlo en pocas palabras, lapidariamente, la *Trilogía de Madrid* es un *Paisaje con figuras* (título de la serie de Antonio Gala para Televisión Española que comenzó a emitirse en febrero de 1976) donde el paisaje pasa por ser un Madrid que es también España. Umbral delinea una topografía esencial y simbólica con el designio de convertirla en panteón (*parnaso*) literario de modo que el autor se convierte en arquitecto, visitante y, al cabo, estatua del propio *hall of fame* que evoca (la cubierta *kitsch*, de *oro y plástico*, *cutrelux*, con el *collage* de los bustos de Cibeles y de Umbral, de la edición original de Planeta es muy reveladora). Y el procedimiento constructivo (la forma, que es en definitiva lo que interesa) es directamente el uso y abuso de los *adobes de oro y plástico* de sus columnas periodísticas. Y,

más en concreto, de una de las improntas más características de la escritura periodística de Umbral: el empleo (intenso y extenso) de la letra negrita para remarcar los nombres de los personajes recogidos (De Buron-Brun, 2019) y señalarlos en el censo del *who's who* de cada coyuntura. De este modo, la tercera parte de la *Trilogía de Madrid*, titulada «Los cuerpos gloriosos», pretende ser el primer *Almanaque de Gotha* o *Guía de forasteros en Madrid* de la Transición española.

Es evidente que Francisco Umbral se enfrentó con las mismas reticencias que Manuel Vázquez Montalbán al empeño de recontar desde el *yo* memorioso los sucesos de la Transición. La forma adoptada por Umbral fue también sentimental, lírica, generacional y posmoderna. Ese simultaneísmo acrónico del *hall of fame* que defiende Umbral como método para concitar personajes desde el siglo XIX a los años ochenta del XX es, si bien se mira, respuesta homóloga a la de Manuel Vázquez Montalbán a la cuestión formulada por Kapuściński en punto a la relación del individuo con el pasado inmediato: *esas cosas que forman parte de un todo inexistente (ya, todavía, nunca) y con las que no se sabe qué hacer*. El lapidario de Vázquez Montalbán es *ya, todavía, nunca*, tal que la topografía sentimental de Umbral en su *Trilogía de Madrid*.

En la *Trilogía* son los nombres los que desatan y urden el discurso, la crónica y el recuerdo personal y generacional; son, en último término, el tallado de los *adobes* para la construcción. Dar ejemplos de este método sería como trasladar el libro de Umbral a estas páginas, y no es nuestro propósito cansar por exceso de expolición. El libro de Umbral es una sucesión de figuras en el paisaje topografiado; cada nombre o personaje en busca del omnipresente autor Umbral suscita un breve retrato o una espectral entrevista; así se suceden los *fragmentos de un viaje por el pasado mediato e inmediato* de la *Trilogía de Madrid*. Pero hay algunos pasajes muy reveladores que explican la forma ensayada por Francisco Umbral. El fragmento que sigue es, quizás, el más significativo:

Siempre, guías de teléfono en una habitación y una casa sin teléfono.

Pero me gustaba mirar la guía de Madrid, su grosor, su espesor. Aquello era la profundidad, el bosque de páginas de nombres y números, como grabados a navaja en los árboles, que había que penetrar, ganar, conquistar, vencer. La guía telefónica de Madrid, bien en sus apartados de calles, nombres, profesiones o lo que fuese, era una cosa que me enardecía mucho, recién llegado, porque, una vez dentro de aquel espesor, era imposible salir.

Esso aseguraba la permanencia.

André Breton, el surrealista, una vez, arrancó de la guía de París la página de los Breton, donde estaban todos, perfumistas y abogados y lañadores y jueces y fontaneros y dentistas y esteticiens y carboneros y detectives y matarifes, todos menos él, que no tenía teléfono. Firmó la página y la publicó como un poema propio.

Estas eran cosas exaltantes que había que hacer. Yo no estaba en la guía de Madrid porque no era nadie, y sigo sin estar, pero recuerdo que en aquellos tiempos el grueso libro estúpido era como una tarta de papel que a uno le hubiera gustado comerse, para tener la ciudad digerida, resuelta (Umbral, 1984: 212).

Es, en efecto, la *Trilogía de Madrid* una auténtica *triloguía* confeccionada por Umbral para que su nombre y número apareciesen por siempre en lugar destacado. Con estos presupuestos de *nombradía*, difícil es encontrar en la *Trilogía* un inventario de hechos, una relación de sucesos. Umbral, como Vázquez Montalbán, entiende como insignificante el recuento objetivo de una sucesión histórica al tradicional modo. Esa sucesión es el caos pretérito que, como mucho, puede resumirse en *movida*. Así ocurre cuando en apenas ocho páginas del libro (un *adobe* relativamente grande, eso sí) repasa Umbral, casi con desdén, los principales acontecimientos de la Transición, que aquí extractamos todavía más:

La *movida*, más o menos, fue así. Fraga Iribarne, a quien no le gustaba cómo iban las cosas ni que el Rey hubiese quitado a Arias Navarro (la estanquera de Ayala, bien, gracias), ni que a él le hubiesen quitado de Londres (guardó el bombín inglés en una sombrerera equivocada, de su mujer, y no ha vuelto a encontrarlo), Fraga Iribarne, digo, decidió que, muerto Franco, el franquismo era él [...]. Las primeras elecciones generales y democráticas fueron como una quema de brujas en seco [...]. Bajaron las persianas con buena cuerda del barrio de Salamanca y Suárez les parecía un rojo porque había legalizado a Santiago Carrillo «tenazón». Pero también la resistencia estaba un poco desconcertada [...]. Fue cuando los antifranquistas de *posse* comprendieron secretamente que ellos no habían nacido para vivir en libertad [...]. O sea, que había un trajín de hombres perdidos, un ir y venir de un sitio al otro [...]. Fue, sí, cuando volamos con un cuerpo astral llamado Carrero por las cien mil leguas que distaban de la democracia. Los periódicos seguían el vuelo de lo que resultó cometa Halley de la transición [...]. Santiago Carrillo tuvo su entronización millonaria de gentes en la primera fiesta del PCE [...]. Hubo una matanza de abogados laboralistas en Atocha, y el PCE, tan ruidoso en la clandestinidad, dio una panteónica lección de silencio en el entierro de los asesinados [...]. La Iglesia empezó a fumar picadura y Tarancón hizo el discurso de la Corona [...]. Los Reyes empezaron a recibir en La Zarzuela a intelectuales, profesores, escritores, dramaturgos [...]. La geografía de la ciudad volvió a ser geografía política [...]. Tribus terroristas de derecha/izquierda (venían a ser la misma cosa) alegraban Madrid, más la violencia

cortés, la crueldad elegante, la amenaza perfumada de los chicos del barrio de Salamanca [...]. Por entonces, ya se veía en el Congreso que los socialistas —Felipe, Guerra, Gómez Llorente, Castellano, Mújica y así— trabajaban mucho, en serio y a fondo, no solo como oposición, sino como futuro poder [...]. Hubo una huelga contra la subida del pan [...]. Las primeras elecciones municipales, de las que Carmen Díez de Rivera me informaba con mayor prontitud y veracidad que todo mi mundo informático, hicieron subir la verdad a la superficie: la UCD era un partido artificial, artificioso, oficioso, creado por Suárez a su mayor gloria, que venía a llenar el hueco del desconcierto [...]. Las segundas municipales, ya con el PSOE en el poder, fueron una romería pacífica y triunfal de un socialismo que apenas había leído a Pablo Iglesias [...]. Era cuando las feministas se encerraban en la Nunciatura, al costado de Sacramento, y las bodas tipo Corín Tellado tenían a los lados unos como caballones de progres en sacos de dormir y catalanas que habían venido de Barcelona para la movida [...]. Suárez era Lucien de Rubempré en un país que no ha leído a Balzac [...], y tuvo la muerte política de Rubempré, como yo le había pronosticado en mi columna [...]. Tejero, más que el Congreso, asaltó, entre el apellido Núñez y el apellido Encabo, los dos apellidos de Núñez Encabo, que votaba en ese momento, Tejero, digo, más que el Congreso, asaltó la Televisión Española, dio el golpe en cada televisor de España (Umbral, 1984: 313-320).

Aun espigando las frases más *narrativas* de este adobe de oro y plata, hemos evitado todas las inevitables digresiones que los nombres convocados (concitados) propiciaron en el pasaje señalado. El yo sentimental, árbitro de nombres en el *who's who* de la *Trilogía de Madrid*, se acaba imponiendo, como enorme paréntesis apositivo de una historia menor, fragmentaria. Así termina el pasaje/sinopsis de la Transición en la *Trilogía*, con la evocación, el retrato, que suscita el *nombre* de Gutiérrez Mellado:

La noche de Tejero la pasé, de casa en casa, en casa de algunas amigas, de algunas colegas de política y cama. La mujer es la mejor clandestinidad.

La mujer no es otra cosa que clandestinidad.

(Tardes del Palace con Gutiérrez Mellado, el general elegante, enfermo y fumador. Tardes de hablar de España, las cerámicas que él ama, el tabaco que le mata, la inteligente ambigüedad de sus misiones militares. Un intelectual de la guerra y un dandy de la milicia. Le gustaba oírme y yo veía que no acababa él de entender cómo se consigue el milagro, en prosa, de asimilar un general del siglo xx a Garcilaso, un hombre de escalilla a un dandy. Tampoco intentaba yo explicárselo demasiado. Así éramos más amigos, crecía mi fervor por el hombre de acción —tan tranquilo en el fumar— y pasaba Madrid, como un París esmerilado, por las vidrieras del bar del Palace.) (Umbral, 1984: 320-321).

Cuando los editores de Planeta decidieron añadir en 1985 el inevitable «Índice onomástico» al texto de la *Crónica sentimental de la transición*, no

fueron conscientes de la trascendencia que suponía tal adenda: la *Crónica* se hermanaba con la *Trilogía* no solo en un mismo horizonte comercial de expectativas, sino también en la forma tanteada. Aquella pareció, asimismo, nomenclátor, y en esta también se percibían mejor, tras tanto nombre, los brillos de la afición umbraliana por la construcción lapidaria de numerosas sentencias y metáforas líricas: al cabo eran los mismos destellos en una misma coyuntura histórica, los resplandores fugaces del oro de los *adobes*.

Nota final sobre el alcance de las nuevas formas

Son muchas las lecciones que suscita la revisión formal de las obras de Umbral y Vázquez Montalbán para una morfología histórica de la literatura de los últimos cuarenta años. Una, no menor, es la de considerarlos como *paleoposmodernos* en tanto que perfilaron modos por los que seguimos entendiendo que la sentimentalidad es el talante que define a las generaciones en su diacronía en posmodernidad. Otra, que la hibridez de géneros y subgéneros siempre es síntoma de cambio de paradigma cultural, y que en la historia reciente ha supuesto el radical cambio de categoría de *lo literario* de sustantivo a adjetivo: los géneros, impuestos por el mercado a un cada vez menos autónomo campo literario, pasan por la ficción, la no ficción, la ficción literaria y la no ficción literaria. La literatura (lo poco que queda del esencial sustantivo) se refugia en la *autografía*, en el yo, o mejor dicho, en la *voz* que recela del relato épico («son, no lo olvidemos, malos tiempos para la lírica e imposibles, o casi imposibles, para la épica», decía Vázquez Montalbán) y que sustancia su *autenticidad* lírica en la confidencialidad directa con el lector que reconoce aquella mediante recursos autofictivos (y *autonofictivos* en el caso de las memorias o autobiografías). No extraña que muchas de las entregas de la *Crónica sentimental* de Vázquez Montalbán recogiesen la necrológica de los hombres y mujeres de la cultura del siglo xx que iban muriendo año tras año, entre 1972 y 1985; en este sentido, la *Crónica* es un obituario de la modernidad, del mismo modo que panteón espectral de esta fue la *Trilogía* de Umbral. Ambos, obituario y panteón, certificaron la común —y vigente en nuestros días— percepción arqueológica del pretérito inmediato y la vindicación de la *literaria* memoria sentimental como única posible e inteligible —siempre con la intermediación de una *voz* íntima y confortadora, de la representación teatralizada de un yo memorioso— para un lector inevitablemente generacional, posmoderno.

Referencias bibliográficas

ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ALBERCA, Manuel (2017), *La máscara o la vida. De la autoficción a la antíficción*, Málaga, Párido Fuego.

ARA TORRALBA, Juan Carlos (2019), «*Sic transit. La Transición como tormenta y trauma en la novela española entre 1983 y 1992*», en Carmen Peña Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, Madrid, Los Libros de la Catarata, pp. 75-97.

ARA TORRALBA, Juan Carlos (2020), «Ficción/ficción: novela y memoria para ajustar cuentas en *Los dioses de sí mismos* y *Los años que fuimos Marilyn*, de J. J. Armas Marcelo», en José Luis Calvo Carilla y María Ángeles Naval López (coords.), *Narrativas disidentes (1968-2018): historia, novela, memoria*, Madrid, Visor Libros, pp. 101-129.

BARRAL, Carlos (1993), *Los diarios / 1957-1989*, ed. Carmen Riera, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993.

BURON-BRUN, Bénédicte de (2019), «Francisco Umbral. Las negritas de la libertad», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 3, pp. 312-339.

CHILLÓN, Albert (1994), «L'estudi de les relacions entre periodisme i literatura per mitjà del comparatisme periodístico-literari», *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, n.º 16, pp. 123-150.

CHILLÓN, Albert (2006), «Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno», *Trípodos*, n.º 19, pp. 9-23.

HERRALDE, Jorge (2006), *Por orden alfabetico. Escritores, editores, amigos*, Barcelona, Anagrama.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard (1997), *Lapidarium. In viaggio tra i frammenti della storia*, Milán, Feltrinelli Editore.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard (2003), *Lapidarium IV*, Barcelona, Anagrama.

MAINER, José-Carlos (2004), «Pensar en coyunturas (con algunos ejemplos)», *Bulletin Hispanique*, t. 106, n.º 1, pp. 401-414.

MORA, Vicente Luis (2019), *La huida de la imaginación*, Valencia, Pre-Textos.

NAVAL, María Ángeles, y Zoraida CARANDELL (eds.) (2016), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid, Visor Libros.

«Ocho de los 1000 personajes de *Trilogía de Madrid* presentan el libro de Umbral» (1984), *El País*, 21 de febrero.

REDONDO JUSTO, Juan (2018), «*El Sha o la desmesura del poder*» de Ryszard Kapuściński. *Ánalisis literario del totalitarismo*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/51599/1/T40936.pdf>> (consultado el 22 de febrero de 2021).

ROMERA CASTILLO, José (2006), *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor Libros.

SERRALLER CALVO, Amelia (2015), *¿Literatura o periodismo? La recepción de la obra de Ryszard Kapuściński*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/31100/>> (consultado el 22 de febrero de 2021).

UMBRAL, Francisco (1984), *Trilogía de Madrid. Memorias*, Barcelona, Planeta.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1985a), *Crónica sentimental de la transición*, serie de 31 entregas publicadas en el dominical *El Semanal de «El País»* entre el n.º 404 (6 de enero de 1985) y el 434 (4 de agosto de 1985).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1985b), *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona, Planeta.

«Vázquez Montalbán escribe la *Crónica sentimental de la transición*» (1985), *El País*, 4 de enero.

DE LAS REPRESENTACIONES DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA en textos ficcionales y no ficcionales tratan los estudios reunidos en este libro que se vertebran en torno a la interacción de la literatura, el cine y otros medios con la historia y la memoria del pasado. Se subraya la distinción entre memorias privadas y memorias públicas, como dos vías de generación de la memoria cultural, todavía en desarrollo, de este periodo histórico. Una acoge obras de autoría individualizada que transmiten experiencias subjetivas de la etapa transicional, y la otra reportajes, noticiarios o documentales conmemorativos o revisionistas. Así, se estudian novelas, memorias, películas... que tratan de las élites políticas, de la primera memoria de la Transición, de reveladores olvidos o, en suma, de la memoria desencantada del antifranquismo.



CARMEN PEÑA ARDID

es profesora de Literatura y Cine en la Universidad de Zaragoza. Sus trabajos abordan la relación entre la literatura y el cine, la literatura española contemporánea, el cine español y los estudios de género. Es autora o coeditora, entre otras obras, de *Literatura y cine. Una aproximación comparativa* (4.ª edición en 2009); *Ramón J. Sender y el cine* (2001); *Las mujeres y los espacios fronterizos* (2006); *Buñuel 1950. Los olvidados* (2007). Recientemente ha editado *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión* (2019).

JUAN CARLOS ARA TORRALBA

profesor de Literatura de la Universidad de Zaragoza, es especialista en literatura española de los siglos XIX y XX. En su trayectoria destacan, entre otros muchos textos de referencia, la edición de obras de Benito Pérez Galdós, la de las *Completas* de Pío Baroja, de las *Memorias* y el *Nosce te ipsum* de Joaquín Costa, los volúmenes dedicados a Ricardo León o la coordinación del suplemento al tomo VI de *Historia y Crítica de la Literatura Española*.