



CARMEN PEÑA Y JUAN CARLOS ARA (EDS.)

La Transición española

Memorias públicas /
memorias privadas
(1975-2021)

LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Memorias públicas / memorias privadas (1975-2021).

Historia, literatura, cine, teatro y televisión

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*

INTRODUCCIÓN

Carmen Peña Ardid

Parafraseando a Aristóteles podemos afirmar que «el olvido y el recuerdo se dicen de muchas maneras».

María Inés MUDROVIC¹

Los estudios reunidos en este volumen tienen un objeto común: las representaciones estéticas y mediáticas que «guardan memoria» de la transición española a la democracia. Abordan de forma amplia temas y preocupaciones que han centrado la investigación de los proyectos I + D + i *Pensamiento crítico y ficciones en torno a la Transición: literatura, teatro y medios audiovisuales I y II*, cuyo propósito ha consistido en historiar y analizar la presencia de la Transición, como tema y objeto de memoria, en el discurso literario, el teatro, el cine y la televisión dando respuesta a dos preguntas: qué papel desempeñaron estos medios en la construcción de la democracia y en qué medida han contribuido a conformar la memoria cultural del período en interacción o disenso con otros discursos (historiográficos, políticos, sociales...). Cuestiones referidas a cómo los citados medios, desde el ámbito de la ficción, habían reconstruido/(de)construido el imaginario transicional —en última instancia: ¿qué aspectos del pasado habían cristalizado en el presente?— ya fueron planteadas en publicaciones anteriores del grupo de investigación, como *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión* (2019), que continuaba *La Transición sentimental* (2016) o *El relato de la Transición. La Transi-*

1 Vid. Mudrovic (2005: 150-151).

ción como relato (2013), además de haberse plasmado en la base de datos *TRANSLITEME: Transición española. Representaciones en Cine, Literatura, Teatro y Televisión* (2021), que recoge cerca de quinientos títulos sobre la etapa transicional.

El conjunto de trabajos que ahora se presentan con el título *La Transición española. Memorias públicas / memorias privadas (1975-2021)* da un salto epistemológico al tomar como centro de atención preferente —aunque no único— los discursos no ficcionales: memorias, (auto)biografías, autoficciones, diarios, crónicas, documentales, reportajes..., una amplia gama de géneros pertenecientes a las «escrituras/discursos del yo» y al dominio del documento/testimonio audiovisual, modalidades que introducen nuevas problemáticas en su interacción con la historia y la memoria del pasado. En los últimos años de la dictadura y, sobre todo, en la Transición se produjo una eclosión de los géneros confesionales y memorialísticos que, además de responder a la necesidad de revisar el pasado cercenado por el franquismo —lo que contribuyó destacadamente, en palabras de José-Carlos Mainer, a «la clarificación de las relaciones, a título póstumo, entre el franquismo y sus pacientes» (Mainer y Juliá, 2000: 108)—, exploran nuevos espacios de libertad en el presente y el ensanchamiento del ámbito de lo *decible*, tanto privado como público, a la par que ensayan nuevas estrategias retóricas que irán diluyendo las fronteras entre la ficción y la no ficción, entre lo personal y lo colectivo. Teniendo en cuenta la diferente naturaleza de los medios estudiados, se ha querido subrayar en el título una distinción —abierta a las modalidades híbridas— entre memorias privadas y memorias públicas,² como dos vías de generación/circulación de la memoria del pasado. Una acoge las obras de autoría y recepción individualizada que transmiten experiencias subjetivas, más «privadas» de la etapa transicional, que se (con)funden con lo colectivo (memorias, autobiografías, diarios, crónicas literarias...), y la otra, representada especialmente por el medio televisivo, acoge los reportajes, noticiarios, documentales conmemorativos, nacidos como producciones creadas y/o supervisadas por un colectivo y para una recepción pública, desde la misión de transmitir

2 *Vid.* la reflexión de Paul Ricœur sobre las diferencias e intercambios «entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecen» (Ricœur, 2003: 172).

hechos arquetípicos o emblemáticos que configuran la memoria colectiva y la socialización del recuerdo de los pueblos al convertirse en efemérides que merecen ser recordadas por toda la colectividad (Burke, 2000).

Como plasmación de estas distinciones y de una visión plural de las memorias a las que se suman también varios enfoques testimoniales y evocativos del acontecer histórico desde la ficción, el libro reúne 19 estudios que tienen su origen en dos encuentros científicos organizados por el proyecto *TRANSLITEME*, debidos a investigadoras e investigadores de la Universidad de Zaragoza y de otros centros de investigación nacionales e internacionales. Se estructura en cinco partes: «*Grandes relatos. Figuras y configuraciones de la Transición*», «*Memoria literaria y escrituras del yo*», «*Así que pasen cuarenta años*». El cine *sobre* la Transición», «*Encrucijadas*» y, por último, «*La Transición en la web*».

El tema de la *memoria* atraviesa todos los capítulos desde la conciencia de sus lazos y de sus diferencias con la historia, por cuanto el discurso histórico busca —es bien sabido— el conocimiento (objetivo), la interpretación, la explicación inteligible del pasado; la memoria, en palabras de Santos Juliá, más selectiva y subjetiva, está sometida a un cambio constante y «aspira a mantener viva la relación afectiva con tal o cual acontecimiento que reviste un especial significado para quien recuerda, sea un grupo o una persona, como sustrato de su identidad, como cumplimiento de un deber hacia el grupo o sus ancestros o, en fin, como una exigencia hacia el presente» (Juliá, 2006: 17-18). La cultura es esencialmente memoriosa³ y la lectura atenta que aquí se ofrece de una gran variedad de textos —crónicas, biografías, memorias, novelas, películas, obras de teatro, producciones de

3 En un artículo de 1971, en el que Yuri M. Lotman y Boris A. Uspenskii definen la cultura como «*memoria no hereditaria de la colectividad*», los autores observan que «La cultura, por esencia propia, va dirigida contra el olvido: ella logra vencer el olvido transformándolo en uno de los mecanismos de la memoria [...]. A pesar de la aparente afinidad, existe una profunda diferencia entre el olvido como elemento de la memoria y como instrumento de su destrucción [como ocurre con el olvido obligatorio de la experiencia histórica] [...]. Si las formaciones sociales, en su período ascendente, crean modelos flexibles y dinámicos, capaces de proporcionar amplias posibilidades para la memoria colectiva y adaptados a su expansión, la decadencia social va acompañada, por lo general, de una osificación del mecanismo de la memoria colectiva y de una creciente tendencia a reducir su volumen» (Lotman y Uspenskii, 1979: 74-75).

televisión...— nos pone ante un espejo de experiencias de vida, de figuras y momentos «memorizables», visiones complacientes, escépticas o muy críticas que confluyen, en cualquier caso, en una valoración compleja de la Transición difícilmente reducible a la idealización o a las «lecturas maniqueas» (Molinero, 2006: 10).

*Grandes relatos.*⁴ Figuras y configuraciones de la Transición

La primera sección del libro recoge cuatro estudios que exploran la articulación de la memoria pública (institucional) del pasado, centrándose en la construcción mitificada de dos «grandes artífices» de la Transición española (Adolfo Suárez y Juan Carlos I) y en los contenidos y estrategias de la producción histórica de las televisiones españolas destinada a amplias audiencias. En el capítulo «Adolfo Suárez, de presidente execrado a “lugar de la memoria” de la España actual», describe GONZALO PASAMAR el proceso que convirtió al primer presidente de la moderna democracia española —muy polémico por su papel entre 1976 y 1981— en un personaje lentamente revalorizado tras el golpe de Estado del 23F, cuyo crédito se consolida al precio de retirarse de la política activa y quedar asociado a la «memoria cercana de la Transición». Los homenajes a su figura, la «heroización biográfica», las referencias en novelas, obras teatrales, series de televisión, culminan al alcanzar su figura la categoría de «lugar de la memoria», en especial tras su muerte en 2014. Pasamar revisa tanto los valores atribuidos a la personalidad de Suárez como los espacios públicos del país que llevan su nombre (salvo en Cataluña, Navarra y País Vasco) con un argumento repetido: «Fue un “hombre de consenso” y realizó una aportación trascendental a la Transición con su idea de concordia». De este modo, el expresidente ha llegado a ser una «figura histórica» en dos sentidos: para la memoria colectiva, «que tiene en la Transición su momento fundacional y en Adolfo Suárez a una de sus principales figuras», y para la investigación

⁴ *Grandes relatos* alude tanto a los llamados «relatos canónicos» de la Transición como al programa contenedor de TVE que, al final de los años setenta y comienzos de los ochenta, acogió bajo este nombre la «épica» de la televisión; esto es, adaptaciones de grandes clásicos literarios, en especial del siglo XIX, como *Cañas y barro*, *La barraca*, *Fortunata y Jacinta*, *Los gozos y las sombras* y *Los pazos de Ulloa* (Peña Ardid, 2010: 74).

historiográfica «que revisa con rigor la biografía del personaje en las dos últimas décadas». Pero el autor es cauteloso respecto a la transmisión del bagaje memorial a las generaciones más jóvenes, convencido de que, sin el espacio de la enseñanza, «la memoria institucional y la literatura histórica no son plataformas suficientes para dar a conocer el pasado».

Si la imagen (laudatoria) de Adolfo Suárez llegó a adquirir los rasgos del «héroe» con un «destino trágico», a ello contribuyó sin duda alguna la novela-ensayo *Anatomía de un instante* (2009), obra genéricamente híbrida que centra el interés de LUCAS MERLOS en «Del documento al monumento: la defensa de la Transición en *Anatomía de un instante* de Javier Cercas». Su propósito es analizar «la relación problemática entre verdad literaria y verdad histórica configurada en el libro» a partir del relato de un episodio clave de la Transición: el fallido golpe del 23F, al que Cercas se aproxima apoyándose en las imágenes que pudo emitir la televisión del Congreso de los Diputados. La reconstrucción-écfrasis realizada lo convierte menos en «un escritor-historiador» que en «un testigo-vidente» inmerso en la búsqueda «de un sentido inasible a la vez que trascendente y esencial». Es el *gesto* de resistencia de Adolfo Suárez, su estampa solitaria en el hemiciclo del Congreso (que ilustra la portada del libro) lo que Cercas convierte en el instante *epifánico* —el presidente aislado y abandonado— «que contiene como en cifra el 23F» y el proceso mismo de la Transición. El narrador pone el foco de nuevo en un prócer, pero presentándolo como «un advenedizo provinciano y “plebeyo”, un español más y, por tanto, representativo, a la par que un hombre sobresaliente». Será también la figura escindida en múltiples roles —actor, español medio, arquitecto de la Transición, traidor, víctima de los suyos, redentor a su pesar, como el protagonista del filme de Rossellini *El general de la Rovere* (1959)— hasta que encuentra su *identidad* en el *gesto* de resistencia que redime su propio pasado y el de la colectividad española. Para Lucas Merlos, Cercas participa en los debates históricos y culturales en torno al legado transicional proponiendo una visión que «ejemplariza y monumentaliza a un gran hombre de la Transición con el potencial riesgo de esencializar y despolitizar una historia siempre abierta». Al fin, el gesto propiamente novelesco de la escritura radica «en la tensión idealista construida por esas visiones epifánicas donde está en juego la posibilidad, siempre frágil, de subsumir las oposiciones en una humanidad fraternal».

Más devaluada aparece en el presente la personalidad que centra el ensayo de SIRA HERNÁNDEZ CORCHETE: «*Yo, Juan Carlos I, rey de España. Epitafio de un reinado y memoria “real” de la Transición*». En su recorrido por las principales producciones que han abordado la monarquía juancarlista en Televisión Española, constata la autora cómo el discurso histórico televisivo «juega con el pasado» en función de los intereses del presente y cómo la legitimación social de la institución monárquica encarnada por Juan Carlos I fue variando según las necesidades de eludir vínculos franquistas, dar énfasis a la cercanía popular y a la voluntad de concordia, resaltar su liderazgo de acuerdo con «unos planes trazados antes de la muerte del dictador» y edificar, en fin, «sin apenas fisuras, hasta la primera década del siglo XXI, la imagen de Juan Carlos I como uno de los principales artífices de la transformación sociopolítica y la modernización económica de la España reciente». La crisis institucional de la monarquía en la segunda década del siglo implica un cambio en el relato televisivo sobre su reinado que, por una parte, se ficcionaliza y, por otra, se bifurca en narrativas *oficiales* y contranarrativas *críticas* que entran en conflicto palpable tras la abdicación de Juan Carlos I en 2014. Una producción indudablemente vindicativa fue el documental de corte autobiográfico *Yo, Juan Carlos I, rey de España*, coproducido entre 2014 y 2015 por France Télévision y RTVE, y dirigido por el cineasta hispanofrancés Miguel Courtois tomando como base «una exclusiva entrevista realizada a don Juan Carlos en los meses previos a su abdicación». Concebido como un homenaje histórico, acabó convirtiéndose en «epitafio audiovisual» de su reinado aunque también prestase atención a la infancia, además de privilegiar los hitos biográficos legitimadores de la monarquía y contar, como mejor baza dramática, con el relato introspectivo y emocionado del rey evocando momentos trágicos o difíciles de su pasado. TVE tardó cinco años en emitir este documental que podía «empañar la renovada imagen de la Corona representada por Felipe VI» —como recuerda Hernández Corchete, parafraseando a Paloma Aguilar, «en televisión, no “cualquier” pasado es relevante en “cualquier” presente»—, estrenándolo en agosto de 2020 «tras conocerse la decisión del exsoberano de abandonar España en medio de la polémica suscitada por la apertura de una investigación por supuesto fraude fiscal». El programa, que valoraba la figura del rey emérito y las consecuencias de su marcha del país, atrajo a más de un millón de espectadores, suscitando encendidas polémicas en las redes sociales, lo que lleva a la autora a una reflexión final sobre cómo

la influyente memoria televisiva —orientada a la cohesión social— ya no se concibe sin la memoria que ella misma genera en las redes sociales digitales.

Por último, el ensayo de LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ «Transición y memorias en la no ficción televisiva española: documentales y reportajes entre dos siglos (1985-2020)» traza un panorama que abarca producciones de TVE, de las televisiones autonómicas y de las cadenas privadas generalistas. Como observa el autor, esta diversidad de fuentes productoras de memoria, que encarnan intereses ideológicos y económicos diversos, afecta al proceso de patrimonialización cultural e histórica, en la medida en que la *centralidad* representada por el relato *oficial* de TVE es también una aspiración de las televisiones autonómicas, que buscan igualmente «ser el *centro* de su sistema mediático territorial a través de una memoria con señas de identidad propias que ejerce como contramemoria de TVE». En el caso de las cadenas privadas, prevalece el «*principio de valoración comercial* de un bien como el pasado histórico», por lo que van a aprovechar la memoria para singularizarse colocando en el mercado una marca de identidad que pueda ser identificable para el espectador. El recorrido diacrónico que realiza Luis Miguel Fernández distingue tres planteamientos en la lectura de la Transición: los reportajes y documentales de TVE realizados entre 1985 y 1996 (como *Operación Tránsito* o *La Transición*) que dan la primera forma al *pasado* y que, al hilo de homenajes, aniversarios y conmemoraciones, fueron construyendo un repertorio de nuestra memoria de la Transición «que fosilizaba algunos momentos trascendentales de acuerdo con un concepto providencialista de la historia asociado a los nombres del rey Juan Carlos I o Adolfo Suárez, o con el mito de un proceso ejemplar», dejando fuera otras luchas y protagonismos. Por otra parte, entre 1994 y 2004 dos nuevos frentes interpretativos se abrieron: el de las cadenas privadas, que miran a «los claroscuros de la Transición» (en programas como *Equipo de investigación*, de Antena 3, o *La Sexta columna*), y el que componen los «contrarrelatos nacionalistas» generados en las televisiones de Euskadi, Cataluña, Galicia o Andalucía. Ya entrado el nuevo milenio, surgen enfoques que dejan de dar el protagonismo a las élites —*Dies de transició*, de TV3, o *La Transición en Aragón*—, abordan realidades más plurales e incluso superan el «vergonzoso silencio» sobre las víctimas de ETA. Para el autor, las voces y gestos de los protagonistas anónimos que se vislumbran en *Informe semanal* (de 1975 a 1982), cuando TVE «era la imagen del presente», parecen «volver tímidamente a las pantallas de televisión».

Memoria literaria y escrituras del yo

Contrasta con la anterior la segunda sección del libro, que acoge la evocación del pasado desde medios también públicos —la prensa escrita, el libro de memorias—, pero que vehiculan géneros literarios ligados a la expresión del yo, a las vivencias privadas y a una visión subjetiva —olvidadiza o memoriosa— que no está obligada a desprenderse de la imaginación para reconstruir «verazmente» los hechos colectivos del tiempo que se extingue. Si es legítimo preguntarse por el tipo de *verdad* que encierran estos discursos, también hay que recordar que el público lector se acerca a ellos —sobre todo en el caso de escritores tan carismáticos como los aquí estudiados— buscando precisamente la luz personal que da auténtica entidad a hechos y figuras, en una forma de recepción, activa e individualizada, en la que no se imponen verdades —ni relatos *oficiales*—, sino que se comparten imaginarios. Desde la muerte de Franco —y aun desde los primeros años setenta— hay en las letras españolas una recuperación de la memoria, que emerge como una necesidad tras el silencio impuesto por el franquismo (Caballé). Es notorio que no ha sido solo una moda pasajera —«una peste», de la que se quejaba C., trasunto de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás* (1978)—, sino un principio consustancial a la estética posmoderna que presenta problemas particulares cuando se engarzan lo autobiográfico y lo memorial, la dimensión personal y la historia colectiva.

Se abre este apartado con el estudio de JUAN CARLOS ARA TORRALBA («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*»), que capta la compleja enteraña estética de dos obras fundamentales publicadas en 1984, la de Francisco Umbral, y 1985, la de Manuel Vázquez Montalbán: un momento «fundacional», según el autor, en la percepción de la Transición como época y territorio histórico-literario. Ambas obras inauguran además una nueva literatura del yo —que no cabe llamar ni autobiográfica ni autofictiva, sino «*autográfica*»— en la medida en que se enfrentan a la liquidación (posmoderna) del sujeto de la modernidad y, con ella, al reto de replantear «la relación del yo con los *facts*, el lugar desde donde escribir, contar y recontar literariamente sucesos y acontecimientos más allá de la historia, la crónica o la autobiografía modernas». Estos escritores se habían convertido en «arquitectos de opinión» a través de sus crónicas, entrevistas y columnas

de prensa; por ello, estaban capacitados para proyectar lo que Ara Torralba llama «una urbanización simbólica creíble de la Transición». En términos metafóricos, lo harían empleando como materiales «adobes de oro y plástico»: materia humilde (la propia del *escritor del día*) y noble; lo clásico y lo popular (posmoderno) reciclados. *Crónica sentimental* es un *lapidarium* que se apoya en la estética del fragmento y el *collage*, y en la convicción de que «las huellas sentimentales de la memoria son más importantes que la relación objetiva del caótico fluir de la historia *evenemencial*». Se asocian datos y sucesos pertenecientes a todos los dominios culturales: la política, la sociedad, los sucesos menudos y truculentos, los que merecieron titulares grandes; los del cine, la moda, el cómic, la música pop o la poesía. Pero el *yo sentimental* desde el que se escribe forma parte de ellos, vinculado individual y generacionalmente con ese pasado. En no menor medida, *Trilogía de Madrid* huye del recuento objetivo de una sucesión histórica; aquí son los nombres los que desatan y urden un discurso —pródigo en sentencias y metáforas líricas— fundado en el recuerdo personal y generacional, como si en un viaje al pasado viéramos desfilar «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».

La peculiar literatura *memorialística* y confesional de Francisco Umbral centra precisamente la atención de JOSÉ LUIS CALVO CARILLA («Francisco Umbral, cronista de la Transición: sus memorias *a noticia*»), para quien «el yo umbraliano cristaliza en torno a sí todo aquello, real o imaginario, con lo que entra en contacto». De ahí que sus crónicas y memorias sobre la Transición incorporen el testimonio histórico con un alto grado de fabulación, y fundido y confundido con el mundo del escritor; un mundo a su vez ficcionalizado por cuanto el propósito de Umbral no es «la sinceridad memorialística ni la expresión del yo íntimo, sino la construcción progresiva de un *yo-otro* de estirpe literaria». José Luis Calvo constata estos principios al revisar seis ejemplos de las que denomina «memorias *a noticia*» —diarios, memoriales y crónicas que abarcan desde los albores de la Transición hasta el fin de siglo—, desentrañando el engarce entre lo personal y lo público (una esfera repleta de «personajillos famosos»), así como la evolución ideológica del escritor, que, en 1988, cambia las páginas de *El País* por las de *El Mundo*, en un acercamiento ideológico a la derecha que este grupo editorial representaba. El animado fresco de hechos históricos recogido en *A la sombra de las muchachas rojas* (1981) es

sustituido en *Y Tierno Galván ascendió a los cielos* (1990) por el retrato de las élites de la Transición ya mitificadas, con las que Umbral tiene amistad (Juan Carlos I, Carrillo, Suárez, Tierno Galván o Carmen Díez de Rivera), «en plena carrera hacia el reconocimiento literario, social, moral e incluso político». Variopintos tipos decadentes pueblan las *Memorias borbónicas* (1992) aunque «pretenden reflejar “a pie de calle” el progresivo ascenso socialista» y «la necesidad que tiene España de una pasada por el socialismo, “pero que sea una pasada suave”». Tal empatía se desvanece, sin embargo, a partir de *La década roja* (1993), donde el entusiasmo por el triunfo del PSOE en 1982 se torna ácida crítica por su «pereza histórica» y el moderantismo del cambio prometido, entre otros rechazos que crecen en *Diario político y sentimental* (1999) y en *El socialista sentimental* (2000). Más allá de la mirada que iría proyectando Umbral sobre la Transición —«sus evocaciones nostálgicas de Juan Carlos I y de Adolfo Suárez como “timoneles” de la democracia», en contraste con los puntos más oscuros del mandato socialista, o la dureza con la que resume «la significación histórica de Felipe González como un político que “no estuvo a la altura de su fracaso”»—, José Luis Calvo advierte —y demuestra— que Umbral «convirtió la forma memorialística en un recurso o subterfugio retórico, no tanto para levantar acta de la lucha popular por las libertades colectivas, sino para esconder o disfrazar su yo como un mero ejercicio de egolatría».

Aparentemente más «convencionales» —en lo que se refiere al pacto de veracidad con el lectorado— son las memorias y autobiografías de personalidades del mundo de la escena que estudia M.^A TERESA GARCÍA-ABAD GARCÍA en «Escrituras huérfanas: Transición y teatro». Su punto de partida son los debates teóricos que han suscitado los géneros del yo —la dialéctica historia/ficción (*byos*), el problema de la identidad (*autos*), la verdad de la representación (*graphé*) o la diferencia/relación entre autobiografía y memoria—. Frente a la relevancia documental que se concedió al género como herramienta del conocimiento histórico, otras voces recuerdan su dimensión falsaria, sus ocultamientos y desfiguraciones retóricas, pero también el logro de fundir lo privado y lo público, lo histórico y lo individual (al decir de Pozuelo Yvancos, «el dramatismo del encuentro del ser humano consigo mismo y con su responsabilidad en el acontecer histórico»). Los profesionales de la escena —Antonio Gala, Eduardo Haro Tecglen, Josefina Molina, Adolfo Marsillach o Francisco Nieva— que hacen memoria de sí mismos y del tiempo transicional muestran, según la

autora, «una rigurosa conciencia crítica» del género memorialista que cultivan —como Antonio Gala en *Ahora hablaré de mí*, al comparar sus memorias con «una casa hecha de adobe»,⁵ o Haro Tecglen apelando al pudor, a la prudencia y a «la edificación de una casa nueva sirviéndose de los escombros de las ruinas»—. El recuerdo de los acontecimientos sociopolíticos de la Transición emerge, por otra parte, en todos los casos, «ligado a aspectos artísticos y culturales del período». Así salen a la luz los estertores de un régimen que no acaba de llegar a su fin, los altercados en estrenos que exhiben los primeros desnudos femeninos de la democracia, las acciones violentas de grupos de ultraderecha contra dramaturgos «convertidos en mascarones de proa de las libertades democráticas», las huelgas de actores o los avances en materia de derechos sociales. Josefina Molina evocará innovadoras producciones de televisión —*Rosaura a las diez* (1979) o *El camino* (1979)— y, desde un firme compromiso feminista, el revulsivo moral que supuso su película *Función de noche* (1981) tras la puesta en escena de *Cinco horas con Mario*. Francisco Nieva se duele (*Las cosas como fueron*), al recordar un estreno de Ionesco en Barcelona, de la «inquietante deriva de regresión y estrechez, consecuencia de los excesos nacionalistas que se dejaban sentir en el ámbito de la cultura catalana». No faltan las referencias al episodio del 23F y, en general, la observación del período como un soberbio espectáculo —«¿Cómo podía competir el teatro con ese otro teatro que inauguraban los políticos?», se preguntará Marsillach—. En definitiva, para García-Abad, «la eclosión de los ego-documentos a partir de la Transición ofrece una ventana al conocimiento de los subtextos que forman parte de la construcción del edificio común de la nueva España democrática».

«Así que pasen cuarenta años». El cine *sobre* la Transición

La tercera sección del libro se ha dedicado al cine como documento del pasado y como agente activo que buscó incidir, ideológica y culturalmente, en la convulsa realidad del momento transicional. Asimismo, interesa examinar la visión retrospectiva de esa etapa de la historia reciente y el modo en que el cine —de ficción o documental— ha contribuido a conformar a lo

5 *Vid.* el empleo metafórico de la palabra «adobe» en el capítulo debido a Ara Torralba.

largo de cuarenta años de andadura democrática la «memoria cultural» de la Transición (Pasamar, 2019: 260) desde la singularidad de su lenguaje y sus dispositivos de producción —que combinan lo privado y lo público—, pero en conexión con otros medios y con las problemáticas que han surgido en torno a la lectura del proceso transicional en las últimas décadas.

Sirve de pórtico el estudio de JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA («El valor político de la palabra/testimonio en documentales de Pere Portabella») de dos «documentales de la palabra» producidos en los albores de la Transición: *El sopar* (1974) e *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976), filmes que evocan el pasado como una forma de intervención en la realidad política inmediata del país siquiera mediante el registro de «las tensiones entre el poder del régimen aún vigente y las aspiraciones de libertad, igualdad y hasta revolución social que alberga la oposición». *El sopar* pone en escena el encuentro de cinco militantes que han pagado con muchos años de cárcel su actividad de agitación antifranquista; durante la cena que los reúne, discurre la conversación incesante y razonada sobre su actividad clandestina y las estrategias que pueden desarrollar para socavar la dictadura. Más ambiciosa en su concepción, *Informe general* se rodó de forma semiclandestina en el invierno de 1976-1977. Aquí se da voz, con entrevistas o mesas de debate, a líderes sindicales (Marcelino Camacho o Nicolás Redondo), políticos demócratas y de la izquierda (Santiago Carrillo, Ramón Tamames, Felipe González, Enrique Tierno Galván o Ruiz-Giménez), figuras del exilio (José Prat)..., que debaten la estrategia para pasar de un franquismo decrepito a la construcción de la democracia. Más allá de las rupturas estilísticas y constructivas del filme —el tratamiento de los «lugares de memoria» o la novedosa configuración de la banda sonora—, Sánchez Noriega encarece de nuevo «el lugar de la palabra y el diálogo como el principal mecanismo de acción política». Frente al lenguaje de la violencia (las imágenes de la represión policial, el Valle de los Caídos, las ruinas de Belchite...), «la pluralidad de opiniones de personas iguales en torno a una mesa y su carácter de pensamientos libres y formulados de forma personal, sin mistificaciones, se revelan como mecanismos necesarios para la democracia», en contraste con los enunciados que remiten al poder (de la milicia o la familia) en los segmentos de la película *Raza* que aparecen en *Informe general*. Especial interés tiene el breve epílogo en el que el autor comenta *Informe general II*, filmado por Pere Portabella en 2015 recogiendo las protestas del movimiento del 15M.

El protagonismo ya no lo tiene la clase política, sino las gentes de la calle, lo que concita una última reflexión sobre los sujetos políticos en distintos momentos históricos: los luchadores antifranquistas, al final de la dictadura; los líderes de los partidos legalizados, en la Transición, y las gentes de la calle, la sociedad civil como activa protagonista de la vida pública, en la segunda década del nuevo siglo.

Tres películas de ficción, vinculadas a obras literarias, sirven a CARMINA GUSTRÁN LOSCOS («En la España de “las maravillas”. Visiones cinematográficas de la Transición como conflicto [1975-1982]») para subrayar las coincidencias entre ciertas posiciones críticas de hoy sobre la Transición y las reservas que ya se formularon en los años transicionales desde la izquierda más o menos radical y desde la derecha nostálgica. La idea de «conflicto» no solo tiene connotaciones negativas en este estudio; también apunta a la pluralidad del debate ideológico y de opciones de futuro, así como a la diversidad temática y estética que caracterizó al cine de la Transición pese a estar sumido en una crisis industrial de enormes proporciones. El análisis de *Alicia en la España de las maravillas* (Jorge Feliu, 1978), donde, a semejanza del viaje onírico de la protagonista de Lewis Carroll, otras «Alicias» diseccionan la España franquista, y el de *¡Tú estás loco, Briones!* (Javier Maqua, 1980) —filme que, como la obra de Fermín Cabal en la que se basa, incide de forma grotesca en el desconcierto de una parte de la sociedad española ante las transformaciones del proceso democrático— lleva a la autora a interpretar estas producciones como denuncias de los límites del cambio que se está viviendo, por ser «excesivamente oportunista y moderado, optar por la reforma en lugar de la ruptura revolucionaria o marginar a los que no eran capaces de adaptarse a los nuevos tiempos». En otro plano del espectro ideológico —no menos crítico— se sitúa ... *Y al tercer año, resucitó* (Rafael Gil, 1980), película que contaba con el filón de los fieles lectores de la novela de Vizcaíno Casas para garantizar su éxito. La inquietud por la situación económica, la «amenaza» de las huelgas, la caricatura de los «cambios de chaqueta» alimentaban el descontento del «franquismo sociológico» que llenaba las salas de cine para ver el filme. Concluye la autora que estas tres visiones no solo diferentes, sino conflictivas, sobre la convivencia y la conformación de la nueva democracia muestran que el cine supo representar los espacios de conflicto en la Transición, ofreciendo imágenes «que desafían las narrativas “modélicas” sobre el período transicional que se fueron imponiendo después».

La pluralidad de perspectivas políticas y estéticas que algunos autores reconocen en el cine de la Transición experimenta un cambio notable —no siempre para mal— a partir de la consolidación democrática, lo que parece influir también en la disminución de las películas que abordan la etapa transicional, como si el recuerdo de la complejidad de aquel proceso no encajara durante mucho tiempo en los modelos cinematográficos dominantes. Así se revela en el estudio «Cuando recordar no parece urgente. Las representaciones de la Transición en el cine español de la democracia (1983-2020)», donde CARMEN PEÑA ARDID —quien suscribe estas líneas— parte de dos interesantes filmes —*El futuro e Ilusión*—, de directores jóvenes que evocan la Transición desde las austeridades de la crisis de 2008, para explorar el panorama de las producciones que se han acercado a este período histórico desde que una nueva etapa se abre con el triunfo del PSOE en las elecciones de 1982 hasta la actualidad, un arco temporal de cuarenta años no demasiado nutrido en el número de títulos sobre el tema. ¿En qué medida el cine comenzó a «olvidar» la Transición cuando se impone la idea del *cambio* socialista que mira al futuro? ¿Qué otros factores —culturales, industriales, estéticos— postergaron, hasta fechas recientes, el recuerdo y revisión de esta etapa en favor de una memoria cinematográfica volcada en la evocación de la Guerra Civil y el franquismo? Más allá de estas cuestiones, la autora identifica un corpus relevante de filmes (40 títulos de ficción y 30 documentales), cuyas variables genéricas y temáticas —el *thriller*, el drama histórico-político, el «regreso del exilio» o el «relato de iniciación»— conforman un imaginario que, lejos de la idealización épica, asocia la Transición al conflicto, la incertidumbre, la violencia o el desencanto y, en menor medida, a la esperanza. El análisis en diacronía de varios filmes se presenta, por último, como primer esbozo de un estudio más amplio de las distintas fases de la memoria cinematográfica del período transicional, especialmente atento a la contribución del cine documental al rescate de acontecimientos, figuras y *mitos* de aquellos años.

ANA CORBALÁN VÉLEZ contribuye con un ensayo («Estereotipos femeninos en el cine sobre la Transición: cuerpos silenciados y objetos deseados») que se asienta en la teoría cinematográfica feminista para revisar/denunciar la representación de las mujeres en cuatro películas de géneros muy diversos —el filme histórico (*23F: La película*), el drama (*Los años desnudos*), la comedia esperpéntica (*Días de cine*) y el *thriller*

policial (*La isla mínima*)—. Su análisis permite afirmar que estos (y otros) filmes de evocación histórica, mayoritariamente realizados por varones, no solo ignoran —pese a sus sesgos *presentistas*— la relevancia del movimiento de mujeres, la eclosión del feminismo y su aporte a la instauración de la democracia, sino que, sirviéndose de los más retrógrados estereotipos del ideario patriarcal, condenan a los personajes femeninos a la inactividad, el silencio y la impotencia o los reducen a la condición de meros cuerpos sexualizados. La incapacidad audiovisual para representar la «agencia» de las mujeres revela, para Ana Corbalán, el sexismo imperante en la mirada actual y el hecho de que este cine se acerca a la historia *mediado* por los estereotipos sexistas de las imágenes producidas por los medios de la época. Ninguna figura femenina —ni siquiera la reina Sofía— tiene voz para expresar las incertidumbres del golpe de Estado del 23F. En *Días de cine*, que intenta caricaturizar las corruptelas que rodean a subproductos cinematográficos del *destape*, una esposa sumisa tiene como contrafigura a la actriz principal, objeto de deseo de todos los varones, caracterizada como una «mujer débil, degradada, alcohólica e ignorante». Más crítico con la hipersexualización de las mujeres, *Los años desnudos (Clasificada S)* «retrata la subyugación de la mujer disimulada por la falacia de su libertad corporal», pero sus protagonistas femeninas, carentes de autonomía, tampoco escapan al control de los varones. En cuanto a *La isla mínima*, de acuerdo con los estereotipos del género, reduce literalmente a las mujeres a la subordinación y al silencio, convirtiéndolas en objetos víctimas de la violencia sexual y en una mera excusa para profundizar en las relaciones de los policías que investigan el crimen. Como observa la autora, estas representaciones son problemáticas no solo por su significación presente, sino porque condicionan «la memoria cultural con la que la audiencia recrea e imagina los eventos que sucedieron y fueron determinantes para configurar la incipiente democracia española de esos años».

Cierra este apartado VIOLETA ROS («Entre relatos y silencios. La exploración narrativa en la memoria familiar a propósito de *Haciendo memoria* [Sandra Ruesga, 2005]»), situándonos en la cara «opuesta» de los planteamientos de Pere Portabella y de la función memorialista testimonial de quienes vivieron la experiencia de un pasado violento. Dos temas confluyen en el estudio: el resurgir de la (auto)biografía en el cine documental contemporáneo y el de la transmisión intergeneracional de la me-

moria en el ámbito privado de la familia, «como una réplica a pequeña escala de algunas de las lógicas memoriales que se dan en la esfera pública». Una nueva generación que acusa las consecuencias del pasado violento del franquismo —y su relato «insuficiente» en la Transición— siente la necesidad de revisar la historia oficial, aprendida en la escuela y en otros discursos culturales, desde la nueva perspectiva de la *posmemoria*, la de quienes, no teniendo una vivencia directa de los acontecimientos, vuelven la vista a la memoria familiar como un espacio idóneo de indagación que privilegia los silencios, las omisiones, inconscientes o deliberadas, y formula, en la esfera íntima, preguntas inquietantes con trascendencia colectiva. Así ocurre en el breve cortometraje *Haciendo memoria*, realizado por Sandra Ruesga como parte del documental colectivo *Entre el dictador i jo* (2005), que la autora considera representativo de un conjunto de producciones recientes —audiovisuales y literarias— a las que denomina «etnografías domésticas del franquismo»; obras que mostrarían «su pervivencia espectral más allá de su disolución», como lo hace Sandra Ruesga en la conversación que mantiene con sus padres para sacar a la luz una amplia connivencia de la sociedad con la dictadura, una «zona gris» que se habría ido «desvaneciendo» con el rescate de la memoria del antifranquismo en la Transición. Mucho hay de autorretratos personales (y familiares) —de autoficciones— en estas obras que basan la indagación del pasado en el enigma —recordemos a Muñoz Molina o a Cercas—, en el desvelamiento de un secreto del que se quiere formar parte, como vía para la implicación personal que lleva de lo íntimo a lo público, de lo privado a lo social «para construir una memoria compartida y duradera».

Encrucijadas

Bajo este epígrafe —que acogería otros capítulos del libro— se subraya la imagen de la Transición como incierto tránsito y encrucijada no solo respecto a las opciones de futuro, sino a la modelización del pasado. Espacio y tiempo, así, en el que se dirimen acaloradamente problemáticas que atañen a la Guerra Civil y los orígenes del franquismo, al exilio, a las derivas de la resistencia antifranquista o, tras la muerte de Franco, a la posibilidad de que los terroristas de ETA se incorporen al proceso de

democratización. Encrucijada de memorias⁶ de las que dan cuenta obras teatrales y novelas producidas durante la Transición y en las últimas décadas, que reflexionan sobre los aciertos o errores cometidos y sus consecuencias en el futuro.

En los últimos años de la dictadura fueron muchos los discursos artísticos que vislumbraron el colapso final del franquismo. De forma señalada, los autores del Nuevo Teatro (José Ruibal, Antonio Martínez Ballesteros o Muñoz Pujol, entre otros), desde los márgenes de la experimentación, recurrieron al símbolo y a la alegoría para elaborar fábulas políticas sobre el poder y la realidad social del momento. De una de aquellas piezas habla ANNE-LAURE FEUILLASTRE («Cuando el teatro colectivo prefigura el posfranquismo en vísperas de la Transición: *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer*»), acercándonos a una obra singular del teatro independiente del tardofranquismo concebida colectivamente entre 1973 y enero de 1975 por Jerónimo López Mozo y Luis Matilla en colaboración con el grupo universitario de César Oliva. Aunque el acontecimiento de la propia muerte de Franco impidió su estreno, el análisis de esta pieza del Nuevo Teatro nos descubre una alegoría política en clave, concebida para la escena con la utilización de imágenes propias de la estética del cómic. Según Feuillastre, la peripecia de la obra no solo «presiente, ya entre 1973 y 1975, un proceso político que se debate entre el continuismo y la ruptura respecto a los principios franquistas», sino que plasma las incertidumbres que la muerte de Franco, su sucesión y la posible pervivencia de su ideario generaban en los sectores antifranquistas del país, incrédulos —a comienzos de 1975— ante la idea de que el Caudillo no se perpetuase.

6 A las «hipotecas de la memoria» se ha referido ampliamente José-Carlos Mainer: «Sobre la [Transición] española gravitó un pasado que, de suyo, estaba nimbado de indefiniciones. Lo constituía, en primer lugar, la memoria de la guerra civil, que entre 1965 y 1985 habría de sufrir el último de los reajustes de su imagen; en segundo término, la desazón impotente que provocaron aquellos largos años del último franquismo (digamos desde los primeros sesenta), vividos en régimen de libertad semivigilada [...]; en último lugar, pesaba en las conciencias el fulgor furtivo de un 1968 que fue percibido a medias entre la clandestinidad y la provocación, que tuvo en estos pagos mucho más de voluntarismo que de eficacia y que generó arrepentimientos y fracasos quizá más amargos que en otras partes» (Mainer, 2004: 96).

Imaginar el posfranquismo político, sin haber salido aún de la dictadura, fue tan complejo como, en los albores de la democracia, tomar posición frente al pasado, en el plano personal y el cultural, para construir el presente democrático. De ello habla la primera obra del dramaturgo Ignacio Amestoy —en la que profundiza CLAIRE DUTOYA-DESMOULIÈRE («Recordar para conjurar la repetición trágica: *Mañana, aquí, a la misma hora* [1979] de Ignacio Amestoy») —, escrita en homenaje a Antonio Buero Vallejo y a los maestros del autor en el Teatro Estudio de Madrid: Miguel Narros, Maruja López y William Layton. Aunque prevalece la memoria individual sobre la evocación de los grandes acontecimientos históricos, Dutoya-Desmoulière vincula esta pieza al «teatro de la memoria» en la medida en que el eje vertebrador de la obra, protagonizada por tres personajes —un actor, una actriz y un director de escena que ensayan *Historia de una escalera*—, es la relación con su pasado personal —los recuerdos de un triángulo amoroso— y con el pasado franquista, y los dilemas que ello implica. La propuesta metateatral de la pieza de Amestoy crea varias capas temporales y varios niveles de ficción gracias al vínculo que se establece entre la situación de los personajes buerianos y la de los personajes-actores «del presente» —calificados en varios momentos como «nietos del General»—, que viven una época bisagra de su existencia y que, en el contexto de la transición a la democracia, deben decidir cómo evitar la repetición trágica del pasado: haciendo tabla rasa del franquismo o recordándolo; dilema que no plantea la obra en términos políticos, sino éticos, como una responsabilidad individual, aunque desde la conciencia de que la construcción del presente democrático solo se puede emprender asumiendo y ahondando en la memoria del franquismo. Una memoria que también implica, para Amestoy, reivindicar «la herencia de los creadores teatrales que lo preceden y que participaron en la renovación escénica, para construir su propia obra».

La contribución de ERNESTO VIAMONTE LUCIENTES («Terrorismo y Transición: la representación del terrorista etarra en la novela [1977-1982]») nos acerca a las acciones y a la militancia de ETA durante el franquismo, tema del que habló profusamente la novela de la Transición, disfrazando muchas veces las autorías y venciendo censuras procedentes del ámbito nacionalista. La lectura de siete novelas de autores de un variado espectro ideológico —que incluye a exmilitantes de ETA o abogados y políticos de Euzkadi Euzkerra y Herri Batasuna, pero también a Lourdes Ortiz o Cristóbal

Zaragoza— proporciona una visión del activismo etarra asociado a la lucha antifranquista y a la revolución social a la par que al independentismo. Si en *La levadura* la violencia se justifica por «la calidad de la víctima», son varios los personajes que, tras la muerte de Franco, dudan de la legitimidad de las acciones de la banda, sienten que han perdido un objeto/enemigo claro (*Beta de [a] Kepa Ziur, Y Dios en la última playa*) y empiezan a desencantarse del redentorismo mesiánico que pretende salvar al pueblo vasco causando dolor. Como señala en sus conclusiones el autor, ofrecen estas novelas una visión «amable» del terrorista, recordando el sacrificio de su vida personal, el idealismo que lo mueve, propugnando un final necesario —con la posibilidad de la reinsertión— que en absoluto se cumplió.

Se ha escrito mucho sobre el exilio republicano y, en menor medida, sobre el proceso de retorno a la patria, las dificultades de llevarlo a cabo y el éxito o fracaso de una integración con graves problemas readaptativos, sobre todo, en el caso de quienes decidieron no regresar en vida del dictador. En el capítulo «Los *exexiliados* en la Transición española: representaciones literarias en las obras de Josefina Aldecoa y Almudena Grandes», SARAH LEGGOTT emplea los términos «*exexiliados*» y «desexiliados» (María Zambrano) para subrayar una condición y un sentimiento de desarraigo que no desaparece con la vuelta al hogar. Son conflictos tratados en las dos novelas de dos escritoras de distintas generaciones —*La fuerza del destino* (1997) de Josefina Aldecoa y *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes— que sirven de apoyo a la autora para reflexionar sobre la acogida dispensada a los desterrados que regresan durante la Transición, sin ser políticos o intelectuales célebres (como Rafael Alberti, María Zambrano, Dolores Ibarruri...), sino gentes comunes, pero con firmes convicciones ideológicas, que tuvieron mucha menos visibilidad. La idealización de la España perdida, la congelación imaginaria del tiempo, la repercusión del sueño del regreso en los hijos e hijas nacidos y educados en el país de acogida son temas que emergen en los relatos de Aldecoa y Grandes, donde también afloran el alcance y los límites de las políticas de restitución emprendidas en los años transicionales —en especial, la incautación del patrimonio de los vencidos—. Para Leggott, en estas novelas se rescata la memoria de los exiliados reflejando la encrucijada —y la desolación— de quienes habían soñado con el retorno a España y «se enfrentaban con actitudes que iban desde la indiferencia a la intolerancia, evocando paradójica y dolorosamente el clima hostil que habían dejado a finales de los años

treinta». El complejo proceso de reintegración política, social y cultural de los *exexiliados* en los años setenta no pudo satisfacer sin duda los anhelos de quienes «se encontraron en gran medida impotentes e invisibles» en la España de la Transición que propugna «la política de reconciliación nacional y olvido»; un país «que no quiere recordar», aunque no solo por las deudas pendientes que habría que saldar (como las que reclama el personaje de Raquel Fernández a quienes despojaron a su abuelo), sino porque, inevitablemente, quienes viven dentro y fuera ya no comparten los mismos recuerdos.

El pesimismo de Almudena Grandes fue mayor aún en el caso de Rafael Chirbes, un escritor que se convirtió —por sus discursos políticos— en punta de lanza de la interpretación de la Transición como «pacto del olvido» (Santamaría Colmenero, 2019: 51-52) a la vez que en su novelística eludía/olvidaba —sorprendentemente— esta etapa histórica. Ese vacío es el que explora IRENE GONZALEZ Y REYERO («Un espejo roto y opaco: la Transición como ausencia en *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes») en su análisis de una novela que oscila entre dos tiempos: el de los años de militancia antifranquista de ocho camaradas y el presente en el que se reúnen (a finales de los años noventa). La etapa histórica de la Transición no aparece ni siquiera en la conciencia de los personajes, en ninguno de los seis monólogos interiores que componen la narración, «quedando como hueco, un tiempo vacío y opaco» en el que, como apunta la autora, «se ha producido algo fundamental para ellos: la disolución de la célula, la diáspora de los excamaradas y la decadencia moral sucesiva al abandono o a la traición de los ideales marxistas revolucionarios». La novela de Chirbes ofrece un retrato muy crítico y despiadado de hombres y mujeres pertenecientes a «una generación en plena dispersión ideológica, moral, sentimental y familiar». Tanto los personajes que triunfan como los perdedores habrían traicionado ideales de juventud y fracasado en todos los frentes de su vida. Las microhistorias de estos viejos amigos son reflejos fragmentados de su propia identidad generacional y nacional, la representación colectiva de una época. Por otra parte, la evocación del pasado tiñe de una profunda tristeza el presente de los amigos, que también son «viejos» por el paso del tiempo, a la vez que la fragmentación del discurso narrativo denuncia una dolorosa discontinuidad del discurso histórico: los olvidos sobre los que se habría construido la España democrática. En última instancia, como advierte la autora, estamos ante una novela impregnada «de un nihilismo histórico y existencial difícil de superar».

La Transición en la web

Un ámbito esencial como archivo y vehículo difusor de la memoria del período que nos ocupa es el universo de Internet. A este ámbito se dedican los dos últimos capítulos del libro, que se acercan de diferentes formas al dominio de las humanidades digitales. En «Los relatos digitales de la Transición: recursos y visiones del pasado reciente», MATILDE EIROA SAN FRANCISCO ofrece un útil panorama de las principales fuentes y recursos de la web sobre los acontecimientos político-sociales de la Transición española, apoyándose en la información elaborada en la base de datos *HISMEDI-Transición a la democracia*, fruto del proyecto de investigación *Historia, Memoria y Sociedad Digital. Nuevas formas de transmisión del pasado. La transición política a la democracia*. La exploración realizada permite reconocer la preeminencia en la web de todo tipo de materiales que reproducen el relato oficial y canónico de la Transición, reelaborado desde las entidades públicas, educativas o mediáticas. También aparece en espacios digitales de gran interés historiográfico, como *Fundación Juan March. Archivos de la Transición española* (que alberga, entre otros, el Archivo Linz) o *Archivo de la Democracia*, de la Universidad de Alicante (portal más atento a la intervención de fuerzas sociales, económicas y culturales en el proceso de cambio). No obstante, «la defensa a ultranza de la perspectiva de un traspaso ejemplar del franquismo a la etapa democrática» es sistemática en la página web *Fundación Transición Española* —ligada a la memoria de UCD— y, en gran medida, en los espacios virtuales monográficos dedicados a Juan Carlos I, Adolfo Suárez, Santiago Carrillo o Felipe González. O incluso, con matices, en los archivos de *El País*, *ABC* —aunque incide en las víctimas del terrorismo y los errores de la democracia— o *El Mundo* —que abunda en los escándalos de la época, como la trama de los GAL y el caso de Lasa y Zabala—. Con menos visibilidad se han abierto hueco en Internet las posiciones más críticas y revisionistas, entre las que la autora destaca, por el lado de la izquierda, las grabaciones del congreso celebrado en 2017 «Las otras protagonistas de la Transición. Izquierda radical y movilizaciones sociales» (donde se resalta la herencia del franquismo o la marginación de los partidos favorables a la ruptura) y, por otra parte, la perspectiva igualmente descontenta que componen los documentos escritos y obras audiovisuales de los medios de comunicación, escritores y persona-

jes afines a la ultraderecha. En la última década, nuevas fuentes y temáticas han enriquecido el ecosistema digital sobre el período, de la mano de entidades públicas, universidades, fundaciones privadas e incluso particulares que contribuyen a la transmisión de nuevos conocimientos: son materiales de los sindicatos, de los partidos políticos (así, el *Archivo de la Transición. Organizaciones y movimientos por la ruptura democrática*), el amplio conjunto de recursos dedicados al terrorismo de ETA y, paulatinamente, al movimiento obrero, el vecinal, el ecologismo, los partidos minoritarios, las manifestaciones culturales y artísticas, y, de modo destacado, el feminismo. De este modo, junto al discurso oficial de «la Transición conducida por las élites», se van incorporando en el mundo virtual otras aportaciones que dan voz a «los desacuerdos, los silencios y olvidos o los errores en un escenario en el que la multiplicidad de actores y de posicionamientos políticos opuestos e incluso violentos provocó una gestión muy compleja del proceso».

El último capítulo del libro, titulado «Cultura analógica / cultura digital. El portal *TRANSLITEME: Transición española. Representaciones en Cine, Literatura, Teatro y Televisión*» y escrito conjuntamente por CARMEN PEÑA ARDID, CARMEN AGUSTÍN LACRUZ y BEGOÑA GIMENO ARLANZÓN, describe los objetivos, contenidos y características de una herramienta de estudio, el portal temático interdisciplinar *TRANSLITEME*, publicado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en mayo de 2021. Fruto de la labor de 15 investigadores e investigadoras de diversas universidades y centros de investigación españoles y extranjeros, se desarrolló en el marco de los proyectos *Pensamiento crítico y ficciones en torno a la Transición: literatura, teatro y medios audiovisuales I y II*, dedicados a historiar y analizar de forma sistemática el tratamiento de la Transición política española en un amplio conjunto de obras, producidas desde 1975 hasta la actualidad, de distintos medios y géneros artísticos: la literatura (novela y memorias), el teatro, el cine (documental y de ficción) y la televisión (series de ficción, reportajes o documentales). La información contenida en el catálogo de obras (un corpus de 500 títulos, organizado como una base de datos), el tesoro (1600 términos relacionados específicamente con la Transición española) y la bibliografía —referida especialmente a los dominios literarios, artísticos y mediáticos estudiados— proporciona materiales y recursos que pueden ser útiles sin duda en futuras investigaciones, además de constituirse como un punto de partida para la recuperación, en el dominio cultural,

de las *visiones* plurales generadas en torno a este momento histórico. Entre sus aportaciones destaca la dimensión intermedial, la selección y comentario histórico-crítico de obras representativas que toman la Transición como tema u objeto de memoria y la elaboración del *Tesoro de la Transición española en la literatura, el teatro y los medios audiovisuales*. Dicho tesoro es una valiosa herramienta terminológica que facilita la búsqueda en las obras repertoriadas de constantes referidas a las facetas política, económica, social y cultural de la etapa transicional, tal y como se reflejan en los distintos medios delimitados en la investigación. El portal *TRANSLITEME* requiere sin duda una actualización periódica del catálogo de títulos, la bibliografía y el tesoro, dada la constante aparición de nuevas novelas, producciones teatrales, filmes o series de televisión que evocan la Transición española, un período cada vez mejor estudiado por la historiografía, pero todavía «en disputa» en la memoria.

* * *

Con estas aportaciones pretendemos contribuir, como una labor colectiva, al conocimiento de la Transición y de la memoria cultural de esta etapa, respondiendo a los objetivos de los proyectos de investigación del equipo *TRANSLITEME, Pensamiento crítico y ficciones en torno a la Transición: literatura, teatro y medios audiovisuales I y II*, financiados por Feder/Ministerio de Economía, Industria y Competitividad-Agencia Estatal de Investigación/FFI2013-43785-P y FFI2016-76166-P. En dichos proyectos, coordinados por quien firma estas líneas, han participado doctores y doctoras de la Universidad de Zaragoza (José Luis Calvo, M.^a Ángeles Naval, Juan Carlos Ara, Carmen Agustín, Ana Esteban, Pilar Esterán, Begoña Gimeno, Isabel Carabantes y Carmina Gustrán), junto con Luis Miguel Fernández (Universidad de Santiago de Compostela), M.^a Teresa García-Abad (Instituto de Lengua, Literatura y Antropología. CSIC, Madrid), Isabelle Touton (Universidad Bordeaux-Montaigne, Francia) y Ana Corbalán (Universidad de Alabama, EE. UU.), así como los profesores Ernesto Viamonte y Virginie Philippe. Desde aquí, asimismo, el agradecimiento a Jordi Gracia (Universidad de Barcelona), Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza) y el cineasta Iñaki Arteta, por sus valiosas aportaciones al encuentro «La Transición española. Memorias públicas / memorias privadas (1975-2020)», celebrado en noviembre de 2020.

Referencias bibliográficas

- BURKE, Peter (2000), *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Editorial.
- EIROA SAN FRANCISCO, Matilde (dir.), *HISMEDI-Transición a la democracia*, Universidad Carlos III de Madrid, <<https://humanidadesdigitales.uc3m.es/s/hismedi/page/inicio>>.
- JULIÁ, Santos (2006), «Presentación», en Santos Juliá (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus.
- LOTMAN, Yuri M., y Boris A. USPENSKII (1979) [1971], «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en Yuri M. Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la Cultura*, trad. Nieves Méndez, intr., sel. y notas de Jorge Lozano, Madrid, Cátedra, pp. 67-92.
- MAINER, José-Carlos (2004), «El peso de la memoria o la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo», en José-Carlos Mainer, *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, pp. 95-126.
- MAINER, José-Carlos, y Santos JULIÁ (2000), *El aprendizaje de la libertad (1973-1986). La cultura de la Transición*, Madrid, Alianza Editorial.
- MOLINERO, Carme (2006), «Treinta años después. La Transición revisada», en Carme Molinero (ed.), *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Barcelona, Península, pp. 9-23.
- MUDROVIC, María Inés (2005), *Historia, narración, memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*, Madrid, Akal.
- PASAMAR, Gonzalo (2019), *La Transición española a la democracia ayer y hoy. Memoria cultural, historiografía y política*, Madrid, Marcial Pons.
- PEÑA ARDID, Carmen (2010), «Las primeras grandes series literarias de la Transición: La saga de los Ríos y Cañas y barro», en Antonio Ansón et al., *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 71-96.
- PEÑA ARDID, Carmen (dir.) (2021), *TRANSLITEME: Transición española. Representaciones en Cine, Literatura, Teatro y Televisión*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<https://www.cervantesvirtual.com/portales/transliteme/>>.
- RICŒUR, Paul (2003), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.
- SANTAMARÍA COLMENERO, Sara (2019), «La lucha por el significado de la democracia española. Análisis crítico del concepto CT o “Cultura de la Transición”», en Anne-Laure Bonvalot, Anne-Laure Rebreyend y Philippe Roussin (eds.), *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 51-65.

DE LAS REPRESENTACIONES DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA en textos ficcionales y no ficcionales tratan los estudios reunidos en este libro que se vertebra 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 elites políticas, de la primera memoria de la Transición, de reveladores olvidos o, en suma, de la memoria desencantada del antifranquismo.



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



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*.