

Ryszard Kapuściński y Manuel Vázquez Montalbán: dos transiciones culturales y un obituario de la modernidad

Juan Carlos Ara Torralba

Universidad de Zaragoza

Resumen

El objetivo de este capítulo es comparar las obras *Crónica sentimental de la transición* (1985), de Manuel Vázquez Montalbán, y *El Imperio* (1993), de Ryszard Kapuściński, con un propósito muy claro: conocer cómo encararon, respectivamente, las transiciones española y rusa, y cómo esa tarea derivó en el ensayo de nuevas formas y géneros literarios. De este modo se arguye la construcción de lapidarios y de formas basadas en el *collage* o la autocita. También se analiza la posición del autor en la temprana posmodernidad, la convicción de la ausencia de sentido de la historia evenemencial y el nacimiento de la posmoderna literatura no ficcional en dos formas muy privilegiadas hasta nuestros días: la autografía y la factografía. En definitiva, cómo la *Crónica sentimental* y *El Imperio* son un obituario de la modernidad en tanto que percepción del fin de la *Edad de los extremos* y del principio de la lógica cultural posmoderna del capitalismo avanzado.

Palabras clave: Manuel Vázquez Montalbán, Ryszard Kapuściński, transición española, transición rusa, literatura comparada, literatura transicional europea, posmodernidad, lapidario, autografía, factografía.

No fue sencillo ni para Manuel Vázquez Montalbán ni para Ryszard Kapuściński enfrentarse a la tarea de recontar satisfactoriamente dos transiciones culturales; al cabo, desde posiciones ideológicas similares, tenían por empeño común la comprensión del acabamiento de las dos *soluciones finales* de la Modernidad: por un lado, el pecio fascista de la dictadura de Franco y por el otro, nada menos que los estertores del comunismo soviético. A pesar del relativo *décalage* temporal entre los libros y las transiciones abordadas —1985, año de la primera edición, por entregas, de la *Crónica sentimental de la transición*, apenas dos años y algún mes tras el triunfo del PSOE en las elecciones generales de octubre de 1982, y 1993, cuando sale al mercado *El Imperio*, próximos todavía los acontecimientos de 1990 y 1991, que arrumbaron la vieja URSS—, se detecta en ambos libros

asombrosos paralelismos, señaladamente en las formas literarias adoptadas por Manuel Vázquez Montalbán y Ryszard Kapuściński.

Bien es cierto que Ryszard Kapuściński (1932-2007) y Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) compartieron rasgos biográficos (Domosławski, 2010; Nowacka y Ziatek, 2010; Saval, 2013; Wiktorowska, 2014; Serraller, 2015; Díaz, 2019) muy relevantes para la ubicación correcta del observatorio íntimo desde el cual avizoraron las dos transiciones. Ambos fueron poetas desde sus inicios en la escritura literaria; los dos militaron en partidos comunistas, pero fueron constantes los roces con los cuadros dirigentes respectivos, bien los de Vázquez Montalbán con el PSUC, bien los de Kapuściński con el Partido Obrero Unificado Polaco, que abandonó en 1982 como protesta del cierre administrativo de la revista *Kultura*. En los dos escritores es manifiesta su vocación intelectual y polemista, tanto como la esperanza en las revoluciones marxistas del tercer mundo (hasta el punto de poder leerse, en parte, la *Crónica sentimental de la transición* y *El Imperio*, como una suerte de reflexión de descolonizaciones anacrónicas). La crónica y la columna periodística fueron arena común para el aprendizaje literario y el logro de nombradía, así como el cultivo de la literatura de viajes. Hasta la pasión por el fútbol, vertida en varios libros de éxito, fue compartida por ambos hasta el final de sus días.

Lo que nos ocupa aquí, sin embargo, es la común insatisfacción por encontrar la horma adecuada para el relato de las transiciones española y soviética. Manuel Vázquez Montalbán aceptó con interés el encargo de *El País* de contar un relato de la transición a través de una serie de entregas que irían apareciendo en *El País Semanal* a lo largo de 1985 (Ara, 2022, p. 142). El escritor barcelonés parecía tener una planificación muy consciente cuando hablaba de que la forma adecuada sería la de un *collage* montado en capítulos seriados al modo periodístico; algo así como una construcción a partir de “adobes de oro y plástico” (Vázquez, 1985, p. 150). En efecto, la naturaleza un tanto heteróclita del edificio estaba ya en planos literarios a la altura de finales de 1984; pero si el arranque, brioso y metafórico, de las entregas, se fundamentaba en el eje simbólico de Marat frente a Sade, la continuación fue decantándose hacia una solución sin continuidad ni fin determinado (termina en 1984 la crónica, como podía haber terminado inmediatamente antes o inmediatamente después), de modo que lo que quedaba era una complacencia nostálgica, y generacional, basada en un modo lapidario de escritura donde la referencia evenemencial se diluía —la, como veremos más adelante, “línea imaginaria” (Vázquez, 1985, p. 231)— en favor

de lecciones casi líricas y en todo caso aforísticas, como podemos comprobar en la contracubierta de la edición en libro de la *Crónica sentimental de la transición*, donde leemos que la transición se recuenta “desde la nada franquista hasta la más absoluta pobreza de tres millones de parados.”

También se le multiplicaron los problemas de escritura a Ryszard Kapuściński a la hora de recountar su *Imperio*. La transición soviética le daba la oportunidad de recuperar escritos de juventud y confrontarlos con otros redactados entre 1989 y 1991. Las trazas del plan inicial también parecían sólidas, y se justificaban, asimismo, por que la perspectiva sentimental, autobiográfica y en cierto modo nostálgica, sería suficiente para cohesionar los textos juveniles de la primera parte de *El Imperio*, “Primeros encuentros (1939-1967)”, con las crónicas de viajes entregadas y publicadas en la *Gazeta Wyborcza* entre 1992 y 1993, “A vista de pájaro (1989-1991)”, de la segunda parte. No fue así: el plan prometía una circularidad biográfica ejemplar, pues los “Primeros encuentros” arrancaban, también briosalemente, con los recuerdos infantiles y la represión soviética en la ciudad natal de Ryszard Kapuściński, Pińsk, mientras que “A vista de pájaro” terminaba con el regreso a aquella ciudad de un Kapuściński otoñal, casi sesentón. Tanto las apresuradas líneas que funcionan de justificación del hiato entre los textos de los “Primeros encuentros” y los de “A vista de pájaro”, como el abrupto, lapidario y lacónico final apenas recordado del retorno a la tierra natal —“He vuelto a la casa de mi niñez” (Kapuściński, 1994, p. 322)—, evidenciaron la insatisfacción y el fracaso del plan original. Aquellas líneas justificadoras del lapso entre los “Primeros encuentros” y “A vista de pájaro” ocupan solo un párrafo, tres cuartas partes de una página que derrochaba cierta zozobra. He aquí un extracto:

De modo que cuando en otoño de 1989 empecé una nueva serie de viajes por las tierras del Imperio, mis contactos con la superpotencia, aunque esporádicos y de corta duración, ya tenían una larga historia. Creía que en esta ocasión me servirían de gran ayuda. Me equivocaba. Este hasta la fecha último ciclo de viajes supuso para mí una gran revelación, y ello por dos razones: en primer lugar, nunca me había dedicado de lleno a este país, no era especialista en la materia, no soy licenciado en filología rusa, ni soviético, ni kremlinólogo, ni nada por es estilo. Vivía inmerso en los problemas del Tercer Mundo, me atraían esos multicolores continentes que son Asia, África y América Latina, temas a los que desde siempre me he

dedicado de una manera casi exclusiva. De modo que mi conocimiento real del Imperio era más bien escaso, fragmentario y superficial. (Kapuściński, 1994, p. 91)

El Imperio debía acabar con una nueva forma, la del lapidario. Y así nace la tercera parte de *El Imperio*, la paradójicamente inconclusiva “Suma y sigue (1992-1993)”. Al cabo, el primer *Lapidario* editado por Kapuściński databa de 1990, aunque llevaba más de un lustro (por las mismas calendas en que Manuel Vázquez Montalbán rumiaba su *Crónica sentimental de la transición*) ensayando lapidarios como formas más acordes para la intelección de la historia inmediata, sentida ahora como irremediablemente pretérita. De ahí que *El Imperio* sea, para muchos críticos, el inicio de una forma nueva, no tentada todavía por Kapuściński:

En el conjunto de una obra como la de Ryszard Kapuściński, engarzada con la peripecia personal, *El Imperio* marca el comienzo de una nueva etapa. Muchas son las razones que apoyan esta afirmación: con este reportaje, el periodista polaco retoma el género después de casi una década dedicado a otros menesteres; además, es el primer libro que redacta tras la caída del muro y por tanto libre de la censura. Por todo ello, *El Imperio* es un texto complejo y de difícil clasificación. De hecho, es también fruto de la evolución ética y estética del historiador y reportero y del poso de esos años de búsqueda en otras disciplinas artísticas (la poesía, la fotografía y el aforismo), cuya huella es evidente en el libro que nos ocupa. De forma que continuidad y ruptura acaban siendo términos no excluyentes. Así, de entre todas las definiciones que ha recibido, las más frecuentes y precisas son las de “reportaje autobiográfico.” (Serraller, 2013, p. 293)

Tanto *El Imperio* como la *Crónica sentimental de la transición* terminaron adoptando un modo de composición lapidario, de *collages* conformados por una asociación de estampas, de *adobes de oro y plástico*, de, en definitiva, una “colección de postales” según la elocuente crítica de Mariusz Wilk a *El Imperio* (Wilk, citado por Serraller, 2013, p. 295), y que en el caso de Manuel Vázquez Montalbán estaban reforzadas, gráficamente, por fotografías icónicas que han terminado por convertirse en estereotipos o clichés en el imaginario de la Transición española.

Para la intelección correcta del modo de producción artístico profundo de estos mosaicos fragmentarios, heteróclitos, es imprescindible transcribir, como ya apunté en otro lugar (Ara, 2022), la definición del *Lapidarium* posmoderno dictada lúcidamente por el propio Ryszard 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. (Kapuściński, 2003, p. 9)

De esta definición del lapidario como forma sentimental de percepción de las transiciones española y soviética en particular, pero de todo el pretérito mediato en general, se derivan multitud de certezas en torno a la escritura posmoderna. No es la menor la convicción de que el relato al modo moderno, de la diégesis histórica a partir de grandes relatos, ya es insuficiente para abordar el pasado inmediato. El pasado remoto se convierte en arqueología, y el inmediato solo es inteligible desde la perspectiva de un yo que lo observa como espacio en proceso de ruina. La historia deviene *infamia*, y los relatos modernos carentes de *sentido*.

Este designio presentista —“de cal y arena el instante y la eternidad” (Vázquez, 1985, p. 60)—, que solo acepta un repliegue sentimental (Naval y Carandell, 2016) al pasado vivido desde la longitud, el rango, de la onda *generacional* del *yo* que escribe y observa, es el que termina conformando ambos lapidarios, señaladamente el propósito de desintegración. Así lo advirtieron algunos exégetas de la obra de Ryszard Kapuściński, como Aleksandra Chomiuk, quien indicaba que “desde su perspectiva, la estructura de *El Imperio* es fruto de la reflexión, del reconocimiento de la imposibilidad de reflejar la realidad” (Chomiuk, citado en Serraller, 2015, p. 142). Incluso Chomiuk arriesga una afirmación rotunda al corresponder la desintegración soviética con la “estructura fragmentaria del libro” (Chomiuk, citado en Serraller, 2015, p. 143). Tal vez no le faltaba razón, toda

vez que el deleite de Manuel Vázquez Montalbán en construir aforismos, metáforas, sentencias, máximas y hasta greguerías para componer el *collage* de *La Crónica sentimental de la transición* se derivaría directamente de un mismo *desmoronamiento* reconocido por el mismo Kapuściński en su prólogo a *El Imperio*: “El libro está concebido y escrito en forma polifónica (...) pero el producto final no acaba en una síntesis definitoria y definitiva, sino que —muy al contrario— se desintegra y se desmorona.” (Kapuściński, 1994, pp. 9-10)

Y es que, al cabo, de lo que se trataba era no solo de dos transiciones puntuales, la española y la soviética, sino de una sola transición global, de una desintegración paulatina de la Modernidad. Ryszard Kapuściński fue contundente al defender que su libro no iba a sustentarse en la transición polaca: “Me di cuenta de que el centro del proceso de desintegración del Comunismo, el lugar en el que la historia transcurre con un alcance mayor, era Rusia (...) de ahí que eligiese Rusia, en vez de Checoeslovaquia, Hungría o Polonia, por ejemplo, donde los acontecimientos no tenían un alcance global.” (Kapuściński, citado en Serraller, 2015, p. 134) Y en el mismo texto de *El Imperio* puede leerse: “ya no se imprimen los clásicos del marxismo-leninismo y la nueva literatura aún no ha aparecido. Simplemente es un periodo de transición. Ahora se explica todo con esta expresión clave: periodo de transición.” (Kapuściński, 1994, pp. 293-294) Manuel Vázquez Montalbán, por su parte, también tenía por natural y evidente que su *Crónica sentimental* no solo se sustentaba en la Transición española, sino que esta solo era comprensible dentro del proceso de transición global; y buena parte del libro se dedica a acontecimientos internacionales.

Global, en efecto, y *cultural*, también. Cuando Manuel Vázquez Montalbán decide editar en volumen las otrora entregas para el *El País Semanal*, introdujo un subtítulo muy revelador a la *Crónica sentimental de la transición*: *Los desnudos, los vivos y los muertos de una transición que no sólo ha sido política*. Estos dos propósitos, el global y el cultural, incidían en la insatisfacción por encontrar un *sentido* a los posibles grandes relatos que emergieran de la interpretación de las transiciones particulares. Manuel Vázquez Montalbán pretendió dar una especie de isotopía a su *Crónica* incidiendo en la sospecha de que globalmente todo había cambiado desde la fundación del FMI y del Banco Mundial en los cuarenta, primero, y radicalmente tras la publicación del informe *Los límites del crecimiento* (1972) poco antes de la crisis del petróleo: su tesis era la de “El grado cero del desarrollo” —Barthes más el MIT que redacta *The Limits of Growth*—, o sea, que en el fondo persistía una

corriente intrahistórica más o menos oculta; que no era otra que la pervivencia de la tensión entre el la resistencia colectiva y el individualismo representados, respectivamente, en la lectura simbólica de los Marat y Sade de la obra homónima de Peter Weiss. Kapuściński percibía aquella intrahistoria en sus reflexiones acerca del *homo sovieticus* (Kapuściński, 1994, pp. 147-148) y la propensión atávica de Moscú a forjar imperios, con zares o con secretarios del Partido —Vázquez Montalbán, por cierto, había hablado del *zarismo soviético* (Vázquez, 1985, p. 25)—. El resultado, desde aquella visión lapidaria de *plazoleta* ruinosa, derivaba indefectiblemente en desconfianza y desencanto. Para Manuel Vázquez Montalbán la transición era una “farsa” o una “tradicomedia” que nada había cambiado —“nada era lo que había sido aunque todo siguiera siendo aparentemente lo mismo” (Vázquez, 1985, p. 68)—; para Ryszard Kapuściński, fue la certeza de la continuidad *natural* de la corrupción política rusa y del “todo sigue igual” tanto con Stalin, Breznev o con Gorbachov.

Pero no todo seguía igual, al menos en la evolución de las formas y géneros literarios, lugar donde la *Crónica sentimental de la transición* y *El Imperio* ocupan un lugar destacado. Los años del tiempo de escritura y edición de ambas obras son los del comienzo de cambios genéricos fundamentales para la comprensión de aquella evolución que alcanza hasta nuestros días. Precisamente la hibridación de géneros suele anunciar cambios notables de paradigmas y de modos de producción artísticos y culturales. Todavía no era tan evidente por aquellas décadas la tensión entre ficción y no ficción, entre la ficción y la ficción literaria, entre la ficción literaria y la no ficción literaria; o, dicho de otro modo, las nuevas percepciones del estatuto del *yo* en la literatura y su relación con los *facts*, con lo documental o evenemencial. En los días que corren sí parece más que evidente que lo *literario* ha pasado de sustantivo a ser simplemente adjetivo en la definición de géneros, y que la autoficción —y otros derivados de la tensión del lugar del autor real en el campo literario, y aun cultural: “no somos capaces de contar la historia común. Tan solo contamos la nuestra, a poder ser, la particular de cada individuo” (Kapuściński, 2004, p. 125)— más el *transfert* del *yo* autorial dan certificado literario en el pacto con el lector. No era así —no se percibía así— hacia 1985 o 1993, cuando Manuel Vázquez Montalbán y Ryszard Kapuściński ofrecían modos pioneros de la *literary non-fiction*, *literary faction* o *factografía*. En cierto modo, Ryszard Kapuściński y Manuel Vázquez Montalbán, con su *literatura faktu*, con sus *factografías* (Domosławski, 2010, p. 449), resultan una suerte de paleoposmodernos que ensayaban no ficción con un sistema de composición por asociación a modo de *collage* —relación paratáctica entre elementos dispares, no resuelta con argumentaciones ni relatos hipotácticos,

de causa/efecto, de subordinación, etc., propios de los *grandes relatos* de la Modernidad— mediante la acumulación de exertos, citas, autocitas, máximas o aforismos en un tablero lúdico cuya regla superior fue la intertextualidad lapidaria. Manuel Vázquez Montalbán solía autocitarse en sus obras, y lo hizo con abundancia en la *Crónica sentimental de la transición*; Ryszard Kapuściński hizo lo propio en *El Imperio* (Serraller, 2011, pp. 40-41), como bien señaló Aleksandra Chomiuk: “Las máximas (...) crean una rica polifonía, no solo dialogan con el propio texto de Kapuściński, sino que también conversan unas con otras entre sí.” (Chomiuk, citado en Serraller, 2015, p. 145)

Y es que este ruinismo posmoderno —“¿Sería cierto que cada época construye sus ruinas?” (Vázquez, 1985, 132)— necesita de la complacencia y convalidación del lector generacional. Los libros de Manuel Vázquez Montalbán y de Ryszard Kapuściński necesitan ser conversados en la *plazoleta* lapidaria por un lector solidario que comparte perspectiva. Fueron, son, malos tiempos para la épica, pero no para la lírica fundamentada en su proverbial pacto de autenticidad. Si el *logos* de la *Crónica sentimental de la transición* y de *El Imperio* pasó por el ensayo de nuevas formas, el *pathos* lo hizo por la semiosfera generacional y el *ethos* por la autenticidad del yo lírico/literario desde el que se escribieron aquellos libros. No extraña así que el arranque absoluto de la *Crónica sentimental de la transición* invoque al yo sentimental, trasladado al nosotros generacional: “Éramos todos subnormales (...) Pero aún éramos jóvenes” (Vázquez, 1985, p. 11); tampoco que Ryszard Kapuściński dé comienzo a su “relato personal” (Kapuściński, 1994, p.10) con los recuerdos biográficos de la infancia en Pińsk, con siete años contados.

De este pacto lírico, de autenticidad sentimental e identificación generacional —en absoluto diferente de los pactos autoficcionales del siglo XXI, propios de la posmodernidad más avanzada— proviene en derechura una prosa lírica —“Kapuściński era un espléndido poeta en sus textos en prosa”(Domosławski, 2010, p. 69)— que deviene en aforismos, metáforas, *postales*... incluso greguerías, como la llamativa del Kapuściński juvenil, anterior al lapidario: “Siberia, en su forma atroz y cruel, no es sino un espacio glacial más una dictadura” (Kapuściński, 1994, p. 37), o las numerosas de Manuel Vázquez Montalbán, como “libertad, camisón con ventanilla abierta al tránsito del bienestar al malestar” (Vázquez, 1985, p. 11). El pacto lírico también explica las *postales* de Kapuściński y los *adobes de oro y plástico* de Manuel Vázquez Montalbán: las epifanías del *giro*

espacial propio de la posmodernidad —“el espacio deroga al tiempo” (Jameson, 2016, p. 29); “el espacio es el marco de la nueva historia”, según Olson (citado por Anderson, 2000, p. 15)— por el cual la sucesión de topografías (muy evidente en Kapuściński) y las elipsis disolventes de cualquier atisbo de *gran relato* diegético convierten a la *Crónica sentimental de la transición* y a *El Imperio* en una concatenación —*collage*— de diferentes *punctum* fotográficos, magistralmente resueltos por Manuel Vázquez Montalbán en el título de cada entrega, y en Kapuściński, precipitadamente, en la tercera parte, la propiamente lapidaria, de su *Imperio*. Años más tarde, anotaba Kapuściński: “El fragmento y la fotografía. Fragmento, es decir, parte de un todo. No conocemos ese todo, solo podemos adivinarlo.” (Kapuściński, 2003, p. 102)

En este sentido, topográfica y fotográficamente posmoderno, hay que entender la obsesión de Manuel Vázquez Montalbán y Kapuściński por evitar la nostalgia del paseante, *flâneur*, por las calles de la historia reciente. Fredric Jameson había acertado a definirlo en 1984:

La notoria intensificación actual de la adicción a la imagen fotográfica constituye por sí sola un síntoma palpable de un historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal (...) “Nostalgia” no parece un término muy satisfactorio para expresar esa fascinación (especialmente si pensamos que la nostalgia propiamente modernista iba acompañada de la aflicción ante un pasado sólo estéticamente recuperable), pero tiene la ventaja de dirigir nuestra atención hacia lo que constituye, con mucho, la manifestación cultural más generalizada de este proceso en el arte comercial y en los nuevos gustos, esto es, la llamada «película nostálgica» (...) Al enfrentarnos a estos últimos fenómenos —nuestro presente histórico, vital y social, y el pasado como «referente»—, se hace especialmente evidente la incompatibilidad del lenguaje artístico de la «nostalgia» posmodernista con la historicidad genuina. (Jameson, 1991, pp. 47-49)

Curiosamente, por las mismas fechas Manuel Vázquez Montalbán cerraba su *Crónica sentimental de la transición*, en la última entrega/capítulo, de similar forma:

“La nostalgia es un error”, ha escrito José Luis de Villalonga, y *la nostalgia no es lo que era*, ha sentenciado para siempre Simone Signoret. *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 humanidad (...) 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*. 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, 1985, p. 231)

Es difícil encontrar un texto más revelador de la incredulidad frente a las metanarrativas de la modernidad tan temprano en las letras españolas, y tan propio de *La condición postmoderna* (Lyotard, 1987). Ryszard Kapuściński, mucho más contenido, venía a decir lo mismo en su prólogo a *El Imperio*:

El libro no es un manual de historia de Rusia ni de la antigua Unión Soviética. Tampoco es la historia del nacimiento y caída del comunismo en este país. Ni tan siquiera es un compendio de conocimientos básicos sobre el Imperio. Es un relato personal (...) (Kapuściński, 1994, p. 10)

Ambos, Manuel Vázquez Montalbán y Ryszard Kapuściński, eran bien conocedores de la tradición intelectual marxista, y cuando invocaban ruinas sabían de las lúcidas reflexiones de Benjamin; cuando elaboraban *collages* y lapidarios tal vez pensaban en Mandel y la especulación posmoderna de “la racionalidad de las partes y la irracionalidad del todo” (Mandel, citado en Nevado, 2018, p. 19) o su derivada manifiesta en la elección compositiva de relación de elementos contingentes, de asociación azarosa; cuando, en fin, indagaban en el poder de los medios de comunicación en el modo de producción cultural de la posmodernidad señalaban la lógica del capitalismo tardío —“nueva lógica de la posmodernidad” (Vázquez, 1985, p. 42)— y la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord. En este último sentido, las reflexiones de Ryszard Kapuściński en *El Imperio* son extremadamente reveladoras:

Los avatares de la perestroika y el proceso de la caída del Imperio los seguí simultáneamente en dos pantallas:

—en la pantalla del televisor (o, mejor dicho, de decenas de televisores, pues no paraba de cambiar de ciudad, de estación de ferrocarril, de hotel o de piso);

—en la pantalla de la realidad de la vida cotidiana del país que me rodeó durante todo el viaje:

Contemplé el sorprendente choque de dos teatros:

—El teatro de la gran política (la televisión no cesaba de retransmitir las sesiones del Sóviet Supremo, de los congresos del más vario pelaje y de las conferencias del más alto nivel;

—El teatro de la vida cotidiana: las colas que se formaban en unas madrugadas oscuras y heladas, las noches en los fríos pisos de Siberia, las alegrías porque habían abierto un comedor, con lo cual había la posibilidad de comer un plato de sopa caliente.

Esta *esquizofrénica existencia* entre los dos mundos opuestos me hizo reflexionar sobre la diferencia principal, o incluso abismal, que en nuestra época se produce entre el tiempo de la cultura material (o, dicho de otra forma, de la vida cotidiana) y el de los acontecimientos políticos. (Kapuściński, 1994, pp. 338-339)

Esta *esquizofrénica existencia* coincide, muy reveladoramente, con la esquizofrenia ante la ruptura de la cadena significante moderna analizada por Fredric Jameson en 1985:

Dicho en muy pocas palabras: Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significante, es decir, en la trabazón sintagmática de la serie de significantes que constituye una aserción o un significado (...) Su concepción de la cadena significante presupone básicamente uno de los principios elementales (y de los grandes descubrimientos) del estructuralismo saussureano, esto es, la tesis de que el sentido no es una relación lineal entre significante y significado, entre la materialidad del lenguaje (una palabra o un nombre) y un concepto o un referente (...) Si esta relación queda rota, si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos (...) Al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo. (Jameson, 1991, pp. 63-64)

Es ahora cuando podemos entender mejor la frase “Éramos todos tan subnormales”, del arranque de la *Crónica sentimental de la transición*, o cómo esa afirmación está supeditada a una lección *manicómica* del *Marat, Sade* de Peter Weiss. El sentido *subnormal* de la historia al ser despojada de su relato teleológico condice con la percepción de la misma ausencia de sentido; o dicho de otro modo: el yo objetivista se deslocaliza, se desplaza a un yo lírico que sustenta la autenticidad de lo que cuenta en la sentimentalidad compartida. Es por este quicio melancólico por donde se cuela el frío aire del *desencanto*, una palabra clave de esta época que permea toda clase social o ideología, toda transición o descolonización —“la [mala] conciencia del colonizador” (Kapuściński, 1994, p. 150)—, toda nación o continente. Ryszard Kapuściński hablaba así del temprano desencanto ruso:

La sociedad de este país está cansada y decepcionada. Decepcionada tal vez porque Yeltsin y muchos de sus asesores occidentales han sobrevalorado la posibilidad de llevar a cabo la reforma, olvidándose de que reformar significa cambiar la realidad, una realidad que fue forjada a sangre y fuego durante setenta años hasta convertirla en un bloque de granito. Y para despedazar tamaña roca, ¡cuánto tiempo, esfuerzo y dinero se necesitan! Creo que el atraso de este país, su pobreza, los efectos de la dejadez y los destrozos son tan grandes que un año es un tiempo demasiado corto como para esperar ver un progreso palpable. Esperemos unos diez o veinte años más.

Y, sin embargo, este año sólo ha bastado para catar la atmósfera política del país.

Todo el mundo se ha olvidado de la perestroika y de la glasnost. El grupo demócrata, tan activo en la lucha contra el comunismo, ha sido relegado a un rincón del escenario político, y los que no se han dispersado han quedado en el olvido. De todas formas, en la Rusia de hoy se habla cada vez menos de democracia.

Un ambiente de pasiva expectación reina entre la sociedad, que se ha vuelto apática y apolítica. (Kapuściński, 1994, p. 345)

De ahí que Ryszard Kapuściński desconfiara seriamente de todo proceso democratizador ruso:

Francamente, no creo que se pueda democratizar un Imperio que fue creado durante cientos de años por medio de conquistas y anexiones. Para demostrarlo, ni siquiera hace falta remontarse a la historia de lugares

tan lejanos en el tiempo como Roma o Turquía. Tomemos un ejemplo mucho más próximo y que además viví personalmente: el Irán de los años setenta. Allí, la revolución en contra del sha empezó como un movimiento democrático y liberal que se oponía a una dictadura policíaca. (Kapuściński, 1994, p. 123)

Y Manuel Vázquez Montalbán se expresaba en términos parecidos acerca del desencanto español:

Si la palabra consenso aún va a ser hegemónica a lo largo de 1978, el hit parade de palabras ya indica que *desencanto* le disputa el primer puesto, seguida a corta distancia por *inseguridad ciudadana* y *cheli* (...) en cuanto al *desencanto* significa distintas cosas en distintos barrios de la conciencia social, y va a prohijar otra familia de palabras derivadas del verbo *pasar de*, hegemónico en 1979, hasta el punto que Yale y Julen Sordo se creyeron en la obligación histórica de redactar un *Diccionario del pasota* (Vázquez, 1985, p. 129)

O, más adelante:

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 o por disparos que abaten a altos mandos del Ejército (...) Prueba de desencanto era que las virulencias críticas se revolvieran contra Televisión Española, síntoma evidente de que la crítica política ya ni siquiera era excitante. (Vázquez, 1985, p. 159)

Y es que Ryszard Kapuściński y Manuel Vázquez Montalbán no podían escapar de la descripción de la plazoleta lapidaria, con sus ruinas de un pasado inmediato, próximo, íntimo, pero ya sin sentido. Así resume este *paisaje psíquico* Perry Anderson —quien no había leído, por cierto, la lapidaria reflexión de Manuel Vázquez Montalbán: “Occidente se convierte en un búnker psicológico” (Vázquez, 1985, p. 64)—, invocando a Jameson:

En este sentido, la cultura, en cuanto tejido ineludible de la vida bajo el capitalismo tardío, es ahora nuestra segunda naturaleza. Si el arte moderno había extraído su propósito y sus energías de la persistencia de lo que aún era moderno, del legado de un pasado todavía preindustrial, la posmodernidad significa el cierre

de esa distancia, la saturación de cada poro del mundo por el suero del capital (...) Argüía [Jameson] que se trataba de un paisaje psíquico cuyo fundamento había sido quebrantado por la gran confusión de los años setenta, cuando tantas envolturas tradicionales de la identidad fueron rotas por la disolución de las restricciones de las costumbres, pero que ahora, tras las derrotas políticas de los setenta, había sido depurado de todos los residuos radicales. Entre los rasgos de la nueva subjetividad figuraba efectivamente la pérdida de todo sentido activo de la historia, sea como esperanza o como memoria. (Anderson, 2000, p. 79)

No participaron, directamente, estos desencantados Manuel Vázquez Montalbán y Ryszard Kapuściński de la *Kulturkritik* contemporánea, tal vez porque cuando escribieron la *Crónica sentimental de la transición* y *El Imperio* sabían que lo que se estaba ventilando no era, según decíamos al inicio de este breve ensayo, la naturaleza y fin de las transiciones políticas española y soviética, sino la muerte de los dos principales sistemas finalistas de la modernidad y, con ella, la agonía de la modernidad misma, “como si se hubiera producido la maldición hegeliana del final de la Historia” (Vázquez, 1985, p. 211). *El Imperio* y la *Crónica sentimental de la transición* son dos auténticos obituarios de la modernidad, ensayados desde formas que pretenden asumir lo que se estaba percibiendo como posmoderno. De hecho, conforme avanzan las entregas de los capítulos de la *Crónica sentimental de la transición* de Manuel Vázquez Montalbán, se hacen cada vez más habituales las relaciones de personalidades claves de la modernidad fallecidas entre 1972 y 1984, quizás como consecuencia lógica de la advertencia escrita en el primer párrafo del libro: “Peter Weiss había puesto por escrito el final infeliz del testamento de la modernidad” (Vázquez, 1985, p. 11). Los ejemplos de obituarios son frecuentes; así:

Legaba Barthes a la posmodernidad su morbosa denuncia de la historicidad, pero la muerte le unió en un destino común con historicistas a la manera de Erich Fromm o Sartre, desaparecidos los dos a pocas semanas de distancia. Para los educados en la búsqueda de lo que quedaba de la moral de la Historia después de la segunda guerra mundial, la muerte de Sartre fue una catástrofe casi física y el impresionante despliegue de franceses que siguieron los restos mortales del filósofo era la estampa misma del final de una sentimentalidad intelectual. Y como si esperara la ocasión de tan fastuosos entierros para colar fugazmente un fotograma del suyo, tal como se había colado como anodino extra en casi todas sus películas, se moría impertérrito Alfred Hitchcock, el gran banalizador del tabú de la muerte violenta. (Vázquez, 1985 p. 176)

Se noticia y comenta la muerte de Picasso, de Borges —“afortunadamente para él, en el futuro su estatua será exclusivamente literaria” (Vázquez, 1985, p. 92)—, Mao, Malraux, Blas de Otero —“la muerte de Blas de Otero fue la premonición de la muerte de un temple, de una cultura de izquierda” (Vázquez, 1985, p. 162)—, Lennon...

Y dentro de la misma Comunidad Económica Europea se morían Fassbinder, Peter Weiss y Louis Aragón, cada cual con una muerte a la medida de su lógica interna. Fassbinder se fue legando el enigma de si se murió o se mató [en] una Alemania en otoño, [en] una Europa en otoño, [en] un mundo en otoño (...) Peter Weiss había hecho el teatro posbrechtiano más espléndido, había llevado a sus posibles consecuencias aquella mirada dialéctica de su genial compatriota, y las posibles consecuencias eran sus dramatizaciones investigadoras de la moral de la izquierda, investigación presente por igual en su *Marat-Sade* o en *Trotsky* (...) ¿Y qué decir de Aragon? A su retrato lírico de corresposable del esplendor surrealista, es decir, del esplendor de la mejor poética europea de este siglo, se añadió el retrato épico del resistente (...) Tristes muertes. Pero el día en que murió Romy Schneider, sin duda más inocente que Fassbinder, Weiss o Aragon, cualquier muerte quedó justificada en su repugnante obscenidad reaccionaria. (Vázquez, 1985, p. 221)

Ryszard Kapuściński, por su lado, ofreció un obituario de los líderes soviéticos referido, curiosamente, al año de 1985, el de la publicación de la *Crónica sentimental de la transición*:

Unas palabras sobre el año 1985.

La crisis del sistema comunista, y dentro de ese marco, también de la URSS, se revela de una manera cada vez más manifiesta, aguda y profunda:

- se anquilosan y decaen los movimientos de liberación nacional de los países del Tercer Mundo, ligados a Moscú;
- se desmiembran y pierden importancia los partidos comunistas de los países de Occidente;
- en Polonia, a pesar de las represalias de la ley marcial, Solidaridad abre en el sistema del socialismo real una sólida brecha que no cesa de ampliarse;

—Moscú va perdiendo terreno en la carrera armamentista que mantiene con Occidente, se queda cada vez más atrás con su tecnología anticuada y de bajo rendimiento en el trabajo; pierde una tras otra sus posiciones en la partida que juega por el dominio del mundo.

A medida en que la superpotencia se debilita y se hunde en el ocaso desaparece toda una generación de líderes. Durante los pocos años que preceden al histórico 1985 mueren Kulakov, Rashidov, Súslov, Brézhnev, Kosiguin, Ustínov, Andrópov. El último de este grupo, Chernenko, fallece el 11 de marzo de 1985. Otros, como Gromyko y Grishin, están cada vez más decrepitos, o, como Románov, se hunden en el alcoholismo, o, como Alíev, en una corrupción monstruosa. (Kapuściński, 1994, p. 330)

Tras la visita al camposanto de la modernidad, queda la certeza de si la propia percepción de las transiciones, de todas las transiciones, no es sino la imagen de la propia posmodernidad, instalada en la transición perpetua, al carecer de finalidad teleológica. Para Ryszard Kapuściński:

Todo proceso de un gran cambio de sistema, de transformación de un régimen, de revolución social, se divide en tres etapas:

- período de destrucción del sistema viejo;
- período de transición;
- período de construcción del nuevo orden.

El que fuera el Imperio soviético en estos momentos atraviesa el período de la transición, en el cual elementos del sistema viejo y contornos del nuevo orden se entremezclan. El concepto de períodos de transición hoy día es la respuesta universal a todos los males. ¿Que todo va mal? Hay que aguantarse; es la época de la transición. ¿Qué falla el aprovisionamiento? Es comprensible; vivimos en época de transición. ¿Que siguen gobernando los viejos gerifaltes? No te preocupes; sólo se debe a que es época de transición (...) En efecto, en el mundo contemporáneo observamos el creciente fenómeno de revoluciones de terciopelo, de revoluciones no sangrientas, o, como las definió Isaac Deutscher, inacabadas. Su principal característica consiste en lo siguiente: si bien las fuerzas viejas se marchan, no lo hacen del todo, y la batalla entre lo nuevo y lo viejo se ve acompañada de diversos procesos de adaptación que se producen a ambos

lados de la barricada. Reina el principio de evitar enfrentamientos salvajes y sanguinarios. (Kapuściński, 1994, pp. 340-342)

Manuel Vázquez Montalbán se instaló en la misma indeterminación de la transición inconclusa, o, mejor, sepulta en una transición continua, posmoderna, como “respuesta universal”, global, a la sucesión de acontecimientos:

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 cuestas 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 y lo falsifican, 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.

Pero 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 período con entidad propia y el paquete es perfecto si abarca desde la arterioesclerosis profunda del franquismo hasta ese desquite moral de la izquierda española el 28 de octubre de 1982. Pero desde entonces han pasado casi tres años, que dentro de quince, en el borde del milenio, si Dios y el presidente Reagan me dan vida y si alguien me lo pide, serán distancia suficiente para que me plantee una tercera y probablemente última crónica sentimental, ¿de qué?, probablemente de otra línea imaginaria, de la era socialista o del principio y el fin de la primera posmodernidad. (Vázquez, 1985, pp. 231-232)

Años después de estas declaraciones de Manuel Vázquez Montalbán, Ryszard Kapuściński incidiría en la endeblez radical de las líneas imaginarias, puesto que “también se vuelve relativa la historia, cuyo camino ya no aparece marcado por piedras miliares” (Kapuściński, 2003, p. 119). En todo caso, no es de extrañar que al año de

editar *El Imperio*, Eric Hobsbawm propagase mundialmente la idea del *siglo XX corto* en su capital libro *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century. 1914-1991*. En efecto, tanto Manuel Vázquez Montalbán como Ryszard Kapuściński se habían enfrentado al final de la *Age of Extremes* con sorprendente (pos)modernidad —autográfica y factográfica— y anticipándose, con sus obituarios, a las tesis del historiador inglés. Sirvan de ejemplo —y de cierre circular de este capítulo— estas lúcidas palabras de Kapuściński: “En la historia contemporánea, Rusia empieza el siglo XX con la revolución de 1905 y lo cierra con la revolución que ha desembocado en el desmoronamiento de la Unión Soviética en el año 1991” (Kapuściński, 1994, p. 325).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anderson, P. (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.

Ara Torralba, J. C. (2022). “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*”. En Peña Ardid, C. y Ara Torralba, J. C. (Eds.). *La Transición española. Memorias públicas / memorias privadas (1975-2021). Historia, literatura, cine, teatro y televisión*. Zaragoza: PUZ, pp. 137-156.

Díaz Arenas, Á. (2019). *Manuel Vázquez Montalbán: Recuento de una vida y una obra (1939-2003: 15 años después)*. Madrid: Verbum.

Domosławski, A. (2010). *Kapuściński non-fiction. El hombre, el reportero y su época*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Jameson, F. (2016). *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada.

- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Kapuściński, R. (2003). *Lapidarium IV*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuściński, R. (1994). *El Imperio*. Barcelona: Anagrama.
- Lyotard, J-F. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Naval, M. Á. y Carandell, Z. (Eds.) (2016), *La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*. Madrid: Visor Libros.
- Nevado Encinas, J. L. (2018). *El repliegue posmoderno. Aproximación teórica a la posmodernidad como concepto histórico*. Trabajo Fin de Máster. Madrid: Universidad Autónoma.
- Nowacka, B., y Ziatek, Z. (2010). *Kapuściński. Una biografía literaria*. Madrid: Bibliópolis.
- Saval, J. V. (2013). *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés.
- Serraller Calvo, A. (2015). *¿Literatura o periodismo? La recepción de la obra de Ryszard Kapuściński*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- Serraller Calvo, A. (2013). “*La jungla polaca*: viaje a la Polonia comunista de la mano de Ryszard Kapuściński”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 35, pp. 289-302.
- Serraller Calvo, A. (2011). “En busca de un género nuevo. *El Imperio* de Ryszard Kapuściński: entre el reportaje, la autobiografía y el ensayo”. *Eslavística Complutense*, 11, pp. 27-49.
- Vázquez Montalbán, M. (1985). *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Planeta.

Wiktorowska, A. (2014). *Ryszard Kapuściński: visión integradora de un reportero. Clasificación, construcción y recepción de su obra*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.