

LA FICCIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA
Y EL DESTINO DE LA TRANSICIÓN:
FRANCOMORIBUNDIA (2003) DE JUAN LUIS CEBRIÁN

Alberto Villamandos

University of Missouri-Kansas City

Referirse a la transición española de la dictadura a la democracia como un proceso modélico e incruento ha llegado a convertirse en un lugar común, repetido insistentemente por la clase política española de cualquier ideología. No es menos cierto, por otra parte, que a este relato ideal se le oponen de manera creciente voces críticas que desvelan sus aspectos más oscuros y sus carencias: para Gregorio Morán, el proceso hacia la democracia orquestado por los partidos en liza supuso un precio muy elevado para la ciudadanía debido a un pacto de olvido que acalló la reclamación de cualquier deuda histórica, fomentó la borradora de su memoria y el sacrificio de antiguos ideales. Para otros, como Eduardo Subirats, se trata de un proceso fallido, en el que no se lograron eliminar huellas del pasado dictatorial, mientras que otras críticas subrayan su carácter de sutura (Cristina Moreiras) y la imposibilidad de deshacerse de ese pasado adictivo (Teresa Vilarós).

El interés por esta época lo demuestra la profusión de obras historiográficas, literarias y cinematográficas de distinto éxito en donde la transición desempeña un papel protagonista¹. Junto con el caudal de obras dedicadas a la guerra civil, ésta parece ser una de las constantes culturales en la España de principios del siglo XXI. Para Carlos X. Ardavín, el conjunto creciente de textos visuales y escritos tendría el carácter de “ficciones fundacionales de la España democrática” (4), necesarias para articular la memoria colectiva de una nueva etapa histórica. Dentro de esta corriente, destaca la trilogía de Juan Luis Cebrián, de la que se han publicado las dos primeras novelas, *La agonía del dragón* (2000) y *Francomoribundia* (2003)². En ellas se da cuenta del difícil proceso desde el tardofranquismo a la democracia por medio de la voz de muy diferentes personajes que reaparecen y van trans-

formándose en el tiempo³. En estas novelas, y sobre todo en la segunda, objeto de nuestro análisis, el referente histórico aparece fuertemente vinculado a otros subgéneros, como el folletín decimonónico, el melodrama y la saga⁴. En nuestra lectura de la novela de Cebrián, proponemos un análisis de estos diferentes recursos de que se sirve la novela de Cebrián, provenientes de subgéneros propios de la cultura popular, además de otros como el documental, para identificar su relación conflictiva con el relato historiográfico. Al mismo tiempo, deseamos reflexionar sobre la reformulación mítica del relato de la transición y su relación con el consumo del pasado cercano en la España posmoderna.

Francomoribundia expone un minucioso recorrido a través de los principales hitos del fin de la dictadura hasta prácticamente el primer gobierno socialista: desde la condena a muerte de Salvador Puig Antich hasta el intento de golpe de estado del 23F, pasando por la agonía y muerte de Franco, la Revolución de los claveles en Portugal, el atentado de ETA en la Calle Correo, la Marcha verde sobre el Sahara, la Operación Reconquista en Montejurra, el primer gabinete de Suárez, el asesinato de los abogados laboristas de Atocha, las primeras elecciones en junio del 77, la Operación Galaxia, el auge del terrorismo nacionalista y ultra, el síndrome de la colza y la manifestación multitudinaria posterior al 23F en apoyo de la democracia. Para llevar a cabo este meticuloso repaso histórico, *Francomoribundia* presenta una serie de personajes de diferentes estratos y tendencias políticas que compendian “la sociedad española”, y que, pese a su origen real o al menos muy verosímil, devienen en “tipos”. Así, Alberto Llorés, una de las voces principales de la novela, representa al demócrata posibilista en el gobierno tardo-franquista, que desea hacerse perdonar sus manos sucias a los ojos de sus amigos más progresistas. Su esposa, Marta, se convierte en paradigma de la mujer liberada y abogada feminista; Ramón Llorés, primo de Alberto, es el antiguo militante comunista reconvertido en hombre de negocios pequeñoburgués y nostálgico de los viejos tiempos de la lucha; Eduardo Cienfuegos, el periodista influyente que anuncia el ascenso del cuarto poder en la próxima democracia; entre los sectores del franquismo, Don Epifanio Ruiz de Avellaneda, procurador en Cortes y falangista ahora escéptico, cuando llega el fin de la dictadura; Mirandita, el franquista sin convicción redimido en nuevo demócrata. En un extremo ideológico, se presentan a los militantes del PC en la clandestinidad: el histórico Cipriano, co-reoso y sacrificado, la joven Enriqueta, compañera de lucha y entusiasta partidaria de la revolución sexual, Jaime Alvear, el cura obrero. Al otro extremo, se perfilan los policías corruptos y conspiradores (comisario Centeno e inspector Fernández Trigo) y el joven ultra, José Manuel alias “Lobo”, además del mercenario extranjero en grupos paramilitares (Achille Samporio y José del Divino Amor). Como en una tragicomedia de enredo, estos personajes se cruzan, enfrentan y persiguen constantemente, observadores o protagonistas de los principales jalones de la transición.

La novela enfatiza así su carácter histórico/historicista por medio de las voces de sus personajes, que dan voz a las diferentes “familias” políticas y cuyas peripecias sentimentales o económicas sirven incluso de refuerzo de la estructura de la novela, convertida en relato nacional y colectivo⁵. El texto de Cebrián problematiza la transición como un proceso plagado de obstáculos y crisis, que inicialmente se aleja de la imagen oficial idealizada del tránsito modélico hacia la democracia. No obstante, la estructura lineal de la novela de causa/efecto privilegia un desenlace satisfactorio, representado en la manifestación multitudinaria en el último capítulo en apoyo a la democracia tras el intento de golpe de estado del 23F. La visión utópica de la España por venir queda plasmada en ese momento final apoteósico, como Alberto Llorés la denomina, un locus de consenso político e interclasista, donde se borran las diferencias hasta entonces irreconciliables:

... los mismos parajes que días atrás habían sido escenario de la catarsis militar soportaban el júbilo incontenible de las gentes que se regalaban aplausos y caricias por doquier... oficinistas, funcionarios y estudiantes competían con obreros del metal y trabajadores del extrarradio a la hora de hacerse cruces por ver a los antiguos franquistas codeándose con marxistas recalcitrantes, a los que ellos mismos habían enviado a las prisiones de la dictadura, allí estaban la derecha y la izquierda, los carceleros y los presos, los vencedores y los vencidos, arropados todos juntos por una gran pancarta en defensa de la Constitución... (432-3).

El fin de la novela, expresada como el triunfo de la voluntad colectiva, da carta de naturaleza al pacto de desmemoria sobre el que se fundamentó la transición a la democracia y que ha pervivido, en muchos aspectos, hasta hoy. No obstante, no se puede soslayar la ironía del texto y el hecho problemático de que su narrador sea Alberto Llorés, el anterior funcionario demócrata reconvertido en centrista pragmático del gobierno moribundo de Adolfo Suárez, y escorado hacia posiciones conservadoras.

Debido a su vinculación estrecha con el discurso historiográfico, en donde lo auditivo (discursos que se cruzan, explosiones, disparos) y lo visual (el referente real que el lector enterado tiene en mente a lo largo de toda la novela) desempeñan un papel fundamental, *Francomoribundia* presenta un estrecho paralelismo con un texto tan mediático y conocido como la serie documental “La Transición”, realizada por la periodista Victoria Prego y Elías Andrés y emitido en TVE en 1995⁶. Fundado sobre un exhaustivo guión que se sirvió de la riqueza de los inaccesibles archivos del Ente público, además de otros muchos como el del Partido Comunista y otras televisiones públicas europeas (Prego 156), “La Transición” se articula como un relato de investigación/divulgación en el que destaca la técnica del contrapunto a partir de las entrevistas con los protagonistas del cambio histórico de diferentes posturas ideológicas. Sin entrar a analizar exhaustivamente el texto filmico de Prego, se puede apuntar que, de la misma manera que en la novela de Cebrián, la enumeración detallada de los datos históricos y los sucesivos obs-

táculos que encuentran los “reformistas” rechaza en principio el retrato utópico de la transición perfecta, para exponer sin embargo la llegada de la democracia como un efecto final. La transición se convierte, narrativamente, en un viaje con desenlace o llegada feliz⁷. De esta manera, el mismo proceso y sus agentes, entre ellos principalmente el rey, se ven revalorizados.

Si consideramos el didactismo uno de los rasgos principales del género documental, podemos ver el texto de Prego como una lectura atenta de la historia española para desentrañar sus puntos oscuros y ofrecer una imagen totalizadora del proceso al público español de los noventa. Este mismo didactismo se puede encontrar en *Francomoribundia* traducido en el contrapunto de las diferentes perspectivas políticas de los personajes. La técnica se observa elocuentemente en la organización de los capítulos de la novela, en cuya primera parte se alternan las voces de un Franco agonizante con la de Alberto Llorés, la tertulia de los falangistas históricos como Don Epifanio o Mirandita, para pasar a la crónica periodista de Eduardo Cienfuegos desde la Lisboa revolucionaria. Así, los fragmentos de un amplio espectro ideológico se fusionan en un collage de contrastes dentro de un mismo capítulo, a manera de *continuum* discursivo que refuerza la idea del relato colectivo y nacional⁸. De esta manera Cebrián en principio problematiza la noción de una historia unívoca y oficial. Linda Hutcheon nos recuerda el papel predominante de la historia como problema dentro de la narrativa posmoderna:

The postmodern, then, effects two simultaneous moves. It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge... And the implication is that there can be no single essentialized, transcendent concept of “genuine historicity” (89).

En este sentido *Francomoribundia* parece revisar la noción racionalista, unitaria y cronológicamente articulada en una causa/efecto irrevocables al ofrecer un mosaico heteroglósico. No obstante, esta ruptura frente al relato histórico tradicional queda en entredicho cuando la técnica del contrapunto parece llegar a su límite en la novela a la hora de ofrecer en el texto unas zonas intermedias, provenientes de un emisor indeterminado. Estos espacios ambivalentes se podrían vincular no sólo a un narrador omnisciente sino también a una “voz en off” filmica, similar a la que aparece en el documental de Prego, una voz que guía al espectador, enfatizando aspectos, resumiendo otros y dramatizando el texto⁹. Si bien el género documental, basado en imágenes y sonidos de archivo, puede adquirir una apariencia neutra donde se desdibuja la instancia autorial, está claro que el realizador lleva a cabo una consciente selección de material, la edición del mismo y su articulación como relato dramatizado, por medio de la voz en off y la música. Esto mismo podemos observar en *La Transición*, como señala la misma Prego –“había que hacer un montaje que tuviera un ‘tempo’ dramático determinado, es decir, que fuera ‘neutro’, o que fuera ‘angustioso’, o que fuera alegre, o que fuera ilusionado” (156)–, que hace uso de elementos propios de la ficción filmica co-

mo el suspense. Si Prego en su serie documental dramatiza la historia, Cebrián en su novela hace de la ficción un relato nacional y viceversa.

A pesar del contraste heteroglósico en *Francomoribundia*, la voz del narrador convierte a la transición en un relato que, dentro de los cauces de la ficción, se presenta como unívoco y fidedigno. No hay que olvidar la vinculación de Cebrián al periódico *El País*. La posición discursiva hegemónica de este periódico en la España de la democracia y su papel en sus primeros años como educador cívico y agente modernizador lo hacen portavoz del relato consensuado de la transición como proceso incruento. La novela nos lo recuerda cuando en la noche del 23F se publica una edición especial con el titular dilógico “El País con la constitución”, con el que el periódico representa a la nación entera¹⁰.

Francomoribundia, ya no en un nivel del relato histórico de la alta política y sus entresijos sino en el de los personajes y su experiencia diaria, refleja la crisis de las instituciones franquistas en los conflictos matrimoniales de Alberto Llorés y su esposa, que renuncia a una vida de ama de casa para ejercer de abogada, la jubilación forzosa de don Epifanio como procurador en Cortes, la lucha política del cura obrero en las barriadas del extrarradio o los desencuentros entre el coronel Dorado, anclado en el régimen moribundo, y su hijo Manuel, militante comunista. Si en el nivel de la historia oficial podemos encontrar paralelismos con el documental de Victoria Prego, en el plano de los personajes se observan ecos de otro texto mediático de éxito reciente, la serie televisiva *Cuéntame cómo pasó*¹¹. Este programa, también emitido con gran éxito por TVE desde 2001, tiene el mérito de dar voz a esa “mayoría silenciosa” de españoles que no formó parte de la élite política o de la clandestinidad militante para recrear una memoria colectiva que se encontraba a la sombra de la historia oficial. La serie presenta las vicisitudes de una familia típica española de clase media-baja, los Alcántara, durante el tardofranquismo a través de la voz en off del hijo pequeño, que recuerda aquellos años. Los Alcántara reflejan, a su vez, las crisis de las instituciones del régimen y los cambios que se suceden en la sociedad española, a un nivel, digamos, intrahistórico: si bien el apocado personaje del padre, desempeñado por Imanol Arias, no puede considerarse como un dictador inflexible, su autoridad sufre un irreparable menoscabo ante la autonomía creciente de su esposa, sobre todo en lo económico, y las veleidades político/artísticas de sus hijos.

Los críticos han señalado de *Cuéntame cómo pasó* su ambigüedad ideológica ante su “desencantado didactismo” (Smith, 17) y el aspecto nostálgico y gratificante de la reproducción minuciosa y el reciclaje de artefactos de la vida cotidiana (Winter). Si bien en *Francomoribundia* no se evidencia tan claramente la tendencia a la nostalgia, coincide con la serie en la sobrecaracterización de sus personajes como epítomes de la sociedad española de los años setenta. Si en los episodios de *Cuéntame* confluyen todos y cada uno de los posibles conflictos de la época –desde las revueltas estudiantiles a la liberación sexual, pasando por el re-

greso de la memoria de la guerra civil, el pluriempleo y la inflación galopante— en la novela de Cebrián sucede otro tanto, tal vez con mayor verosimilitud debido a la profusión de personajes que, aun representando muy diferentes “familias” políticas, se entrecruzan constantemente. Así, por medio de don Epifanio conocemos de primera mano el fin de instituciones franquistas como las Cortes y su ahijado Alberto Llorés como funcionario primero y después miembro del gobierno democrático de Suárez, narra el 23F desde dentro del congreso, mientras su esposa se vincula al grupo de militantes de Cipriano, Enriqueta y Jaime, el primero de los cuales resulta ser finalmente un espía para la KGB. Paradójicamente, es el responsable de quemar las pruebas incriminatorias del intento del golpe de estado al ser chantajeado por agentes de policía corruptos implicados a su vez en los hechos de Montejurra. Todos ellos, de izquierda o de derecha, coinciden en la boda de Mirandita y Clotilde, el primero de ellos amigo de don Epifanio y una de las primeras víctimas del síndrome de la colza.

Este microcosmos humano, pues, concentra y refleja los principales hechos fraguados en las altas esferas la política española y en sus catacumbas ilegales o clandestinas. Es en este nivel de la trama en donde la novela se descubre como un compendio de otras formas y subgéneros literarios. Además de la saga, o enmarcados dentro de ella, aparecen elementos folletinescos y melodramáticos que añaden una lectura irónica a la obra y resitúan el relato de la transición, ya no sólo como una crónica histórica sino también como un texto/bien de consumo.

Como bien se sabe, el folletín o la literatura popular por entregas tiene su origen en la revolución industrial de fines del XVIII, con la ampliación y perfeccionamiento de los medios de producción editorial, su difusión y la aparición de un público lector de diferentes estratos sociales que buscaban obras de entretenimiento. Jennifer Hayward, en su estudio sobre esta estructura seriada desde la novela por entregas hasta la telenovela, señala unas características básicas que se cumplen en *Francomoribundia*: se pospone la resolución de la narración, que en el caso de la trilogía de Cebrián se trataría del último volumen; aparecen múltiples subtramas y personajes, cuya interrelación dice Hayward sirve para eliminar diferencias de clase y género y crear comunidades (4). En una novela de personaje colectivo no puede ser más evidente esta interrelación del cuerpo social y político de España¹².

Si en el folletín decimonónico prevalecía el principio del entretenimiento por medio de tramas a menudo ideológicamente muy conservadoras, en la novela de Cebrián vamos a encontrar una lectura más compleja e irónica, aun sirviéndose de los *topoi* del género. Siguiendo la enumeración que aporta Hayward, se pueden observar las reparaciones sorprendidas (José del Divino Amor, agente de la policía política de Salazar en Portugal, aparece como mercenario ultra al final), familiares perdidos (como el submotivo de “la oveja descarriada” del comunista Manuel Dorado, hijo de un coronel franquista), personajes grotescos y marginales (los

policías Fernández Trigo o Centeno), enfermedades fatales (síndrome de la colza), accidentes dramáticos (asesinato de Carrero Blanco, del padre de Marta, diplomático italiano, a manos de las Brigadas Rojas, o el atentado ultra contra la empresa de Cienfuegos), triángulos amorosos (como Alberto Llorés, su esposa, y el primo del primero, Ramón o Enriqueta, Manuel Dorado y el sacerdote Javier Alvear), secretos terribles (Cipriano, espía soviético) y transformaciones dramáticas (el jubilado Mirandita, redimido políticamente del franquismo al cristianismo de base por efecto del amor de Clotilde)¹³.

Muchos de estos motivos en *Francomoribundia* están conectados con la violencia desatada durante la transición por parte de diferentes grupos, en donde destacan las tareas agitadoras del inspector Fernández Trigo y su ayudante “Lobo”, asistidos por mercenarios fascistas llegados de Italia o Portugal. Lo sentimental aparece a su vez, pero desde una perspectiva casi paródica, como paródicos o ridículos llegan a ser sus personajes. Así se advierte en la banalidad de las crisis matrimoniales de Alberto y Marta, el rejuvenecimiento súbito de Mirandita enamorado, la nostalgia de Cipriano por la guineana Delfina Ngó, llamada Caobita, ahora novia del comisario Centeno o la frialdad de la camarada Cristina/Enriqueta con respecto a Manuel Dorado, expresada con un exceso de novela rosa: “le rechaza mirándole profundamente a los ojos detrás del añil de sus pupilas, diciéndole en silencio no te quiero, ya no te quiero, Manuel, jamás te quise, fui tu maestra de amor pero no seré tu cómplice en la cama sino en la trinchera” (155). Efectivamente, en estas historias cotidianas confluyen elementos melodramáticos, que se pueden vincular al folletín. Con su exceso o *pathos*, uno de sus rasgos primordiales, como señala Ben Singer en su libro *Melodrama and Modernity*, se pretende la identificación emocional (45) con el lector o espectador, si bien en *Francomoribundia* son pocos los personajes, entre ellos Llorés, Marta y el periodista Cienfuegos, que resisten la categoría de parodia reificadora. El que los personajes se presenten como tipos se revela como otro de los rasgos del melodrama, según apunta Peter Brooks en su libro *The Melodramatic Imagination* (4).

La dicotomía moral que se plantea en el melodrama clásico de buenos y malos o víctimas y victimarios, que basa el placer del receptor en la perturbación profunda por una injusticia moral extrema (Singer 40), se problematiza en la novela objeto de nuestro estudio de una doble manera, por una parte traducándose en una polarización política, primero entre demócratas y franquistas y después entre izquierda y derecha. Sin embargo, en su vertiente ideológicamente más radical, los rasgos de ultraderechistas y comunistas son llevados a su extremo caricaturesco: Jaime Alvear, el cura obrero, vive en un literal “olor de santidad”, como le recuerda Enriqueta: “Lo que más me gusta de ti es cómo hueles... hueles a ángel” (127). No obstante, Alvear debe luchar no sólo contra la llamada de la carne sino contra sus propias visiones seudomísticas, cuando, años atrás se enfrentó “cruci-

fijo en mano, a la vívida aparición de un Lucifer invisible y sin forma, del que pudo percibir la dañina presencia y el aliento grosero” (125).

Resulta interesante observar que en la novela revolucionarios y ultras sufren una reificación que incide en lo sexual: los policías ponen en escena una masculinidad agresiva traducida en violencia política, que compensa su impotencia sexual y parece esconder una homosexualidad latente, como en el caso del comisario Centeno (361), y que adopta la forma del voyeurismo en el inspector Fernández Trigo (224). Para los comunistas, incluso en el caso del cura obrero vinculado a la camarada Cristina, la sexualidad aparece como excesiva y en cierta manera destructora.

Es éste personaje femenino, Cristina/Enriqueta, en el que la sexualidad y su liberación del férreo control discursivo franquista adopta su expresión más radical. Dedicada a rendir “culto a la sexualidad” (116), como una sacerdotisa que iniciara a sus discípulos –Manuel Dorado y Jaime Alvear–, llega a una célula del PCE en Salamanca huyendo de Fernández Trigo el verano de 1974, en donde sus camaradas le recriminan que su práctica del “amor libre comenzaba a convertirse en una especie de adicción al coito” (118). Entre la parodia burlesca y la ironía liberadora, Enriqueta responde a las acusaciones de sus camaradas con una autocrítica poco tradicional: “¡Folleu, que el món s’acaba!” (120)¹⁴.

Por su parte, Cipriano, el militante histórico caracterizado por su espíritu de sacrificio esconde un secreto que le llevará a su ruina moral y a traicionar a sus compañeros. Debido al conocimiento por parte de los servicios de espionaje españoles de su gusto por las “lluvias doradas” que le proporcionó la prostituta guineana Delfina Ngó con hilo musical de los Beatles, es chantajeado para hacer desaparecer las pruebas del 23-F. El retrato del militante se convierte en argumento de una farsa “picante” que une no sólo la desautorización de su lucha histórica, sino también el juicio moral del deseo y un inquietante regusto colonial.

La estructura narrativa no clásica, como la denomina Singer (44-9), es decir, la que altera la linealidad causa/efecto, se puede observar en el motivo de la “coincidencia terrible” o al menos paradójica: el mismo Cipriano resulta el encargado de hacer desaparecer las pruebas que incriminan a los culpables del intento del golpe de estado, sin conocer en realidad la relevancia de su acción y ayudado por sus compañeros, Enriqueta y Jaime. Estos últimos son engañados por el primero a su vez, ya que creen estar deshaciéndose de archivos de la policía sobre militantes comunistas.

Singer alude al sensacionalismo como otro de los elementos del melodrama, basado en el énfasis de la acción violenta y el peligro físico. Ya no sólo encontramos pruebas de ello en los hechos sangrientos de Montejurra debidos a los ultras, y sus incursiones terroristas en el País Vasco francés en respuesta a atentados de ETA, que el narrador describe con terrible detallismo –“cuando la sangre comenzó a salpicarle [a Arsenio] las zapatillas blancas de deporte, cerró los ojos

para inspirar mejor el olor de su impiedad” (359)—, el asesinato de los abogados laboristas en Atocha o la bomba en la empresa familiar de Cienfuegos, que mutila a la madre, Angelita Portanet. También hay momentos de amenaza como tal, cuando el inspector Fernández Trigo, acompañado por “un individuo bajo, con gafas oscuras y cara de mala leche” (233), llega a la redacción donde trabaja Eduardo Cienfuegos, para preguntarle por el paradero de su amiga Enriqueta o sus compañeros chilenos del MIR: “Así nos enteramos de qué está haciendo, de paso los protegemos como se merecen, esta noche el río baja revuelto y más de uno se puede ahogar” (234), dice el malencarado Trigo. La amenaza crece cuando lo “invitan” a acompañarlos a comisaría, mientras el periodista empuña secretamente una pistola bajo el escritorio. La escena se resuelve cuando en un ingenioso giro Cienfuegos consigue ponerse en contacto telefónico con el gobernador civil, lo que espanta al policía corrupto y a su acompañante, y le confirma que no había dado órdenes de enviar agentes a los periódicos.

De esta forma, uno de los elementos constantes en *Francomoribundia* y relacionado con ambos el folletín y el melodrama es el suspense, la acción diferida que resulta con un desenlace sorprendente. Este rasgo llama todavía más la atención cuando el principal material sobre el que se construye la novela es la historia de la transición, que el lector enterado conoce previamente. Como en el documental de Prego, la edición y selección de imágenes, textos y sonidos articula el relato dramatizándolo. Tal vez en este punto y en la inclusión de múltiples subgéneros es en donde la novela se aproxime más a las palabras de Linda Hutcheon cuando afirma que la metaficción historiográfica pone en duda la división tajante entre el hecho histórico y la ficción, pues ambos son discursos, sistemas significantes (93)¹⁵.

En este sentido *Francomoribundia* problematizaría la historia como una entidad discursiva formada de diversas voces. No obstante, la afirmación de Hutcheon de que el regreso a la historia no implica recuperación o nostalgia (93) no queda tan clara en la novela de Cebrián, cuando en la segunda mitad, en el contexto del triunfo limitado en las elecciones generales de marzo de 1979 de UCD se encuentran al final de ese año Alberto Llorés, que participa en el nuevo gobierno, Gerardo Anguita, miembro del PSOE, partido que ha triunfado en la municipales, y don Epifanio, el falangista ahora retirado en su finca de Marbella. El encuentro, de varios días, toma la apariencia de una escena utópica, una discusión política civilizada y sin altercados; una escena por tanto que da un respiro a la acción violenta y hace confluir diferentes hilos de la trama, subrayando la interrelación de los personajes:

Gerardo y Alberto asistieron a la agonía del año 1979 entre discusiones peripatéticas por la playa y duelos dialécticos con don Epifanio, que se empeñaba muchas tardes en acompañarles a sus paseos a orilla del mar, pese a lo doloroso y difícil que se había vuelto para él ejercitar sus piernas (345).

Esta imagen de fraternidad, exclusivamente masculina y por encima de diferencias ideológicas materializa el debate sobre la política de la memoria histórica, entre el pragmatismo de Alberto, que opta por el olvido —“¿había que avergonzarse de la reconciliación entre españoles?”— y asumir críticamente el pasado, como señala Gerardo —“una cosa es el perdón y otra es olvido, no habrá reconciliación verdadera si no se imparte justicia antes” (335)¹⁶. En este locus de pacífica discusión política se construye el relato mítico de la transición como proceso consensuado, que nos llega hasta hoy, no obstante las dificultades y la violencia descritos páginas atrás en la novela. Si para Antonio Gramsci la hegemonía del grupo social dominante se establece por medio del consenso, en este capítulo de *Francomoribundia*, el consenso se convierte en el nuevo discurso hegemónico¹⁷.

Durante aquellos días de finales del 79, también el escéptico Don Epifanio, del que el narrador omnisciente señala que al final de la dictadura “se esforzaba en buscar los meandros de la legalidad franquista por los que poder colar un cambio” (337), realiza su propia reelaboración del relato nacional. Miembro defenestrado de un búnker franquista en disolución, presiente el futuro y adapta el pasado para intentar lavar su memoria culpable, aduciendo que fue falangista por moda en los años treinta, porque “parecía lo moderno, la avant-garde” (340). De su falsa autocrítica exculpatoria surge un relato histórico de la guerra civil en el que todos fueron culpables y víctimas, expresado bajo el tópico de “guerra fratricida”: “Todos fuimos verdugos de todos” (218). Cuarenta años de dictadura y de privilegios de los que el personaje disfrutó se desdibujan: “la culpa fue de Franco, o de la guerra, o de nadie en particular y de todos en general” (340)¹⁸.

Este diálogo manifiesta el cambio que está sufriendo España: si Don Epifanio representa los poderes del pasado que se agotan y que al mismo tiempo intentan sobrevivir escamoteando la historia, Alberto es el presente pragmático que está llegado a su fin, con el 23F, mientras que Gerardo prefigura la hegemonía futura, una socialdemocracia pujante y globalizada. Esta reunión entre amigos se convierte por tanto en una ceremonia de traspaso de poderes, al margen de otros grupos ideológicos, genéricos o de clase.

Si bien este encuentro entre las tres generaciones políticas se produce en diciembre de 1979, recuerda a pactos anteriores, en que los distintos partidos debieron negociar o renunciar a algunas de sus demandas, como los llamados Pactos de la Moncloa, en otoño de 1977, pocos meses después de las primeras elecciones generales libres en cuarenta y un años.¹⁹ Cebrián recoge la idea de renuncia política de los partidos de oposición con más claridad en un texto escrito durante la misma transición, *La España que bosteza*:

La estrategia era simple: para los comunistas resultaba una forma de tocar poder... Para Suárez, la manera de buscar el consenso con los partidos sin necesidad de abandonar el control absoluto del aparato. Los socialistas, llevados por eso que se llama razón de Estado, se vieron así abocados a la firma de acuerdos que constituyeron a corto plazo un verdadero suicidio político de la oposición (31-2).

A la luz de este texto del 80 se revela el cambio de perspectiva hacia la transición desde la crítica, la incertidumbre e incluso el miedo hasta la revisión paródica y posmoderna. Resulta pues significativo el cambio de la idea de consenso como “pactismo” decepcionante de la izquierda en *La España que bosteza* al diálogo pacífico y cargado de cierta ironía en *Francomoribundia*, escrito más de dos décadas después.

Al mismo tiempo, el relato del encuentro de los tres personajes explicita la continuidad ideológica entre Don Epifanio y su ahijado Alberto, que ya se encuentra en la novela –“comenzó a interrogarse cómo era posibles haber llegado a odiar en silencio y de tal modo a aquel símbolo de su infancia, para acabar convirtiéndose, como había hecho, en su más fiel reflejo” (346). Cebrián, en un texto de literatura de urgencia, cuando la transición se sucedía sin ofrecer un desenlace claro, tiene palabras más duras para el sector que representa Llorés, “verdadera heredera –ella, y no la Alianza Popular– del poder de Franco” (*La España que bosteza* 24).

Si seguimos a Brooks cuando señala que el ritual del melodrama “involves the confrontation of clearly identified antagonists and the expulsion of one of them” (17), podemos observar en *Francomoribundia* las limitaciones de este subgénero aplicado al relato de la transición. La división maniquea entre demócratas y franquistas, que en la segunda mitad de la novela se sustituye por la izquierda y la derecha, o más bien moderados y radicales de ambos bandos, resulta “insatisfactoria” para los criterios de simplicidad ideológica del melodrama. En la novela la figura del mal no es fácilmente identificable puesto que muchos de sus personajes comparten responsabilidades políticas y éticas. Aún más, esa figura antagonica, en su caso más extremo o paródico, no resulta finalmente expulsada sino que se adapta a las nuevas circunstancias de la democracia, pasando de policías corruptos a empresarios de seguridad.

Se nos presenta, no obstante, un antagonista inesperado, el mismo Alberto Llorés, que desde un posibilismo precario había evolucionado hacia posturas más conservadoras, y siempre vinculado al poder. Su voz se convierte en una constante dentro de la novela, y es Llorés quien narra el 23F desde el interior del Congreso de los Diputados. Tal vez sea el intento de golpe de Estado su mayor derrota, una vez que se ve superado por las circunstancias y es acuciado por el conformismo un tanto culpable: “En mi caso son demasiadas rendiciones”, dice (369). Su decadencia y soledad no es sólo reflejo de la crisis del partido de Suárez, fraccionado por luchas internas, sino también de una crisis existencial, que lo lleva a desaparecer en la últimas páginas: “Siento mi vida disolverse en la perplejidad, será que las pastillas [de Valium] comienzan a hacer su efecto, a los pocos minutos de administradas hacen que me adivine a mí mismo como desvaído, mi cuerpo se difumina entre las sábanas confundiendo con las sombras de la habitación” (439-40).

Su “expulsión” como antagonista adquiere la forma de su “disolución” corporal-política, puesto que deviene en un “cadáver” político que simboliza el fin de la transición y el comienzo de una nueva época, presenta un significativo paralelismo con la agonía de Franco, narrada desde el comienzo de la novela, lo que le da, como ha notado López de Abiada en su artículo (23), una estructura cíclica. Al final de la primera parte, la voz del dictador describe su decadencia física hasta su desaparición: “Ya ni memoria tengo, sólo un dolor punzante, un pasmo perpetuo, un abismo silente en las entrañas que apenas distingo si es que me pertenecen... desnudo de mi cuerpo... sin tacto, sin olfato, sin mente...” (167). No obstante, la estructura cíclica, que, por otra parte, conlleva una poética del mito paralizante, se interrumpe si consideramos a Llorés heredero de un franquismo barrido por la historia y la victoria del PSOE. La decadencia física se convierte en metáfora orgánica de la disolución de la dictadura y sus últimas instituciones, que clausura el proceso de la transición para dar paso, falazmente podemos pensar, a una etapa *ex novo*²⁰.

Paralela a la limitación que sufre en *Francomoribundia* el motivo melodramático del castigo al malvado resulta la ambivalencia de otro motivo, la recompensa final de la virtud (Brooks 12). En el relato de la transición y sus sombras, la “virtud” política amenazada por la violencia y la corrupción parece recobrase brevemente con la manifestación multitudinaria en apoyo a la democracia, tras el 23F.

En unos de los momentos en que Alberto monologa sobre su crisis personal, política y sentimental, mientras es retenido por los golpistas de Tejero, admite su tendencia al mito, debido a su educación franquista:

siempre habíamos creído en un Estado fuerte, imponente, dominador de las voluntades de los ciudadanos, de sus sueños y su destino, en el colegio cantábamos la gloria del imperio y se nos llenaban nuestros ojos infantiles con imágenes del caudillo...entre un ondear de banderas rojigualdas, empresas guerreras agitadas por el viento y engalanadas picas que enfatizaban su poder... (363).

Como señala Jo Labanyi en su libro *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*, la dictadura se había servido de la historia traducida en mito para naturalizar su poder. En *Francomoribundia*, mito y nostalgia parecen estrechar sus lazos en la figura de ese narrador final. Brooks señala, al referirse al auge del melodrama durante la revolución francesa, cómo el primero representa una respuesta a la pérdida de la visión trágica (15), del cuestionamiento a los principios éticos y sociales tradicionales. En la novela de Cebrián se manifiesta la crisis del relato de la modernidad y la democracia, sobre todo si la comparamos con el texto de *La España que bosteza*. Si el melodrama “represents both the urge toward resacralization and the impossibility of conceiving sacralization other than in personal terms” (16), en *Francomoribundia* vemos este giro en la sustitución de los mitos franquistas, que se disuelven como el mismo cuerpo del dictador o la identidad de Llorés, por el mito de la transición como relato con desenlace feliz.

Se trata, no obstante, de un mito que podemos llamar “débil”, porque esconde tras su celebrada superficie múltiples sombras inquietantes. Se trata pues de un mito débil en consonancia tal vez con el “pensiero debole” posmoderno de Gianni Vattimo, quien se ha referido a la España democrática como modélica²¹.

Dentro del relato de la transición como mito colectivo en la novela no podemos obviar la figura del rey, convertido en leitmotiv desde sus primeras páginas: todos los grupos, franquistas, demócratas, centristas, comunistas lo critican o desconfían de él. Sólo al principio de la novela Franco se muestra benévolo con él, “digno nieto de su abuelo y mucho mejor que su padre” (80). “Juan Carlos el Breve” (149), augura el comunista Cipriano. Desde su secuestro en el Congreso de los Diputados Llorés expresa sus dudas y los mensajes contradictorios que se intercambiaban respecto al apoyo del rey a lo militares golpistas (183). Sin embargo, en el desenlace, su figura ha crecido considerablemente, y Llorés se hace eco de la situación paradójica que vivían muchos grupos políticos, tradicionalmente republicanos: “¡Ya sabía yo que muchos acabaríamos monárquicos a nuestro pesar!” (435)²².

Al terminar la novela, ¿el mito de la transición perfecta, con sus instituciones refrendadas, ha reforzado sus fundamentos? Para Carlos X. Ardavín, la tendencia de la historiografía postfranquista a exponer el pasado reciente como un “monolítico bloque de sentido” se debe a que “en ello funcionan una metafísica y una pedagogía de la restauración democrática, que buscan trascender aquellos aspectos menos decorosos del paso a la democracia... Desde esta perspectiva, la historia de la transición es entendida como un hermoso ejercicio cívico y patriótico” (61). En este sentido *Francomoribundia* se sitúa en un espacio ambivalente: si la historia del cambio hacia la democracia quiere desvelar traiciones y sombras, la novela lo lleva a cabo –violencia fascista, terrorismo de ETA, pactismo de los partidos, decadencia del marxismo– pero para ofrecer finalmente un relato colectivo y oficial. Sin embargo, la impresión falaz de que “la transición la hicimos todos” se derrumba cuando comprobamos que en el texto, como en la historia, los protagonistas pertenecen a un género, el masculino, y a una clase, la élite política, determinados.

David K. Herzberger apunta en su libro *Narrating the Past* cómo, frente a la estructura mítica de la historia defendida por el régimen, muchos escritores disidentes optaron en los sesenta por “la novela de la memoria” (85) como estrategia política, mientras tras la muerte del dictador, la historia volvió a aparecer en la literatura como tema central (155). En efecto, en *Francomoribundia* se puede observar la presencia casi fetichista del referente historiográfico. No obstante, si en el pasado se había producido la evolución de historia mítica a historia como memoria, en la novela de Cebrián asistimos al proceso inverso, en donde el nuevo mito es la transición, forjado sobre elementos folletinescos y melodramáticos que no escatiman la ironía. No obstante, el elemento de “exceso” inherente a los subgé-

neros populares mencionados, vinculado originalmente a la idea del consumo, acerca la novela a la parodia, reforzando la mirada posmoderna sobre el pasado cercano y convirtiendo a este último en un bien de consumo. Muy diferente era el tono del texto de Cebrían *La España que bosteza*: “Si alguna palabra puede definir por sí sola el actual momento político y social español esa palabra es, por dramática o tremendista que les parezca, *miedo* [énfasis original]” (9).

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

NOTAS

¹ Entre las obras literarias destacan las novelas *Jardín de Villa Valeria*, de Manuel Vicent, *Los dioses de sí mismos*, de J.J. Armas Marcelo, *Una mala noche la tiene cualquiera*, de Eduardo Mendicutti, *Te trataré como a una reina*, de Rosa Montero, *Los viejo amigos*, de Rafael Chirbes, entre otras. En el terreno cinematográfico y televisivo destacan la exitosa *Cuéntame cómo pasó* (TVE), y la malograda *Los 80* (Tele5), surgida al socaire del *revival* nostálgico de la movida madrileña, como la misma película *El calentito*, de la directora Chus Gutiérrez.

² Juan Luis Cebrían es uno de los periodistas más influyentes de España desde el comienzo de la transición y conocedor privilegiado de sus entresijos políticos, desde el tardofranquismo hasta hoy. Además de trabajar en periódicos del Movimiento como *Pueblo o Informaciones*, fue jefe de informativos de TVE en 1974 y uno de los fundadores del disidente *Cuadernos para el diálogo* (1963) y del diario *El País* (1976), del que fue director hasta 1988. Desde entonces ha sido consejero delegado del Grupo Prisa, *El País*, Cadena Ser y vicepresidente de Sogecable. Es miembro de la Real Academia Española y del muy selecto y secreto Grupo Bilderberg, en el que se encuentran estadistas y gentes de negocios de influencia internacional. Ha recibido multitud de premios por su tarea periodística, y entre sus obras se encuentran ensayos sobre medios de comunicación y política –*La prensa en la calle* (1980), *La España que bosteza* (1981), *Crónicas de mi país* (1985), *Cartas a un joven periodista* (1997), etc.–, y obras de ficción como *La rusa* (1986) o *La isla del viento* (1990), además de las mencionadas anteriormente en este trabajo. Véase su biografía en <http://www.prisa.es/accionistas/detalle.html?id=Consejero&anchor=priinvequcon>

³ José Manuel López de Abiada considera que *Francomoribundia* “es, hoy por hoy, la novela más explícita y exclusiva sobre la Transición” y que “no parece aventurado afirmar que bien pudiera figurar en la historia de la literatura del último cuarto de siglo como una de las novelas más representativas y logradas” sobre ese periodo histórico (21).

⁴ La estructura de la saga también aparece en otros textos sobre la dictadura, como en *La larga marcha* (1996), de Rafael Chirbes, tal vez como respuesta a la necesidad de hallar o construir una genealogía intelectual en la historia reciente. Resulta interesante que la novela se desarrolle desde el fin de la II República hasta el tardofranquismo, mostrando el fuerte desencuentro generacional entre demócratas de una época y de otra, mientras que *Francomoribundia* elude cualquier vínculo con la experiencia

republicana. De la misma forma, hay que notar que la transición política hizo borrón y cuenta nueva y decidió no buscar antecedentes históricos, como señala Gerardo Morán en su libro.

⁵ Así lo anuncia la publicidad editorial inserta al final del libro: “Nunca una novela ha tenido a todo un país como protagonista”.

⁶ La serie fue publicada ese mismo año por VTF Multimedia en trece vídeos, de 75 minutos cada uno, con producción de TVE. A pesar de las dificultades que encontró la serie documental para ser emitida, consiguió un importante éxito de audiencia, que dio lugar a la publicación de un libro, firmado por la misma Prego, *Así se hizo la Transición* (1995).

⁷ Como señalaba Prego poco tiempo después de estrenar la serie “ahora se ha puesto de moda decir que la Transición es una equivocación monumental y que todo lo que nos pasa es porque cerramos mal la Transición. De eso nada, de eso nada... La Transición se hizo muy bien. Otra cosa es que se haya gestionado mal el presente” (158).

⁸ Por ejemplo, en el capítulo sexto de la primera parte, Cipriano, el militante del PCE, se reúne con Jaime Alvear, el cura obrero, para relatarle la matanza de la bomba de la Calle Correo, y de ahí pasamos al punto de vista sobre el mismo acontecimiento de los policías ultras, como Fernández Trigo.

⁹ Véase el diálogo entre el coronel Dorado y el comisario Centeno, en las “catacumbas” legales de la nueva democracia, en la que queda de manifiesto el caos provocado por fuerzas paramilitares ultraderechistas. El narrador resume la situación: “El gobierno parecía desconcertado, algunos ministros reclutados casi a lazo con enormes dificultades por un presidente del que la izquierda desconfiaba y al que la derecha comenzaba a reputar de traidor, dudaban respecto a la identidad de aquellos bandoleiros que en nombre de una revolución inominada sembraban de inquietud el proceso político” (231).

¹⁰ Se puede rastrear la conciencia de portavoz y agente modernizador de Cebrían en sus obras ensayísticas, como *La prensa y la calle*, traducido al inglés *The Press and Main Street*.

¹¹ La serie cuenta con su propia página web: <http://www.cuentamecomopaso.net/index.php>. Para un análisis crítico de la serie, véase Paul Julian Smith.

¹² Hayward expone como una constante dentro de la estructura tradicional de las telenovelas o el folletín la reescritura de la trama por medio de la retrospectiva narrativa en la que se “descubre” información nueva que altera la sucesión de hechos. Este rasgo se encuentra limitado en *Francomoribundia*, ya que al ceñirse estrechamente a los hechos históricos, no los puede alterar sin devenir en política-ficción.

¹³ Tras su vida, Mirandita quema los recortes de lencería femenina del periódico que coleccionaba, tal vez un acto compensatorio, por repetido, de su impotencia. Entre las llamas se ve el envés de una de esas fotografías, el retrato del general Milans del Bosch, que luego participaría activamente en el 23F: “pensó entonces que los caminos de Dios son inescrutables y comprendió que aunque él no quisiera nunca el mal de nadie, el sexo avergonzado y la opresión política habían sido condenados por su mano a un mismo infierno” (133).

¹⁴ Resulta significativo el hecho de que en la evolución del personaje, paralela al mismo desencanto ante la nueva democracia establecida y la renuncia a los antiguos ideales, al final de la novela “la camarada Cristina había desaparecido para siempre,... para dar paso a una joven profesional preocupada por los movimientos feministas pero apartada de forma definitiva de la acción política” (397).

¹⁵ “In the postmodern writing of history... there is a deliberate contamination of the historical with didactic and situational discursive elements, thereby challenging the implied assumptions of historical statements: objectivity, neutrality, impersonality, and transparency of representation” (92).

¹⁶ No obstante, el ímpetu revisionista de Anguita queda empañado cuando, con la victoria del PSOE pocos años después, se eluda conscientemente cualquier conflicto de la historia reciente para optar por el discurso de pos/modernidad europea y transnacional de 1992. Habría que esperar a 2007 para un primer intento de Ley de la Memoria Histórica.

¹⁷ Si Gramsci desarrolla la idea de hegemonía—“The ‘spontaneous’ consent given by the great masses of the population to the general direction inspired on social life by the dominant fundamental group”

(306-7)— aplicada a la “sociedad civil”, y otorga a la “sociedad política” el concepto de dominación directa, en Llorés, Anguita y Don Epifanio se pueden ambos aspectos, como “intelectuales” que reflexionan sobre el futuro del país y como agentes políticos, si bien la inestabilidad del proceso transicional impide un control claro y directo, reservado por otra parte a los policías ultras en la novela.

¹⁸ La figura de Don Epifanio, que desea escribir sus memorias (338), recuerda a otros históricos del fascismo que, próxima la democracia “lavarón” su pasado, como vemos en el Luys Forest de la novela de Juan Marsé *La muchacha de las bragas de oro*, en respuesta a Laín Entralgo y su autobiografía *Descargo de conciencia*.

¹⁹ Esos pactos tenían como objetivo conseguir una mayor estabilidad para UCD que había ganado con un precario 35%, y asegurarse un acuerdo económico y político con los partidos de izquierda, el PCE—el gran perdedor, con un 9%, aunque rentabilizando el prestigio de sus siglas—y un reacio PSOE, que había conseguido el 29% de los sufragios.

²⁰ El fin político de Llorés y la muerte de Franco no son los únicos ejemplos en la novela de esta metáfora, como vemos en la muerte de Carrero Blanco en el volumen anterior de la trilogía, *La agonía del dragón*, y otros como el asesinato del padre de Marta, un diplomático italiano a manos de las Brigadas Rojas, o la enfermedad de Mirandita, una de las primeras víctimas del llamado “síndrome de la colza”. En los dos primeros, se articula el motivo del “blast syndrome”, la destrucción de los órganos humanos sin su reflejo exterior aparente. En Mirandita, la misma corrupción física tiene lugar sin que el personaje pueda evitarlo. El “blast syndrome” se convierte en motivo ambivalente que si en la muerte de Carrero Blanco expresa la crisis interna del franquismo y la distancia creciente entre las instituciones del régimen y la sociedad española, en Mirandita ofrece la inquietante duda de que tras la apariencia de la democracia se agazape un enemigo desconocido.

²¹ En el prefacio de la edición española de 1990 de *La sociedad transparente* afirma: “la España de hoy es sin duda uno de los modelos de sociedad posmoderna, donde el carácter social parece poder brindarse también como chance [sic] de emancipación” (67).

²² Con esta evolución, la monarquía ve ratificada su lugar esencial en la democracia española y *Francomoribundia* se sitúa dentro del debate que, a pesar de la censura mediática, se está sucediendo en España en los últimos años. Prueba de esta discusión sobre la figura del rey es la publicación de libros con títulos tan elocuentes como *La monarquía necesaria*, de Tom Burns Marañón (Barcelona: Planeta, 2007).

BIBLIOGRAFÍA

- Ardavín, Carlos X. *La transición a la democracia en la novela española. Los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*. Lewiston, NY: Edwin Meller Press, 2006.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven; London: Yale UP, 1976.
- Cebrián, Juan Luis. *Francomoribundia*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- . *La España que bosteza. Apuntes para una historia crítica de la Transición*. Madrid: Taurus, 1980.
- . *The Press and Main Street. El País—Journalism in Democratic Spain*. Brian Nienhaus trans. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989.
- Chirbes, Rafael. *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Gramsci, Antonio. *The Antonio Gramsci Reader. Selected Writings 1916-1935*. David Forgacs ed. New York: New York University Press, 2000.

- Hayward, Jennifer. *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Operas*. Lexington, KY: The UP of Kentucky, 1997.
- Herzberger, David K. *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham; London: Duke UP, 1995.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991.
- Labanyi, Jo. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- López de Abiada, José Manuel. "Gramáticas de la Transición: Primera lectura de Francorribunda, de Juan Luis Cebrián". *Ínsula* 688 (2004): 21-25.
- Morán, Gregorio. *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta, 1991.
- Moreiras-Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2002.
- Prego, Victoria. "La transición según Victoria Prego". *Anales 1995-1996. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia* (Oct 1997): 155-66. http://www.uv.es/rseapv/Anales/95_96/A_155_166_La_transicion.pdf
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia UP, 2001.
- Smith, Paul Julian. *Television in Spain. From Franco to Almodóvar*. Woodbridge, UK, 2006.
- Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia: sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Trad. Teresa Oñate. Barcelona: Paidós, 1990.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Winter, Ulrich. "'Localizar a los muertos' y 'reconocer al Otro': Lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea". Eds. Joan Ramón Resina y Ulrich Winter. *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt am Mein-Madrid: Vervuert, 2005.