



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

LA ESCRITURA TOTAL DE ALMUDENA GRANDES: TRASVASES ENTRE PERIODISMO Y LITERATURA (1999-2003)

JOEL MORENO MOLINA

TUTORA: DRA. MARISA SOTELO VÁZQUEZ



Trabajo Final de Máster
Máster en *Estudios Avanzados
de Literatura Española e Hispanoamericana*
Facultat de Filologia i Comunicació
Curso 2025-2026



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Departament de Filologia Hispànica,
Teoria de la Literatura i Comunicació
Facultat de Filologia i Comunicació

Gran Via de les Corts
Catalanes, 585
08007 Barcelona

Tel. +34 9340 35638
Fax +34 9340 39070
fi-espan@ub.edu
www.ub.edu/fihs

DECLARACIÓN PERSONAL DE NO PLAGIO

Yo, D./D^a JOEL MORENO MOLINA, con NIF/NIE 54486093J, estudiante del Máster oficial *Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana*, impartido por la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, en el curso 2025-2026 como autor/a de este documento académico, titulado

LA ESCRITURA TOTAL DE ALMUDENA GRANDES: TRASVASES ENTRE
PERIODISMO Y LITERATURA (1999-2003)

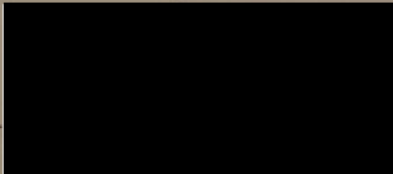
y presentado como TFM para la obtención del título correspondiente,

DECLARO

QUE este trabajo final de máster es fruto de mi trabajo personal, que no he copiado y que no he empleado ideas, formulaciones, citas integrales o ilustraciones extraídas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara, estricta y explícita su origen tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

QUE soy conocedor/a de que según el Artículo 11.7 (capítulo II) de la Normativa reguladora de l'avaluació i la qualificació dels aprenentatges (Consell de Govern de 27 de febrero de 2020) el plagio en cualquier actividad evaluable comporta la calificación de 0.

Barcelona, a 15 de junio de 2026

Fdo.: 

Resumen

Este trabajo analiza las relaciones intergenéricas y la autointertextualidad entre periodismo y ficción en la obra de Almudena Grandes. Partiendo de una contextualización del articulismo literario español desde el siglo XIX y del papel de la prensa democrática en la Transición, se establecen las coordenadas teóricas de su «escritura total» y de su poética de lo íntimo. Posteriormente, un estudio comparativo demuestra cómo sus columnas de *El País Semanal* —recogidas en *Mercado de Barceló* (2003)— operan como laboratorio de ficción para *Los aires difíciles* (2002) y obras posteriores. Para solventar las carencias de la edición compilada, se aporta un vaciado hemerográfico que fecha los originales, recupera descartes editoriales y coteja variantes. Finalmente, el estudio incorpora también material manuscrito inédito de la autora —sus *cuadernos de notas*—, ofreciendo una perspectiva sobre el taller literario de la escritora.

Palabras clave

Almudena Grandes; *Mercado de Barceló*; *Los aires difíciles*; vaciado hemerográfico; Realismo; articulismo literario.

Abstract

This paper analyzes the intergeneric relationships and auto-intertextuality between journalism and fiction in the work of Almudena Grandes. Starting with a contextualization of Spanish literary columnism from the 19th century and the role of the democratic press during the Transition, it establishes the theoretical coordinates of her "total writing" and poetics of intimacy. Subsequently, a comparative study demonstrates how her columns in *El País Semanal*—collected in *Mercado de Barceló* (2003)—operate as a fiction laboratory for *Los aires difíciles* (2002). To address the compiled edition's shortcomings, an extensive hemerographic review is included to date the originals, recover discarded articles, and collate variants. Finally, the analysis of her unpublished notebooks illuminates her literary workshop.

Keywords

Almudena Grandes; *Mercado de Barceló*; *Los aires difíciles*; hemerographic research; literary realism; literary journalism.

Agradecimientos

A Almudena Grandes por ser creadora infatigable, inspiradora de cuantos trabajos se adentran en sus páginas, galdosiana de enorme poder y hondura, y porque Sara Gómez Morales, siempre irreductible, nos mostró el verdadero valor de la resistencia. *In memoriam.*

Gracias a la generosidad de Luis García Montero por su siempre amable disposición y por el inestimable material inédito facilitado a un aprendiz del oficio. Siempre agradecido, siempre completamente viernes.

A la doctora Marisa Sotelo Vázquez, por su generosidad y dedicación con este trabajo, incentivándome a buscar siempre el rigor crítico con el cultivo de un estilo propio y contagiándome desde sus clases su pasión por la novela decimonónica, que ahora también es la mía. La veleta galdosiana y la mirada del Magistral sobre Vetusta siempre nos acompañan.

Y a mis padres y mi hermano, que el tiempo —«ese blanco desierto ilimitado,/ Esa nada creadora» cernudiana— deje para siempre impresos en sus ojos los recuerdos de nuestra felicidad.

Sara aferró la barandilla del porche con las dos manos, cerró los ojos y se abandonó a la voluntad del viento que barre los suelos, que seca las sábanas, que limpia el aire, que airea la sangre estancada en el mohoso abrigo de la humedad, esa tristeza pantanosa y sucia de los días más cortos. El levante azotaba su cara, desflecaba su pelo, bailaba dentro de su cabeza e inundaba sus pulmones con el ritmo necesario, regular, de una marea aérea y torrencial que afilaba el sentido del verbo respirar. La pesadez del plomo, la mecánica del óxido, el aterciopelado veneno del musgo huían en tropel, con esa prisa torpe de los cobardes, ante el empuje de aquel viento formidable, poderoso y paternal como un dios clásico, y tan apasionadamente leal, tan imprescindible aquella tarde que, mientras se dejaba atravesar por él, Sara Gómez Morales sintió que también estaba soplando en la otra mitad de su vida.

Almudena Grandes, *Los aires difíciles* (2002)

A las olas que llegan
no les faltan misterios que poner a tus pies,
ni arena que borrar entre tus pasos.
Mi libertad, que todo lo padece
y navega entre dudas posesivas,
al verte caminar va comprendiendo
que si tú te quedases
así, tal como eres,
salvada de las horas,
con tu cabello negro, y con tus ojos,
y con la fe de la madera limpia
que flota en tu mirada,
yo me iría alejando de ti,
cada vez más hundido,
como una luz se aleja por el mar
de una verdad robada por el tiempo.

Luis García Montero “Memoria de la Felicidad (Playa de Rota)” *Vista cansada* (2008)



ÍNDICE

1. «Verdad y perspectiva»	1
2. Coordinadas de la «escritura total»: poética y praxis narrativa en Almudena Grandes	3
2.1 La disolución de fronteras entre periodismo y literatura: el columnismo literario en España	17
2.1.1 Genealogía del articulismo español: del costumbrismo decimonónico a la crisis finisecular	27
2.1.2 <i>El País</i> y la prensa democrática. El soporte físico e institucional donde florece la nueva columna personal	40
2.2 La <i>épica de lo íntimo</i> y la <i>épica de lo cotidiano</i> . La intrahistoria como categoría novelística y periodística en Almudena Grandes	53
3. El laboratorio de la ficción: <i>Mercado de Barceló</i> (1999-2003).....	59
3.1 La forja de la ilusión realista y el compromiso con la vida moderna	62
3.1.1 La arquitectura de la descripción: del descansillo a la azotea.....	66
3.1.2 El compromiso con la vida moderna.....	71
3.2 Vasos comunicantes: de la columna a la ficción y de la ficción a la columna	75
3.2.1 «Este pequeño paraíso nuestro»: Rota como cronotopo	80
3.2.2 «Reconocerse vencido y no cejar»: los protagonistas como resistentes y supervivientes.....	92
3.2.3 «Los pioneros del carrito» y Juan Olmedo	100
3.2.4 «Una falda de plátanos». El conflicto maternofilial.....	105
3.2.5 El descubrimiento de la intimidad: «Una transición» y «Receta de verano»	111
4. Conclusiones	113
5. Anexos	114
6. Bibliografía	144

1. «Verdad y perspectiva»

Fue José Ortega y Gasset quien, en la primera entrega de *El Espectador* (1916), expresó de un modo cabal el propósito que orienta las páginas que siguen:

La verdad, lo real, el universo, la vida —como queráis llamarlo—, se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada uno de las cuales da hacia un individuo. Si éste ha sabido ser fiel a su punto de vista, si ha resistido a la eterna seducción de cambiar su retina por otra imaginaria, lo que ve será un aspecto real del mundo (Ortega y Gasset, 1963: 19).

Así, verdad y perspectiva orteguianas constituyen el punto de partida de este trabajo. Bajo esta premisa, el presente proyecto nace de la voluntad de ampliar el corpus crítico en torno a la obra de Almudena Grandes; una línea de estudio que comenzamos a trazar en nuestro Trabajo de Final de Grado, *La herencia galdosiana en la poética de Almudena Grandes: un estudio comparativo de sus personajes femeninos* (2025), y que se afianza aquí con la vocación de emprender una trayectoria investigadora dedicada al análisis y la crítica de su obra.

El objeto de estudio que aquí se aborda —la relación entre periodismo y literatura en la obra de Almudena Grandes— se fue desvelando como una suma de perspectivas dispersas, diseminadas ante el ojo del que lee: artículos cuya publicación original era preciso rastrear en la hemeroteca, textos recopilados posteriormente en volumen, conferencias y testimonios de diversa índole que, entendidos de forma aislada, apenas dejaban entrever una totalidad crítica más amplia de la obra de la escritora madrileña. También ha sido necesario recurrir a fuentes audiovisuales de difícil acceso, como la conferencia impartida por la propia autora sobre Manuel Vázquez Montalbán en la Biblioteca Nacional de España, cuya consulta ha requerido la tramitación y el pago de los correspondientes derechos de reproducción, sumándose así a la voluntad de rigor documental y ampliación del corpus crítico en torno a la autora.

Todo este aparato crítico hemos optado por articularlo desde una perspectiva comparatista, siguiendo la estela expresada por Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso* (1985). Uno de los principales problemas metodológicos a los que nos enfrentamos al plantear un estudio comparativo entre la columna de *Mercado de Barceló* (1999-2003) y la escritura de *Los aires difíciles* (2002) residía en que la edición de Tusquets (2003) no contemplaba la

fecha original de los artículos y, además, alteraba su disposición cronológica en favor de una agrupación temática de los textos. Este inconveniente hizo necesario acudir a la hemeroteca del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona para establecer una datación rigurosa que permitiera contextualizar los artículos para conectarlos cronológicamente con sus obras de ficción. Allí, gracias a la ayuda inestimable de sus trabajadores, pudimos establecer la labor del vaciado hemerográfico de *Mercado de Barceló* y establecer un cotejo entre las versiones periodísticas originales —publicadas entre las páginas de *El País Semanal*— y su posterior compilación en volumen. Fruto de este trabajo de archivo surgió el estudio de variantes hemerográficas que incorporamos en los anexos de este trabajo, junto a la recuperación de aquellos artículos que quedaron fuera de la selección editorial.

A ello se le añadió el acceso a materiales inéditos de extraordinario interés para la investigación. La inmensa generosidad de Luis García Montero permitió la consulta de algunas de las páginas de los *cuadernos de notas* de la autora, donde esbozaba los personajes, la trama y la estructura de sus novelas, aportando una dimensión inédita a este estudio.

Para cumplir con los presentes objetivos, el trabajo se organiza en dos grandes bloques. En primer lugar, estableceremos las coordenadas teóricas de la «escritura total» de la autora para luego pasar a abordar la disolución de fronteras entre periodismo y literatura. Para ello, trazaremos una breve genealogía del articulismo literario español —desde el costumbrismo decimonónico hasta el papel de *El País* y la prensa democrática— para llegar a explicar la categoría de la épica de lo íntimo y lo cotidiano en la obra de la autora. Una vez fijado el marco teórico, en la segunda parte del trabajo analizaremos la columna de *Mercado de Barceló* como el laboratorio de ficción, analizando los vasos comunicantes que conectan las columnas tanto con *Los aires difíciles* como en novelas posteriores. Finalmente, en los Anexos del trabajo, como hemos señalado, se ofrece un cotejo de variantes y el material inédito de la presente investigación.

2. Coordenadas de la «escritura total»: poética y praxis narrativa en Almudena Grandes

«Un libro es una vida entera, un telar donde los hilos de la vida tejen por la mañana lo que destejerán cuando caiga el sol. Los libros son el pan y la libertad, el veneno dulce del conocimiento, la alegría temblorosa de las emociones, esperanza donde no la hay, futuro para un presente enfermo»¹

La consideración de la obra de Almudena Grandes (1960-2021) bajo el marbete de «escritura total»² responde a una voluntad de abarcar la complejidad de un proyecto narrativo que nunca se supo encerrado en los límites de la autoficción generacional. Antes bien, dicho proyecto aspiró a integrar la heterogeneidad privada, social, política e histórica de un tiempo: ya fuera en su primera etapa a través de la crónica sentimental de las jóvenes de la Movida; en la monumentalización épica de la memoria antifranquista con sus *Episodios*; en su vertiente cuentística y en novelas de urgencia como *Los besos en el pan* (2015) o *Todo va a mejorar* (2022); o bien, de forma transversal, a través de su infatigable labor articulística, práctica esta última en la que se detendrá nuestro análisis.

Sin embargo, para comprender la magnitud de esta aspiración resulta necesario remontarse a los inicios narrativos de la autora y rastrear la semilla de lo que posteriormente culminará bajo ese ideal de totalidad. No es casual que, al reflexionar sobre su primera etapa (1989-2002)³, Grandes confiese que había volcado su atención «hacia mis iguales, y había

¹ GRANDES, A. (2019a), *La herida perpetua*, pp. 281-282.

² Esta voluntad de totalidad constituye una constante en la poética de Almudena Grandes, quien reivindicó en diversas ocasiones la vigencia de la ambición decimonónica que concebía la novela como un organismo capaz de articular la totalidad de la esfera privada y la pública, siguiendo la mirada abarcadora de autores como Galdós: «Qué magnífico sería abarcar en un solo momento toda la perspectiva de las calles de Madrid; ver el que entra, el que sale, el que ronda, el que aguarda, el que acecha [...]» (Galdós, 2021: 130). Esa misma concepción será retomada por Grandes, convirtiéndose en una de sus máximas estéticas: «[...] no se puede escribir una novela del siglo XIX ahora, pero sí se puede escribir con ambición de novela total [...]» (Grandes, 2002). Años más tarde, volvería a insistir: «Deberíamos aspirar a la ambición de aquellos escritores [Galdós, Tolstói, Flaubert o Dickens], aunque no estemos en la misma situación, sigo pensando que un novelista puede aspirar legítimamente a crear un mundo completo, a crear mundos completos» (Grandes, 2013a).

³ Establecemos esta periodización (1989-2002) para delimitar el ciclo narrativo que abarca desde su debut con *Las edades de Lulú* (1989) hasta *Los aires difíciles* (2002) —novela clave o «bisagra», como la llegó a calificar la propia autora (Grandes, 2012a: 21)— y que daría paso al prototipo narrativo representado por *El corazón helado* (2007). Asimismo, incluimos en este primer ciclo la *nouvelle* *Castillos de cartón* (2004), a pesar de su publicación posterior, ya que desde una perspectiva tematólogica funciona como el epílogo de esta primera etapa: su presente narrativo ya no es el de la Movida, sino la constatación del desencanto y la asimilación de aquella juventud transgresora a través de las analepsis en la normalidad burguesa. La misma autora afirmó que esta novela breve estuvo impulsada por «mi nostalgia por la Movida, en la época del segundo gobierno de Aznar [cuando] pretendía volver a poner la religión como asignatura obligatoria en las escuelas, cuando este país se convirtió de repente en

examinado su existencia desde todas las perspectivas posibles, desmenuzando los conflictos de su identidad, sexuales, amorosos, familiares [...]» (Grandes, 2012a: 15). Será precisamente este enfoque abarcador e intimista el que vertebre su producción inicial, como evidencian novelas como *Las edades de Lulú* (1989), *Te llamaré Viernes* (1991), *Malena es un nombre de tango* (1994), *Atlas de geografía humana* (1998), así como la posterior *Castillos de cartón* (2004)⁴.

La focalización en la experiencia privada de sus protagonistas —Lulú, Benito, Malena, las cuatro protagonistas de *AGH* o el triángulo amoroso de *CDC*⁵— implica, en este primer eslabón de su producción, una poética centrada en la exploración identitaria coetánea, que la propia autora calificó retrospectivamente de cronística al definir dichas novelas como «crónicas de la apasionada batalla de una o varias jovencitas cargadas de razón —la razón de su piel, de su sangre, de su razón, de sus ideas— contra el universo mundo» (Grandes, 2012a: 25). Hablamos de una generación —aquella nacida en los albores de los sesenta— que creció bajo el tardofranquismo y recibió una educación atravesada por la férrea moral nacionalcatólica, especialmente en las mujeres, que la propia Grandes sintetiza del siguiente modo: «me adiestraron para ser una señora, para estar bien callada, y la violencia verbal me aterroriza» (Grandes, 2012a: 17)⁶. Además, fue también una generación quebrada entre la represión recibida y el descubrimiento del despertar sexual —promovido en gran medida por el destape de mediados de los setenta y principios de los ochenta—, la cual se propuso vivir el exceso sin culpa. Precisamente esta huida hacia el hedonismo y la intimidad, un tanto utópica, es la que

un lugar polvoriento y repugnante [...]» (Grandes, 2017a: 37). De este modo, su segunda etapa narrativa (2002-2021) quedaría definida por el desarrollo de esa ambición totalizadora, que ya había empezado a esbozarse en *Malena es un nombre de tango* (1994) y que se concretaría con *Los aires difíciles*, *El corazón helado* y el proyecto de los cinco tomos (publicados) del proyecto de los *Episodios* (2010-2020).

⁴ Con el fin de agilizar la lectura, de ahora en adelante abreviaremos los títulos de Grandes mediante las siguientes siglas: *Las edades de Lulú* (LEL), *Te llamaré Viernes* (TLV), *Malena es un nombre de tango* (MNT), *Atlas de geografía humana* (AGH) y *Castillos de cartón* (CDC).

⁵ El título de la *nouvelle* del 2004 remite a la canción «Para ti», himno emblemático de la Movida interpretado por el grupo madrileño Paraíso. El estribillo también se evocará en la propia obra: «[...] para ti, nos buscamos el paraíso, y la música desvanecía su recelo, mi desaliento, nos cocinamos melodías con su charme, y salíamos a bailar como una pareja normal, nos olvidamos de los críticos seniles, pero aún podíamos sentirnos distintos, nos encerramos en castillos de cartón, encerrarnos en un castillo de cartón, una fortaleza fragilísima y sólida al mismo tiempo como una roca [...]» (Grandes, 2004: 177).

⁶ Grandes ilustra en estas mismas páginas —recogidas en el volumen del Grand Séminaire de Neuchâtel editado por Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas Bonillo— la anécdota que Francisco Ayala le narró sobre una Concha Méndez que, a principios de los años treinta, se planteaba irse de España en busca de mayor libertad: «Yo no era su marido, ni su novio, nada, un simple amigo, acabábamos de salir de un club nocturno, había bebido, había fumado, había hecho lo que le había dado la gana [...] Pero, Concha, ¿qué más quieres? ¿Dónde te crees tú que vas a tener más libertad que aquí?» (Grandes, 2012a: 17).

encarna el triángulo amoroso de *CDC*, donde María José evoca con nostalgia aquel espacio de libertad que acabaría abocado al desencanto: «había recuperado la memoria, el recuerdo de otra vida mejor y verdadera, una cama grande, un balcón soleado, el olor del aguarrás y de tres cuerpos sudorosos, el humo del hachís [...]» (Grandes, 2004: 191).

Para esta generación, deslumbrada por la promesa del cambio y forjada en el paso del franquismo a la Transición, el ideal absoluto fue el del placer y el anhelo de vivir una eterna juventud durante la cual «cada cosa se recreaba, se reinventaba continuamente, desde nuestra propia intimidad hasta las instituciones más elevadas del Estado» (Grandes, 2012a: 19), lo que supone una resonancia constante en las primeras novelas de la autora que en absoluto constituye un rasgo aislado en su producción. Es más, esta afirmación condensa la poética de toda su obra, desde *Las edades de Lulú* pasando por sus *Episodios* hasta llegar a la novela póstuma *Todo va a mejorar*, en la que las historias privadas son, tomando ahora las palabras de la autora, «un camino tan bueno como cualquier otro para construir la historia social de una nación» (Grandes, 2018a)⁷. ¿Qué otra cosa es, si no, el aforismo recurrente en el primer tomo de los *Episodios* —*Inés y la alegría* (2010)—, sino una inmejorable síntesis de esta misma poética?: «la Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales» (Grandes, 2010: 23, 471, 671, *passim*).

La articulación entre lo privado y lo público, entre intrahistoria e Historia, así como entre la épica íntima y el devenir colectivo, ya empieza a trazarse en sus primeras novelas. En *AGH*, por ejemplo, una de sus protagonistas, Fran, elabora a lo largo de sus conversaciones con su psicoanalista un lúcido fresco generacional y su testimonio refleja el profundo desencanto

⁷ Un propósito tan galdosiano como unamuniano, pues entronca de lleno con el concepto de lo intrahistórico, tal y como lo definió Miguel de Unamuno en *En torno al casticismo* (1902): «Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del “presente momento histórico”, no es sino la superficie del mar [...]. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas las horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna [...]. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo del mismo mar, es la sustancia del progreso, de la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras» (Unamuno, 1979: 27-28). Una premisa semejante había trasladado Benito Pérez Galdós en la primera novela de la quinta y última serie de los *Episodios nacionales*, *España sin rey* (1908): «Los íntimos enredos y lances entre personas que no aspiraron al juicio de la posteridad son ramas del mismo árbol que da la madera histórica con que armamos el aparato de la vida externa de los pueblos, de sus príncipes, alteraciones, estatutos, guerras y paces. [Por lo expuesto], voy a referir los hechos particulares o comunes que llevaron en sus entrañas el mismo embrión de los hechos colectivos» (Galdós, 1949: 785). Es más, Galdós advierte que las historias particulares «no deben perderse en el sumidero olvido, adonde paran muchas historias públicas pregonadas y trompeteadas por esa gran voceadora que llamamos la *Gaceta*» (*ibid*).

junto a la deriva aburguesada que ha tomado la vida de su generación al tener, en el presente narrativo de la novela, cuarenta años⁸:

Yo le estoy hablando de mi vida, de una manera de mirar el mundo, una manera de entender la amistad, el amor, el sexo, le hablo de esa especie de eterna juventud a la que creíamos estar abonados para siempre. [...] A lo mejor, todas las generaciones, desde el principio del tiempo, han creído tener argumentos suficientes para creerse inmortales en vano. No lo sé. Pero le estoy contando lo que me pasa a mí, lo que siento yo [...] porque la historia se ha hecho pequeña, práctica, portátil [...]. Pero antes, más allá de las decisiones de todos los días, existía un horizonte universal y, si me permite la cursilería, trascendente, que ahora ha desaparecido de golpe, dejándonos a solas con el modelo de coche nuevo que hay que comprar o con el sitio ideal para irnos de vacaciones. [...] nosotros éramos los benditos elegidos para cambiar el curso de la historia [...] (Grandes, 1998: 266-267)

Este pasaje de Fran evidencia cómo la vivencia íntima —articulada bien mediante las analepsis en *MNT*, *AGH* y *CDC*, bien en el presente narrativo de *LEL*— llevó a su generación a percibirse como el agente histórico⁹, el destinado a «cambiar el curso de la historia», en una época en la que «los adolescentes lo estrenábamos todo en una ciudad adolescente, que también estrenaba todas las cosas, y era la capital de un país adolescente, que se estrenaba todos los días a sí mismo» (Grandes, 1998: 266).

La percepción de ser el agente histórico y de estrenar una ciudad nueva, de puro antigua y atrasada, sumida en la España que arrastraba el legado del franquismo, tiene como consecuencia que los grandes hitos sociopolíticos (el pasado republicano o nacional familiar que desconocían los personajes, la llegada de la democracia o la legalización del PCE) queden subordinados a la experiencia privada de sus protagonistas («le estoy contando lo que me pasa

⁸ De ahí los dos paratextos de la novela: «Querida, tenemos una edad que nos sitúa, exactamente, en el epicentro de la catástrofe. Confidencia de Mercedes Abad a la autora, en algún momento, después de cumplir los treinta». O el verso de Jaime Gil de Biedma «Ahora que de casi todo hace ya veinte años».

⁹ Recogemos el término de «agente histórico» de la teoría lukacsiana recogido en *Historia y conciencia de clase* (1923). El término, partiendo de una síntesis entre la dialéctica hegeliana y el materialismo histórico, plantea que la plena realidad social solo es aprehensible cuando el hombre se reconoce como sujeto y objeto del proceso histórico. Aplicamos aquí este concepto para ilustrar cómo la generación retratada por Grandes asume esa «actividad humana sensible» como motor de transformación nacional: «La exigencia de Marx de que se debe captar la «sensibilidad», el objeto, la realidad, como actividad humana sensible, implica que el hombre tome conciencia de sí mismo como ser social, como sujeto y objeto simultáneamente del devenir histórico y social [...]. De este modo, solamente en el terreno del capitalismo, de la sociedad burguesa, se hace posible reconocer en la sociedad la realidad. Sin embargo, la clase que aparece como agente histórico de esa revolución —la burguesía—, ejecuta todavía inconscientemente esta función: las potencias sociales que ella ha liberado y que la han llevado al poder, se oponen a ella como una segunda naturaleza más desprovista de alma y más impenetrable de feudalismo». (Lukács, 1970: 53-54).

a mí, lo que siento yo», comentaba Fran a su psicoanalista). El ideal vital de una generación que debería haber liderado el cambio de rumbo de una España en transformación, en la que todo parecía nuevo, a estrenar, supuso, en gran medida, el germen de un desengaño que recorre también su narrativa inicial.

Baste recordar a su protagonista fundacional, María Luisa —o su hipocorístico, Lulú—, quien escuchaba los grandes relatos de su tiempo a través de la voz de Pablo, encarcelado por disponer de propaganda subversiva y por militar en el Partido Comunista (Grandes, 1989: 117): «Yo apenas me atrevía a interrumpirle, pero me esforzaba por retenerle a él [...] mientras hablaba del amor [...] de la ideología, de España, del Partido [...], del sexo, de la edad, del placer [...]» (p. 62). Aquí, percibimos una vez más cómo la intimidad, lo privado, se entremezcla con lo público, trazando una poética que recorrerá toda su obra, como habíamos apuntado a propósito del aforismo recurrente en *Inés y la alegría*.

Ahora bien, la reclusión en el presente coetáneo¹⁰ de sus novelas iniciales acabaría revelándose insuficiente frente al peso de una amnesia colectiva que, según la autora, había impuesto el relato de la Transición:

Ese proceso, cerrar los ojos, cogernos de las manos y saltar sobre un paisaje de irreal felicidad, fue el precio del indiscutible éxito de la Transición española. [...]. Renunciar a nuestra tradición democrática, omitir una ruptura oficial, expresa y contundente, con el golpe de Estado que causó la Guerra Civil, fingir que toda la sangre derramada durante cuarenta años no hizo mella en nuestras conciencias, produjo una democracia de colores, vistosa, fotogénica, pero congénitamente débil (Grandes, 2019a: 257).

Esta profunda crítica a la desmemoria pactada de la Transición resulta fundamental para comprender, más que un cambio en su poética, el desarrollo que esta tomará, ya que en *MNT*, del año 1994, Grandes ya había esbozado el macrotema de su obra posterior: la memoria histórica. En esta novela, el descubrimiento del pasado histórico familiar¹¹ actúa como una

¹⁰ El compromiso con el presente, la inmediata materia novelesca que diría Galdós en su ingreso a la Academia, no se pierde en la producción almudeniana, sino que su vertiente articulística responderá a la voluntad de laboratorio ficcional y compromiso con el presente.

¹¹ Desde una perspectiva tematólogica, el descubrimiento ante un pasado familiar inesperado es uno de los motivos recurrentes en la obra de Grandes. Un motivo que parte de su propia experiencia biográfica al descubrir, durante su infancia, que su abuela vio bailar a Joséphine Baker desnuda en Madrid; una imagen de libertad inconcebible para una niña nacida en el tardofranquismo (Grandes, 2003a: 186-188). Este motivo reaparece en *Los aires difíciles* (2002), especialmente a través del personaje de Sara Gómez Morales: «Pero Sara no aceptaba los pronombres indeterminados, los datos vagos, las noticias sueltas de un pasado remoto que se volvía urgente [...] y obligaba a su padre a hablar, a desmenuzar su memoria en busca de apellidos, de fechas, de detalles tan nimios

anagnórisis en la protagonista, Malena, quien ignoraba por completo el pasado republicano de su abuelo:

—[...] por supuesto que no sabes nada de política, nadie de tu edad puede saber nada de política en este país [...] has vivido demasiado tiempo en un país secuestrado, y hace demasiados años se rompieron de golpe todos los hilos. A veces pienso que, al cabo, el mayor delito del franquismo ha sido ése, secuestrar la memoria de un país entero, desgajarlo del tiempo, impedir que tú, que eres mi nieta, la hija de mi hijo, puedas creer como cierta mi propia historia, pero fue así, en serio... (Grandes, 1994: 252-253)

Las palabras que la abuela de Malena dirige a su nieta parecen advertir del giro que experimentaría la propia narrativa española posterior hacia la vuelta a una «literatura de la memoria». Como señala David Becerra (2015) al analizar la etapa de madurez de la escritora madrileña —y, muy especialmente, su inmersión en *El corazón helado* y el proyecto de los *Episodios*—, la «literatura de la memoria», consolidada a principios de los dos mil con obras como *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, asume una clara dimensión ideológica a través del recuerdo, puesto que «al evocar un pasado conflictivo, como es el caso de la Guerra Civil española, se pone en funcionamiento el mecanismo ideológico que desplaza la posibilidad de concebir nuestro presente como asimismo conflictivo» (Becerra, 2015: 63).

¿Es la obra de Grandes verdaderamente una inmersión en el pasado en la que el presente no se problematiza, como parece proponer Becerra? ¿No es, más bien, la ambición totalizante la que articula presente, pasado e incluso futuro —si nos atenemos a la novela póstuma, *Todo va a mejorar*— en la obra de Grandes? Si en su primera etapa la totalidad se manifestaba de forma germinal en la articulación entre experiencia privada y devenir colectivo de su generación, en su segundo período —inaugurado con la publicación de *Los aires difíciles* (2002)— sus novelas se adentraron en una ambigüedad moral¹², admitida por la propia Grandes

como migas de pan [...]» (Grandes, 2002a: 195), y constituye el eje central sobre el que se vertebra *El corazón helado* (2007). Por un lado, en el personaje de Álvaro Carrión ante el descubrimiento del pasado franquista familiar, especialmente el del padre: «Si no era el hombre al que yo había querido, al que había admirado, al que había necesitado, ya nunca sería ningún otro» (Grandes, 2007: 203), una decepción que culmina al final de la novela en el cuestionamiento radical ante su madre: «Necesito que me digas por qué papá engañó a todo el mundo, por qué traicionó a la gente que confiaba en él [...] No entiendo a mi padre, no entiendo a mi abuela y no te entiendo a ti, que eres mi madre» (p. 914); y, por otro lado, la herencia de la memoria del abuelo republicano en Raquel Fernández: «Eso fue lo que recordaría siempre de aquel día, de aquella noche del 20 de noviembre de 1975, la tristeza de su abuelo [...]» (p. 44).

¹² Ambigüedad moral que inauguran, precisamente, los protagonistas de *Los aires difíciles*: Sara Gómez Morales con la estafa económica que ejecuta a su madrina: «Ante sus pies se abrían dos caminos diferentes. Uno le llevaba a ser una mujer acomodada y relativamente honrada, una especie de versión de lujo de la señorita de Sevilla. El

(2012a: 25) y críticos dedicados a su obra, como Fernando Valls (2012: 146). De este modo, la primera tentativa hacia la totalidad, estrechamente vinculada a la experiencia generacional y a su propio marco histórico y social —recordemos que la propia autora había afirmado examinar la existencia de su generación «desde todas las perspectivas posibles [...] hasta que agoté el tema [...]» (p. 15-20)—, da paso a un segundo período en el que este impulso acabará expandiéndose hasta consolidar su gran afán totalizador.

Ante esta disyuntiva —entre la inmersión en el pasado que, según Becerra¹³, desplazaría la visibilización de los conflictos presentes, y la ambición totalizante que articula pasado, presente y futuro en la obra de Grandes— será necesario ahora concretar en qué consiste, estrictamente, esa aspiración a una «escritura total». Para ello, baste recordar una de las afirmaciones en las que la autora ha insistido a lo largo de su trayectoria:

[...] es evidente que ya no podemos escribir novelas como las que se escribían en el siglo XIX, pero eso, en mi opinión, no significa gran cosa. [Lo fundamental es que la novela] en el futuro aciert[e] a recuperar la ambición, el afán globalizador de reproducir mundos completos, que la hizo grande en el XIX, incorporando todos los progresos que han desarrollado las novelas del siglo XX (Grandes, 2008: 16).

otro haría de ella una estafadora rica de verdad» (Grandes, 2002a: 497) y con la ayuda de su examante, Vicente González de Sandoval y su sobrino Rafael Espinosa: «Mi madrina es muy rica. Exageradamente rica. Así que... Digamos que tengo una oportunidad de heredar» (p. 501), y Juan Olmedo, quien parece estar involucrado en la muerte accidental de su hermano Damián: «Damián estaba inconsciente y más que probablemente muerto, pensó Juan, y su versión, su indiferencia, su falta de emoción, su desprecio, iban a morir con él [...]. Podría haberle tomado el pulso, pero estaba muerto. Podría haber intentado reanimarle, pero estaba muerto» (Grandes, 2002a: 462). Además, esta ambigüedad moral sigue persistiendo a lo largo de su producción posterior, como bien demuestran personajes como el personaje histórico de Clara Stauffer, del cuarto tomo de los *Episodios*, o Aurora Rodríguez Carballeira, del quinto y último tomo de los *Episodios*.

¹³ En *La Guerra civil como moda literaria* (2015), David Becerra reprocha a la escritora madrileña una supuesta despolitización basada en la ambigüedad moral: «Pero, ¿puede considerarse víctima a un verdugo? Según las estrategias ideológicas de la novela de Almudena Grandes, y su reconstrucción neohumanista de la Historia, es posible» (Becerra, 2015: 258). Ana Corbalán ha dedicado un artículo a rebatir explícitamente esta postura (Corbalán, 2017: 99-115). Para ella, la inmersión de Grandes en el pasado no supone una evasión despolitizada, sino un cambio de foco fundamental, de herencia galdosiana, en realidad: «Lo que Becerra no concibe es que la historia de la gente corriente es lo que realmente compone la Historia de una época, una cultura y una nación» (p.104). De este modo, la atención a la microhistoria de los vencidos —esa llamada «reconstrucción neohumanista» que criticaba Becerra— se revela como el material indispensable para articular esa voluntad de totalidad de la que venimos hablando en la obra de Grandes; un impulso que, como bien advierte Jacques Rancière, define la esencia misma de la estética moderna: «Pasar de los grandes eventos y personajes a las vidas anónimas, encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o de una civilización en los detalles ínfimos de la vida común, explicar la superficie por las cuevas subterráneas y reconstruir los mundos a partir de sus vestigios: ese programa es literario antes que científico» (Rancière, 2014: 52), una constatación que problematiza la tesis de Becerra.

El ideal de la «escritura total» plantea, si nos atenemos ya a su misma etimología, un dilema estructural que afecta a la propia concepción del hecho literario: la tensión entre los límites físicos del artefacto literario —la *scriptura*, la letra— y la inmensidad de aquello que lo comprende todo en su especie —el *totus*— conlleva una meta inalcanzable, utópica incluso.

Esta relación entre la parte y la totalidad ocupa un lugar central en la reflexión estética moderna¹⁴. Para comprender mejor las implicaciones de este afán totalizador frente a las limitaciones de la propia escritura, resulta necesario acudir a la reflexión estética de G. W. F. Hegel. En sus *Lecciones sobre la estética* (1835) advirtió que «[...] este mundo no puede abarcar en sí meramente lo *limitadamente* universal del acontecimiento *particular* que sucede sobre un tal terreno presupuesto, sino que debe ampliarse a la *totalidad* de la concepción nacional» (Hegel, 1989: 760). Esta exigencia de trascender lo particular a lo total es, precisamente, la que permitía que la gran épica clásica —el *epos* homérico de la *Odisea*, por ejemplo— lograra articular una totalidad relativamente armónica, integrando el conjunto de objetos, leyes y costumbres de una cultura.

Asimismo, tampoco debería pasar desapercibida la referencia a lo «nacional» a la que alude Hegel, puesto que constituye el sustrato sobre el que se vertebró la novelística decimonónica, en autores como Walter Scott, Benito Pérez Galdós o León Tolstói. Es en esta misma estela de la tradición del siglo XIX donde puede inscribirse el afán totalizador de Almudena Grandes. Buena prueba de ello es *El corazón helado*, obra que representaba, como la propia autora señala, «[...] una novela en el sentido más clásico del término [donde] los episodios más novelescos, más dramáticos e inverosímiles de cuantos he narrado aquí, están inspirados en hechos reales» (Grandes, 2007: 924). De ahí que el proyecto de los *Episodios* se

¹⁴ Ya la tradición clásica vinculó la epopeya con la representación de hechos memorables y de acciones completas. En esa línea, para Aristóteles, la totalidad no implica una narración exhaustiva de cada detalle, sino una selección significativa; de ahí que el filósofo destaque la maestría homérica como modelo «divino, en comparación con los demás, pues no intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque ésta tenía principio y fin; pues el argumento hubiera resultado demasiado largo y no fácilmente visible en su conjunto [...]. Así que tomó una sola parte y usó muchas otras como episodios» (Aristóteles, 2021: 96). En la estética moderna, Mijaíl Bajtín, por ejemplo, señala, a propósito de la epopeya como encarnación de esa totalidad a través de un pasado mítico y cerrado, que «la epopeya que conocemos como género preciso ha sido, desde el principio, un poema acerca del pasado; y la posición del autor [...], es la posición del hombre que habla acerca de un pasado inaccesible para él, la veneración de un descendiente» (Bajtín, 1989: 458-459). Un «pasado inaccesible» que, como veremos, Almudena Grandes hará suyo, especialmente con el proyecto de los *Episodios de una guerra interminable*, donde la voluntad de reconstruir la totalidad histórica se articula, precisamente, a partir de esa técnica que Aristóteles destaca en la épica homérica: la elección de una parte significativa para hacer visible el conjunto narrado.

erija, precisamente, como la narración de una pequeña epopeya. Así lo explicita en el paratexto del primer tomo, *Inés y la alegría*:

Los episodios que yo he podido contar son historias igual de heroicas pero mucho más pequeñas, momentos significativos de la resistencia antifranquista, que integran una epopeya modesta en apariencia, gigantesca si se relaciona con su duración, y con las condiciones en las que se desarrolló (Grandes, 2010: 720).

Ahora bien, frente a la épica clásica —capaz todavía de articular una totalidad relativamente armónica— la novela moderna aparece como la forma propia de la modernidad¹⁵. En este sentido, G. W. F. Hegel advertía que la gran epopeya antigua constituía el «todo de un mundo en que acontece una acción individual» (Hegel, 1989: 776), pues, para el filósofo alemán, una de las características esenciales de la épica reside precisamente en su capacidad para integrar el complejo entramado que representa una cultura en un acto individual, como simboliza Ulises en la *Odisea*¹⁶ o el Eneas virgiliano. Esta idea esbozada en la estética hegeliana, donde la peripecia del sujeto es siempre indisociable de la colectividad, es la que permite a György Lukács en el siglo XX precisar que «el héroe de la epopeya no es nunca un

¹⁵ Reproducimos aquí el único juicio que Hegel emite acerca de la novela moderna en el capítulo dedicado a la epopeya de sus *Lecciones sobre la estética* (1835), texto que ha suscitado una abundante atención crítica y que resulta pertinente para la justificación de la totalización que venimos abordando en estas páginas: «Cosa enteramente distinta ocurre en cambio con la *novela*, la moderna epopeya *burguesa*. Reaparecen aquí por completo por una parte la riqueza y la multilateralidad de los intereses, circunstancias, caracteres, relaciones vitales, el vasto trasfondo de un mundo total, así como la representación épica de acontecimientos [...]. Por lo que a la representación respecta, también la novela propiamente dicha exige, como el epos, la totalidad de una concepción del mundo y de la vida cuya temática y contenido multilaterales acceden a manifestación dentro del acontecimiento individual que ofrece el centro del todo» (Hegel, 1989: 786). Esta puntualización final es decisiva, ya que legitima la capacidad de la ficción para articular un vasto trasfondo histórico a través del prisma de sus protagonistas individuales; una exigencia que resuena en la inmensa labor de Benito Pérez Galdós con sus *Episodios nacionales* (1872-1912), que en el siglo XX prolongarán —desde ideologías opuestas— autores como el falangista Agustín de Foxá en *Madrid, de Corte a checa* (1938) y voces republicanas como Arturo Barea en *La forja de un rebelde* (1940-1945) o Max Aub en *El laberinto mágico* (1943-1968), y cuyo testigo recogerán, ya en el siglo XXI, Almudena Grandes con sus *Episodios de una guerra interminable* (2010-2020) y autores como Fernando Aramburu con su proyecto *Gentes vascas* (2006-actualidad), el cual integra títulos como *Los peces de la amargura* (2006), *Años lentos* (2012), *Hijos de la fábula* (2023), *El niño* (2024) o la reciente *Maite* (2026).

¹⁶ Sobre la pertinencia de vincular el modelo épico de la *Odisea* con la obra de la autora madrileña, resulta esclarecedor el artículo de la novelista Aroa Moreno Durán, «Almudena Grandes y los héroes» en *Cuadernos hispanoamericanos*. En él, Moreno recuerda que la lectura fundacional de Grandes fue precisamente la epopeya homérica, de la cual extrajo el arquetipo de un «héroe imperfecto, como los que ella escribiría después: héroes que dudan, héroes que tiemblan de miedo, hombres y mujeres solos que no se resignan a asumir su destino» (Moreno, 2022: 64). Así, la peripecia de Ulises encuentra su eco en la tenacidad de los personajes de los *Episodios* (en una Inés, un Nino, una Manolita, un Guillermo, un Germán Velázquez o una María Castejón), a quienes al autora concede, desde la ficción, una restitución ética y política frente a la Historia: «Van a sobrevivir al dictador. Van a llegar a alguna Ítaca. [Para devolver] a la resistencia antifranquista su espacio en el relato de la democracia española» (Moreno, 2022: 65).

individuo. Desde antiguo se ha considerado como rasgo esencial del *epos* el que su objeto no sea un destino personal, sino el de una comunidad» (Lukács, 2025: 95). La afirmación lukácsiana prolonga así la afirmación hegeliana al situar en el centro de la epopeya no únicamente el destino individual del héroe, sino también el de la comunidad.

Sintagmas semejantes («individualidad» y «colectividad») pueden trasladarse a la poética almudeniana, como hemos podido observar, aunque es en el proyecto de los *Episodios* donde esta tensión alcanza su formulación más evidente, alcanzando la idea de novela total. Sirva como ejemplo uno de los núcleos argumentales donde se desarrolla el tercer tomo de los *Episodios*, *Las tres bodas de Manolita* (2014): la cárcel de Porlier. Observemos cómo la autora emplea sintagmas vinculados con lo colectivo («comunidad», «todas éramos iguales», «la propia identidad se diluía...»):

En aquella comunidad, las cosas eran así, tan duras y tan frágiles, tan pesadas y tan livianas a un tiempo que a veces, cuando alguna se venía abajo, podía recordar que otras la habían consolado, que la habían ayudado a sentarse en un banco, que la habían cogido de la mano para recordarle que tenía que ser fuerte [...]. En la cola de Porlier todas éramos iguales, todas para lo peor, y los rostros, los cuerpos, las voces de todas se borraban para confundirse en una sola, el rostro, el cuerpo, la voz de la cola de la cárcel [...] en aquel lugar donde la propia identidad se diluía en una especie de órgano universal, como si todas las mujeres de la cola fuéramos una sola, como si todos los presos de Porlier fueran el padre, el hermano, el marido de todas (Grandes, 2014a: 252-253).

Este espacio carcelario de Porlier —escenario que ya había aparecido en *El corazón helado*, donde la autora introduce un guiño intertextual al universo narrativo de Max Aub¹⁷—

¹⁷ En *El corazón helado*, Grandes rinde un homenaje explícito a Max Aub al introducir en la trama a Vicente Dalmases, uno de los personajes centrales de *El laberinto mágico*. Durante el cautiverio del personaje Ignacio Fernández Muñoz, abuelo de Raquel Fernández, donde aparece este cruce narrativo: «Le trasladaron a otro calabozo, con los peces gordos, le dijeron. Pero allí no había peces gordos, sólo su camarada Vicente Dalmases, recién ascendido a capitán y destinado en El Pardo [...] —Mañana os trasladarán a la cárcel de Porlier [...]» (Grandes, 2007: 283). Este préstamo aubiniano trasciende al mero guiño literario para revelar una genealogía deliberada por la propia autora. En su prólogo a *Campo del Moro*, quinto tomo de *El laberinto mágico*, Almudena Grandes reflexiona sobre este procedimiento heredado de Galdós, consistente en hacer saltar a los personajes entre distintas obras para tejer esa idea de totalidad, que ella misma llevará a cabo en su obra: «[...] Galdós nos enseñó a contar la Historia desde abajo. Escogió a unos cuantos españoles corrientes [...] para explicarse, y explicarnos, el siglo XIX. Max sigue por ese camino y, como el autor de los *Episodios nacionales*, prolonga la vida de sus personajes, que saltan de un Campo a otro para crear un caleidoscopio de espejos que refleja admirablemente la sociedad española de los años 30 del siglo XX, aunque en mi opinión es más exacto decir que alumbran una auténtica sociedad paralela, tan verdadera, tan real al cabo como aquella en la que se inspira. Sus personajes más amados, Fidel Muñoz, Vicente Dalmases y su novia, Asunción, o Víctor Terraza, sirven de puente entre unos y

se convierte, dentro de la novela, en el epicentro de una red comunitaria de resistencia, donde gracias a la labor de la gente de a pie, como Manolita, protagonista de la novela, se articula una trama de solidaridad que reactivará la resistencia antifranquista, especialmente en la cola de la cárcel y en las denominadas «bodas de Porlier»¹⁸.

Es precisamente en ese espacio de la cola de la cárcel donde resuena el precepto hegeliano antes comentado: la cola de la prisión funciona como ese «todo de un mundo» en el que la acción individual se vuelve inseparable de la experiencia colectiva. Allí, en ese lugar cerrado, no se narra tanto la vida de los presos como la de aquellas mujeres que, en medio de la miseria y el hambre que asolaban la España de los años cuarenta, encuentran en la conversación, el humor o los pequeños gestos cotidianos una forma de resistencia frente a un lugar tan hostil y violento: «Hasta el pretexto más tonto era bueno para romper el cerco de la muerte, para neutralizar la tristeza que su implacable avance sembraba entre nosotras, para resistir a esos hombres quebrantados, frágiles y hambrientos, a quienes la derrota había convertido en embusteros profesionales» (Grandes, 2014a: 152). No es insustancial que su protagonista, Manolita, asuma esta actitud como un principio vital ante la penuria que la rodea; una postura donde, como en la formulación lukácsiana filtrada por Hegel, el destino no solo es el individual, sino el de toda una comunidad:

Lo que el Orejas no había conseguido en los tiempos heroicos de la victoria posible, lo habían logrado las mujeres de la cola de Porlier en el pozo sin fondo de una derrota absoluta. Con ellas había aprendido que renunciar a la felicidad era peor que morir, y que el anhelo, el deseo, la ilusión de un porvenir mejor, aunque fuera tan pequeño como el que cabe entre una pena de muerte y una condena a treinta años de reclusión, era posible, era bueno y legítimo, era digno, honroso hasta en aquella sucursal del infierno donde había hecho cola todos los lunes del mejor verano de mi vida. Aspirar a ser feliz en una cárcel era una forma de resistir [...] (Grandes, 2014a: 610)

Como la propia autora ha insistido, en un espacio tan ruin y, a la vez, de un romanticismo tan trágico, la verdadera épica no reside en los grandes nombres de la Historia,

otros libros, sobreviviendo incluso, en ocasiones, a otras narraciones del autor que no forman parte de *El laberinto mágico* [...]» (Grandes, 2019b: 9).

¹⁸ Las denominadas «bodas de Porlier» eran un eufemismo para referirse a aquellos matrimonios celebrados en el interior de la prisión. En la más dura posguerra, estos «matrimonios» constituían a menudo el único salvoconducto legal para que las mujeres adquirieran el estatus de esposas y pudieran visitar a los reclusos, introducir alimentos o actuar como enlaces clandestinos de la resistencia. El testimonio al que acude Grandes para documentar esta realidad en la novela es la obra *Querido Eugenio* (2003), de Juana Doña.

sino en la capacidad de mantener la vida de las gentes corrientes. La cola de la cárcel se convierte así en una afirmación de la vida contra el hambre y la muerte, que era el Madrid de la posguerra. Otro ejemplo donde lo comunitario se eleva a categoría política podemos rastrearlo en el primer tomo del proyecto, *Inés y la alegría*:

—¿Qué es el Partido? ¿Dolores, Carrillo, los congresos, las conclusiones? Desde luego [...]. Pero el partido también eres tú, Inés, bajándote de un caballo con tres mil pesetas y cinco kilos de rosquillas. El Partido es Angelita, quitándose y poniéndose el sombrero en una carretera plagada de soldados nazis [...]. Para mí, el Partido es hasta Guillermo García Medina¹⁹, porque si nosotros no existiéramos, él ni siquiera podría hacer la guerra por su cuenta. Y yo estoy muy orgulloso de haber formado parte de todo eso (Grandes, 2010: 714).

Este pasaje concentra la superación del «carácter demoníaco» que Lukács atribuía al héroe de la novela moderna (Lukács, 2025: 125)²⁰, al tiempo que confirma la declaración hegeliana comentada líneas arriba, según la cual el todo de un mundo se manifiesta en una acción individual, reproducida en la novela de Grandes a través de los personajes *menudos* — a los que Grandes denomina resistentes²¹—, quienes, ya sean criaturas de invención novelesca o trasuntos de figuras históricas (Inés, Angelita, Guillermo...), se alzan frente a los *grandes* nombres oficiales del PCE (Santiago Carrillo, Dolores Ibárruri, Francisco Antón...).

¹⁹ Guillermo García Medina será, de hecho, el protagonista del cuarto volumen de los *Episodios*, *Los pacientes del doctor García* (2017). El personaje está inspirado en el médico canadiense Norman Bethune, quien aparece en diversos pasajes de la novela (Grandes, 2017b: 59, 69). La reaparición de personajes entre distintas novelas constituye uno de los procedimientos mediante los cuales la obra de Almudena Grandes articula un universo de novela total. Así, personajes procedentes de novelas ajenas al ciclo de los *Episodios* —como Sara Gómez Morales y Antonio Ochoa, pertenecientes a *Los aires difíciles*— reaparecen de forma tangencial en *Los pacientes del doctor García*: Antonio Ochoa, uno de los personajes centrales del cuarto tomo, vinculado estrechamente al régimen franquista (Grandes, 2017b: 128) y Sara Gómez Morales todavía como una niña pequeña (Grandes, 2017b: 562).

²⁰ Lukács dilucida en su *Teoría de la novela* (1916) que ese «carácter demoníaco», propio del héroe novelesco, nace precisamente con el *Quijote*, pues «el dios del cristianismo empezó a abandonar el mundo; cuando el hombre se quedó solitario y empezó a no poder hallar sentido y sustancia más que en su alma sin morada [...]» (Lukács, 2025: 132). Este desamparo existencial del que advierte el teórico húngaro encuentra un ejemplo en un pasaje esencial de la segunda parte de la obra cervantina. Al emerger de la cueva de Montesinos, don Quijote confiesa a Sancho y el primo de Basilio su profunda desilusión: «[...] ahora acabo de conocer que todos los contenidos de esta vida pasan como sombra y sueño o se marchitan como la flor del campo» (Cervantes, 2015: 722).

²¹ Aunque este concepto se abordará con mayor detenimiento en el marco analítico, conviene recordar cómo la propia Grandes define esta actitud de resistencia: «Reconocerse vencido y no cejar, no abandonar la tierra dura y seca en pos del paraíso de los otros, es escupir al cielo, desafiar a Dios, afirmar la inconcebible fragilidad de la propia naturaleza frente a los atroces designios de un enemigo hostil y superior» (Grandes, 2003a: 58). Además, en el artículo «Galdós para entender la España de hoy», Grandes identifica al personaje galdosiano de Benigna en *Misericordia* (1897) de Galdós como la encarnación de la dignidad del pueblo español (Grandes, 2020b).

Para Lukács, mientras que el héroe de la novela —a diferencia del individuo épico— nace de la «extrañeza respecto al mundo externo» (p. 94) y suele fracasar en su soledad al intervenir en una realidad despojada de dioses, en la narrativa de Grandes ese impulso se colectiviza: toda acción individual, por pequeña que sea, se libra en el terreno de lo privado pero adquiere sentido dentro de una construcción histórica colectiva. Así, el «carácter demoníaco» del héroe novelesco moderno, atrapado en una lucha solitaria y desposeído de una trascendencia metafísica, queda transmutado en la narrativa de Grandes, estableciendo un parangón con la dimensión comunitaria.

La novelística de Grandes aparece así como una poética moderna destinada a recomponer, desde la ficción, la totalidad histórica que la modernidad había fragmentado. Además, como apostilla el teórico húngaro, «la epopeya configura una totalidad vital por sí misma conclusa; la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida» (p. 88). Pero ante este mundo fragmentado y escindido que Lukács considera sintomático de la novela moderna, ¿qué debe hacer el creador? Rebelarse. Esa restitución de la totalidad exige una rebelión contra la misma realidad. Así lo postula, en la célebre tesis doctoral *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), Mario Vargas Llosa al definir la vocación del escritor como una suplantación, el ascenso demiúrgico que debe ocupar el creador: «Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad [...] cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad [...]» (Vargas Llosa, 1971: 85). Y es una idea que la misma Almudena Grandes concibe en su poética, donde el creador se alza a la altura de Dios, para dominar todo el territorio narrativo: «A solas, el novelista es un dios que crea un mundo a su medida, sin interferencias, sin limitaciones, sin presupuestos [...]» (Grandes, 2025a: 405). Esta misma visión culmina en su metáfora acerca de la creación literaria:

Escribir un libro es inventar una isla desierta y desear apasionadamente un naufragio. [...] Cada autor lo ha creado con sus playas y sus volcanes, sus ensenadas y sus peligros [...]. Y ha previsto que sea habitable, ha llenado sus mares de pesca y sus bosques de caza, [...] y se ha elevado a la altura de Dios, aunque haya tardado mucho más de seis días en crear todo esto y comprobar que es bueno (Grandes, 2025a: 424-425).

Es precisamente esta aspiración la que ha abocado a la novela a esa inagotable búsqueda decimonónica que resuena en autores como Dickens, Flaubert, Clarín, Galdós o Tolstói. En la

literatura del siglo XX no se llegó a perder esta ambición, más bien se metamorfoseó bajo el amparo de las técnicas narrativas de un Svevo, un Joyce o incluso un Faulkner. En el caso de Almudena Grandes, la consecución de esta «escritura total» exigió desbordar los límites de la ficción que hemos venido comentando para buscar un nuevo espacio y diálogo directo con el presente, algo que le ofreció la columna periodística. A partir de 1999, la autora iniciará un fructífero trasvase entre periodismo y literatura, donde el periódico funcionará como el verdadero laboratorio de esa anhelante totalidad:

Pero como no sabían lo que esperaban, empezaron a hablar, y como por una vez no discutieron, se dieron cuenta de que se estaban divirtiendo, y como se divertían, pasaron de la conversación al coqueteo, y como se sentían solos en el mundo, Tejero en el Congreso y vete a saber qué pasará mañana, se besaron, y como les gustó, siguieron besándose, y como entre los dos no sumaban ni cincuenta años, la situación en aquel sofá evolucionó a una velocidad muy superior al ritmo que el destino impuso a los acontecimientos en el Congreso de los Diputados (Grandes, 2025a: 157).

El periodismo le va a permitir totalizar el presente, algo que la novela histórica —sus *Episodios*— solo podía reconstruir retrospectivamente: la intrahistoria del presente. Bajo la superficie de los grandes acontecimientos —baste como ejemplo el anterior artículo del 23F— late siempre la vida cotidiana de los individuos, la épica de lo íntimo y lo cotidiano. Como había sugerido Miguel de Unamuno y la novelística galdosiana, la historia visible no es más que la espuma del mar. Los nombres y las vidas que se esconden debajo de una fecha, en esa misma imagen del mar que Unamuno había utilizado para describir el movimiento de lo intrahistórico: donde los grandes eventos, las grandes batallas y los grandes nombres de la Historia son apenas lo visible, la aparente realidad que aguarda profunda, silenciosamente, frente a la agitada marea superficial y efímera de la historia oficial.

2.1 La disolución de fronteras entre periodismo y literatura: el columnismo literario en España

Como hemos venido argumentando en las páginas precedentes, el trasvase hacia el artículo periodístico no supone una ruptura en la poética de Almudena Grandes, sino, muy al contrario, la evolución consustancial de su ambición totalizadora forjada en la novela. Este nuevo espacio periodístico le va a permitir asentar la intrahistoria del presente a través de lo que cabría denominar en su narrativa la *épica de lo íntimo*; un verdadero laboratorio de ficción cuyo funcionamiento abordaremos en los próximos epígrafes.

Este trasvase entre periodismo y literatura encontró su cauce inicial el 10 de octubre de 1999, cuando la autora inició su colaboración con un artículo quincenal para *El País Semanal* —piezas que conformarían posteriormente el corpus de *Mercado de Barceló* (2003)—, y alcanzó su cima simbólica en 2008, al asumir la emblemática contraportada de los lunes en el diario *El País*. Y si calificamos la contraportada de *emblemática* es, precisamente, por la inusitada reverencia con la que la propia autora asumió el encargo, consciente de que recibía la herencia directa de uno de los grandes referentes del articulismo literario español de la segunda mitad del siglo XX, Manuel Vázquez Montalbán:

[...] Cuando Javier Moreno me la ofreció, la columna de contraportada de los lunes para mí era todavía eso, la opinión de Manolo Vázquez Montalbán, un santuario personal, todo un lugar de memoria que he venerado, venero y veneraré durante los días de mi vida. Él no podía saberlo y por eso no entendió mis reservas, la cautela con la que le dije que tenía que pensarlo antes de decirle algo [...] Me daba miedo defraudar a mi maestro [Vázquez Montalbán] allá en los cielos [...] (Grandes, 2019a: 9-10).

Esta reverencia y la convicción de que «invadir ese espacio era una responsabilidad» (Grandes, 2013b) se remonta a los años de formación de la autora (finales de los setenta y principios de los ochenta), cuando Grandes estudia Geografía e Historia en la Universidad Complutense de Madrid. En esos años de estudiante, en el contexto de la recién estrenada democracia española, la figura del escritor barcelonés trascendió en muchos de los jóvenes, como la propia Grandes, del referente literario al referente cívico desde el espacio que ocupaba su columna periodística:

Mi primer contacto con Manolo fue de seguidora de sus columnas. En mi pensamiento político adolescente, de mis dieciséis, diecisiete, dieciocho años, la piedra angular era Manolo [...] La importancia que tuvo como maestro del pensamiento de una generación de jóvenes españoles fue inmensa. En mi facultad, en los cambios de clase, todos los lunes se hablaba de lo que había escrito en *El País* Manolo. Para muchos jóvenes españoles de mi edad, el único gurú verdadero, la única persona a la que yo he seguido ideológicamente, políticamente, ha sido Manolo Vázquez Montalbán (Grandes, 2013b).

Al asumir la contraportada de *El País*, Grandes no solo ocupaba un espacio físico en la prensa —algo que ya había explorado desde 1999 con su columna dominical para *El País Semanal* bajo el título *Mercado de Barceló* (1999-2003)—, sino que también asumía una profunda y extensa herencia literaria. Para la autora madrileña, Montalbán «ha sido también el fundador de algunas de las líneas con las que después ha transitado la realidad española [...]; posiblemente uno de los narradores que más ha explotado estos caminos que abrió Manolo he sido yo» (Grandes, 2013b). Con la contundente y autoafirmación del *yo* autorial que supone esta declaración, Grandes se erige conscientemente como la continuadora de la tradición montalbaniana. Entre los mencionados caminos que señala Grandes, destaca una aproximación muy particular a la realidad que Vázquez Montalbán no solo había ensayado en sus columnas sino también en el campo de la ficción; no solo a través de la célebre serie detectivesca de Pepe Carvalho, sino también en una novela de profundo calado político y memorialístico como *Galíndez* (1990). En esta misma línea, al analizar la novela montalbaniana *Los mares del sur* (1979), Grandes comenta que ahí se plantea uno de los temas más característicos de la última narrativa española, que es «la conexión entre la ideología y el sentimiento, la política como sentimiento, los ideales como un lugar donde estar» (Grandes, 2013b).

Para comprender cómo Grandes trasladará este enfoque afectivo de lo político a la prensa, resulta esclarecedor delimitar formalmente los dos moldes genéricos que vertebran su obra periodística. Tomando como referencia la preceptiva del *Manual de periodismo* (1986) de Vicente Leñero y Carlos Marín, podemos sistematizar sus dos grandes etapas del siguiente modo:

<i>Dimensión autorial</i>	<i>Etapa y obras clave</i>	<i>Definición teórica (Leñero y Marín)</i>	<i>Rasgos estilísticos de A. Grandes</i>
La Articulista	Colaboraciones dominicales en <i>El País Semanal</i> (Mercado de Barceló, 1999-2003); <i>Escalera interior</i> (2003-2021)	Artículo (de fondo): género subjetivo clásico donde se exponen juicios sobre «temas de interés general, aunque no necesariamente de actualidad inmediata» (Leñero y Marín, 1986: 309)	Mayor libertad creativa. Exploración de la intrahistoria, la épica de lo íntimo, la memoria personal y el costumbrismo sin la presión urgente de la noticia diaria.
La Columnista	Contraportada de los lunes en el diario <i>El País</i> (2004-2021)	Columna (de comentario): espacio fijo y periódico donde el autor juzga la actualidad siendo «analítico, agudo, irónico, chispeante» (Leñero y Marín, 1986: 263)	Análisis directo de la agenda política y social presente. Asume la herencia cívica de Montalbán interpellando directamente al poder y a la sociedad.

Tabla 1. Evolución genérica en la obra periodística de Almudena Grandes

Como se desprende de esta clasificación que proponemos, es en la exigencia periódica de la columna donde Grandes consolida su conciencia ideológica más visible. Como ella misma esclarecía, la labor del columnista consiste en interpretar la realidad, asumiendo que «escribir en primera persona no es una elección indolora», ya que implica «una identificación mucho mayor con lo que se escribe» (Grandes, 2025b). En este trabajo, en cambio, nos centraremos en su dimensión autorial como articulista. Si bien la propia autora admitía que «ideológicamente soy consciente de que se me detecta con mucha más precisión en una columna que en una novela, aunque escribir es contar lo que uno ve y, en ese sentido, cualquier escrito es un producto ideológico» (*ibid*), es precisamente en este formato del artículo dominical —ya sea en *Mercado de Barceló* o en *Escalera interior*²²— donde esa ideología se filtra de forma mucho más sutil a través de la observación de lo cotidiano y el laboratorio de ficción que le concede el espacio periodístico del artículo.

Al desprenderse de la urgencia de la actualidad política y social estricta que demanda su espacio en la columna, Grandes cultiva una mirada detenida sobre las gentes de a pie, el latido humano de las ciudades. De este modo, su vertiente articulística se inserta en una larga

²² Según el *Libro de estilo de El País* (apartado 2.77), los artículos de opinión o «tribunas» responden al estilo propio del autor, y el criterio de la Redacción es «respetar al máximo la voluntad de su autor» (1996: 31), lo que permite una libertad expresiva que Grandes aprovecha para desplegar su dimensión artística. Asimismo, el apartado 2.80 distingue los textos de opinión «interpretativos o de análisis» (1996: 32) de la pura información, una frontera técnica que en la escritura de Grandes tiende a diluirse.

tradición autóctona, como veremos, que es la del cuadro de costumbres y la figura del observador urbano —el *flâneur* baudeleriano—, que utiliza la anécdota y el retrato como crítica social, económica, cultural e incluso política, alcanzando aquella condición de «veleta» galdosiana que permitiría abarcar «en un solo momento toda la perspectiva de las calles de Madrid; ver el que entra, el que sale, el que ronda, el que aguarda, el que acecha [...]» (Galdós, 2021: 130). Es precisamente esta misma actitud observadora urbana la que Grandes reivindicará en sus artículos de *Mercado de Barceló*:

Es casi imposible ceder a la tentación de inventarse la vida del desconocido que espera a nuestro lado, y a veces, incluso, de seguirlo hasta su casa para averiguar dónde, cómo, con quién vive. La jungla urbana, repleta de tipos raros y solitarios, de seres irresistiblemente misteriosos en su opaco y grisáceo anonimato, de bellezas vulgares y de vulgaridades apasionantes, que inspiró la teoría de la modernidad en escritores como Baudelaire, sobrevive intacta en lugares como éste (Grandes, 2003a: 12-13).

Este retrato de la «jungla urbana», que amalgama la observación costumbrista con una profunda pulsión ideológica y emocional —y de la cual Grandes se muestra continuadora y a la vez renovadora—, nos sitúa de lleno en un fenómeno periodístico surgido en los albores de los años setenta que cabe abordar con mayor precisión.

Como señala Albert Chillón (1999: 351-352), el magisterio de autores como Vázquez Montalbán, Francisco Umbral o Maruja Torres se inscribe en el marco de un renovado periodismo literario que podríamos datar alrededor de finales de los sesenta y principios de los setenta. Sin embargo, resulta crucial precisar que no nos hallamos ante una mera importación del Nuevo Periodismo norteamericano, el denominado *New Journalism*, cuyos pioneros fueron Tom Wolfe, Truman Capote y Gay Talese²³. Como advierte el propio Chillón, la obra de los nuevos periodistas españoles «empezó a ser publicada antes de que les llegasen los ecos del

²³ Aunque la tradición española beba de fuentes autóctonas previas, como señala Albert Chillón (1999: 356), resulta innegable la coincidencia de propósitos con el Nuevo Periodismo norteamericano. Como el propio Tom Wolfe teorizaría en su célebre antología *El Nuevo Periodismo* (1973), la principal ruptura de este movimiento fue arrebatarse a la ficción su monopolio sobre los sentimientos: «La idea consistía en ofrecer una descripción objetiva completa, más algo que los lectores siempre tenían que buscar en las novelas o los relatos breves: esto es, la vida subjetiva o emocional de los personajes» (Wolfe, 1994: 32). Para lograrlo, Wolfe exigía desterrar la voz de lo que denomina «narrador beige» —esto es, una voz narrativa de apariencia neutra que, en términos narratológicos, tiende a concretarse en formas de narrador heterodiegético con focalización cero, sin reducirse únicamente a este uso— para dar paso a una narración capaz de incorporar «la vida subjetiva de los personajes». Un propósito que, como hemos visto, Grandes aplicará a su dimensión autorial articulística, a su retrato de la *épica de lo íntimo* que recorrerá *Mercado de Barceló* y *Escalera interior*.

new journalism» (1999: 353), de modo que cuando apareció el original *The New Journalism* en inglés en 1973, e incluso cuando se tradujo al español bajo el título de *El Nuevo Periodismo* (1976), autores como Montalbán, Manuel Vicent o Montserrat Roig²⁴ ya llevaban años ensayando sus propias innovaciones formales y estilísticas en la prensa nacional.

Frente a la construcción fáctica, bien sea la noticia o la crónica informativa²⁵ —que responden a las preguntas periodísticas elementales de *quién, cómo, dónde, cuándo*, y donde la objetividad parece la norma suprema—, esta corriente del nuevo periodismo literario asume que la redacción ortodoxa es, en palabras de Chillón, «irremediablemente incapaz de dar cuenta y razón de los acontecimientos sociales considerados en su imprescindible integridad» (1999: 15-16). La genealogía de esta mirada se remonta a obras pioneras como el *Diario de la peste* (1722) de Daniel Defoe —considerado el primer reportaje novelado (Chillón, 1999: 77)—, que ya evidenciaban la permeabilidad que existía entre el relato fáctico y la artificiosidad de lo literario, la fabulación que concede el espacio de la ficción²⁶.

En el panorama español contemporáneo, durante la eclosión del *nuevo periodismo literario* a finales de los sesenta y principios de los setenta, fue el propio Manuel Vázquez Montalbán quien explicitó esta hibridación al afirmar que «no hay contradicción entre la pulsión de testimonio y verdad del periodismo y la substancialidad de ser ficción» (Montalbán,

²⁴ Cabe recordar que el desarrollo del periodismo literario de estos autores en la prensa española es anterior o estrictamente coetáneo a la eclosión del fenómeno en Estados Unidos. Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, comenzó a publicar sus grandes reportajes y artículos de índole cultural en la revista *Triunfo* a finales de la década de los sesenta (1969); Manuel Vicent inició sus colaboraciones en el diario *Madrid* a finales de la misma década y, posteriormente, en cabeceras como *Hermano Lobo*; y Montserrat Roig empezó a publicar sus emblemáticos artículos y reportajes a principios de los años setenta, destacando sus inicios en *Serra d'Or* (1970) y en la sección «Los miércoles letras» en *Tele/eXpres* (1971).

²⁵ Siguiendo a Leñero y Marín (1986), en la noticia «no se dan opiniones. Se informa del hecho y nada más. El periodista no califica lo que informa [...]» (p. 40), mientras que en la crónica informativa, el periodista «se limita a informar del suceso, sin emitir juicios de valor» (p. 156). Sin embargo, la superación del relato fáctico y de esta objetividad estricta en la columna literaria no exime al autor de su ética profesional periodística. La responsabilidad que debe satisfacer, como señalan Leñero y Marín, debe ser triple: por un lado, el «dominio técnico del periodismo, como responsabilidad profesional», el «apego a la verdad, como responsabilidad de inteligencia» y el «servicio a la comunidad, como responsabilidad social» (p. 23). De hecho, recuerdan que incluso en géneros de mayor creación personal y menos mimético, como puede ser el reportaje, dicha experiencia «impide al periodista la más pequeña distorsión de los hechos» (p. 185). Un ejemplo paradigmático de este tipo de reportaje en el periodismo español es la monumental obra de investigación de Montserrat Roig, *Els catalans als camps nazis* (1977), donde el rigor documental se entremezcla con una profunda voluntad de estilo y de servicio a la memoria colectiva.

²⁶ Conviene tener presente que esta misma misma hibridación entre escritura periodística y elaboración literaria atraviesa el siglo xx en autores como Josep Pla —especialmente con su *Quadern gris* (1966)— o Gazieli en *Meditacions en el desert (1946-1953)* (1974), cuyos escritos, a caballo entre el dietario, la crónica y el ensayo, prolongan la mirada atenta hacia lo cotidiano y en la que, concretamente en Pla, el artificio literario está presente.

1999: 13). Es decir, no existe una contrariedad entre lo que podríamos llamar *relato fáctico* —aquello que Montalbán llama la pulsión, la ética periodística, el compromiso con la verdad, propio del periodismo— y el *relato fabulado* o *artificial*, inherente a la creación literaria. De hecho, la tensión entre ambas formas de relato se inscribe en una genealogía que, como veremos en el próximo epígrafe, remite a escritores como Mariano José de Larra y Ramón de Mesonero Romanos, quienes contribuyeron a forjar un articulismo literario español, convirtiendo la sátira y el cuadro de costumbres en un artefacto capaz de la intervención social, posibilitado por el espacio del artículo.

Para comprender esta relación entre los géneros periodísticos y literarios —esa «tradición de relaciones promiscuas» que califica con sorna Chillón—, resulta esclarecedor acudir a la clasificación que establecen Leñero y Marín (1986: 43) a propósito de la crónica periodística, dividiéndola en tres categorías:

- a) *Crónica informativa*: en la que el cronista se limita a informar sobre un suceso, sin emitir opiniones. Este género abunda en las publicaciones (la *Crónica* de una sesión del Congreso, por ejemplo).
- b) *Crónica opinativa*: en la que el cronista informa y opina simultáneamente (como ocurre en las crónicas taurinas o de fútbol).
- c) *Crónica interpretativa*: la que ofrece los datos informativos esenciales, pero, sobre todo, interpretaciones y juicios del cronista. (Leñero y Marín, 1986: 43)

Resulta evidente que los nuevos periodistas españoles desbordan las dos primeras categorías que teorizan Leñero y Marín para instalarse radicalmente en una interpretación literaria y, en la medida en que toda clasificación implica un límite, el artificio que implica lo literario termina por rebasar los márgenes de la «crónica interpretativa» propuesta por los autores. Cabe preguntarse, llegados a este punto, si resulta pertinente acuñar el concepto de «crónica literaria» o «periodismo narrativo» para definir esta hibridación de géneros. No sería del todo descabellado, puesto que todo relato que parte de un hecho fáctico —bien sea un dato o una experiencia concreta— exige de una reconstrucción por parte del periodista; ante un mismo suceso, no hay dos miradas iguales y, por tanto, tampoco existen relatos idénticos, sino sucesos atravesados por la subjetividad del escritor²⁷.

²⁷ Un ejemplo de ello lo encontramos en *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas: frente a un episodio histórico ampliamente conocido por la sociedad española —como es el 23-F—, el autor focaliza su atención en detalles aparentemente pasados por alto —como la inmovilidad de Santiago Carrillo y Adolfo Suárez bajo los

Esta concepción de la escritura periodística encuentra su formulación más significativa en la obra de Manuel Vázquez Montalbán, quien en su *Crónica sentimental de la transición* (1985) asume la tarea —como antes había hecho en *Crónica sentimental de España* (1969) para la revista *Triunfo*— de reflejar «con hechos de la vida cotidiana, la evolución de la sentimentalidad de la gente, la evolución del tono moral desde la sociedad paternalista y autoritaria hasta, quizá, la búsqueda de un nuevo padre, un padre democrático» (Montalbán, 1985a). Esta misma voluntad de hibridar la fabulación y la crónica social late en obras coetáneas como la primera novela de Rosa Montero, publicada en 1979, y titulada, de forma nada casual, *Crónica del desamor*²⁸, donde la ficción se entremezcla con la memoria de la Transición.

Volviendo a la crónica de 1985, Montalbán ofrece en ella un retrato a modo de *collage* en el que se alternan distintas vivencias de la Transición y conviven diversas dimensiones: desde lo político, social, cultural y económico hasta —en una impronta muy montalbaniana— lo gastronómico y lo futbolístico²⁹ de la España contemporánea. Para llevar a cabo este retrato histórico, el autor advierte, desde su subjetividad contenida, sobre la necesidad epistemológica de establecer una distancia respecto a la crónica narrada, evitando cualquier idealización a la que pudiera verse sometida:

La nostalgia es una manera de falsificar la lectura del pasado y a la hora de hacer esta crónica sentimental de la transición comprendí que no podía abordar el encargo con la

disparos, e incluso el enfrentamiento a los militares de Manuel Gutiérrez Mellado—, reflejando así que el carácter narrativo no supone en absoluto una alteración de la verdad fáctica del acontecimiento, sino, muy al contrario, el marco indispensable para dotar al suceso de una significación que supere el mero dato informativo.

²⁸ La recurrencia al término «crónica» en las publicaciones de este periodo no resulta en absoluto azarosa. El profundo impacto político, social y cultural que supuso la Transición generó en los autores la urgencia de documentar el cambio de paradigma del país. Por ello, la crónica se empleó como el molde genérico más idóneo para relatar una realidad en constante transformación, tal y como evidencian los títulos que abarcan desde el tardofranquismo —como *Crónicas antiparlamentarias* (1974) de Francisco Umbral— hasta la consolidación democrática bajo los gobiernos de Felipe González (1982-1996), con obras como *Crónicas urbanas* (1983) de Manuel Vicent, *Mis almuerzos con gente inquietante* (1984) de Montalbán y *Cinco años de país* (1982) de Rosa Montero.

²⁹ Ambas temáticas —la gastronómica y la futbolística— van a ser terrenos que también explorará Almudena Grandes a lo largo de su obra, tanto en su vertiente articulística como novelística. Baste recordar la divertida anécdota de la primera vez que Montalbán y Grandes coincidieron en el programa de televisión *Juego de niños*, presentado por Javier Sardá, poco después de que la autora madrileña ganara el Premio La Sonrisa Vertical: «Le había caído en gracia [a Montalbán] porque era del atleti [...]» (Grandes, 2013b). De hecho, a la devoción futbolística y atlética le dedicaría un relato en *Estaciones de paso* (2005), titulado «Demostración de la existencia de Dios» e incluso varias columnas de *Mercado de Barceló* (2003a: 57-59). En cuanto a la temática gastronómica, destaca especialmente en el primer tomo de los *Episodios, Inés y la alegría* (2011) con la memorable imagen de Inés portando un kilo de rosquillas montada en un caballo.

misma desfachatez nostálgica con la que en 1963 di por terminado *Una educación sentimental* o en quince días de agosto de 1969 escribí *Crónica sentimental de España para Triunfo*. [...] ahora me creo en la inseguridad o en la obligación de recordar para otros una época que me afecta, pero que no es el país de mi infancia, que no es mi patria, aunque en ella se haya cumplido parte del programa moral de nosotros, los acuarentados, los que ya somos definitivamente responsables de nuestra cara. Desde esta inseguridad y obligación he tratado de recordar como un acto de servicio a otras posibles capacidades de recordar [...]. La transición es una línea imaginaria, como el ecuador, el antes o el después de Cristo, la generación del 27, los novísimos, la posmodernidad. (Montalbán, 1985b: 231)

Resulta crucial la advertencia que formula Montalbán en el fragmento anterior, puesto que evidencia que su labor periodístico-literaria no responde a una mera práctica estilística, sino a una redefinición del propio estatuto epistemológico del periodismo; esto es, de los modos en que se construye, se interpreta y se transmite el relato de los acontecimientos históricos, en este caso relativos a la Transición. En esta línea, la superación del periodismo ortodoxo — caracterizado por una aspiración a la imparcialidad y la objetividad— constituye el núcleo de la renovación del *nuevo periodismo literario*³⁰, puesto que «la prosa de los nuevos periodistas españoles se ha venido caracterizando por la consideración del quehacer periodístico como *escritura*, no como mera *redacción*» (Chillón, 1999: 360).

Conviene incidir precisamente en esta praxis teorizada por Chillón y materializada en autores como Montalbán, pues constituye el sustrato que Almudena Grandes hereda y despliega en su espacio articulístico: la distinción entre lo que Chillón denomina el *periodismo como redacción* —aquel que líneas arriba habíamos definido como un relato fáctico, objetivo, en el que priman los datos, la concisión y la concreción— y el *periodismo como escritura*, apostando decididamente por la creación literaria, por hacer de su espacio en el periódico un auténtico «laboratorio de la ficción».

Esta ruptura definitiva con el encorsetamiento de la estricta labor de redacción es el gran logro de los articulistas de este período. Si la rigidez del relato fáctico tradicional había

³⁰ Cabe recordar que denominamos *nuevo periodismo literario* a aquella corriente renovadora que eclosionó a finales de los años sesenta y principios de los setenta en España. Albert Chillón, en su libro *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (1999), corrobora el estallido de un nuevo periodismo y recalca que esta nueva forma fue heredada de la tradición española, vinculada a los grandes pioneros del articulismo decimonónico: «¿Ha habido, como se dijo y escribió con insistencia en los años ochenta, un *nuevo periodismo español*? [...]. En efecto, un inventario de las transformaciones experimentadas por la prensa escrita española —en castellano y también en catalán— entre el tardofranquismo y la hora presente debería incluir en lugar destacado la presencia relevante de nuevas modalidades de periodismo informativo caracterizadas por el entronque deliberado con la mejor tradición periodístico-literario autóctona» (Chillón, 1999: 351).

sido el camino a seguir, surgirá en ellos una innegable voluntad artística, heredera de la mejor tradición periodístico-literaria española. Es precisamente esta vocación creadora —basada en la consideración del columnista como escritor y no como mero redactor— la que recogerá Almudena Grandes. Esta manifiesta herencia, que la propia autora había admitido, ha sido subrayada por Luis García Montero, viudo de la autora, durante la presentación de la antología de artículos *Escalera interior* (2025): «Ella [Almudena] no solo se sentía la heredera de Manuel Vázquez Montalbán, sino también del camino que había seguido gente como Maruja Torres, Rosa Montero o Montserrat Roig» (García Montero, 2025).

El legado de esta nueva concepción del periodismo y su propia mirada de conciencia cívica y ética llevan a Almudena Grandes a consolidar una voz en la que la denuncia social y el retrato de la contemporaneidad se filtran a través de la vida privada de las gentes, encarnada en esos «pequeños héroes de la vida cotidiana» (Grandes, 2019a: 79) que la propia autora reivindicó tanto en sus artículos como en sus novelas.

Para medir la distancia exacta entre lo que hemos venido llamando un periodismo ortodoxo —aquel detenido en los datos, que Chillón concibe como un *periodismo como redacción*— y un periodismo de creación —al que el teórico se refiere como *periodismo como escritura*—, resulta clarificador confrontar un ejemplo de cada modelo periodístico. Desde la redacción fáctica, el abordaje de un fenómeno como la crisis del comercio local madrileño se describe desde las estadísticas contrastadas —la periodista acude al INE—, con una concisión informativa y enfática que no deja lugar a la interpretación. El objetivo es tratar la crisis del comercio local desde la fluctuación del mercado y desde la objetividad de los datos, sin resquicio alguno para la subjetividad:

No es una salvedad: el número de comercios de proximidad en la Comunidad de Madrid cayó un 14% entre 2020 y 2024, según datos del Instituto Nacional de Estadística (INE). Han pasado de 50.853 a los 43.769. [...] Para sobrevivir, los pequeños comercios ofrecen pedidos a domicilio, fian a los clientes habituales o les dejan pagar a final de mes [...] (Vila, 2025)³¹

Siguiendo con la crisis del comercio local madrileño, tomemos ahora como ejemplo un artículo de la propia Grandes para dar cuenta de esta distinción radical entre los modos de

³¹ Claudia Vila, «Tiendas de barrio, donde sentirse en familia», 24 de octubre de 2025, *El País*.

escritura periodística. Si el texto de Vila se construye sobre la facticidad informativa, Grandes propone una cartografía sentimental filtrada por el autobiografismo; mediante la personificación del barrio y la metaforización de su corporeidad³², la autora dota al artículo de una dimensión literaria que el espacio periodístico de Vila no permitía:

La piel de los barrios se arruga y se reseca, envejece al mismo ritmo que la nuestra. En algunas fechas concretas del año, hago memoria a la fuerza. [...] Desde hace más de veinte años vivo en la calle paralela a aquella en la que transcurrió mi infancia, y aún reconozco la inmensa mayoría de las fachadas [...]. En cualquier caso, es notable la caducidad de los comercios de mi barrio. [...] Está el mercado de Barceló, por supuesto, mucho más bonito ahora, en su inmaculada vestidura blanca, pero al cabo el mismo, porque siguen vendiendo y comprando, si no todos, sí muchos de los que llevamos décadas haciéndolo. [...]

Todos los días camino por mi barrio. [...] Entonces, en Navidad, en Semana Santa, en algunos días muy fríos del invierno o muy calurosos de la primavera, vuelvo a andar de la mano de mi madre. Con ella, este año, como todos los años, he recorrido las calles buscando pan de torrijas. Lo he encontrado, pero he recordado, uno por uno, los lugares donde ya no lo venden. [...] y he vuelto a casa cargada de ingredientes pero también de recuerdos, con la nostalgia anticipada de imaginar lo que sentirán mis hijos dentro de unas décadas. [...] (Grandes, 2025a: 299-302)³³.

Tras la lectura de ambos fragmentos, resulta evidente que Grandes no restringe su artículo a exponer un cambio en el paradigma urbanístico y comercial de la ciudad de Madrid, como sí se observa en el fragmento de Vila. Será mediante la recuperación de lo anecdótico — en un gesto tan aparentemente insustancial como comprar unas torrijas— donde el artículo se eleve a lo literario; es justamente la épica de la cotidianeidad afianzada en su narrativa, donde un simple paseo en busca del dulce tradicional de Semana Santa da lugar a un acto de denuncia social que también estará presente en novelas de urgencia como son *Los besos en el pan* (2015) y *Todo va a mejorar* (2022). Es más, la denuncia social —especialmente a la sociedad de consumo— siempre estará ligada a las gentes de a pie, como ya se había manifestado en varios artículos de *Mercado de Barceló* (Grandes, 2003a: 13, 25, 122...) y que vuelve a ponerse de

³² La metaforización de la corporeidad del barrio es un recurso que Grandes ya había empleado en su columna anterior, *Mercado de Barceló*, pero en este caso se intensifica al convertir el mercado en un organismo vivo: «las compuertas [del mercado] se abren ahora como las fauces de un monstruo capaz de tragarse el mundo de un bocado único, infinito» (Grandes, 2003a: 18).

³³ El artículo, titulado «La piel de mi barrio» fue publicado originalmente el 15 de abril de 2018 en *El País*, en su columna *Escalera interior*.

manifiesto en su segunda columna dominical *Escalera interior*, a la que pertenece el artículo comentado.

2.1.1 Genealogía del articulismo español: del costumbrismo decimonónico a la crisis finisecular

Para comprender en su justa medida la magnitud de la herencia periodística que Almudena Grandes asume, resulta insoslayable detenernos brevemente a trazar una modesta genealogía del articulismo literario en España. Como apuntábamos en páginas precedentes, la columna personal que la autora madrileña convierte en su laboratorio de ficción es el resultado de un largo y fecundo proceso de hibridación genérica entre periodismo y literatura. Empezar este recorrido diacrónico nos permitirá entender cómo los escritores españoles han acudido históricamente a la prensa para ensayar, desde las limitaciones que impone la página del diario, sus propias poéticas narrativas.

El punto de partida ineludible de esta incursión histórica nos remonta al primer tercio del siglo XIX, momento en el que la prensa española asiste al nacimiento y consolidación del periodismo, tal y como nos confirma Albert Chillón:

En Francia y Reino Unido, el ascenso y la consolidación del género novelístico están estrechamente ligados a la eclosión durante las décadas de 1830 y 1840, de las primeras formas de periodismo popular, precedente directo del periodismo de masas que advendría durante el tránsito de los siglos XIX y XX (Chillón, 1999: 90)³⁴.

Para establecer esta genealogía —que nos permitirá entender la evolución del articulismo que alcanza a lo que hemos venido llamando *nuevo periodismo literario*³⁵ y, en

³⁴ Resulta pertinente matizar y ampliar la afirmación de Chillón desde el propio panorama literario español: tal y como señala González Troyano (1985: 15), el articulismo costumbrista español se afianza como género literario a principios de la década de 1830, impulsado precisamente por las primeras publicaciones en prensa de Estébanez Calderón, Mesonero Romanos y Mariano José de Larra. Por tanto, el fenómeno descrito por Chillón no solo quedaría reducido al panorama francés e inglés, sino también al español, confirmándose así el síntoma de una época —la de la segunda mitad del XIX— donde la prensa adquiere un papel elemental para la difusión cultural y literaria.

³⁵ Escritores como Francisco Umbral, Manuel Vicent y Ricardo Cid Cañaveral son denominados por Albert Chillón como «los nietos de Larra» (Chillón, 1999: 366-377), afirmación nada presuntuosa, ya que Francisco Umbral es autor de una obra titulada, precisamente, *Larra, anatomía de un dandy* (1965). Además, Chillón califica el estilo de Umbral, especialmente el de los años sesenta y setenta, como el de la búsqueda de «[...] nuevas formas, de maneras innovadoras de escribir el castellano alimentadas por una vasta cultura literaria, un entronque con la mejor tradición larriana y una capacidad singular para enriquecer su prosa con retazos de estilos procedentes de la oralidad mediática y popular, el cancionero [...]» (Chillón, 1999: 366). En cuanto a Manuel Vicent, Chillón

última instancia, a cronistas urbanos como la propia Almudena Grandes—, debemos iniciar nuestro recorrido por la tríada de precursores del costumbrismo español: Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) y, de forma indiscutible, Mariano José de Larra (1809-1837).

La difusión y la progresiva mercantilización de la literatura a través de la prensa periódica posibilitaron tanto la circulación como la consolidación del articulismo costumbrista como género literario. En este contexto, los diarios operaron como espacios de divulgación cultural, orientado a un público burgués, y donde Estébanez, Mesonero y Larra encontraron el medio de comunicación en el que asentar un género —el artículo de costumbres— que permitía el retrato social y político, bien fuera mediante la sátira o el retratismo, de la realidad española.

En esta misma línea, Larra apuntalaba dos preceptivas estéticas de la incipiente poética costumbrista. Al reseñar en el periódico *El Español* la obra *Panorama Matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante* (1835)³⁶ de Mesonero Romanos, Larra reflexionaba sobre las exigencias del artículo costumbrista:

Por lo que del género hemos apuntado en general, puédese deducir cuan difícil sea acertar en un ramo de la literatura, en que es indispensable hermanar la más profunda y filosófica observación con la ligereza y aparente superficialidad de estilo, la exactitud con la gracia; es fuerza que el escritor frecuente las clases todas de la sociedad y sepa distinguir los sentimientos naturales en el hombre [...] además de un instinto de observación certero para ver claro lo que mira [a] veces oscuro, suma delicadeza para no manchar sus cuadros con aquella parte de las escenas domésticas cuyo velo no debe descender jamás la mano indiscreta del moralista [...] (Larra, 1836).

comenta en cuanto a su estilo algo esencial: el principio de observación del articulista, algo que es consustancial a todos los escritores costumbristas del XIX y que es la antesala de la novela realista-naturalista posterior: «[...] un don insólito para la tipificación de personajes y situaciones, esto es, para la condensación de un tipo singular de rasgos y trazos entresacados de la observación de la vida cotidiana» (Chillón, 1999: 370). De Cid Cañaverall comenta igualmente que «poseía también, como Umbral, dotes infrecuentes para la observación del natural, para la pintura impresionista de situaciones y actitudes de la época que le tocó vivir» (Chillón, 1999: 375).

³⁶ Bajo este título se da a conocer la edición *princeps* (1835) de lo que posteriormente hemos conocido bajo el título *Escenas y tipos matritenses*. Sobre la dificultad de las ediciones del volumen de Mesonero, vid. Enrique Rubio Cremades («*Panorama Matritense y Escenas Matritenses*. Proceso de publicación» (pp. 52-71) en *Escenas y tipos matritenses* (1993), Ramón de Mesonero Romanos. Cátedra).

Es decir, la observación minuciosa³⁷ y la ligereza en el estilo³⁸, ambos en conflicto, se convierten en dos de los grandes pilares con los que el costumbrista romántico debe enfrentarse a la creación del artículo. En tal sentido, retratar la sociedad se impone como una tarea ineludible para el articulista, pues «[...] no pudiendo impugnar la sociedad, no nos queda otro recurso que pintarla» (Larra, 1994: 279), como advertía el propio autor en su artículo «La sociedad».

Ante esta tarea, el articulismo costumbrista podía oscilar hacia una dimensión descriptiva o retratista —fácilmente rastreable en diversos artículos de Estébanez Calderón y Mesonero Romanos³⁹— y una vertiente satírica, especialmente mordaz e incisiva, que alcanza en Larra su ejemplo más agudo. Ambos modos de escritura, lejos de excluirse, constituyen el fundamento para la construcción del artículo de costumbres, cuya finalidad última es la exposición crítica de los defectos sociales, a menudo mediante recursos como la caricaturización de tipos.

Asimismo, el que firmara bajo su pseudónimo Fígaro también comenta, en su artículo sobre la obra de Mesonero, que aquel que se acerque a la «vida doméstica» no debe hacerlo desde una posición moralista y, por tanto, ha de evitar la explicitación directa del juicio. Algo que Benito Pérez Galdós, en sus *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870), también reclamaba a la novela al exigir «la expresión de cuanto bueno y malo existe» (Galdós, 2021: 196).

³⁷ El propio Mesonero Romanos dejaba constancia en el artículo «La romería de San Isidro» de ese afán descriptivo: «[...] no cuento sino lo que veo, y esto sin tropos ni figuras [...]» (Mesonero, 1994: 169).

³⁸ Este mismo rasgo estilístico fue agudamente señalado por Manuel Azaña —bajo el pseudónimo de Salvador Rodrigo— en un artículo publicado en 1901 en la revista *Gente vieja* dedicado a la figura de El Curioso Parlante. De él destacaba que, en cuanto a su estilo, «[...] hace gala el autor de su estilo llano, sencillo, de frase castiza y pura, sin afectación ni artificios; mérito que, a mi juicio, es el mayor de todos los que se hallan en los escritos del Curioso [...]» (Azaña, 1966: 22) y en cuanto a la crítica presente en sus artículos, advertía que «[...] son todas suaves, correctas, dulcificando su amargor por un *humorismo* bonachón e inofensivo que deleita al lector sin insultar al escogido como blanco de ellas [...]» (*ibid.*)

³⁹ Como ejemplos de esta vertiente descriptiva puede verse el artículo «Paseo por las calles» dentro de *Escenas y tipos matritenses*, donde Mesonero Romanos lleva a cabo un retrato escrupuloso del paisaje y paisanaje madrileño, sin dejar nunca de lado el propósito de todo costumbrista, que es el de la crítica social: «[...] si dejáramos las piedras por los hombres, los órdenes arquitectónicos por el orden de la sociedad, el Madrid físico, en fin, por el Madrid moral, ¡qué escena tan varia! ¡qué espectáculo tan animado no podríamos presentar a nuestros lectores!» (Mesonero, 1994: 221). En cuanto a Estébanez Calderón sirva como ejemplo el artículo titulado «Feria de Mairena», compilado en su miscelánea *Escenas andaluzas* (1846), donde desfilan diversos tipos andaluces: «[...] a tu feria acude toda la gente buena, así de mantellina como de marsellés; allí las quebradas de cintura y ojito negro; allí viene la mar de caballos y otra mar de toros y ganados [...]» (Estébanez, 1985: 118) y, al igual que ocurre en el artículo de Mesonero, también hay espacio para la crítica social: «El refinamiento de la civilización no ejerce allí su odiosa y exclusiva tiranía; todos disfrutan; los goces, la holgura son allí el patrimonio de la muchedumbre, porque están al alcance de todos» (Estébanez, 1985: 119).

Esta articulación entre observación y estilo encuentra en la figura de Mariano José de Larra uno de sus precedentes más significativos en la tradición periodístico-literaria española. Su articulismo, siendo el revés del de Mesonero (Rubio, 1994: 11) y también el de Estébanez, distante por tanto de la descripción de personajes tipos y su descripción exterior, tiende al estudio interior, al carácter de sus personajes, pues «Larra siente un tremendo dolor por España, dolor consecuente que le lleva a analizar los males que aquejan a su patria y coartan su ideología de hombre liberal» (Rubio, 1994: 38). La zafiedad y la estulticia de unas instituciones y de una sociedad que lastran el progreso constituyen uno de los núcleos vertebrales sobre los que se asienta el articulismo larriano, como en el artículo «¿Entre qué gentes estamos?»:

¿Va usted a un establecimiento público? Vea usted qué caras, qué voz, qué expresiones, qué respuestas, qué grosería. Sea usted grande de España; lleve usted un cigarro encendido. No habrá aguador ni carbonero que no le pida la lumbre, y le detenga en la calle, y le manosee y empuerque su tabaco, y se lo devuelva apagado [...] ¿Entre qué gentes estamos? ¿Qué orgullo es el que impide a las clases ínfimas de nuestra sociedad acabar de reconocer el puesto que en el trato han de ocupar? [...] (Larra, 1994: 270).

La inmediata realidad cotidiana en el escritor se volverá material articulístico, algo que en el marco europeo contemporáneo también había sucedido, pues en la poesía «Coleridge [pedía] que se prestara atención al encanto de la novedad de todos los días» (González Troyano, 1985: 14) e incluso Wordsworth lo anotó en el paratexto a las ediciones de 1800 y 1802 de *Lyrical Ballads*:

[...] escoger hechos y situaciones de la vida ordinaria y relatarlos o describirlos todos, hasta donde fuera posible, mediante una selección del lenguaje que la gente utiliza en la vida real; y, al mismo tiempo, impregnarlos de un cierto toque de imaginación por medio del cual las cosas ordinarias deberían presentarse al entendimiento de un modo desacostumbrado; y además, y sobre todo, hacer interesantes estos hechos y situaciones descubriendo en ellos, de forma fiel y no ostentosa, las leyes elementales de nuestra naturaleza: principalmente por lo que se refiere a la manera que tenemos de asociar ideas cuando estamos bajo los efectos de la emoción (Wordsworth, 1999: 37).

En su afán de poetizar la realidad humana para elevarla a signo poético, Wordsworth⁴⁰ aspiraba a trasladar el lenguaje de la gente común a la poesía, despojándolo de la artificialidad

⁴⁰ Esta misma revalorización de lo cotidiano en la tradición romántica europea, especialmente en la poesía de Wordsworth, fue señalada por Luis Cernuda en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX* (1958): «El

poética del siglo XVIII. Mismo propósito estético perseguían desde el molde genérico del artículo los costumbristas en la prensa, confirmándose como « [...] testigos fidedignos de una supuesta realidad *común y cotidiana*» (González Troyano, 1985: 18).

Lo cotidiano comienza así a consolidarse a lo largo del siglo XIX como materia estética, donde la observación y el estilo del articulismo costumbrista resultaron esenciales para comprender el preludio de la novelística realista, tanto en autores como Galdós, Clarín y Pardo Bazán. Esta transición hacia la modernidad literaria encuentra su primera gran teorización en la pluma de un joven Benito Pérez Galdós, quien ya en los albores de su trayectoria —tras haber forjado su andadura literaria como cronista urbano en *La Nación* (1865-1868) y coincidiendo con la publicación de su primera novela, *La Fontana de Oro* (1870)— da a conocer el considerado manifiesto fundacional del realismo español, *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870). Tomando como pretexto la reseña de los *Proverbios ejemplares* de Ruiz Aguilera para *Revista de España*, Galdós se manifiesta contra el artificio y la evasión de la novela nacional, señalando, ya en sus primeras líneas, el idealismo como el lastre para sus creadores: «El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas, es el haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia» (Galdós, 2021: 187). Para remediar el olvido de la materia novelesca que concede la realidad, Galdós certifica el agotamiento del tradicional retrato que ofrecían los costumbristas, advirtiéndole que «se equivoca el que cree encontrar a ese pueblo en las obras de Mesonero Romanos» (p. 195), pues «ya todo es nuevo, y la sociedad de Mesonero nos parece tan antigua como la de las antiguas fábulas picarescas» (*ibid.*). En su lugar, sitúa a la clase media como el centro de la narración, pues es el «gran modelo, la fuente inagotable» (p. 196) para el creador.

Sin embargo, lo verdaderamente relevante para la genealogía del periodismo literario es la inteligente perspicacia con la que Galdós señala a la prensa periódica como el auténtico laboratorio de ficción donde se estaba fraguando la poética realista. Aprovechando la alabanza al libro de Ruiz Aguilera, objeto de su reseña, el genio galdosiano repara en que es de la misma brevedad, característica singular de los cuadros costumbristas, de donde germinará la novela

propósito principal de Wordsworth era acercar la poesía a la vida, dar a aquélla base en la realidad; aunque [...] hay [...] pasajes en su poesía, cuando la presión objetiva (el ojo que ve) y la presión subjetiva (la emoción registrada), se funden en una sola» (Cernuda, 2006: 289).

moderna, la gran novela que en su afán buscará expresar la totalidad de la incipiente clase media:

La aspiración de la sociedad actual a exteriorizarse, se manifiesta ya con alguna energía en el sin número de cuadros de costumbres que han visto la luz en los últimos años. De este modo se inician los grandes períodos de la literatura novelesca, que no llega a producir sus grandes y más preciados frutos sino después de una lenta y laboriosa prueba. De estos cuadros de costumbres que apenas tienen acción, siendo únicamente ligeros bosquejos de una figura, nace paulatinamente el cuento [...] Los cuentos breves y compendiosos [...] representan el primer albor de la gran novela, que se forma de aquéllos, apropiándose sus elementos y fundiéndolos todos para formar un cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y uno, como la misma sociedad (Galdós, 2021: 198-199).

Esta puntualización teórica será llevada a la praxis en su propia labor periodística, en vista de que su temprana experiencia como cronista sentó las bases para lo que posteriormente sería su gran construcción novelística. Tal y como advierte Isabel Román Román (2015: 560), la crítica galdosiana especializada ha destacado los estrechos vínculos entre el articulismo y la novela⁴¹, especialmente rastreables en las colaboraciones del autor para *La Nación* (1865-1868) y, posteriormente, en el diario argentino *La Prensa* de Buenos Aires (1884-1905).

A este respecto, confirmando lo que el propio Galdós había constatado en sus *Observaciones* —que «la prensa literaria se alimenta de eso, y menudean las colecciones de cuentos, de artículos, de cuadros de costumbres» (Galdós, 2021: 199)—, el periódico fue el auténtico pórtico de su universo narrativo. Es por ello que Isabel Román rescata la certera visión de Melchor Fernández de Almagro, quien hallaba en la sección «Tipos» de la obra periodística *Fisonomías sociales* (1923)⁴² el «germen de figuras que, hechas y derechas ya,

⁴¹ Sirvan como ejemplos de esta observación las palabras de Ricardo Gullón en el ya clásico estudio *Galdós, novelista moderno* (1960): «En febrero de 1865 ingresó en *La Nación*, y con ello comienza una actividad periodística que duró años y le sirvió de adiestramiento y preparación para trabajos ulteriores. [...] contribuyeron a definir sus actitudes y a proporcionarle material para las novelas en gestación» (Gullón, 1974: 14-15). En esta misma línea se sitúa Yolanda Arencibia en la gran biografía del canario, *Galdós. Una biografía* (2020: 78): «El periodismo resultaba un excelente medio de aprendizaje para su futuro de gran escritor [...]» y Adolfo Sotelo (2020: 529) subraya esta misma idea al afirmar que los artículos galdosianos en prensa «son un verdadero almacén de temas obsesivos, ideas programáticas y afinidades electivas del que se nutre su obra novelesca [...]».

⁴² Esta recopilación de artículos fue compilada póstumamente por el escritor y discípulo galdosiano Alberto Ghirardo para la serie *Obras inéditas* de la Editorial Renacimiento. Ghirardo destaca en su prólogo el valor de estos volúmenes como síntesis del ambiente social, señalando que la mirada de Galdós —a quien define como un agudo «repórter» (Ghirardo, 1923: 10)— logra una descripción de tipos y lugares animada de un «aliento perdurable» capaz de conservar su «actualidad presente a cuarenta años de concebida» (*ibid.*), trascendiendo así la inmediatez característica de la prensa.

individualizadas y con cédula personal, encontramos en algunas novelas» (citado en Román, 2015: 560), destacando especialmente el desarrollo del burócrata cesante que culminaría en el emblemático Ramón Villaamil de *Miau* (1888).

Galdós no únicamente explorará la figura del cesante, sino también, por ejemplo, la del parlamentario, en quien se condensa buena parte de la visión galdosiana de la Restauración borbónica, entendida —como señala Marisa Sotelo— como una auténtica «radiografía crítica» del período (Sotelo, 2016: 129). En el espacio que le confiere el artículo periodístico, en este caso en el diario argentino *La Prensa*, el autor canario retrata distintos tipos de parlamentarios, en los que se perciben rasgos que pueden ser sorprendentemente reconocibles en la actualidad:

[...] el tipo de orador que más abunda, es el que se puede considerar como el fruto natural de nuestras corruptelas parlamentarias, el que habla de todo con cierta corrección y gran facilidad, hilvanando oraciones, hinchando la frase, todo acompañado de maneras y gestos que forman, digámoslo, su escuela [...] (Galdós, 1923: 227).

En este sentido, este retrato de los tipos parlamentarios se inserta en una visión mucho más amplia de la Restauración, en la que, como subraya Sotelo al analizar el episodio nacional *Cánovas* —obra tardía publicada en 1912 pero que retrata retrospectivamente los convulsos años entre 1874 y 1880— predomina la corrupción de las «diferentes esferas del poder político, de los partidos y sus representantes [...]: el cunerismo, la dedocracia, el enriquecimiento a base de las arcas del Estado, las falsas apariencias [...]» (Sotelo, 2016: 134), panorama de decadencia institucional donde arraiga el profundo pesimismo del autor, una desilusión «a menudo solo atenuada por una sutil ironía muy propia de Galdós» (Sotelo, 2016: 134), lo que explica que, frente a aquel parlamentario charlatán que se regodea en sus construcciones oratorias, el autor canario decida retratar también su otro reverso en las sesiones plenarias:

[...] el diputado mudo, sostén discreto de las situaciones, es el que menos atienden los Ministros [...] figura decorativa en nuestro Parlamento; hace política platónica; es la infantería disciplinada, el héroe oscuro de las batallas; pero suele concluir la legislatura quedando mal con sus electores. Triste signo de los tiempos (Galdós, 1923: 228).

La agudeza galdosiana para desarticular la farsa oficial y un primoroso afán por desentrañar la verdad de una sociedad arrapada en sus viejos convencionalismos lo llevarían años más tarde, en su ingreso a la Real Academia Española, a pronunciar el discurso titulado

La sociedad presente como materia novelable (1897), su verdadera poética⁴³, que vuelve a incidir en la paulatina pérdida de los personajes tipo, idea sobre la que ya había insistido en sus *Observaciones* y que ahora retoma para augurar el futuro que le aguarda a la novela, y muy especialmente al novelista, pues ante la desaparición de los viejos arquetipos, este se verá obligado a buscar la hondura psicológica, la profunda dimensión espiritual⁴⁴, bajo las máscaras sociales:

Ya no encontraréis las fisonomías que, al modo de máscaras moldeadas por el convencionalismo de las costumbres, representaban las pasiones [...]. Lo poco que el pueblo conserva de típico y pintoresco se destiñe, se borra [...]. Al propio tiempo, la urbanización destruye lentamente la fisonomía peculiar de cada ciudad [...] las formas literarias que sucedieron al romanticismo tardaron en presentarse con vida [...]. Y así, en brevísimo tiempo, saltamos del idealismo nebuloso [a] los extremos de la naturalidad: hoy amamos el detalle menudo, mañana las líneas amplias y vigorosas [...] Ciertamente que la falta de unidades de organización nos va sustrayendo los caracteres genéricos, tipos que la sociedad misma nos daba bosquejados [...] Pero a medida que se borra la caracterización general de cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un Arte supremo y durable. [...] Perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar [a] los seres imaginarios vida más humana que social (Galdós, 1897: 12-14).

La exigencia galdosiana de renunciar a la «vida social» en favor de la «vida humana» implica que los personajes dejan de responder a una función tipificada o meramente representativa para adquirir una mayor complejidad psicológica. Además, al señalar cómo la ciudad contribuye a la progresiva disolución de los arquetipos tradicionales, Galdós pone de

⁴³ Almudena Grandes volvería a incidir en esta idea en un artículo publicado para *El País* que suscitó polémica en la celebración del centenario galdosiano, «Galdós para entender la España de hoy»: «En aquel texto, titulado *La sociedad española como materia novelable* expuso lo que ahora llamaríamos su poética, su manera de entender la novela como género, las ambiciones y propósitos que guiaron su escritura. Una de las frases de aquel discurso se convertiría en un lema galdosiano. Imagen de la vida es la novela, dijo entonces, y al contar la de los españoles, sus libros fueron trazando la imagen de un país que se llamaba igual que el nuestro, aunque ya no son el mismo» (Grandes, 2020b).

⁴⁴ Como señala Marisa Sotelo (2011: 768) esta «inflexión espiritualista» se adentra en la introspección psicológica, fuertemente influida por la irrupción de la novela rusa, especialmente la de autores como Tolstói y Dostoievski. En España, fue Emilia Pardo Bazán quien impulsó este viraje con sus conferencias en el Ateneo de Madrid, recogidas en *La revolución y la novela en Rusia* (1887), a las que acudió el propio Galdós. De hecho, esta evolución estética encuentra su parangón inmediato en *Fortunata y Jacinta* (1887), obra en la que el autor canario deja constancia al titular uno de sus capítulos, de forma reveladora, «Naturalismo espiritual». En ese mismo capítulo, otorgando una primacía a la dimensión espiritual, Fortunata se muestra anhelante de alcanzar la perfección moral de Jacinta: «Ella [Fortunata], entonces, daría pruebas de ser tan ángel como otra cualquiera, y tendría alma, paciencia, valor y estómago para todo. «Y entonces vería esa si aquí hay perfecciones o no hay perfecciones, y que cada una...»» (Galdós, 2020: 996-997).

relieve un proceso de transformación constante en el que a su vez también se altera la percepción e inclinación estética, oscilante entre la atención al «detalle menudo» y la inclinación hacia lo que él llama «las líneas amplias y vigorosas», lo que en última instancia supone la superación de aquella sociedad que habían retratado Mesonero y Larra, autores que —como advirtió Azorín— «[...] los dos se completan; los dos son aspectos distintos, pero solidarios, de una misma época, de un mismo espíritu» (Azorín, 1991: 303).

En este mismo discurso de ingreso a la Academia, Galdós extiende la oposición a la misma configuración de la Historia, entendida como una construcción selectiva de los hechos, que privilegia especialmente los grandes acontecimientos políticos y las grandes figuras que han ostentado el poder, mientras relega a un segundo plano la experiencia cotidiana y afectiva de los individuos. De este modo, se está llegando a cuestionar el propio criterio historiográfico, planteando la tensión que existe entre una Historia oficial —aquella encontrada en los grandes manuales, plagada de datos— y una Historia vivida —la de la experiencia, trasladada a la novela—, oposición de la que sus *Episodios nacionales*, de manera especialmente significativa, se hacen cargo:

[...] la vieja Historia, comunmente artificiosa y recompuesta. Esta narradora enfática y algo tocada del delirio de grandezas, nos habla con tenaz preferencia de los altos poderes del Estado, de guerras, de intrigas y privanzas [...] dejando en la penumbra las profundísimas emociones que agitan el alma social (Galdós, 1897: 15).

La atención a una Historia vivida en oposición a una Historia oficial alcanzará también en el articulismo noventayochista una resonancia caudal. La fijación en la descripción del paisaje será una de las temáticas características de los intelectuales de este período —bien sea proyectando su mirada en Castilla o en el País Vasco— y de ahí que José Martínez Ruiz, «Azorín», eleve el detalle menudo a categoría estética, a aquello que Ortega llamó los «primores de lo vulgar» refiriéndose al volumen azoriniano de *Castilla* (1912):

De aquí toma origen casi todos los elementos de su arte. De aquí, por lo pronto, su propensión a poetizar sólo lo vulgar. Aparta de sí lo magnífico, lo trágico, lo genial, lo heroico, y busca en todas partes lo trivial y baladí, lo vulgar. ¿Qué es lo vulgar más que lo que se repite constantemente en todo lugar, en todo tiempo? [...] (Ortega y Gasset, 1963: 176).

Sin embargo, esta poetización de lo cotidiano —estos «primores de lo vulgar» orteguianos— no responde únicamente a una voluntad descriptiva, es decir, a la reproducción fiel de un paisaje o de un objeto, sino a la proyección de la idea que el sujeto vierte sobre el objeto observado. Y es ahí, en la inseparabilidad entre la subjetividad contenida y el objeto trazado, donde culmina la poética azoriniana, un proceso por el cual, en una línea orteguiana, «Azorín pasa de pintar las *cosas* a pintar su *idea* de las cosas. Sujeto y objeto se funden» (Fox, 1991: 51).

Otro aspecto crucial es que la atención a la primorosidad del detalle en Azorín entraña una particular concepción de la historia y del tiempo, como prueba el prólogo a su libro *Castilla* (Azorín, 1991: 99), un volumen compuesto por textos que fueron publicados originalmente en los periódicos y que por tanto evidencian la centralidad del espacio periodístico para el ensayo y prueba de lo posteriormente compilado. De igual modo, el artículo «Las nubes» —publicado inicialmente en las páginas del *ABC*— sintetiza a la perfección la visión temporal e histórica azoriniana, metaforizada en la imagen de las nubes que, cinceladas bajo el tono poético propio del autor, cifran el movimiento del tiempo fijado en el eterno retorno nietzschiano:

Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad. Las nubes son —como el mar— siempre varias y siempre las mismas. Sentimos mirándolas cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas —tan fugitivas— permanecen eternas. A estas nubes que ahora miramos, las miraron hace doscientos, quinientos, mil, tres mil años, otros hombres con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros. [...] Sí; vivir es ver pasar: ver pasar, allá en lo alto, las nubes. Mejor diríamos: vivir es *ver volver*. Es ver volver todo en un retorno perdurbale, eterno; ver volver todo —angustias, alegrías, esperanzas— como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables (Azorín, 1991: 161-163).

Este mismo movimiento guarda un correlato evidente en lo que Miguel de Unamuno había formulado bajo el concepto de *intrahistoria* en su obra *En torno al casticismo* (1902) —ensayos que, una vez más, encontraron su difusión originalmente en la prensa, concretamente en la revista *La España Moderna*, entre febrero y junio de 1895—. Como habíamos señalado en páginas precedentes, lo intrahistórico antepone la vida silenciosa de las gentes, sedimentada en la imagen unamuniana del «mar oculto», a los hechos de la superficie que vertebran la llamada Historia oficial.

Para ello, Unamuno recurre a la experiencia histórica más reciente —la Revolución del 68—, uno de los hitos fundamentales del siglo XIX español, cuestionando no ya su relevancia

histórica, sino el alcance real de su impacto sobre la vida de las gentes: «¿a cuántos les renovó la vida aquel “destruir en medio del estruendo lo existente”, como decía Prim?» (Unamuno, 1979: 28), figura que encarna «[...] el amor al ruido de la historia» (*ibid.*). Frente al estruendo de los grandes episodios y sus protagonistas, Unamuno sitúa otro modo de historicidad —lo intrahistórico—, sostenida en la continuidad silenciosa de la vida cotidiana:

No fue la restauración de 1875 lo que reanudó la *historia* de España, fueron los millones de hombres que siguieron haciendo lo mismo que antes, aquellos millones para los cuales fue el mismo sol después que el de antes del 29 de setiembre de 1868, las mismas sus labores, los mismos los cantares con que siguieron el surco de la arada (*ibid.*).

A partir de este recorrido —que abarca desde el primer tercio del siglo XIX hasta la crisis finisecular— puede inferirse cómo la propensión del articulismo literario a dos de los procesos descritos a lo largo del epígrafe —la observación y su elaboración estilística— constituye uno de los ejes vertebradores de la tradición literaria española. Desde los cuadros de costumbres hasta la formulación noventayochista de la intrahistoria, el espacio periodístico se consolida así como el lugar idóneo donde ensayar aquellos textos que luego acabarían compilándose en volumen —como en el caso de Azorín y de Unamuno, por ejemplo— y fraguar una poética en la que la atención al detalle y a la vida cotidiana sean el cimiento sobre el que alojar una nueva concepción periodístico-literaria que encontraría su continuidad en la actualidad.

Es precisamente en la obra de Almudena Grandes donde esta herencia encuentra una de sus formulaciones contemporáneas más fértiles. La autora asume el conjunto de presupuestos estéticos que describíamos en la tradición decimonónica —la atención a la realidad cotidiana, el afán estilístico y el rechazo del dogmatismo— y los reformula hasta forjar lo que hemos venido denominando en su obra la *épica de lo íntimo* y la *épica de lo cotidiano*. Con estos sintagmas aludimos a la narración de los lances íntimos —un amor, una ruptura o un duelo— en la misma esfera que los grandes acontecimientos y figuras históricas —una medida estatal o el estallido de un conflicto bélico—, en tanto que ambos niveles se inscriben en la representación de la experiencia social colectiva. Si bien, como desarrollaremos en las páginas siguientes, ambas formas responden a procesos distintos, convergen en un mismo fin: la narración de la historia social de una nación.

La observación minuciosa y el cuidado del estilo —necesarios para sostener tanto la épica de lo íntimo como la épica de lo cotidiano, tanto en su vertiente articulística como novelística—, junto con la técnica de documentación, forman parte constitutiva de su proceso de creación literaria. Es más, a partir de *Los aires difíciles* (2002), la autora madrileña acudirá de forma metódica al espacio que le proporciona el cuaderno de notas para trabajar y perfilar una trama, unos personajes y una estructura —elemento este último que consideraba esencial antes de iniciar la escritura propiamente—. Será en el proceso de redacción donde su estilo narrativo —de cadencia poética e hipotáctica, perfeccionada durante su etapa como redactora editorial— se articule con la documentación previamente volcada en el cuaderno.

Por su parte, el rechazo al dogmatismo puede rastrearse tanto en su vertiente articulística como novelística. En efecto, para la autora todo escrito literario constituye «un producto ideológico» (Grandes, 2025b), en la medida en que está atravesado por la subjetividad de quien escribe; no obstante, dicha conciencia de la escritura no se vierte en una explicitación directa del juicio, sino en su desplazamiento hacia la diégesis, donde son los personajes y las situaciones los que articulan esa dimensión ideológica. Piénsese en Sara Gómez Morales y Juan Olmedo en *Los aires difíciles*, sobre los que en ningún momento la autora dictamina si su comportamiento es moralmente lícito o reprochable, pese a arrastrar una estafa económica y un posible asesinato; o piénsese también en las aristas franquistas de Julio Carrión en *El corazón helado*.

Por el contrario, en el caso del articulismo —especialmente el tanteado en la columna dominical *Mercado de Barceló*, aunque también en su *Escalera interior* (2003-2021)—, el propio formato periodístico sí propicia la enunciación de un juicio directo y una toma de postura explícita, como veremos a continuación. Si bien en *Mercado de Barceló* (1999-2003) la autora se acerca a esas vidas menudas que encierran una novela —historias dignas de ser contadas entre los puestos del mercado— lo hace desde un *yo* expuesto, alejado de la omniscencia narrativa que suele caracterizar sus novelas.

Un ejemplo paradigmático de ello se encuentra en «Mi virgen y yo»⁴⁵. En este texto, Grandes parte de la anécdota personal y la tradición popular de la virgen de la Almudena para elaborar una genealogía de su propio nombre y de la ciudad, rescatando así esa intrahistoria de

⁴⁵ Publicado el 21 de noviembre de 2021, dentro de su serie *Escalera interior*. Se trata del penúltimo artículo publicado por Grandes antes de su prematuro fallecimiento y que no figura en la antología titulada *Escalera interior* (2025) editada por Tusquets.

los ciudadanos madrileños que, según la leyenda, resguardaron la imagen de la Virgen. Además, valiéndose de la libertad que le otorga el formato periodístico, la autora se permite la licencia de cuestionar, con un marcado tono irónico, el relato histórico oficial (que enfatizamos en **negrita**):

Para todo en esta vida [...] creía yo que hacía falta tener un poco de suerte.

—¿Y tu nombre?

—Es el de la Patrona de Madrid.

—¡Anda ya, niña! La Patrona de Madrid es la Paloma, lo sabe todo el mundo... [...]

La tradición clásica se remonta a 712. Entonces, ante la perspectiva de una conquista árabe de la ciudad —**esto es más bien confuso porque Madrid la fundaron precisamente los árabes, pero las leyendas son así**—, los madrileños decidieron esconder la Virgen en la muralla de la ciudad, con dos velas encendidas. De ahí proviene nuestro nombre, Almudena, corrupción del árabe Al-Mudayna, que significa *la ciudadela* y proviene a su vez de Medina, *la ciudad* [...] (Grandes, 2021).

El cambio en la progresión narrativa del artículo es un mecanismo compositivo recurrente en la producción periodística de Almudena Grandes: la reserva del posicionamiento ideológico o el juicio a lo observado para el final del texto es una estrategia que ya se había perfilado en las columnas de *Mercado de Barceló* y que en su segunda serie, *Escalera interior* (2003-2021), vuelve a aparecer:

Mala suerte, he pensado durante la mayor parte de mi vida y sin embargo ahora ya no estoy tan segura. Miro el Madrid que viene, con todos sus multimillonarios extranjeros, con la última definición del alto *standing*, con sus barrios invivibles para la gente normal [...] Lo único que sé es que mi Virgen y yo no tenemos nada que ver con esto. Ni ganas (Grandes, 2021).

Esta mirada volcada en el artículo, ensayada y perfeccionada semana a semana en las páginas del periódico —ya fuera en su dominical o en las páginas del lunes—, se inscribe en una tradición literaria que encuentra en la prensa democrática, y muy especialmente en las páginas de *El País*, su lugar definitivo.

2.1.2 *El País* y la prensa democrática. El soporte físico e institucional donde florece la nueva columna personal

La prolongación de la tradición articulística española en el nuevo marco democrático se traduce en la consolidación de una concepción renovadora del periodismo, y muy especialmente de la columna personal. Más que un fenómeno estrictamente novedoso, se trata de la progresiva institucionalización de una práctica periodística —la del columnismo— ya existente en la tradición española, que en el tardofranquismo y durante la Transición alcanza un desarrollo decisivo. No es casual que este proceso de renovación pueda datarse a finales de los años sesenta, momento en que la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 —impulsada por el entonces ministro franquista y posteriormente fundador de Alianza Popular, Manuel Fraga Iribarne— suprime la censura previa de los textos en su artículo tercero: «La Administración no podrá aplicar la censura previa ni exigir la consulta obligatoria, salvo en los estados de excepción y de guerra expresamente previstos en las leyes» (Ley 14/1966: art. 3). No obstante, esta supresión de la censura previa seguía siendo, en la práctica, un mecanismo de control velado que las instituciones franquistas aprovechaban para imponer sus propios límites —en los años sesenta, no tan rígidos como en las legislaciones de prensa anteriores⁴⁶— a todo aquel texto que no simpatizaba con sus bases ideológicas. La misma ley de 1966, conocida popularmente como «Ley Fraga», introducía en su artículo 4 la figura de la «consulta voluntaria» y en sus artículos 64 y 69 establecía duras sanciones económicas y el secuestro administrativo de las publicaciones censuradas:

Quando la Administración tuviere conocimiento de un hecho que pudiera ser constitutivo de delito cometido por medio de impresos gráficos o sonoros dará cuenta al Ministerio Fiscal o lo comunicará al Juez competente, el cual acordará inmediatamente sobre el secuestro de dichos impresos con arreglo al artículo ochocientos dieciséis de la Ley de Enjuiciamiento Criminal (Ley 14/1966: art. 64, Dos. A).

Es precisamente la contradicción presente entre el órgano censor y su pretendida apertura expresada en el preámbulo de la ley —que abogaba por «lograr el máximo desarrollo

⁴⁶ La Ley de prensa de 22 de abril de 1938 instauró en España un sistema de control basado en la censura previa y en el control absoluto del régimen sobre las publicaciones, convirtiendo los medios periodísticos en instrumentos de propaganda de la dictadura. Además, la autocensura a la que se vieron abocados numerosos creadores acabó configurando una práctica habitual en la producción cultural del período.

[...] de la libertad de la persona para la expresión de su pensamiento [...] conjugando adecuadamente el ejercicio de aquella libertad con las exigencias inexcusables del bien común, de la paz social y de un recto orden de convivencia» (Ley 14/1966: preámbulo)— donde puede situarse el desarrollo de esta nueva concepción periodística, caracterizada por su escritura subjetiva y favorecida por un contexto en el que la redacción debía abrirse paso entre los límites aún impuestos por el régimen para sortear la censura.

Si el clima de apertura que el régimen franquista propugnaba por esos años —en los años 60 la economía española creció a un ritmo sin precedentes⁴⁷— propició la transformación social y económica, fueron las instituciones culturales —revistas, editoriales y periódicos— las que cooperaron para que la expansión y renovación cultural españolas tuvieran cabida⁴⁸. Es el caso de la revista *Triunfo* (1946-1982), que, especialmente entre los años sesenta y setenta, se convirtió en el gran referente intelectual de la izquierda y de la resistencia antifranquista. Sometida a cinco expedientes y sanciones entre los años 1966 y 1975, la revista afincada inicialmente en Valencia y trasladada a Madrid en 1948 ejerció un nuevo modo de concebir el periodismo que se alejaba progresivamente de los modelos más alineados con el discurso oficial del régimen.

Como ejemplificación de este férreo control sobre el periodismo, y especialmente en la labor llevada a cabo por *Triunfo*, resulta pertinente destacar el expediente incoado en julio de 1975 (Exp. 45/75; véase Anexo II, fig. 6) a raíz de la entrevista de Montserrat Roig a Josep Andreu i Abelló (véase Anexo I, figs. 1-5), político abiertamente de izquierdas, cofundador de ERC y con una intensa actividad durante la Segunda República. Que Roig diera voz a un perfil

⁴⁷ Este período de crecimiento acelerado estuvo impulsado por el Plan de Estabilización de 1959. Como señala Donato Fernández Navarrete (2011: 207), esta fecha «fue un punto de inflexión entre dos modelos de desarrollo económico muy diferentes entre sí», dando paso a la etapa del desarrollismo, ya que «hasta esos momentos, España no había tenido un periodo tan intenso y prolongado de crecimiento económico como el habido entre 1960 y 1975».

⁴⁸ Resulta fundamental destacar, en este sentido, la labor llevada a cabo por Camilo José Cela con la revista *Papeles de Son Armadans* (1956-1979). Como señala Adolfo Sotelo (2020: 200), «Camilo José Cela era el eje vertebrador de estos acontecimientos de enorme relieve para decir adiós a la negrura de la primera posguerra». Además, cabe incidir en el papel de Cela como puente institucional, puesto que «[...] le facilitó al político [Fraga] una serie de notas verbales acerca de la futura ley de protección intelectual, que Cela quería que pasase por unas conversaciones previas de los escritores (nunca celebradas) en Formentor en enero del año 1963. Entre la amplia nómina de escritores que debían invitarse, Cela propone, marcándolos con una cruz, a los que llama «escritores emigrados»: Max Aub, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Rafael Alberti, Jorge Guillén, León Felipe, Ramón Gómez de la Serna y José García Lora» (Sotelo, 2020: 211). Cabe subrayar, por tanto, el puente intelectual y cultural con el exilio que encontró su máxima expresión con *Papeles de Son Armadans*, además de tener entre sus colaboradores figuras como, entre otras, la de Carlos Bousoño, Joan Brossa, Ricardo Gullón, Jaime Gil de Biedma, Ana María Moix, Antoni Tàpies o Carmen Martín Gaité.

histórico de este calibre supuso para la revista la apertura de un expediente por la vulneración del artículo 2 de la Ley de Prensa⁴⁹, lo que demuestra que el tipo de periodismo de *Triunfo* no se ajustaba en absoluto al ideario del régimen y que el periodismo llevado a cabo por Roig, de un marcado carácter testimonial, se adentraba en la recuperación de la memoria de un país sumido aún en una dictadura que estaba a punto de agotarse, pero que todavía seguía en pie, sin que ello eliminara el riesgo de represalias.

Junto con *Triunfo*, revistas como *Cuadernos para el Diálogo*, *El Viejo Topo*, *Cambio 16* o *Serra d'Or* contribuyeron a consolidar una nueva ética periodística y formas de escritura que se alejaban de los moldes informativos estrictamente vinculados a la dictadura. En este sentido, *Cuadernos* fue clave en la arquitectura democrática al contar en su línea editorial con figuras centrales como Gregorio Peces-Barba, Elías Díaz, José María Maravall o Pedro Altares.

Será, sin embargo, en el contexto de transformación política y social que se abre tras la muerte de Francisco Franco en 1975, y en el marco del proceso de transición hacia la democracia (1975-1982), cuando la prensa diaria adquiera una función central como testigo de los hechos más relevantes de la realidad española. Es en este espacio donde el periódico *El País* se erige como el medio de comunicación de este nuevo período, no solo por su papel como referente informativo de la Transición, sino también por ser el lugar propicio para el desarrollo del columnismo literario. Un columnismo que, como hemos ido viendo, había encontrado en las revistas de los años sesenta y setenta una continuidad, pero que sería especialmente en democracia donde encontraría su mayor producción. En esa línea, resulta esclarecedor acudir a las palabras que Manuel Vicent, colaborador desde los inicios del periódico, dedica a propósito del columnismo:

Desde los inicios del periodismo moderno los artículos solían llegar a las redacciones desde fuera firmados por un nombre consagrado. Pero a partir de la Transición se produjo un fenómeno peculiar. Los articulistas empezaron a brotar desde dentro de la Redacción [...] El artículo puede ir buscando su ubicación en varias secciones, pero dentro de la estructura del periódico la columna de un autor tiene un lugar propio, un número determinado de palabras, una confección y una periodicidad establecida (Vicent, 2026: 108).

⁴⁹ El artículo 2 de la Ley 14/1966 constituyó uno de los principales mecanismos sancionadores de la Administración franquista debido a la ambigüedad deliberada de su redacción: «La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones [...] no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes». Su capacidad represiva fue tal que el gobierno de Adolfo Suárez se vio obligado a derogarla expresamente mediante el Real Decreto-ley 24/1977, de 1 de abril, sobre Libertad de Expresión.

La consolidación de esta profesionalidad del oficio del columnista alcanzó un hito decisivo con *El País*. El diario fue fundado en 1976 por José Ortega Spottorno, hijo de Ortega y Gasset; vínculo biográfico y filosófico para nada insignificante, puesto que el proyecto periodístico había sido concebido inicialmente por el círculo de Spottorno como un diario dirigido a una minoría distinguida, culta, en continuidad con ciertos referentes del pensamiento intelectual español del siglo XX, entre los que cabe situar el representado por el espíritu alentador de *Revista de Occidente*, del europeísmo y el liberalismo orteguianos⁵⁰. Sin embargo, dada su naturaleza diaria y de la urgencia política de la Transición —en apenas medio año desde la muerte del dictador, se sucedieron numerosos acontecimientos de gran relieve como los sucesos de Vitoria, la dimisión de Arias Navarro, la escalada terrorista de ETA, el gobierno de Suárez...—, *El País* no podía permitirse el lujo de la distancia contemplativa propia del ensayo y de las minorías letradas. Debía intervenir directamente en la actualidad española⁵¹, y esta voluntad es la que nos da la clave de su propósito inicial; esto es, el de convertirse en:

[...] un periódico liberal, independiente, nacional, europeo y atento a las mutaciones de la sociedad de nuestro tiempo. Un periódico que aspira a convertirse en la institución periodística que exige la construcción de la nueva convivencia española, lejos de la superficialidad, de la arbitrariedad y de la incultura (Ortega Spottorno, 1977).

⁵⁰ En relación con el europeísmo y el liberalismo orteguianos, resulta esclarecedora la interpretación de Mercedes Cabrera sobre el proyecto inicial del periódico: «José Ortega y muchos de quienes lo habían acompañado en la fundación del Grupo [Prisa] habían pensado en un periódico para una minoría cultivada y moderada. Algunos políticos implicados, como Manuel Fraga Iribarne o José María de Areilza, confiaban en encontrar en EL PAÍS el apoyo para sus aspiraciones. [Jesús de] Polanco tenía otra cosa en la cabeza: un periódico liberal, independiente, moderno, dirigido al gran público, sin adscripciones políticas y con una empresa capaz de generar beneficios» (Cabrera, 2026: 71). Además, cabría precisar que el término «liberalismo», en la línea orteguiana, no debe entenderse tanto como adscripción ideológica cuanto a actitud vital e histórica, tal y como el propio autor formulaba en el último de los tomos de *El Espectador* al señalar que «[...] antes que una cuestión de más o menos política, es una idea radical sobre la vida: es creer que cada ser humano debe quedar franco para henchir su individual e intransferible destino» (Ortega y Gasset, 1963: 746). Es más, ya en 1914, Ortega insistía sobre ello en *Vieja y nueva política*: «[...] la nueva política tiene que tener conciencia de sí misma y comprender que no puede reducirse a unos cuantos ratos de frívola peroración ni a unos cuantos asuntos jurídicos, sino que la nueva política tiene que ser toda una actitud histórica» (Ortega y Gasset, 1966: 276).

⁵¹ Sobre la intervención directa y el compromiso con la realidad española del periódico, conviene resaltar el atentado sufrido en la redacción de *El País* en octubre de 1978, que se cobró la vida del joven conserje Andrés Fraguas. En esta misma línea del compromiso, Javier Cercas, en su reciente *El periódico de la democracia. Una historia personal de El País* (2026), destaca el papel del diario durante el 23F «[...] durante la tarde y la noche del 23 de febrero de 1981, *El País* demostró el coraje necesario para defender la libertad hasta el final [...]» (Cercas, 2026: 41).

Aunque esta preceptiva fundacional del periódico integró a colaboradores de la línea orteguiana, tales como Julián Marías, Paulino Garagorri, José Vergara, Rafael Lapesa o Fernando Lázaro Carreter, el periódico también incluyó una línea periodística mucho más pragmática e intervencionista en la actualidad nacional, que encarnan especialmente las figuras de Juan Luis Cebrián y Javier Pradera —este último, el gran cerebro intelectual de los editoriales de *El País*—. Esta dualidad en el periódico no se circunscribía únicamente a la redacción, sino que era el reflejo de un proyecto empresarial sumamente complejo, que había empezado a concretarse en el año 1972 con la fundación del Grupo Prisa. Resulta especialmente esclarecedora la clasificación —heterogénea, como él mismo advierte— que propone Amando de Miguel (1981: 104-105), quien divide el accionariado fundacional de *El País* en cinco grandes grupos: la familia impulsora del proyecto (Ortega); los políticos representantes de la «derecha civilizada» (Manuel Fraga, Mercedes Formica...); los miembros de lo que denomina la «república de catedráticos universitarios» (José Cazorla, Ramón Trias Fargas...); determinados representantes de la línea editorial (Jesús de Polanco, José Manuel Lara...); y, por último, una serie de intelectuales consagrados (Camilo José Cela, Rafael Alberti...).

De esta enumeración se desprende un dato innegable: la absoluta hegemonía masculina en la nómina del organismo fundacional del periódico. Si bien la redacción incorporó desde el primer momento a figuras pioneras como Soledad Gallego-Díaz, Soledad Álvarez-Coto, Karmentxu Marín López o la fotorreportera Marisa Flórez, la presencia de mujeres en el ámbito del columnismo —entendido como un espacio fijo y de publicación periódica— no alcanzaría hasta finales de los años setenta y principios de los ochenta en *El País* la incorporación de autoras como Rosa Montero, Montserrat Roig o Maruja Torres⁵².

⁵² Un rastreo en la hemeroteca de *El País* permite constatar la presencia temprana de firmas escritas por mujeres en la sección de opinión del periódico —como las tribunas de Lourdes Ortiz («Hauser y la posición del artista en sociedad», 9 de mayo de 1976), Karmentxu Marín («Más de cincuenta mil personas en el «Recital de Pueblos Ibéricos», 11 de mayo de 1976) o Trinidad Simó («Mucha literatura en torno a la madre y pocos derechos», 4 de junio de 1976)—, aunque estas firmas no constituyen una presencia asidua en términos de columnismo. El modelo de columna fija y periódica se encontraba entonces asociado a las firmas de Francisco Umbral, Fernando Savater, Fernando Díaz-Plaja o Julián Marías. Habría que llegar a 1979 para que Rosa Montero consolidara una tribuna semanal con la publicación del artículo «Se hunde Madrid», fechado el 31 de enero 1979 de ese mismo año. Durante la década de los ochenta, Montero ensayó un articulismo híbrido —entre la crónica y el artículo— que retrataba los hechos destacables de la Transición, como son la serie de crónicas titulada *Policías en el banquillo* (1988), dedicada al juicio por la tortura y desaparición de Santiago Corella, conocido como «El Nani». Más tarde, en el año 2005, inauguraría su columna bajo el marbete de *Maneras de vivir*, prolongada hasta la actualidad e iniciada con el artículo «Eternamente jóvenes» el 21 de julio de 2005.

Para entender en mayor medida cuál fue el ideario fundacional de *El País* —esto es, la hoja de ruta que orientó su aparición y los propósitos que justificaban su irrupción pública e institucional— acudiremos a la primera tribuna de su director, publicada el 4 de mayo de 1976. En esta fecha clave, una España aún inmersa en el posfranquismo se acercaba a los primeros compases de la Transición con la salida del primer número del diario. En aquellas líneas, redactadas por la pluma de un joven Juan Luis Cebrián, trataba de reflejarse la audacia y la desenvoltura de un diario que se percibía nuevo frente a la inercia monolítica de otros periódicos:

No pensamos que somos mejores que los demás, aunque aspiramos a ser distintos en algo y desde luego a que al cabo de unos meses se pueda reconocer que no lo hacemos mal del todo. Pero la actitud y el tono de la Prensa diaria tienen que cambiar si se quiere ayudar a la construcción de una democracia en nuestro país. En la medida de nuestras posibilidades, nosotros trataremos de hacerlo (Cebrián, 1976).

El diagnóstico de Cebrián a la prensa del momento —«Nuestro país no tiene tradición reciente en el uso de ningún tipo de libertades, y nuestra experiencia al respecto, en el terreno de la Prensa, es absolutamente pobre» (*ibid.*)—, junto con la reivindicación de la independencia del periódico ante las imposiciones del poder político y económico —«[*El País*] ha soñado siempre a sí mismo como un periódico independiente, capaz de rechazar las presiones y el del dinero ejercen de continuo sobre el mundo de la información» (*ibid.*)—, así como el pronóstico que le augura al diario, siendo el «símbolo real de algo más definitivo e importante» (*ibid.*), es decir, el de la convivencia entre españoles, convierten a la primera tribuna de Cebrián en toda una declaración de principios que promete representar el periódico recién estrenado.

La nómina de columnistas que empiezan a incorporarse a *El País* resulta especialmente significativa por la impronta —ya fuera estilística, intelectual e incluso moral— que muchos de sus integrantes trazaron en la literatura de la democracia: Francisco Umbral en 1976 con su *Diario de un snob*, Fernando Savater, Julián Marías, Fernando Díaz-Plaja o Camilo José Cela ya en 1978 con *Píldoras de la tercera edad*.

Especialmente este último, siendo ya un escritor plenamente consagrado —algo que se ratificaría en el año 1989 con la concesión del Nobel—, combinaba en su columna «fragmentos de fábulas, con fragmentos de opinión, satírico-burlescos o críticos» (Guimerà, 2018: 132). Artículos como «La agitadora calva» confirman este estilo, donde la descripción esperpéntica

de un personaje —con una cabeza semejante a la luna y unos andares de dromedario— sirve al autor gallego para enmascarar una crítica social que reserva, de forma casi estratégica, para el tramo final del artículo:

Tenía el cráneo como la superficie de la luna con algún matorral de vez en vez, pero se confortaba pensando y aun diciendo que su peinado era muy afro, muy progre, muy *in* [...] Gastaba andares de dromedario bamboleanante porque una agitadora no debe confundirse con una madre de familia, una mujer objeto o una espía, ¡bueno está lo bueno!, que la agitación tiene sus características y debe tener sus compensaciones. ¿En qué estúpido mundo burgués nacemos, vivimos, nos reproducimos y morimos, todo con orden y sin entusiasmo? (Cela, 1978).

Por su parte, Francisco Umbral, con una dilatada y prolífica producción columnística en *El País*⁵³, nos evidencia una vez más la estructura inductiva propia del columnismo literario que hemos venido observando —tal y como ocurría en «Mi virgen y yo» de Grandes, en el propio Cela o en la mejor tradición periodístico-literaria española con Mariano José de Larra y sus artículos—:

Corrían los felices 60 e íbamos un amigo y yo en el autobús cuando se subió un señor de peto blanco [...] y empezó a fumar el autobús. Era una loable medida higiénica del nuevo alcalde de Madrid, señor Arias Navarro [...] Pero ocurre que el país, más que un autobús reventón, es un ómnibus perdido [...] y don Carlos había perdido las llaves de contacto (Umbral, 1976).

Umbral, siendo «principalmente un cronista de su época» (Gutiérrez, 2019: 59), encuentra en el espacio de la columna periodística «uno de los mejores soportes [...] para llevar a cabo su proyecto» (Gutiérrez, 2010: 60). El estilo de sus piezas destila un corte satírico y

⁵³ Cotejando la producción de Umbral en la hemeroteca digital de *El País*, puede documentarse la genealogía de sus columnas en el periódico entre 1976 hasta 1988: ***Diario de un snob* (1976-1979)**; primer artículo: «Camacho, en el Retiro», 8 junio 1976; último: «Chulos que somos», 17 febrero 1979); ***Spleen de Madrid* (1979-1983)**; primer artículo: «*Top-Less*», 21 febrero 1979 ; último artículo: «El armario», 15 diciembre 1983; ***Mis queridos monstruos* (1984)**; primer artículo: «Luis Berlanga», 16 enero 1984; último artículo: «Gutiérrez Mellado», 9 julio 1984); ***El español desnudo* (1984)**; primer artículo: «Fauna de piscina», 23 julio 1984; último artículo: «Finisterrae», 27 agosto 1984); ***La elipse* (1984-1988)**; primer artículo: «La elipse», 8 enero 1984; último artículo: «Paz», 22 mayo 1988); ***Las nuevas españolas* (1984-1985)**; primer artículo: «Charo López», 29 octubre 1984; último artículo: «Marina Saura», 25 marzo 1985); ***Memorias de un hijo del siglo* (1985-1986)**; primer artículo: «Los modernistas», 13 mayo 1985; último artículo: «Amsterdam y otros inventos», 17 marzo 1986); ***Guía irracional de España* (1986)**; primer artículo: «El español y el diafragma», 19 mayo 1986; último artículo: «El español y el futuro», 29 diciembre 1986) hasta llegar a la columna costumbrista ***Los madriles* (1985-1988)**; primer artículo: «Lhardy», 14 diciembre 1985; último: «Matutes», 28 mayo 1988).

burlesco, incorporando estructuras estilísticas propias del estilo umbraliano como la propensión poética cargada de ironía o el uso de la metáfora como —en un vocablo muy del autor— estilete social. Así lo recordaba Manuel Vicent en su número especial para el cincuenta aniversario de *El País*: «[...] podía hacer con la yema de los dedos sobre el teclado lo que le daba la gana con el castellano, había inventado la crónica de sociedad de izquierdas con un aire de desvergüenza achampanada [...]» (Vicent, 2026: 108). *Achampanada*, como comenta Vicent, es la mejor adjetivación posible al estilo de Umbral; una prosa llena de ambición estilística y de una actitud dandi, distinguida, que no responde de modo alguno a las exigencias ni a las convenciones de un columnista prototípico, sino que en sus columnas se imbrican de igual modo lo risible con la crítica mordaz, la erudición con la frivolidad mundana y callejera, la confidencia íntima con la crónica periodística.

El propio Umbral reflexionaría, a finales de 1985, sobre la dimensión híbrida del articulismo literario (y, por tanto, sobre una práctica que él mismo cultivaba), eje de lo hemos venido abordando a lo largo de estas páginas. En este artículo, *metaarticulístico* (por cuanto reflexiona sobre el propio género desde el interior mismo de la escritura periodística), Umbral sostiene que el género del artículo es apenas «el violín del periodismo», aunque enseguida reformula la analogía aludiendo que el artículo es en realidad el «soneto del periodismo». Esta última comparación, que en un principio podría parecer azarosa, queda plenamente justificada por las *afinidades electivas* que el propio Umbral establece entre ambos géneros: la «concisión, medida, precisión, lenguaje, síntesis, belleza formal y rúbrica poderosa» (Umbral, 1985).

Si en capítulos precedentes aludíamos a las diferencias entre el *relato fáctico* y el *relato fabulado* —este último característico del columnismo literario ya desde sus primeras representaciones modernas en Larra—, Umbral insiste ahora en que, mientras la crónica «se debe al tiempo», el artículo posee una vocación «intemporal» (Umbral, 1985), ya que sus piezas bien pueden responder a la realidad presente: ¿acaso artículos larrianos como «Vuelva usted mañana» o «¿Entre qué gentes estamos?» no siguen todavía presentes, de una forma u otra, en la realidad española?

Del mismo modo, la acepción periodística del anglicismo *columna* (*column*) recoge, para Umbral, el subjetivismo del artículo y la periodicidad de la crónica. De ahí que establezca también una breve genealogía del articulismo español entre la preguerra y la posguerra, situando el articulismo cultivado por Azorín, Unamuno y Ortega (preguerra) como

«miniensayos de escritores que acudían al periódico [...] por ganarse la vida o por difundir más y urgentemente sus ideas», mientras que el cultivado por Eugeni d'Ors, Sánchez Mazas, González-Ruano, Mourlane-Michelena, Eugenio Montes, Foxá y Pemán (posguerra) conformaría el grupo de «los siete magníficos del articulismo de postguerra», además de incluir a Josep Pla junto a d'Ors como dos de los «maestro[s] indiscutible[s] de un periodismo cultural y cotidiano de toda una vida». Si Sánchez Mazas «va por libre con su inmensa cultura» y Foxá «viene un poco del barroquismo antillanito pasado por Valle-Inclán y el modernismo madrileño», el caso de González-Ruano le permite rastrear a Umbral de forma más explícita la herencia baudeleriana del poema en prosa, hasta el punto de situar a Baudelaire como el precedente del «ir desarrollando un libro mediante capítulos que más bien son “artículos de periódicos” [...]» (Umbral, 1985).

Esta última afirmación umbraliana nos confirma que, más que un espacio destinado a registrar una opinión de un determinado tema —donde el columnista persigue la construcción de un *éthos*⁵⁴ y una argumentación convincente—, el columnismo literario se convierte en un laboratorio de escritura en el que el autor puede intervenir, humorizar, satirizar e incluso retratar la actualidad a través del género del artículo. Eso sí: la presencia del *yo* autorial es omnipresente, tal y como apuntaba acertadamente Umbral al referirse al subjetivismo heredado del artículo. Es por eso que el afán del columnismo literario a forjar una voz reconocible —el estilo propio de cada escritor, con sus «fantasmas» y sus recurrencias expresivas— constituye uno de sus rasgos más característicos.

Así lo recordaba Javier Marías en el prólogo a su primera selección de artículos, *Pasiones pasadas* (1999)⁵⁵, reflexionando sobre la estrecha relación existente entre la composición de sus artículos y el universo narrativo que acabaría desembocando en distintos géneros de ficción —desde el Oxford de la novela *Todas las almas* (1989)⁵⁶ hasta el volumen cuentístico de *Mientras ellas duermen* (1990)—:

⁵⁴ Ya desde la tradición aristotélica, la *Retórica* definía los tres pilares fundamentales de la persuasión del orador: el *éthos*, es decir, «el talante del que habla»; el *páthos*, entendido como la capacidad de «predisponer al oyente de alguna manera»; y el *lógos*, situado «en el discurso mismo» (Aristóteles, 1994: 175). Estos tres elementos constituían, para la retórica aristotélica, los principales dotes persuasivos que debía poseer el orador.

⁵⁵ Primer volumen recopilatorio de artículos de Javier Marías, que reúne una selección de textos publicados previamente en el dominical *El País Semanal*. Debe tenerse en cuenta, además, el carácter deliberadamente selectivo de la compilación —apenas una treintena del período comprendido de seis años—, lo que implica la exclusión de algunas piezas de su producción del período.

⁵⁶ En este mismo paratexto, Marías confiesa que su artículo «El hombre que pudo ser rey» (1985) contiene «lo que Nabokov habría llamado «el primer latido» de la novela *Todas las almas*» (1999: 14). De este modo, se

[...] sigo viendo la composición de estas piezas más bien breves como algo directamente relacionado y dependiente de la vehemencia o pasión de un instante. De cuantos practican el género con intención literaria es sabido que la tensión que exige no tiene nada que ver con la de la novela ni con la del ensayo [...]. He tenido dudas acerca de incluir o no dos artículos de los que no sólo proceden en parte sendas obras de ficción mías, sino que coinciden con ellas en algunos pasajes, que casi se repiten en ambos géneros de textos (Marías, 1999: 13-14).

Vuelve a aparecer aquí, una vez más, la naturaleza híbrida del columnismo literario y la dificultad de delimitar con precisión sus fronteras genéricas —«es sabido que la tensión que exige no tiene nada que ver con la de la novela ni con la del ensayo», nos advertía Marías—. Del mismo modo, el espacio articulístico aparece concebido como una forma de escritura fronteriza, capaz de funcionar tanto como laboratorio de ficción como precursora de obras literarias, sin renunciar por ello a la inmediatez periodística. No muy alejada de esta concepción se encuentra también la reflexión de Javier Cercas, que en una nota a pie de página en *El diario de la democracia. Una historia personal de El País* (2026) formula, sin pretenderlo, una observación especialmente reveladora para lo que venimos tratando en estas páginas:

Otra razón por la que escribo columnas es que estas pueden convertirse, según apunté más arriba, en un doble y paralelo laboratorio: por un lado, un laboratorio de ideas que aparecen y reaparecen de formas diversas, adaptándose una y otra vez a cada columna [...]; por otro lado —como intenté explicar a propósito de «La Crónica» y su influencia en la génesis de *Soldados de Salamina*— un laboratorio de formas narrativas e historias: casi todas mis novelas han surgido de columnas o han hecho en alguna columna sus primeras armas. Hay en mi caso un ir y venir permanente entre el periódico y los libros, entre las columnas y las novelas [...] pero periodismo y novela son o pueden ser literatura en la medida en que ambos son escritura, y uno y otro pueden y acaso deben enriquecerse mutuamente (Cercas, 2026: 94).

La reflexión de Cercas, apoyada en su propia producción novelística, viene a reforzar la idea del columnismo literario como un espacio de experimentación narrativa, donde la permeabilidad entre periodismo y literatura es constante y en la que ambos géneros —novela y artículo— se retroalimentan y se enriquecen mutuamente en un continuo proceso que culmina en la gestación literaria. Esta misma voluntad híbrida la apunta también Rosa Montero, quien

confirma así que el columnismo literario funciona también como un espacio de tanteo narrativo, donde motivos, obsesiones e incluso procedimientos narratológicos y estilísticos terminan trasladándose a obras de ficción.

subraya hasta qué punto los textos periodísticos —incluso aquellos apegados a la crónica, como es su caso— pueden construirse mediante procedimientos narrativos, borrando las fronteras aparentemente intocables entre periodismo y literatura:

[...] muchos de los trabajos parecen cuentos. Están escritos con las mismas técnicas narrativas con las que se escribe un relato, como, por ejemplo, la reconstrucción de la matanza de los abogados de Atocha (otro hito, este atroz, de la Transición), que podría ser un capítulo de una novela negra (Montero, 2024: 11).

Ya situados en la década de los noventa del siglo XX, la eclosión del columnismo literario encontraría en las páginas del diario *El País* uno de sus momentos de mayor consolidación y proyección cultural, a través de toda una nómina de escritores que terminarían por desdibujar las fronteras entre escritura periodística y creación literaria. En uno de los momentos de mayor esplendor del columnismo literario, un Javier Marías que se había estrenado en las páginas del diario ya a finales de 1978 con el artículo «Cuestión de formas», afianzaría en esta década una asidua colaboración que culminaría en su célebre espacio dominical *La zona fantasma*, inaugurada con el artículo «Delitos para todos» el 16 de febrero de 2003. Con su prosa, como señala Maarten Steenmeijer (2006: 99-110), su articulismo encarnó una «ambigüedad ontológica» (2006: 87): el narrador de la columna pasó a entenderse como una auténtica invención literaria, una «personalidad retórica» (2006: 88) mediante la cual el autor «se representa a sí mismo» (2006: 88).

A ello se le sumarían, en el año 1990, figuras clave como Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina y Mario Vargas Llosa. En el caso de Millás, maestro indiscutible del *articuento*, su articulismo alcanzó su máxima expresión híbrida, tal y como ha estudiado José María Nadal (2003: 377-392). Mediante este formato, que entremezcla hábilmente el *artículo* y el *cuento* —de ahí su afortunada denominación—, Millás instauró una poética narrativa donde lo cotidiano se elevaba a lo literario, con tintes de fantástico.

Por lo que respecta a Muñoz Molina, tal y como señala Natalia Corbellini (2009: 101), el espacio de la columna no solo le sirvió para reclamar la necesidad de centrar la atención sobre la memoria colectiva, sino que funcionó como espacio de gestación literaria en el que ficción y articulismo se retroalimentan: el propio Muñoz Molina confesaba en uno de sus artículos imaginar «una escena de una novela que no sé si llegaré a escribir» (Muñoz Molina, 2008), confirmando que, en su articulismo, la «escritura de la probable novela alimenta la

columna» (Corbellini, 2009: 103). De hecho, como advierte Castellani (2001: 129), estos artículos —cuyo germen se remonta a sus primeras colaboraciones de 1982 en *El Diario de Granada*, recopiladas en libro bajo el título *El Robinson urbano* (1984)— constituyeron «los elementos básicos constitutivos de la materia narrativa de relatos tan complejos como *Beatus ille*, *El jinete polaco*, *El invierno en Lisboa*, *Ardor guerrero*, o *Plenilunio*».

Vargas Llosa, por su parte, se estrenaría en las páginas del diario el 2 de diciembre de 1990 con el artículo «Elogio de la ‘dama de hierro’», que daría comienzo a una fecunda colaboración con *El País* con su columna *Piedra de toque*, la cual se mantendría vigente hasta su renuncia en 2023. Precisamente en ese mismo año, 2023, en su última entrevista concedida para el periódico, la periodista Andrea Aguilar le preguntaba al autor de qué modo había influido su trabajo como novelista en su vertiente periodística, a lo que el novelista peruano confesaba:

Es más fácil decir cómo ha influido el periodista en el novelista que al revés. Para poder escribir novelas yo he necesitado siempre tener un pie en la actualidad. Yo no soy escritor de literatura fantástica sino realista, y además el hecho de vivir tantas horas, todos los días, embebido en la ficción ha significado la necesidad de salir de ese mundo de imaginación y ver, tocar, el mundo real, salir de la torre de marfil (Vargas Llosa, 2023).

Esta necesidad de mantenerse ligado a la inmediatez de la realidad, rasgo esencial del periodismo, conlleva también para Vargas Llosa una tarea insoslayable. Resulta significativo, además, que Vargas Llosa contraponga aquí literatura fantástica y literatura realista —«[...] yo he necesitado siempre un pie en la actualidad. Yo no soy escritor de literatura fantástica sino realista [...]»—, pues dicha afirmación parece obviar hasta qué punto buena parte de lo fantástico problematiza, precisamente, la realidad, al cuestionarla siempre desde una base ineludible que es realista. En cuanto a su concepción periodística, rechaza la neutralidad del columnista:

Hay columnistas que son capaces de no tomar partido, de repartir aplausos o abucheos a todos lados [...]. Pero los que yo más admiro son los que tienen un punto de vista, que toman partido. Y los que tienen buena prosa. Los libros de algunos de los mejores prosistas en español, como Ortega o Azorín, eran en muchos casos compilaciones de artículos de prensa (Vargas Llosa, 2024).

Esta reivindicación del articulismo orteguiano y azoriniano —a cuya genealogía ya nos referíamos en el capítulo precedente— confirma la recuperación y el modelo que la tradición del articulismo español vertebró y siguió latente como modelo, demostrando que la columna sigue siendo un espacio de experimentación estilística, de ensayo, para el novelista.

El grado de experimentación genérica llegó a niveles tan destacables en los años noventa que las propias páginas del diario funcionaron literalmente como soporte para la ficción narrativa, recuperando para la prensa contemporánea la tradición decimonónica del folletín, como demostraría Eduardo Mendoza publicando por entregas su *Sin noticias de Gurb* (1990) y que Antonio Muñoz Molina replicaría entre el 12 de agosto y el 8 de septiembre de 1992 al publicar, también por entregas, *Los misterios de Madrid*, que acabaría recogándose ese mismo año como novela bajo el sello de Seix Barral. También Arturo Pérez-Reverte publicaría por entregas en las páginas de *El País*, *La sombra del águila* en 1993 y que acabaría viendo la luz en la editorial Alfaguara. Del mismo modo, Elvira Lindo consolidaría una escritura donde la oralidad, humor y cotidianidad —forjados en Radio Nacional y después en la Cadena Ser en el programa *A vivir que son dos días*, este último perteneciente al Grupo Prisa— terminarían emanando en su *Manolito Gafotas* (1994).

A punto de cerrar el milenio, en 1999, Almudena Grandes desembarcaría en las páginas de *El País Semanal* con su serie *Mercado de Barceló*, dispuesta a seguir este testigo de ruptura entre el artículo y la novela⁵⁷, configurada desde sus dos grandes categorías poéticas: la épica de lo íntimo y la épica de lo cotidiano.

⁵⁷ La propia Grandes publicó el 28 de agosto de 1994 el relato «El vocabulario de los balcones» y el 30 de julio de 1995 «Modelos de mujer» en *El País Semanal*, pieza que posteriormente no solo pasaría a formar parte de su primera antología de relatos, sino que le daría título: *Modelos de mujer* (1996). Asimismo, el 2 de enero del 2000 vio la luz en el número 1214 del mismo suplemento su relato titulado «El lado de la luz».

2.2 La *épica de lo íntimo* y la *épica de lo cotidiano*. La intrahistoria como categoría novelística y periodística en Almudena Grandes

Cuando Almudena Grandes inaugura su columna *Mercado de Barceló* a finales de la década de los noventa, contaba ya con una sólida y reconocida trayectoria literaria. Su andadura narrativa se había consolidado a través de novelas como *Las edades de Lulú* (1989), pasando por *Te llamaré Viernes* (1991), *Malena es un nombre de tango* (1994) y *Atlas de geografía humana* (1998), a la que cabe sumar la publicación de su primer volumen de cuentos, *Modelos de mujer* (1996). Por tanto, es preciso reconocer que el ensayo y la práctica de las dos categorías estéticas que desarrollaremos en este epígrafe se habían empezado a esbozar ya en algunas de estas novelas iniciales; sin embargo, será a partir de su recorrido periodístico con *Mercado de Barceló* (1999-2003) y de la publicación de su ambiciosa novela *Los aires difíciles* (2002) cuando estas categorías —la *épica de lo íntimo* y la *épica de lo cotidiano*— eclosionen definitivamente en su obra, marcando el inicio de su segundo período narrativo con *El corazón helado* (2007).

Resulta oportuno aquí justificar la denominación de las dos categorías: ¿por qué deslindar entre una *épica de lo íntimo* y una *épica de lo cotidiano*? Pese a haber definido el sustrato unamuniano de ambas categorías en páginas precedentes, su diferenciación es esencial para trazar la frontera entre su producción novelística y periodística. Si bien el movimiento de *lo intrahistórico* es lo que agrupa a ambas categorías, mientras que la *épica de lo íntimo* recorre de manera sistemática sus novelas, la *épica de lo cotidiano* latirá con mucha más fuerza en sus artículos, especialmente en *Mercado de Barceló*, y que madurará a lo largo de las décadas en su segunda columna, *Escalera interior* (2003-2021), donde el murmullo de los patios de luces y las rutinas vecinales se convierten en los recovecos por donde la escritora se adentra en las vidas privadas de las gentes. De este modo lo expresaría en su primera columna para *Escalera interior*:

Es una casa como cualquiera, y sin embargo no se parece a ninguna otra. Si se fijan bien en ella, advertirán que no tiene fachadas ni paredes, ni cerrojos ni armarios, ni secretos ni cajas fuertes. Porque mide lo mismo que está página y porque existe en ella solamente. Por su puerta, que está siempre abierta, se asoma la vida de sus habitantes. Entren. Ellos lo están deseando (Grandes, 2003b: 102).

Para abordar la categoría de la *épica de lo íntimo* —aquella que vertebrará de manera primordial sus novelas, sin que ello excluya su presencia en el espacio de la columna—, debemos acudir a la obra de donde tomamos prestada esta denominación. En *Gigante y extraño. Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer* (2001), Luis García Montero dedica un capítulo titulado precisamente «Una épica de la intimidad» a redefinir el subjetivismo becqueriano. De su poética, destaca la importancia de elevar la experiencia privada a la categoría de misión heroica al definir las *Rimas* como la expresión de la épica de la intimidad, puesto que allí el poeta «[...] vuelve a pedirle su lira a Clío, pero en este caso las batallas se celebran en los abismos de la intimidad, es decir, en una intimidad convertida en abismo» (García Montero, 2001: 97). Esto es, que las *Rimas* son la expresión de una historia íntima, del abismo expresado por la subjetividad contenida en la poesía becqueriana. Así, esta «nueva épica de la intimidad», en palabras de García Montero, tendrá como consecuencia una doble necesidad: por un lado, la «lucha épica se desplaza hasta el subjetivismo» y por otro «las intuiciones íntimas deben encarnarse en la realidad» (García Montero, 2001: 103-104).

No resulta para nada azarosa la definición que García Montero da a la poesía becqueriana en lo que respecta a su épica de lo íntimo: la materia expresada por la realidad es lo que llevaba al poeta a esas *intuiciones íntimas*, y el subjetivismo contenido en él, a una *lucha épica*. Y estas distinciones apuntadas por García Montero nos ayudan a entender que la épica de lo íntimo, aplicada ahora a la obra de Almudena Grandes, no es más que la traslación de las luchas épicas íntimas, privadas, a esos abismos, esas contradicciones vitales a los que se enfrentan unos personajes novelescos pero, a la vez, tan apegados a la realidad.

Será en el entrelazamiento entre esta épica de lo íntimo y la Historia en mayúsculas lo que llevará a Almudena Grandes a destacar, en nada más y nada menos que en tres novelas, la fecha de la muerte de Franco (un hito enmarcado en los grandes sucesos históricos) en el devenir de un amor⁵⁸. El primer caso lo encontramos en el primer eslabón de su producción,

⁵⁸ Ya habíamos destacado anteriormente un artículo de *Escalera interior* titulado «23-F, una historia de amor» como ejemplo paradigmático de esta cuestión, entrelazando los grandes hitos históricos con el amor privado, la épica íntima propia de la poética almudeniana. El juego intertextual en la obra de Grandes es tal que llevan a que un personaje de *Los besos en el pan* (2015), Marisa, escriba una novela con el mismo título que el artículo, *23-F, una historia de amor* (Grandes, 2015: 322). Así, los trasvases entre periodismo y literatura en Almudena Grandes no solo se circunscriben a la columna de *Mercado de Barceló* (1999-2003), sino también a la de *Escalera interior* (2003-2021).

donde ya empieza a latir esta idea de la épica de lo íntimo, que es en *Atlas de geografía humana* (1998) con el personaje de Fran:

En la primavera de 1975, cuando la muerte velaba ya cada noche la cama de Francisco Franco, Martín Gutiérrez Treviso se licenció en Derecho para amenazarme con morir para siempre en mi vida. Dos años después, yo misma terminé la carrera, empecé a trabajar en la editorial de mi familia, me alejé sin pesar de la universidad y supongo que le olvidé, si el olvido consiste en dejar de pensar en algo a todas horas, pero su recuerdo me seguía doliendo [...] (Grandes, 1998: 136-137).

La comparación de la agonía del dictador con la paulatina desaparición de un amor en la vida del personaje de Fran —«se licenció en Derecho para amenazarme con morir para siempre en mi vida»— ejemplifica a la perfección esta equiparación entre la macrohistoria y la vida privada, el duelo de un amor, la épica íntima de la que venimos hablando. Pero se hará especialmente significativo con el personaje de Sara Gómez Morales unos años más tarde, con *Los aires difíciles* (2002):

Pero la muerte del dictador se anticipó a los primeros indicios de cansancio de los protagonistas de un amor que aún parecía luminoso y limpio, flamante y lleno de color, y de matices. En la primavera del 76, cuando Vicente pidió el ingreso en el PSOE, Sara sintió en la espalda el empujón de una realidad que por primera vez se había puesto de su parte, y mientras el clima del país entero entraba en un estado de ebullición general que prolongaba la intensidad de su pequeña pasión privada, llegó a creer que sólo existía un desarrollo posible, un final lógico, inevitable, que desembarcaría sin solución a aquel hombre en el centro exacto del resto de su vida (Grandes, 2002a: 304).

Aquí nos damos cuenta ya no de la comparación de la muerte del dictador con la muerte de un amor, como sí ocurría con Fran en *Atlas*, sino de cómo el cambio histórico —de la dictadura a la transición— le sirve al personaje de Sara como un resorte de esperanza, siendo el fin de la dictadura el fin del pasado en su relación con Vicente, y el amanecer de la transición, la vuelta a la ilusión de ese mismo amor. Finalmente, esta épica íntima encuentra su máxima ejemplificación y alcanza una nueva dimensión en *El corazón helado* (2007). En esta obra, el 20 de noviembre de 1975 no solo se entrelaza con el futuro sentimental del personaje de Raquel, sino que se convierte en el eje de la memoria íntima y familiar, especialmente a través de la figura de su abuelo, quien encarna la resistencia y el dolor del exilio antifranquista:

Raquel, que se acordaría siempre de aquel día, contempló la escena como si estuviera sentada en un cine, viendo una película [...]. Capitán, república, exiliado, rojo, palabras preciosas como joyas, como monedas [...]. Todas las miradas convergieron en aquel señor alto y bien vestido, que no se distinguía de los franceses porque era rubio, de piel clara, y en la mujer morena y bajita que se apretaba contra él y parecía demasiado sofisticada para ser española, porque llevaba el pelo corto, teñido de rojo oscuro, peinado como si estuviera despeinado [...]. Aquellos chicos tan jóvenes [...] les miraban con una expresión grave y anhelante, respetuosa y conmovida, como si llevaran toda una vida esperando el momento. [...] Yo también quiero saludarle, señor, dijo el segundo, el tercero le llamó camarada, y la cuarta, que era una chica, le dio las gracias, le debemos tanto a la gente como usted, dijo. [...] Eso fue lo que recordaría siempre de aquel día, de aquella noche del 20 de noviembre de 1975, la tristeza de su abuelo, una pena honda, negra y sonriente, el balance de aquel día de risas y de gritos [...] (Grandes, 2007: 42-44).

Como hemos podido ver a lo largo de las tres muestras de la novelística de Grandes, la categoría de la épica de lo íntimo se traslada a un terreno mucho más privado, como es la consumación de un amor, en el caso de Fran y Sara, o la herencia de la memoria familiar, como ocurre en Raquel. Pero eso no significa que se circunscriba única y exclusivamente a su vertiente novelística, puesto que también llegará a piezas articulísticas, tal y como la misma Grandes nos narrará al explicar el descubrimiento de la intimidad en su adolescencia entre las paredes del mercado, en su columna *Mercado de Barceló*:

[...] Entonces sucedió. Noté primero la proximidad indudable de alguien, el calor de un cuerpo que se pegaba al mío por la izquierda, la inconcebible presencia de un brazo que cruzaba mi espalda para apoyar la mano en mi hombro derecho [...], la caricia de una barba sobre mi mejilla, y una voz, una voz masculina [...] —Podríamos comprar naranjas también, ¿no? [...] —¡Uy! Perdona, perdona... —me decía—. Es que me he confundido, creía que eras... [...] Acababa de descubrir, por sorpresa, a traición, y desde luego antes de tiempo, el sonido de la intimidad [...] Nunca he llegado a olvidar esta historia, pero los documentales, los programas especiales, las grabaciones sonoras con las que los medios de comunicación han querido conmemorar los veinticinco años transcurridos de la transición, me la han devuelto con más color, más intensidad (Grandes, 2003a: 205-206)⁵⁹.

El espacio de intervención pública concedido por el periódico le permite a Grandes trasladar la épica de lo íntimo a pie de calle, al mercado, para forjar su épica de lo cotidiano.

⁵⁹ El artículo original fue publicado el 17 de diciembre del 2000 en las páginas de *El País Semanal*. Más tarde, sería compilado en la antología editada por Tusquets en 2003.

El tratamiento de las pasiones privadas, a puerta cerrada, donde solo el narrador es capaz de adentrarse, se filtra ahora, en el nuevo formato de la columna, en lo aparentemente insignificante: el bullicio del mercado, el ruido de fondo en las colas de la frutería y la pescadería, o ese roce fortuito que desencadena una reflexión en torno a la Transición, como en el caso anterior. Así lo corrobora la propia autora a modo de poética en el cierre de su sección de *Mercado de Barceló*, reivindicando el valor de la pequeñez, de los pequeños gestos cotidianos, ante los grandes titulares que acaparan los periódicos:

[...] Ése ha sido el horizonte de esta página, el paisaje ante el que las letras negras formaban palabras sobre el papel blanco, el tamiz que ha filtrado la luz, y los sentimientos pequeños de personajes casi siempre anónimos por dentro y por fuera, protagonistas sin embargo de una actualidad menor, pero no menos auténtica que la que inspira los grandes titulares de la edición de cualquier periódico. Al menos, es lo que he intentado yo, contar lo que pasa en la calle (Grandes, 2003a: 260)⁶⁰.

Una auténtica *rara avis* en su producción novelística sería *Los besos en el pan* (2015), donde la categoría de la *épica de lo cotidiano* hace el camino inverso y se traslada del articulismo a la ficción. Este caso ofrece —como también lo haría años después la novela póstuma *Todo va a mejorar* (2022), ambas novelas de urgencia— el ejemplo perfecto de la transmutación de lo que había sido antes la materia prima de sus columnas —el vecindario, los pequeños gestos cotidianos, esa «primera materia del Arte novelesco» (Galdós, 1897: 13)— en auténtico material novelable, con un eco indudable de esa «página como una casa» (Grandes, 2003b: 102) que había definido a su segunda serie periodística *Escalera interior*:

Estamos en un barrio del centro de Madrid. Su nombre no importa, porque podría ser cualquiera entre unos pocos barrios antiguos [...]. Este no tiene muchos monumentos pero es de los bonitos, porque está vivo. Mi barrio tiene calles irregulares. Las hay amplias, con árboles frondosos que sombrean los balcones de los pisos bajos, aunque abundan más las estrechas [...]. Pero lo más valioso de este paisaje son las figuras, sus vecinos, tan dispares y variopintos, tan ordenados o caóticos como las casas que habitan [...]. En este barrio siempre han convivido los portales de mármol y las paredes de yeso, los ricos y los pobres. [...] Quienes renunciaron al combate ya no viven aquí. Los demás siguen luchando contra el dragón con sus propias armas, cada uno a su manera. [...]

⁶⁰ El último artículo de la serie *Mercado de Barceló* vio la luz el 23 de febrero de 2003 en *El País Semanal* bajo el título «Cerrado por cambio de negocio». Apenas dos semanas más tarde, el 9 de marzo de 2003, Grandes inauguraría su nueva sección, *Escalera interior*, con el artículo «Una página como una casa», que se prolongaría hasta su prematuro fallecimiento el 27 de noviembre de 2021.



Porque en España, hasta hace treinta años, los hijos heredaban la pobreza, pero también la dignidad de sus padres, una manera de ser pobres sin sentirse humillados, sin dejar de ser dignos ni de luchar por el futuro. [...] No hace tanto tiempo, en este mismo barrio, la felicidad era también una manera de resistir. [...] Esta es la historia de muchas historias, la historia de un barrio de Madrid que se empeña en resistir, en seguir pareciéndose a sí mismo en la pupila del ojo del huracán (Grandes, 2015: 13-18).

3. El laboratorio de la ficción: *Mercado de Barceló* (1999-2003)

Si en los primeros compases de este trabajo partíamos de la ambición totalizadora que vertebra la obra de Grandes, para adentrarnos luego en la complejidad de las relaciones entre periodismo y literatura —desde los grandes referentes históricos del articulismo español hasta su consolidación en la etapa democrática con *El País*— conviene ahora observar y dar cuenta de cómo cristaliza todo este bagaje en la propia praxis escritural de la autora, especialmente en su vertiente articulística con *Mercado de Barceló*, y cómo esta bebe y se retroalimenta ya no solo de sus novelas precedentes, sino de las coetáneas a su columna, como *Los aires difíciles*, o en proyectos posteriores, desde los *Episodios* hasta las novelas de urgencia como *Los besos en el pan* y *Todo va a mejorar*.

Precisamente, la publicación quincenal de sus artículos desde 1999 hasta 2003 en la serie *Mercado de Barceló* es la que nos permite rastrear y averiguar motivos, obsesiones, temas y preocupaciones que perseguían a la escritora y que luego volcaría en los personajes de sus novelas, convirtiendo esta columna no en una actividad ancilar o subsidiaria de su obra, sino en un verdadero laboratorio de ficción, donde la voz autorial se erige como cronista de la realidad con una marcada presencia de su subjetividad. Además, su segunda serie, *Escalera interior*, también ofrece muestras de esta permeabilidad genérica entre artículo y novela que nos permiten dialogar con la poética de la autora; si bien en esta segunda etapa periodística la centralidad del relato pasa del mercado al vecindario (y de ahí el acertado marbete de *Mercado* y *Escalera*), incorporando pequeñas ficciones que tendrán su continuidad, como es el caso de personajes gestados en la propia columna, tales como Adelaida o Charo.

Cuando Grandes arranca su andadura en *El País Semanal* en el otoño de 1999, ya se encontraba profundamente embebida en la escritura de *Los aires difíciles*, a la que en un primer momento iba a titular *Una borrosa versión del enemigo* y que finalmente denominaría bajo el verso de Manuel Altolaguirre⁶¹.

⁶¹ Tal y como figura en el paratexto de la novela: «Hubiera preferido/ ser huérfano en la muerte/ que me faltarás tú/ allá, en lo misterioso/ no aquí, en lo conocido./ Habermé muerto antes/ para sentir tu ausencia/ en los aires difíciles». Resulta interesante observar el uso casi sistemático de la intertextualidad en la obra de Grandes: desde *Te llamaré Viernes* (remitiendo a *Robinson Crusoe*), pasando por el tango escrita por Homero Manzi y compuesto por Lucio Demare que da título a *Malena es un nombre de tango* o *El corazón helado* (con el célebre verso machadiano «una de las dos Españas ha de helarte el corazón»), hasta llegar a los versos de Luis Cernuda en el homenaje a Galdós en *Desolación de la quimera* (1956-1962), dentro del «Díptico español»: «[...] La real para ti no es esa España obscena y deprimente/ En la que regenta hoy la canalla./ Sino esta España viva y siempre noble/ Que Galdós en sus libros ha creado./ De aquella nos consuela y cura esta».

En el *cuaderno de notas* de Almudena Grandes —material inédito e indispensable para acercarse a su proceso de creación—, la autora anota la fecha del 9 de febrero de 1999 como el inicio de los primeros esbozos para esta obra: personajes, estructura, argumento... Esta metodología de trabajo preliminar, que inauguró, como hemos comentado con anterioridad, precisamente con *Los aires difíciles*, alcanzaría su máxima expresión con el prototipo narrativo de *El corazón helado* y, muy especialmente, con el proyecto de los *Episodios de una guerra interminable*. Gracias a la generosidad de Luis García Montero, reproducimos la portada del cuaderno en el Anexo III, Figura 1, donde se evidencia que la intención del primer título fue *Una borrosa versión del enemigo*. El análisis de las notas en el cuaderno ofrece una pista fundamental sobre la génesis del relato: dado que la segunda página del cuaderno está dedicada únicamente a trazar el perfil del personaje de Sara Gómez, cabe pensar que ella fue uno de los motores primeros de la novela. Además, Grandes admitiría años más tarde que «Sara es el agujero en el muro, la puerta por la que logré salir a un mundo nuevo, otro tema en el que permanecer durante muchos años, durante muchos libros» (2012a: 26). De este modo, el marbete original del título permite dar sentido a esa *borrosa versión del enemigo*, encarnada en el poder del viento⁶² y en las dos grandes agresiones presentes en la novela, las cuales están relacionadas con el pasado de los personajes, con ese *enemigo* al que aludiría el primer título: el intento de muerte por parte de El Panrico a Maribel en el momento en que soplaban el viento Levante (Grandes, 2002a: 411) y la amenaza de Nicanor para ajustar cuentas con Juan Olmedo (Grandes, 2002a: 581).

Por tanto, para poder genealogizar el período en que Almudena Grandes se halla inmersa en la escritura de *Los aires difíciles* (2002) basta con acudir a dos testimonios de la propia autora que nos arrojarán algo de luz. En primer lugar, en el seminario de Neuchâtel dedicado a su obra, la autora afirmaría que:

[...] en la primavera de 1997, antes de poner punto y final a la novela en la que desmenuzaría por última vez la trayectoria que he descrito más arriba [*Atlas de geografía humana*], comprendí que el texto en el que estaba trabajando cerraba un ciclo marcado por un profundo carácter testimonial, y así fue. Mucho antes de estar en condiciones de responder a esa pregunta, ¿y qué escribo yo ahora?, que no me dejaba dormir por las noches, comprendí que retroceder era lo mismo que repetirse [...]. Así

⁶² En la primera página del *cuaderno de notas* de Almudena Grandes para *Los aires difíciles*, donde traza el perfil del personaje de Sara Gómez, ya empieza a vislumbrarse la voluntad de que el viento ejerza un papel importante *vid.* Anexo III, Figura 2 y su respectiva transcripción.

nació el proyecto de *Los aires difíciles*, una novela singular para mí por diversos motivos (Grandes, 2012a: 21).

En este texto, se nos confirman dos datos reveladores: el punto de inflexión de su obra en 1997, en el proceso de finalización de la escritura de *Atlas de geografía humana* —publicada en 1998—, y la consecuente gestación de *Los aires difíciles* como respuesta a esa crisis creativa y al miedo a repetirse temáticamente. El segundo testimonio al que debemos acudir, en este caso para fechar la finalización de la escritura de *Los aires...*, lo encontramos precisamente en un artículo de *Mercado de Barceló* el 9 de septiembre de 2001:

Por eso estoy tan triste yo, ahora mismo, mientras miro el final de una época que para mí es esta mucho más que una estación del año. Porque durante tres años he vivido con ellos, tres veranos seguidos poniendo el despertador para madrugar igual que en invierno, tres veranos llevándomelos a la playa por las mañanas y a tomar copas por las noches [...]. Estaba deseando quitármelos de encima y a finales de agosto lo conseguí por fin. Adiós, les dije, adiós, dijeron ellos, y en el instante más puro de mi triunfo, en la cota más alta de mi escalada [...] los personajes de mi novela parecían más contentos que yo (Grandes, 2003a: 135-136).

En consecuencia, estos datos que hemos constatado nos permiten trazar con exactitud la cronología de gestación de *Los aires difíciles*: un proceso de escritura que abarca tres años, iniciándose el 9 de febrero de 1999 con las primeras anotaciones en el *cuaderno de notas* de la autora, y concluyendo su redacción definitivamente a finales de agosto de 2001. Así, cualquier artículo publicado desde el comienzo de sus colaboraciones (octubre de 1999) hasta agosto de 2001 nos sirve como testimonio directo del proceso de creación de la novela, sin que ello excluya, por supuesto, los posteriores artículos de *Mercado de Barceló*, que concluirían en febrero de 2003.

Para llevar a cabo el análisis que proponemos a continuación, resulta ineludible atender a la propia materialidad de los textos, esto es, a su evolución desde el soporte hemerográfico hasta el formato de libro compilado. El trasvase de la columna publicada quincenalmente en prensa hasta su consolidación antológica en la editorial Tusquets con el mismo título, *Mercado de Barceló* (2003), conllevó un proceso de variantes —en la mayoría de los casos, cambios estilísticos y ortotipográficos— y una selección de artículos por parte de la autora. Por ello, más allá de atender a las temáticas y a los trasvases entre novela y artículo, el presente capítulo se apoya en un estudio de variantes textuales entre las versiones publicadas en *El País Semanal* y la edición definitiva (que pueden encontrarse en el Anexo IV).

3.1 La forja de la ilusión realista y el compromiso con la vida moderna

[L]a representación literaria de la vida con lupa y con escalpelo, la forja de la ilusión realista es la invariante ética y estética de la obra de Almudena Grandes [...] (Sotelo, 2022)

Ya desde la «puerta de entrada» a *Mercado de Barceló* —con su artículo inaugural titulado «Treinta años después»⁶³—, Almudena Grandes asentaba el que sería su ideario estético a lo largo de su primera colaboración: encontrar en el espacio del abasto madrileño unas coordenadas narrativas dignas de ser contadas, un escenario propicio donde ella misma llegaría a afirmar que se escondían personajes susceptibles de convertirse en materia narrativa:

El mercado es un mundo completo en las tripas del mundo⁶⁴, una realidad que se estrena a sí misma cada mañana, una función diaria de la vida, y tal vez la ventana más privilegiada a la que un escritor puede asomarse para mirar; escuchar y encontrar a sus propios personajes (Grandes, 2003a: 13).

Es por ello que en este primer artículo, auténtica declaración de intenciones, Grandes cite a Charles Baudelaire, una presencia que asomará a retazos a lo largo de sus colaboraciones dominicales (2003a: 13, 87) y que, como hemos señalado al inicio de este trabajo, ratifica que esa actitud que «inspiró la teoría de la modernidad»⁶⁵ sobrevive intacta en los espacios del mercado (2003a: 13), recorridos por la autora con la atención escrutadora del *flâneur* baudelairiano. Especialmente los escritos reunidos en *El pintor de la vida moderna*⁶⁶ ofrecen esa poética de la mirada atenta que Grandes se propone ejercitar con esta columna quincenal. En el capítulo segundo del *feuilleton* baudelairiano, «El croquis de costumbres», el escritor francés trae a colación el modelo de Balzac y su *Comedia humana*, subrayando que el genio

⁶³ El artículo apareció originalmente en *El País Semanal* bajo dicho rótulo y sería posteriormente, en la antología editada por Tusquets, cuando se le añadiría el encabezado para figurar como «Puerta de entrada. Treinta años después». Para un estudio detallado de las variantes de titulación y cambios textuales, *vid.* Anexo IV.

⁶⁴ Esta imagen evoca de manera inevitable a la obra de Émile Zola, quien en *El vientre de París* (1873), tercera entrega de su ciclo *Les Rougon-Macquart*, sitúa la acción en el mercado parisino de Les Halles para describir los entresijos e intrigas que envuelven al espacio de abastos.

⁶⁵ El mismo Charles Baudelaire, en el capítulo titulado «La modernidad» —incluido en *El pintor de la vida moderna* (1863)— definía la modernidad como el acto de «[...] separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno en lo transitorio» (Baudelaire, 1999: 361).

⁶⁶ Estos textos aparecieron originalmente en el periódico *Figaro* los días 26 y 29 de noviembre, y 3 de diciembre de 1863.

del observador urbano es de «naturaleza mixta», evidenciando la mixtura de las artes con Daumier y Gavarni, uno como pintor, el otro como caricaturista, en un ejercicio análogo al del novelista, al advertir que:

[...] hay en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, un movimiento rápido que impone al artista la misma velocidad de ejecución. [...] Observador, paseante, filósofo, llámese como se quiera; [...] es el pintor de la circunstancia y de todo lo que sugiere de eterno (Baudelaire, 1999: 353).

La pulsión de retratar lo imperecedero de la realidad, mudándolo en material artístico para convertirlo en eterno, entronca directamente con la tradición realista decimonónica española, tanto en la producción larriana como en la de Galdós. Clarín, con un gran olfato crítico, en una temprana reseña a la *Doña perfecta* galdosiana reclamaba precisamente la pintura de la vida moderna anclada en lo ordinario, en lo anodino, dignificando esa cotidianidad, pues ahí se encontraba lo que verdaderamente perduraría:

A esos realistas de comestibles que piensan que no se puede reflejar la vida moderna si no se habla del estómago, la bolsa y la cocina; a los otros que entienden que la sociedad actual toda es adulterios, incestos y quiebras inmorales, podemos presentarles, como lección y contraste, este *verdadero realismo* que, dejando lo puramente accidental, y elevándose a considerar lo temporal y transitorio en su fundamento, sabe tratar dignamente los asuntos comunes y ordinarios, porque adivina en ellos y luego estudia lo que tienen de trascendental y eterno (Clarín, 2020: 146-147).

El ajetreo urbano, el tránsito incesante de personajes que desfilan, fugaces, a la vista de cualquier transeúnte, queda atendida por la mirada abarcadora del novelista, del creador que se propone detener aquello que parece agotarse a la mirada de las gentes para trazar una cartografía del entorno social, bien sea en la ficticia y provinciana Orbajosa, bien en la agitada ciudad madrileña. Rescatando la idea del *periodismo como escritura* —frente a aquel *periodismo como redacción*— que comentábamos anteriormente, Grandes asumirá este primer modo, desplegando todo un catálogo de personajes que rondan, aguardan, salen y vuelven en la ciudad y que inauguran el inicio del trajín veraniego:

La señora que pasea a ese perro que se decide a ladrar, animado por la concurrencia [...]. El abuelo, que ha bajado a comprar bollos para desayunar, arquea las cejas de asombro al cruzarse con una mujer atlética [...]. El padre de familia, al que liaron en septiembre los listos del APA para que se ofreciera candidato voluntario al puesto de

entrenador del equipo [...]. El adolescente que, apenas diez minutos antes, al salir del último bar abierto, creía tener méritos para aspirar a campeón absoluto de la noche del sábado [...]. Los transeúntes habituales de estas horas malditas nos perdemos de vista al mezclarnos con la multitud repentina donde todos los excursionistas se vuelven alpinistas, todos los ciclistas tienen pinta de ir a dar la Vuelta a España, todos los coches parecen emigrar al fin del mundo, todas las mujeres van vestidas de colores, todos los hombres tienen prisa, y cada uno de ellos rebosa tal energía que podría encender una bombilla de 100 vatios con la boca. Es verano (Grandes, 2003a: 98).

Aquellos «transeúntes habituales», que la escritora conoce: la señora, el abuelo, el padre de familia, el adolescente..., se pierden ante el frenético paso de las gentes, provocando una homogenización: «nos perdemos de vista al mezclarnos con la multitud repentina». El trasiego propicia el anonimato en las grandes ciudades, que nadie permanezca por mucho tiempo, que todo sea un movimiento constante. De ahí la importancia y el papel del artista, que fijará y ralentizará el movimiento incesante de la metrópoli. Más adelante, en el tercer capítulo de *El pintor de la vida moderna*, Baudelaire señala justamente el efecto del anonimato de quien observa, permaneciendo oculto al mundo con su papel de incógnito, allí donde el yo se confunde con el todo.

Grandes empleará el espacio de la columna de *Mercado de Barceló*, ya no solo como cronista de la realidad, sino también como soporte de denuncia social y crítica al sistema de consumo de las sociedades capitalistas. Fijémonos cómo utiliza en un primer momento la descripción de tipos, a los que la propia escritora llama «mis personajes»: la gorda sufriendora, el jubilado aburrido, la lista que se cuele... para luego pasar a la crítica empleando esa estructura inductiva, avanzando de la descripción a la denuncia del sistema para el final del artículo, algo que es una constante en todo *Mercado de Barceló*:

Semana a semana, puedo ir reconociendo a todos mis personajes, la gorda sufriendora, el jubilado aburrido, la lista que se cuele, el hombre joven y perplejo, la tacaña que ahorra una peseta de cada duro, el espabilado que cree que sabe regatear, la adolescente martirizada por los codos de los adultos que no le dejan un hueco para acercarse a comprar lo que quiere, el vendedor paciente y el que ya ha agotado hasta la última gota de su paciencia. Están todos más morenos y, quizá, más relajados, tal vez porque aquí no se vende comida, sino, básicamente, objetos que no necesitan, que ya poseen, a un precio que les anima a acumular más, y más, y más de lo mismo (Grandes, 2000: 108)⁶⁷.

⁶⁷ Este artículo, titulado «Por quinientas pesetas», no figura en la antología editada por Tusquets. Para el cotejo de las variantes entre los textos originales en prensa y la versión antológica, *vid.* Anexo IV.

El fragmento anterior tal vez condense del mejor modo la estructura que va a ir utilizando Almudena Grandes en su espacio en prensa: de la descripción de tipos a la crítica al sistema, del recurso de la descripción al posicionamiento ético del escritor, que justificará su presencia afirmando: «preferiría quedarme aquí, en este lugar desde el que todavía me atrevo a mirar el mundo para contarlo» (Grandes, 2003a: 150).

Si bien, es curioso cómo la presencia autorial en *Mercado de Barceló* varía según el artículo, ya que en ocasiones hay una voluntad clara de tomar partido frente a la realidad y, en otras, la autora es consciente de su papel de narradora —«Durante un instante, siento la tentación de decirlo en voz alta, pero cuando llega mi turno, compro la carne y me voy. Al fin y al cabo soy la narradora» (Grandes, 2003a: 41)—. Además, existe un caso en que la omnisciencia autorial llega a tal punto que deriva en una focalización externa, en la que solo hay un diálogo de los personajes sin intervención de la escritora, como ocurre en la pieza «Sin comentarios».

Resulta evidente, por tanto, su posicionamiento ante la realidad consumista a los que han abocado los sistemas actuales; una vez más, en el fragmento que reproducimos a continuación, la autora se reserva el final del artículo para la crítica, tras haber utilizado el recurso de la descripción en la primera parte del artículo:

[...] un paseo por los alrededores del mercado también sirve para meditar sobre algunos paradójicos aspectos de la idea de progreso, un concepto que aquí, más que identificarse, llega a confundirse con el de consumo. Nada ha cambiado pero todo ha cambiado, porque ha cambiado el valor de las cosas. Amas de casas ejemplares y seductoras congénitas, las propietarias del nuevo milenio atraviesan en masa las puertas de las tiendas de «Todo a cien» [...] (Grandes, 2003a: 25).

A estos dos recursos —la descripción y el compromiso con la vida moderna— cabría dedicarle unas líneas, puesto que resultan vertebrales a lo largo de su colaboración dominical y ambos son la arquitectura interna en la poética almudeniana, tanto en su vertiente articulística como novelística, tal y como veremos a continuación.

3.1.1 La arquitectura de la descripción: del descansillo a la azotea

En *Lo que sé de Almudena* (2025), Rafael Reig recupera retazos de vivencias y anécdotas alrededor de la figura de Almudena Grandes, partiendo de una honestidad biográfica que no resta valor a su testimonio, pese a advertir que «nunca fui amigo de Almudena ni de Luis [...]. Sus amigos íntimos eran otros [...]» (Reig, 2025: 21). Aunque el tono general del libro se enmarca en el ámbito de lo biográfico, algunas de sus observaciones resultan relevantes para comprender la poética de la escritora madrileña, especialmente en lo que concierne al uso de la descripción en sus novelas⁶⁸ o en cualquier otro formato literario (cuento o artículo).

En ese sentido, la descripción ha ocupado un lugar central en la teoría narratológica moderna. Gérard Genette (1989a: 155) ya identificó la descripción como una modalidad de pausa narrativa que interrumpía momentáneamente la progresión de la historia para favorecer la observación de personajes, espacios u objetos. Por su parte, Roland Barthes postuló desde la semiótica su célebre concepto del *efecto de realidad* (*l'effet de réel*), según el cual —y tomando como referencia las creaciones flaubertianas del barómetro de Mme. Aubain en *Un coeur simple* y la descripción del espacio de Rouen en *Madame Bovary*— aquellos elementos que comúnmente se denominan «detalles inútiles» (Barthes, 2021: 180) carecen de «carácter predictivo» —es decir, no contienen una función estructural o proléptica en la narración—, puesto que «no dicen finalmente sino esto: *nosotros somos lo real*; es la categoría de lo “real” (y no sus contenidos contingentes) la que es ahora significada» (p. 185). Dicho de otro modo, esos elementos que pudieran parecernos ornamentales o auxiliares a la narración, como las descripciones, son en realidad los que dan un significado referencial a la construcción creada por el autor, aquello que nos mantiene anclados a esa ilusión de mimesis. Ello no implica, claro está, que la descripción no ejerza un papel importante en la trama de una novela, como sí ocurre en la famosa descripción del capítulo XVI de *La Regenta* o, en el caso de Grandes, la descripción de la casa donde viven los padres biológicos de Sara Gómez Morales en *Los aires difíciles*, como tendremos ocasión de ver a continuación.

⁶⁸ Posiblemente, uno de los orígenes de su predilección por esta técnica fue la fascinación con que, de adolescente, acudía a los pasajes descriptivos de unas novelas juveniles, en las que destacaba una autora cuyo nombre Grandes ya no recuerda, pero a quien define como heredera de la «ñña de Madame de Ségur» y de quien afirma que «era, y posiblemente sin haber llegado a saberlo nunca, una auténtica hada de la descripción. O, al menos, eso era lo que me fascinaba a mí de aquella historia que leía, y releía, y volvía a leer cada verano sin ser capaz siquiera de explicarme por qué» (Grandes, 2003a: 107).

Esta concepción de la descripción genettiana y barthesiana resulta especialmente necesaria para interpretar un pasaje recogido por Reig en el que Grandes le explicaba su manera de entender la construcción novelesca. Según nos relata el escritor madrileño, la autora concebía la lectura de una obra literaria como una ascensión, comparando la novela con un edificio donde el lector comienza a «ras de suelo, en la planta de la calle, frente a comercios de todos los ramos» (Reig, 2025: 119) y va elevando la mirada hacia lo alto, donde apenas atisba «una mano que aparta un visillo y un rostro de mujer, y un piso más abajo un joven acodado en el balcón [...]» (p. 120). Sin embargo, aunque la presentación de estos personajes no escatime en detalles, toda esta fachada del edificio que contempla el lector es tan solo un umbral: a ojos de la autora, todo ello conforma la contraportada del libro (p. 121).

Una vez que el lector se adentra en el interior del edificio, comienza a subir los escalones de la diégesis. A medida que se asciende, aparecen los primeros resortes de personajes; por allí asoman modestos funcionarios, cesantes, una criada muy ufana dando escobazos, viudas tronadas y un «ajado matrimonio que se quiere, aunque en presencia de conocidos se traten en demostrativo [...]». A esta no le gusta el hojaldre; a este lo que menos le gusta es trabajar» (Reig, 2025: 122). Ante tal catálogo de personajes y tramas, el lector continúa subiendo hasta sentir el agotamiento de la escalada, y es exactamente ahí donde entra en funcionamiento la *teoría del descansillo*. En él, según Grandes, el tiempo de la narración se detiene para que el lector tome aliento y empiece a contemplar el universo narrativo creado por la autora (p. 123). Y es precisamente en este recodo del edificio donde la técnica literaria de la descripción cobra todo su sentido, pues, como había dictado Genette, la pausa descriptiva suspende por completo el avance temporal de la historia antes de que, según la teoría del descansillo de Grandes, el lector reanude su ascenso:

Una vez reconfortado (e instruido) en el rellano, llega al principal, donde viven los Santa Cruz, un magistrado, algún rentista y un coronel de artillería con dos hijas casaderas⁶⁹. En cada planta, la distribución es distinta; en el principal solo hay tres viviendas, por arriba y por abajo aumenta el número de hogares por planta. Aquellos edificios acogían a diferentes estratos de la sociedad, que podías conocer a través del viaje en vertical, subiendo o bajando las escaleras. Ahora de eso casi no queda, en cualquier inmueble hay la misma distribución en todos los pisos, y la misma clase de gente. Si quieres

⁶⁹ Esta intertextualidad que incluye Rafael Reig en su libro *Lo que sé de Almudena* (2025) nos retrotrae a célebres personajes galdosianos: desde la familia Santa Cruz (novelada en *Fortunata y Jacinta*) hasta pasar por el famoso rentista Don Lope de *Tristana*.

entender la composición social de una ciudad, tienes que desplazarte en horizontal, de un barrio a otro (Reig, 2025: 124).

En el viaje social que propone Reig, a diferencia de la novela decimonónica donde la estratificación social se observaba en vertical (desde la planta principal —donde podía vivir la alta burguesía—, hasta en el primer y segundo piso —habitados por las clases medias— y las buhardillas o sotabancos —donde se cobijaban los estratos más bajos—), el escritor contemporáneo deberá desplazarse en horizontal, de un barrio a otro. El mismo Rafael Reig admite en estas líneas que la autora trasladó esta premisa a la praxis articulística y novelística: «Tenía razón y lo demostró en sus artículos, en realidad relatos, más tarde engarzados en libros, sobre el barrio. Un viaje horizontal, o más bien circular, en torno a la vida y los quebrantos de vecinos de Barceló y la glorieta de Bilbao» (Reig, 2025: 124).

Buena muestra de ello es el artículo «Otro mercado», ambientado en el madrileño barrio de Maravillas —entre la glorieta de Bilbao y el mercado de Barceló—, donde se evidencia la transformación en la composición social recogida por Reig. En este caso, la idea de horizontalidad se manifiesta aquí en la atención a los mendigos, a sus vicisitudes y estrategias para pedir limosna en los tiempos actuales y en el que Grandes prioriza la crónica de la realidad social de modo horizontal, a ras de suelo:

[...] pobres solos y en pareja, nacionales y extranjeros, jóvenes y viejos... Cada uno tiene su especialidad, una clientela escogida en función de sus propios recursos. Los vendedores de prensa solidaria [...] se dirigen con preferencia a las personas de orden, señoras mayores [...] y jubilados [...]. Las madres jóvenes [...] buscan a otras madres jóvenes [...]. Los extranjeros recién llegados confían en los varones de aspecto próspero que no llevan corbata [...] (Grandes, 2003a: 202).

Esta misma idea de cartografiar «horizontalmente» el espacio urbano no se agota en su producción periodística, sino que halla un parangón claro en su obra de ficción a través de *Los aires difíciles*, y muy especialmente en el personaje de Sara Gómez Morales. El comentario a propósito de estos pasajes, además de responder a la tesis de Reig sobre la horizontalidad en la novela contemporánea, nos ayudará a comprender la trascendencia de la descripción en la obra de Grandes, la cual va más allá de ese *efecto de realidad* de Barthes que comentábamos en líneas precedentes para prefigurar simbólicamente el núcleo del conflicto de la protagonista,

marcado por la duplicidad de los dos espacios antagónicos que marcan su infancia y condicionan su adultez: la calle Velázquez y la calle de Concepción Jerónima.

Por un lado, encontramos a Sara criada por su madrina en la opulencia de la calle Velázquez, en pleno barrio de Salamanca⁷⁰:

Cuando salió de la casa de la calle Velázquez, Sarita era una réplica a escala de la mujer que la había criado, que le había enseñado a comer gambas con cubiertos de pescado y a horrorizarse ante el concepto de la elegancia que poseen las esposas de los funcionarios, que le había prohibido bañarse en piscinas públicas y salir a la calle en zapatillas, que la había animado a escoger bien a sus amistades y a tratar al servicio con amabilidad y condescendencia, que se sentaba a hablar con ella un ratito en francés, todas las tardes (Grandes, 2002a: 199).

La importancia de este espacio, tanto geográfica como sentimentalmente, es de tal calibre que llevan a Grandes a recuperar este mismo escenario años más tarde en el cuarto tomo de los *Episodios*, *Los pacientes del doctor García* (2017), donde vuelve a aparecer el padrino de Sara, Antonio Ochoa, y la propia protagonista en su niñez (Grandes, 2017b: 562).

Por otro lado, están sus padres biológicos, que habitan en la galdosiana calle de Concepción Jerónima —donde Pepe Samaniego aparecía como un droguista arruinado en *Fortunata y Jacinta* (Galdós, 2020: 243) y en la que la propia Fortunata vivía (Galdós, 2020: 205)—. Este espacio se nos describe casi en ruinas, y es crucial para entender el conflicto que atraviesa la protagonista:

Arcadio Gómez Gómez y Sebastiana Morales Pereira vivían en la calle Concepción Jerónima, en un edificio que se caía a trozos, junto al Ministerio de Asuntos Exteriores. La fachada, de color indefinido de la suciedad y el abandono, mostraba sus heridas con la serena complacencia de un leproso, desconchones superficiales, con los rebordes resecos, desprendidos del fondo [...]. Junto a uno de los balcones del primer piso se distinguían aún las huellas de un tiroteo [...]. La escalera estaba al fondo, con sus peldaños de madera desgastada, hundida en el centro de cada escalón, y una barandilla de hierro forjado que apenas servía de recordatorio de tiempos mejores (Grandes, 2002a: 43-44).

⁷⁰ La misma Grandes también destaca esta idea de la opulencia de las familias madrileñas de bien en un artículo de *Mercado de Barceló* dedicado a la reseña de la novela *Romanticismo* (2001) de Manuel Longares: «Es la historia de su seguridad, de la soberbia inquebrantable de quienes tenían España en sus manos, y la historia de su desconcierto [...] un puñado de familias ricas e incultas, sociables e insensibles, felices en la medida en la que el dinero puede salvar de las desgracias pero de corazón tan pálido como el del barrio donde viven» (Grandes, 2003a: 184).

Esta descripción se sitúa en la primera analepsis de Sara Gómez en la novela, la cual se articula entre el presente narrativo en Rota y el pasado aludido en Madrid. La función descriptiva de este pasaje, que rehúye del *efecto de realidad* barthesiano, radica en que el estado maltrecho del edificio no solo representa el estado socioeconómico de la familia biológica de Sara, sino que también simboliza el signo de la derrota de los vencidos en la Guerra Civil⁷¹ con ese estado «abandono», «suciedad» y esas «huellas de un tiroteo». A lo que se suma el conflicto central y, ante todo, identitario del personaje de Sara: su desclasamiento forzoso a los dieciséis años, al ser abandonada por su madrina y devuelta al núcleo materno de la calle Concepción Jerónima (2002a: 126). Sara, «vida prestada, hija prestada, madre de nadie, nada del todo» (2002a: 382), sufre ese abandono y desamparo que personifica también la descripción de la casa de Concepción Jerónima, la casa de sus padres biológicos.

Finalmente, llegados ya al terrado del edificio de la construcción novelesca dibujada por Grandes —a esa veleta galdosiana, esa vista de Fermín de Pas en *La Regenta* en la que todo se ve, en la que nada se escapa⁷²—, Rafael Reig recoge la definición de lo que era la novela en su magnitud:

[...] Una novela es un aparato óptico, me explicó. La lees para poder mirar a tu alrededor desde otra perspectiva. Para eso leemos: para subir a la azotea. Para poder contemplar el mundo desde otro punto de vista. Eso también te conduce a verte a ti en tu relación con el mundo de una forma diferente (Reig, 2025: 131).

⁷¹ Recordemos que el padre biológico de Sara, Arcadio Gómez Gómez, había sido condenado a muerte por un Tribunal Militar, y que es gracias a la intervención de la madrina de Sara que consigue sortear la condena (Grandes, 2002a: 116-117) y su padre adoptivo, Antonio Ochoa Gorostiza, fue capitán del ejército franquista, tal y como se pormenorizará en *Los pacientes del doctor García* (Grandes, 2017b: 128).

⁷² Llama la atención el deseo de abarcar la totalidad a lo largo de la novelística decimonónica, desde la veleta galdosiana pasando por la mirada abarcadora del Magistral con Vetusta: «No se daba por enterado de cosa que no viese a vista de pájaro, abarcándola por completo y desde arriba [...] el Magistral, olvidado de los campaneros, paseaba lentamente sus miradas por la ciudad escudriñando sus rincones, levantando con la imaginación los techos, aplicando su espíritu a aquella inspección minuciosa, como el naturalista estudia con poderoso microscopio las pequeñeces de los cuerpos» (Clarín, 2014: 104-105). Como habíamos apuntado en el epígrafe de la «escritura total» de Almudena Grandes, esto se hará patente en su vertiente articulística desde su primera columna a *Mercado de Barceló*: «Es casi imposible ceder a la tentación de invertirse la vida del desconocido que espera a nuestro lado, y a veces, incluso, de seguirlo hasta su casa para averiguar dónde, cómo, con quién vive» (Grandes, 2003a: 12).

3.1.2 El compromiso con la vida moderna

El segundo eslabón para comprender en su totalidad la labor articulística de Almudena Grandes pasa inevitablemente por su compromiso con la realidad emergente, un posicionamiento ético y estético⁷³ estrechamente ligado a su concepto de la *épica de lo cotidiano*. Con ello, la escritora se adentra en la realidad que envuelve al mercado, a la vida que pasa por sus alrededores y en su interior, como bien puede verse en diversos artículos, de entre los que destacamos el siguiente:

El discurso de la prosperidad económica ha calado hondo, dicen, y es verdad, tiene que serlo. El señor que me vende tomates, la señora que me vende flores, distinguen con claridad entre tener dinero para echarle gasolina al coche o quedarse en Madrid sin vacaciones [...] (Grandes, 2003a: 69).

El compromiso político e ideológico no se esfuma en sus columnas⁷⁴; al contrario, Grandes construye sus artículos a partir de la observación minuciosa y cotidiana del mercado y de las repercusiones que las decisiones institucionales o la realidad económica ejercen de continuo sobre los ciudadanos de a pie, jugando en ocasiones a la ironía y parodiando las promesas del poder: «[...] en el momento en que bajo un gobierno del PP, el frutero y la florista se queden sin dinero para pasar una semana al año en Santo Domingo» (2003a: 70).

El espacio concedido por los puestos del mercado le permite centrarse en la cotidianidad de las gentes, en esa chica anónima e inexperta que le pregunta al frutero y activa la capacidad fabuladora de la escritora (2003a: 31-34), en el quiosquero que debe aguantar las desavenencias

⁷³ Marta Sanz, en un libro memorialístico reciente, *Los íntimos. Memoria del pan y las rosas* (2024), destacaba esta cualidad vital de la escritora: «Almudena se colocaba al lado de las cosas. Ni debajo ni arriba ni a lo lejos. Al lado de las cosas incluso cuando reconstruía esos tiempos que ya nunca van a volver de la misma manera exactamente [...]. Almudena Grandes, antes de ser estación, monolito, cuadro, azulejo, auditorio o biblioteca — todos susceptibles de ser vandalizados— ya destacaba por su condición monumental. Si estaba, no podías dejar de mirarla. Esa naturaleza cósmica, casi como de diosa olímpica, no disminuía su calor [...]» (Sanz, 2024: 478). Esta voluntad destacada por Sanz, la de situarse «al lado de las cosas», será la invariable en su obra, tanto articulística como novelística.

⁷⁴ Es algo que también volcará en sus novelas, especialmente en sus dos novelas de urgencia, *Los besos en el pan* y *Todo va a mejorar*. De la primera, advertía la autora esta atención al detalle de la situación social del país, señalando explícitamente la materia novelesca de la que se nutrirá la novela y, a su vez, el público lector, la clase media: «Mientras escribía los *Episodios* miré a mi alrededor como estaban las cosas en la calle y sentí una urgencia de contar la actualidad [...]. Parece ser que la novela de crítica social interesa, sobre todo a la clase media, y esta novela de crisis nos afecta a muchos, por lo tanto nos interesa a muchos, de ahí su éxito» (Grandes, 2017a: 38). Es curioso advertir que este mismo juicio ya lo formulaba Galdós en sus *Observaciones*, al señalar a la clase media como el motor principal y el verdadero protagonista de la novela realista, a la vez que era su principal público lector.

de la clientela (2003a: 153-156) o en el amor íntimo entre el matrimonio de los pescaderos (2003a: 104). Asimismo, la mirada escrutadora de la autora y su compromiso por entero con la realidad emergente se detendrán también, por ejemplo, en el cambio histórico de la peseta al euro en 2002. Dejando de lado el gran impacto económico que pudiera tener en las esferas empresariales o en los mercados financieros, la escritora prefiere atender a las repercusiones cotidianas y en el extrañamiento que produce, a principios de 2002, el cambio de moneda en episodios tan cotidianos como ir a comprar al mercado:

En los pasillos del mercado, los personajes siguen sin tener nombres ni apellidos, y nadie los calificaría ya como mozos, ni muchísimo menos como viejos [...] pero, por lo demás, todos tienen en las manos unas pocas monedas o un billete que cuentan y recuentan, que miran y remiran, con las cejas fruncidas por un asombro tan puro como si el dinero acabara de lloverles del cielo [...]. Cuando hago cola en la frutería, una señora que tiene todo el aspecto de haber pagado sin rechistar las pesetas que le hubieran pedido por un kilo de naranjas hace sólo una semana, se vuelca el monedero en la palma de la mano [...] (Grandes, 2003a: 233)⁷⁵.

Es esta misma cotidianidad de las gentes de a pie que ella misma trasladó a sus protagonistas de los *Episodios*, como en el tercer tomo, *Las tres bodas de Manolita*, con Manolita Perales: «Las pequeñas vilezas individuales engrosaban, día tras día, la vileza colectiva de un país donde se hacía de todo por unos billetes, pero donde también vivían personas capaces de entregar cuanto tenían sin exigir recibos de ningún tipo» (Grandes, 2014a: 636).

Por último, resulta indispensable abordar el artículo «Pavlov nunca va a la huelga», publicado el 20 de mayo de 2001, en el que Grandes retrata a la perfección el impacto social de la Reforma Laboral de 2001 sobre los trabajadores del mercado y los ciudadanos españoles. Empleando la estructura inductiva que caracteriza su labor articulística, la pieza parte de la descripción del carnicero y sus clientes escuchando la radio para pasar a una reflexión política actual, una visión que acabará desbordando en el macrotema de la memoria histórica para derivar, finalmente, en la recomendación de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, obra que en ese mismo año supuso todo un hito editorial e historiográfico en el debate sobre la memoria.

⁷⁵ El artículo, titulado «Pensar en céntimos» fue publicado originalmente el 13 de enero de 2002, en el número 1320 de *El País Semanal*, es decir, doce días después que se implementará el cambio de moneda en España. Para ver fechas y cotejos de variantes, *vid.* Anexo IV.

Así, las voces de los contertulios que salen del transistor funcionan como el detonante de denuncia social que la escritora llevará a continuación:

La voz del contertulio truena a través del transistor colgado de un gancho libre, arrancando unánimes cabezazos de aprobación del carnicero y su clientela.

«De ninguna manera, yo creo que las condiciones objetivas del país desautorizan por sí solas una convocatoria de huelga general...»

Si se estuviera discutiendo la privatización de una empresa pública, ninguno de los ciudadanos que me rodean manifestaría tener una opinión. Y eso que las empresas públicas son suyas y los intereses de la patronal no lo son. Pero eso les da igual. Veinticinco años después, los españoles seguimos sintiéndonos responsables de la paz y del orden, de la felicidad pública y de la armonía social, aspectos que en cualquier otro país son competencia exclusiva de la clase política (Grandes, 2003a: 71).

Esta información que escuchan los clientes y el carnicero a través del transistor hace referencia al revuelco producido por el Decreto-Ley de Reforma Laboral, promulgado por el segundo gobierno de José María Aznar (2000-2004)⁷⁶ en marzo de 2001. El artículo, escrito en mayo del mismo año, plantea el debate mediático del momento sobre si los sindicatos mayoritarios, UGT y CCOO, debían convocar o no una huelga general inmediata como respuesta a la desregulación laboral de la reforma. El hecho de que las personas que esperan su turno en la carnicería asientan a los comentarios de los contertulios —«arrancando unánimes cabezazos de aprobación»— evidencian para Grandes la falta de movilización y la asimilación del discurso político dominante por parte de la propia clase trabajadora. Es justamente esa obediencia la que se convierte en el objeto de crítica de Grandes, comparándolos con los perros de Pavlov, habituados a salivar de forma mecánica en cuanto escuchan el silbato:

Porque los españolitos de a pie son como los perros de Pavlov [...]. Y por eso, aquí no se formula jamás ninguna clase de pensamiento radical, y todos bailamos el decoroso minué de la tolerancia mientras nos guardamos para nosotros mismos las verdades que no conviene decir en voz alta, en un país donde la libertad de expresión está limitada por el rígido corsé de una corrección política que siempre es, y será, de derechas (Grandes, 2003a: 72-73).

⁷⁶ Bajo esta segunda legislatura del gobierno de Aznar, Grandes escribió la *nouvelle* *Castillos de cartón* (2004), a la que ya habíamos referido en el primer epígrafe, y de cuya génesis narrativa explicaba la autora que: «Surgió claramente de mi nostalgia por la Movida, en la época del segundo gobierno de Aznar [...] un texto escrito como supervivencia, de reivindicación de la felicidad de una época» (Grandes, 2017a: 37-38).

El compromiso en el fragmento anterior es más que claro, en cuanto a que se adscribe a los presupuestos del ideario de la izquierda comprometida. De hecho, la propia Grandes ya había advertido en otro artículo sobre los peligros del abstencionismo progresista en las elecciones del 2000, que terminó por conceder la mayoría absoluta al Partido Popular:

Y lo que más me duele no es la convicción de que el patrimonio teórico de la izquierda —esa trasnochada aspiración a transformar la realidad, a trabajar por la igualdad, a construir la felicidad pública— nos lo estamos repartiendo ahora mismo entre media docena de imbéciles. Lo que más me duele es que esa historia que se había muerto haya resucitado de repente para pasarnos por encima mientras estábamos a medio vestir. Y la sospecha de que ni el frutero, ni la florista, entenderían ni media palabra de lo que digo [...] (Grandes, 2003a: 70).

3.2 Vasos comunicantes: de la columna a la ficción y de la ficción a la columna

Para abordar los vasos comunicantes —ya sea entre novela y artículo o entre cuento y artículo— en la obra de Almudena Grandes, resulta indispensable acudir al comparativismo de Claudio Guillén para resolver la permeabilidad formal de los géneros literarios, o lo que él mismo llama la «escritura multigenérica» (Guillén, 2014: 165). Al apoyarse en las teorizaciones bajtinianas extraídas de ensayos clave como «Épica y novela» o «El discurso en la novela»⁷⁷, Guillén resalta la diversidad de géneros como una forma de apertura a la realidad (2014: 166). Esta apertura a la realidad no se ancla tanto en los mecanismos narrativos propios de la épica como a la incorporación de voces y discursos, aquello que Bajtín denomina la heteroglosia y que en la narrativa contemporánea podemos encontrar, sea «en el interior de una sola novela —Galdós—» (2014: 167) o sea en «el conjunto de la obra de un narrador —[...] Delibes—» (*ibid.*).

También la obra de Grandes sirve como muestra de este fenómeno dialógico, ya sea a través del lenguaje popular (Grandes, 2003a: 90) y de la jerga adolescente (2003a: 56) que incorpora en sus artículos, o ya sea en sus novelas para caracterizar lingüísticamente a sus personajes: desde el guerrillero antifranquista Comprendes en *Inés y la alegría*, que continuamente termina sus frases con un «¿comprendes?» (Grandes, 2010: 115), hasta el habla de las clases obreras de la sierra andaluza en *El lector de Julio Verne* en boca de los padres de Nino (Grandes, 2012b: 90) e incluso en la novela póstuma *Todo va a mejorar*, adaptando la variedad diatópica hondureña a través del personaje de Yénifer Mejía (Grandes, 2022: 274-275).

En lo que concierne al género del artículo, para Bajtín deja de ser propiamente un género ajeno a la literatura para instalarse como una de las múltiples formas del discurso que la novela moderna puede incorporar, denominando al artículo como un «género semiliterario» junto a la carta, la confesión y el diario (Guillén, 2014: 166), modalidades de escritura que curiosamente están vinculadas a lo autobiográfico. También Guillén considera que estas

⁷⁷ Ambos textos se compilaron originalmente en ruso en 1975 (cuya edición en español se titula *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*). Guillén traduce el título a partir de la edición inglesa («Discourse in the novel») incluida en el volumen *The dialogic imagination* (University of Texas Press, 1981). En lengua española, no será hasta la edición de Taurus de 1989 cuando se publique la traducción directa del ruso, bajo el título «La palabra en la novela».

modalidades «no son literatura, o al menos no literatura elevada» (*ibid.*). Citando ahora a Bajtín en «Épica y novela», escribe Guillén:

La novela se construye en una zona de contacto con la sociedad contemporánea y de tal manera acaba siendo, al igual que ella, variopinta e inconclusa [...], el novelista cruza muchas veces la frontera que divide la ficción de la historia vivida; y así da entrada a declaraciones abiertamente políticas, o a confesiones que, por ser sólo gritos del alma, aún no han dado con su perfil formal (Guillén, 2014: 166).

Es decir, que la realidad emergente y el contacto directo del escritor con la sociedad de su tiempo dejan de ser cuestiones ajenas a la propia creación literaria, de modo que la frontera entre lo ficticio y lo vivido, entre ese escrito «semiliterario» al que aludía Bajtín, susceptible de ser transmutado en ficción, y todo aquello que el escritor observa en su día a día, acaba por difuminarse por completo en la narración. Esta hibridación genérica, que ya desde el *Quijote* empezaba a mostrar sus primeras manifestaciones, encuentra en la novela el vértice en el que convergen distintos géneros, puesto que «[...] la creación intergenérica, como ya señaló F. Schlegel [...], es la novela» (Guillén, 2014: 166).

En la obra de Grandes, como trataremos de ver a continuación, esta permeabilidad entre artículo y novela es crucial. Aunque la trayectoria novelística de la autora madrileña ha acaparado el grueso de los estudios académicos dedicados a su obra⁷⁸, existen aproximaciones que han comenzado a reparar en su obra periodística. En este ámbito, cabe destacar el estudio de María de la Paz Aguilera Gamero *Mercado de Barceló (1999-2002): periodismo y literatura en Almudena Grandes* (2010) como uno de los primeros textos que abordan las relaciones entre periodismo y literatura en la escritora madrileña⁷⁹. En su estudio, Gamero acude a la selección

⁷⁸ Fernando Valls compiló en el año 2012 una importante bibliografía en torno a los estudios de Almudena Grandes, recogidos en el libro *Almudena Grandes* (eds. I. Andrés-Suárez y A. Rivas), pp. 197-217, Arco/Libros. También en los años recientes se le han dedicado varias tesis doctorales, desde *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)* (2012) de María de la Paz Aguilera Gamero; *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, post-modernidad y Guerra Civil* (2018) de Célia Maria Gil de Sousa y recientes, como *Personaje novelístico y posicionamiento político: análisis narratológico de Inés y la alegría* (2023) de Ángel Vega Guardia.

⁷⁹ El título del artículo de Aguilera Gamero resulta, en sí mismo, problemático por su inexactitud cronológica. La columna dominical *Mercado de Barceló* se publicó en *El País Semanal* desde el 1 de octubre de 1999 hasta el 23 de febrero de 2003; sin embargo, Aguilera Gamero —que se basa en la selección editada por Tusquets (2003)— circunscribe su estudio a la horquilla temporal de 1999 a 2002, afirmando que «*Mercado de Barceló* es una recopilación de sesenta y siete artículos publicados en el diario *El País* entre 1999 y 2002» (Gamero, 2010: 9). Podríamos pensar que el estudio trata de artículos de 1999 a 2002, pero existe una contradicción en el propio análisis de Gamero al citar expresamente el último artículo de Grandes (Gamero, 2010: 11) «Cerrado por cambio de negocio» —que en la antología se añadiría como «[*Puerta de salida*] Cerrado por cambio de negocio»—, fechado en febrero de 2003. Este tipo de descuidos en la datación de la obra periodística de Grandes vuelve a

de artículos publicada por Tusquets y propone una clasificación de los textos compilados en cinco grandes modalidades (Gamero, 2010: 14):

- 1.- «Artículos de fondo»: textos que tratan de la cotidianidad de un país.
- 2.- «Columnas»: artículos centrados en temas literarios.
- 3.- «Cuadros costumbristas»: piezas que toman Madrid como escenario y testigo del paso del tiempo y que poseen rasgos similares a los cuadros costumbristas del XIX.
- 4.- «Cuentos costumbristas»: tramas protagonizadas por personajes anónimos que se alejan del artículo de opinión prototípico.
- 5.- «Artículos biográficos»: textos que establecen una correlación temática con la trayectoria vital de la escritora.

Centrándose en la primera modalidad, que representa la mayor parte de la producción de Grandes (2010: 14), Gamero dedicará su análisis a desentrañar subtemas dentro de este primer tipo de artículos, dejando atrás las demás modalidades para estudios posteriores (2010: 14). Sin embargo, esta voluntad clasificatoria resulta algo reduccionista ante la hibridez de los textos: ¿qué ocurre, por ejemplo, en un artículo como «Una gorda es una gorda es una gorda»⁸⁰, donde las protagonistas anónimas se entrecruzan con lo autobiográfico? ¿O qué sucede cuando los artículos protagonizados por personajes anónimos —correspondientes a la cuarta modalidad— explican la cotidianidad de un país —que engloba el primer tipo—, como en «Pensar en céntimos»⁸¹?

Dejando a un lado la voluntad de Gamero en la clasificación de los artículos de Grandes, la autora señala más adelante algo clave para el análisis que proponemos a continuación: los trasvases entre periodismo y novela. En su estudio, identifica tres semillas temáticas que acaban por germinar en la segunda etapa novelística de Grandes:

La primera de estas semillas gira en torno a los nuevos modelos familiares (Gamero, 2010: 25). Contra la idea de la supuesta «familia tradicional», la obra de Grandes explorará nuevos modos que «se escapan del marco de la convención» (2010: 23) y que están presentes

ocurrir, una vez más, en el reciente prólogo a la compilación de *Escalera interior* (2025), donde Elisa Ferrer vuelve a incurrir en otra imprecisión cronológica, al comentar que «[...] bajo el título Escalera interior, Almudena Grandes publicó entre 2005 y 2021, cada quince días, en El País Semanal» (Ferrer, 2025: 15), cuando el primer artículo de *Escalera interior* se publicó el 9 de marzo de 2003, en el número 1380 de *El País Semanal*, bajo el título «Una página como una casa» (p. 102).

⁸⁰ Gamero clasifica este artículo dentro de la subcategoría de temática social dentro de la primera modalidad «Artículos de fondo» (2010: 15).

⁸¹ En este caso, Gamero clasifica el texto en la subcategoría de economía (2010: 27), que a su vez se deslinda dentro de otra categoría llamada «El atlas familiar» (2010: 23).

en artículos como «La princesa de Chueca», «El color del luto» o «Sin comentarios» que aparecerá en *Los aires difíciles* con la red de cuidado que forman Sara, Juan, Maribel, Tamara, Alfonso y Andrés (2010: 26) y que en cierto modo preludia, por ejemplo, el vínculo que forman en un primer momento Guillermo, Amparo y Manuel en *Los pacientes del doctor García*, o María, Germán y Aurora en el último *Episodio*, *La madre de Frankenstein*.

El segundo trasvase que localiza Gamero es la memoria histórica y el conformismo actual (2010: 21-23), un macrotema que ocupará toda su obra posterior, tanto en sus novelas como en varios artículos de *Escalera interior* y de su columna en la contraportada de los lunes de *El País*. De ambos temas, la estudiosa destaca los artículos «Año Nuevo», «Los ojos rotos», «El precio de los tomates» y «Pavlov nunca va a la huelga», una preocupación que ya en *Las edades de Lulú* asomaba tímidamente en el encarcelamiento de Pablo: «Él en la cárcel, hecho polvo, cumpliendo una condena absurda, en un país absurdo» (1989: 125). Y es un tema que en *Malena es un nombre de tango* empieza a encontrar una prolongación en la diégesis, al tratar la prehistoria familiar a través de analepsis (1994: 253), y que continúa en *Atlas de geografía humana* con el personaje de Fran (1998: 129-130) y en *Los aires difíciles* a través de Sara Gómez hasta encontrar en *El corazón helado* su cauce definitivo, sirviendo como prototipo narrativo para el proyecto de los *Episodios*.

En cuanto a la tercera temática, la exploración del cuerpo femenino es uno de los ejes centrales en toda la narrativa de Almudena Grandes. Gamero (2010: 34) destaca la ruptura de los estereotipos femeninos presente en artículos como «Por un yogur descremado» o «Una gorda es una gorda es una gorda» (2010: 34-35), señalando su trasvase en novelas como *Malena es un nombre de tango* y los cuentos de *Modelos de mujer*. Ya desde su debut con *Las edades de Lulú* estaba presente la temática del descubrimiento sexual femenino a través de la relación entre Lulú y Pablo (Grandes, 1989: 159), también presente en la relación claramente jerárquica en *Te llamaré Viernes* con Benito y el personaje trinitario de Iris-Manuela-Viernes (1991: 257-258). Esta misma idea llegará a sus *Episodios*, con el personaje de Manolita en *Las tres bodas de Manolita* (2014a: 384), con el personaje de Amparo en *Los pacientes del doctor García* y su relación con Guillermo (2017b: 67-68) hasta llegar a *La madre de Frankenstein*. En este último *Episodio*, María Castejón se presenta como una protagonista puramente galdosiana, en cuanto a que se siente identificada con Fortunata: «Fortunata me enseñó muchas cosas pero, cuando me hicieron falta, no quise acordarme de ninguna. No quise reconocerme en su

ingenuidad, en su pasión, en sus decepciones» (2020a: 266) —. A través de ella, Grandes explora su intimidad y sexualidad mediante personajes como Juan Donato (2020a: 410), que remite claramente al don Juan áureo y al personaje galdosiano Juanito Santa Cruz: «Tampoco me dio la gana de reconocer a Juanito Santa Cruz, aunque el destino me lo puso delante de las narices» (2020a: 366), y también con el psiquiatra Germán Velázquez⁸² (2020a: 432), que vuelve a dialogar con Galdós al matizarse que Germán «[...] no se parecía a Maxi [refiriéndose a Maximiliano Rubín], ni mucho menos a Juanito Santa Cruz» (2020a: 440).

Por todo lo expuesto, el presente análisis no persigue en modo alguno un afán clasificatorio de las columnas y novelas de Grandes, sino que busca evidenciar cómo articulismo y ficción funcionan a modo de vasos comunicantes, imbricándose mutuamente y haciéndonos cargo de aquello que Claudio Guillén expresó en *Entre lo uno y lo diverso* (1985) refiriéndose a la tematología:

[...] el crítico es quien sin cesar elige, extrae, cita, es decir, en que las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector (Guillén, 2014: 230).

Para dar cuenta de las correspondencias, estructuraremos nuestro análisis combinando dos enfoques metodológicos distintos. Por un lado, abordaremos desde una perspectiva sincrónica —en los epígrafes 3.2.1, 3.2.2 y 3.2.3— los artículos redactados coetáneamente al proceso de escritura de *Los aires difíciles*, hasta agosto de 2001. Por otro, aplicaremos una perspectiva diacrónica —en los epígrafes 3.2.4 y 3.2.5— para aquellos artículos publicados con posterioridad a la redacción de la novela. Asimismo, rastreamos cómo ciertos motivos esbozados en estos artículos permean tanto en *Los aires difíciles* como en cuentos —*Modelos de mujer* y *Estaciones de paso*— y en obras futuras, evidenciando cómo los distintos géneros se imbrican en la producción de la autora madrileña, consolidando ese anhelo de ‘obra total’ que se afanaba en construir.

⁸² La idea de ‘novela total’, a la que ya habíamos dedicado un espacio al principio de este trabajo, vuelve a hacerse patente especialmente con los *Episodios*, donde los personajes saltan de un libro a otro, creando una unidad narrativa, una obra completa. Así sucede con el propio personaje de Germán Velázquez, que aparece en *Las tres bodas de Manolita* (Grandes, 2014a: 160-161) o en *Los pacientes del doctor García* (2017b: 657). O también la protagonista Inés, de *Inés y la alegría*, que se menciona en el segundo *Episodio* (2012b: 376), aparece en el tercero (2014a: 474) y también en el cuarto (2017b: 679).

3.2.1 «Este pequeño paraíso nuestro»: Rota como cronotopo

De este modo calificaba Almudena Grandes a la bahía gaditana en uno de sus artículos pertenecientes a *Mercado de Barceló*⁸³, una declaración de amor manifiesta por la costa andaluza que encontraría su reflejo más próximo en diversas entregas de su columna en *El País Semanal*, pero que sería especialmente en la arquitectura narrativa de *Los aires difíciles* donde terminaría por convertirse en su mayor homenaje a su lugar de veraneo. Y es precisamente este espacio en el que concepto de «cronotopo» funcione idóneamente, al ser donde:

[...] tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto [y en el que] el tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia (Bajtín, 1989: 237-238)

En *Los aires difíciles*, Rota es el espacio y el tiempo en el que Sara Gómez y Juan Olmedo acuden para confrontar su pasado madrileño. Aquí, el tiempo narrativo —mediante el recurso de las analepsis, especialmente— volverá a encararlos a través de la fuerza de los vientos; Rota se convierte así en el único lugar en el que pueden recomponer sus vidas y abandonar por fin su condición de náufragos.

En el documental dirigido por Azucena Rodríguez, *Almudena*, se recogía tal vez la mejor expresión de lo que Rota significaba para nuestra novelista: «En las noches de verano, Rota se parece a Madrid, cada uno lleva los apellidos de su padre y de su madre y, sin embargo, somos una familia» (Grandes, 2025c). Esta familia a la que alude Grandes es la conformada por los integrantes del denominado «Club de Rota», término acuñado por Francisco Sierra Ballesteros en *Joaquín Sabina y el club de Rota* (2019); a saber: Felipe Benítez Reyes, Joaquín Sabina, Benjamín Prado, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Luis García Montero y la propia Almudena Grandes. Este rincón familiar gaditano funcionó como un motor de creación para el grupo, cuyos miembros dedicaron parte de su producción a la costa andaluza: ahí Sabina compuso letras de su álbum *Dímelo en la calle* (2002) —entre ellas, su célebre *La canción más hermosa del mundo*— y que Benjamín Prado dejaría inmortalizada en su crónica *Romper una canción* (2003). También Luis García Montero ha dedicado parte de su

⁸³ Se trata del artículo «¡Que viva España!», publicado originalmente en *El País Semanal* el 14 de julio del 2002. Es este uno de los textos no contemplados en la selección de Tusquets.

producción poética a la bahía, por ejemplo, el poema «Memoria de la felicidad (Playa de Rota)» en *Vista cansada* (2008) y Felipe Benítez Reyes, ante todo, anfitrión y roteño de nacimiento, que ha dedicado a su paisaje natal parte de su obra.

Será justamente Rota el escenario al que la escritora dedique la mayoría de sus artículos estivales en su colaboración con *Mercado de Barceló*. De hecho, uno de los grandes aciertos de la selección de artículos publicada en Tusquets es la división por estaciones, es decir, temática y no cronológica. Un año después de haber concluido la redacción y apenas cinco meses después de la llegada a librerías de *Los aires difíciles*, la autora expresaba su necesidad de la observación en la pieza «¡Que viva España!»:

[...] los tres últimos veranos he tenido el mal gusto de trabajar mientras los demás descansaban [...]. Eso es lo malo de un oficio como el mío, porque como no tengo un contrato temporal, no paro ni los domingos, y cuando acabo un libro, me cuesta desenchufar. Entonces, y no lo puedo evitar, miro lo que veo, en lugar de acordarme de que tengo que ver sólo aquellas cosas que debo mirar (Grandes, 2002b: 104).

Además de ser la herramienta vertebral de sus artículos, el recurso de la observación le concede a Grandes la materia prima fundamental para sus ficciones⁸⁴, un proceso de creación mediante el cual Rota se alzaría como el escenario principal en el presente narrativo de la novela del 2002. Ella misma, en un artículo que debe considerarse su poética, «El precio de los tomates», lo expresaba del siguiente modo:

Escribir es, sobre todo, mirar el mundo, pero el resultado no depende sólo del paisaje. También cuenta la mirada [...] mis ojos y yo contemplamos la realidad inmediata con esa curiosidad metódica, afanosa y urgente que hasta entonces reservábamos para los lugares que no habíamos llegado a ver jamás (Grandes, 2003a: 68-69).

Para evidenciar este trasvase entre la ficción y las columnas escritas desde y sobre la localidad gaditana, resulta necesario compilar la producción articulística de esos años.

Identificamos así cinco textos publicados en prensa durante los veranos del 2000 al 2001 mientras la autora se encontraba embebida en la escritura de la obra, y otros seis entre

⁸⁴ Recordemos que el principio de la observación es el pilar realista por antonomasia, desde la obra larriana que comentábamos en nuestra genealogía del articulismo español hasta llegar a Galdós, tanto en sus inicios en *La Nación* como en sus posteriores colaboraciones para *La Prensa* de Buenos Aires.

2001 y 2002 que vieron la luz una vez finalizada y publicada⁸⁵; de los que destacamos especialmente los primeros, por guardar una relación mucho más estrecha con el proceso de redacción de la novela:

- «El espíritu del salacot» (agosto, 2000)
- «Por quinientas pesetas» (agosto, 2000)
- «El grito de la nevera» (septiembre, 2000)
- «Las vacaciones de la memoria» (agosto, 2001)
- «Palacios de arena» (agosto, 2001)

La sincronía entre el proceso de redacción de la obra y la producción articulística recién citada queda patente en la propia diégesis de la novela, donde se nos revela que la casa de Sara Gómez, protagonista de *Los aires difíciles*, está lista para entrar a vivir precisamente el 1 de julio del año 2000 (Grandes, 2002a: 32). Un mes después de esta fecha ficticia, a principios de agosto, Grandes publicaba en las páginas de *El País Semanal* el artículo «El espíritu del salacot», donde la narradora se fija en una familia anónima en la playa de Rota, y de ellos dice lo siguiente:

Los reconozco enseguida porque nos bañamos en la misma playa y alguna vez, en lo que va de verano, hemos mantenido ese contacto trivial, accidental, esporádico, al que obligan los hijos pequeños a sus padres cuando se empeñan en jugar solamente con los juguetes de los niños de la sombrilla de más allá, que es casi siempre [...]. No sé cómo se llaman, ni a qué se dedican, ni de dónde vienen, aunque su acento seco, que respeta todas las eses y perpetra a cambio un laísmo vicioso, sistemático, me induce a pensar que se puede ir en metro de su casa a la mía [...] en todo caso son habitantes del interior, de esos que recuperan instantáneamente el brillo de una infancia esteparia y un pelín gamberra ante el deslumbramiento eterno, siempre imprevisible, siempre repetido, de la arena, de las olas, del océano, ese regalo gratuito que nunca nos tocó en suerte (Grandes, 2003a: 117).

Por las fechas de publicación de este artículo, a Almudena Grandes le restaba aproximadamente un año para la finalización de escritura de la novela, por lo que esos personajes, desconocidos a la vista de la novelista, cobran un sentido pleno al comprobar que son madrileños — como delata ese «laísmo vicioso» o la intuición de que «se puede ir en metro

⁸⁵ Aquellos artículos que se ambientan en Rota pero que no figuran en los años en que la autora se encuentra escribiendo *Los aires difíciles* son los siguientes: «La tristeza» (9 de septiembre 2001), «¡Que viva España!» (14 de julio 2002), «Pan, mantequilla y semillas de clavel» (28 de julio 2002), «Maldito 'sushi'» (11 de agosto 2002), «Un melon, un dilema» (25 de agosto 2002) y «Viejos conocidos» (8 de septiembre 2002).

de su casa a la mía»—. En la novela del 2002, los protagonistas, Juan Olmedo y Sara Gómez, dos desconocidos, huyen de Madrid para encontrar en Rota un lugar en el que reanudar sus vidas, dejando atrás el pasado turbulento de ambos en la capital. Sara, que «jugaba a inventarse la vida de los desconocidos con quien se cruzaba» (2002a: 18), hereda ese mismo afán de «inventarse la vida del desconocido» (2003a: 12) que su propia creadora había escrito en su primera columna para *Mercado de Barceló*.

Continuando con el desarrollo del artículo «El espíritu del salacot», Grandes retrata con ironía la indumentaria y las costumbres que estos habitantes anónimos de la capital adoptan al llegar a la costa gaditana, describiendo su afán por asemejarse con el entorno de Rota a través de una división entre la indumentaria del hombre y de la mujer:

Sur, verano, calor, ha pensado él, y ha escogido unas bermudas, una camiseta y las correspondientes sandalias de tiras de cuero. Sur, verano, calor, ha pensado ella, y en su primera visita al mercadillo ha seleccionado dos estampados distintos del modelo playero que está de moda esta temporada. Así, con el mismo espíritu que armaba a los expedicionarios decimonónicos con cazamariposas y salacot, circulan entre multitudes de gente elegante que resulta haber nacido aquí, haber vivido aquí toda su vida (Grandes, 2003a: 118-119).

Los mismos hábitos que la mirada escrutadora de Grandes contempla en los anónimos madrileños se transmutarán de forma semejante en la novela, expandiendo ese «él» y esa «ella», sin nombre en el artículo, hasta adquirir una concreción: Juan Olmedo y Sara Gómez. El personaje de Juan, que vestía «sus inmaculados pantalones blancos y la camiseta azul marino de manga larga que parecía expresamente escogida para combinar con los ligeros mocasines que cubrían sus pies» (2002a: 21), trataba de asimilarse al espacio roteño donde las gentes llevaban «pantalones cortos y zapatillas de deporte» y él mismo se da cuenta de que tiene que imitarlos si no quería hacerse famoso como «el madrileño recién llegado que va hecho un brazo de mar» (2002a: 21), del mismo modo que en el artículo los anónimos circulaban intentando camuflarse entre las gentes que habían nacido y vivido allí toda su vida. También en el personaje de Sara se observa la necesidad de asemejarse al entorno de la bahía, siendo ella madrileña. De la misma forma que el artículo destacaba la elección de la vestimenta de «ella», ahora el narrador de la novela focaliza en los ojos de Juan la descripción del atuendo de Sara, bautizándola con el sobrenombre que ponen a los madrileños:

[...] distinguió ya con más precisión un atuendo de esos que la gente del interior considera como específicamente marineros, pantalones anchos de punto y un jersey a juego estampado con rayas azul marino, signos indelebles del origen de aquella desconocida a la que Juan Olmedo identificó sin dudar como otra aspirante al título de «madrileña recién llegada que va hecha un brazo de mar» (Grandes, 2002a: 25).

Así, aquello que en el artículo aparecía mediante personajes anónimos se concreta en la novela mediante la descripción de la vestimenta de los dos protagonistas, que delatan su procedencia madrileña. Cabría apuntar, además, que es probable que la redacción de la novela precediera a la del artículo, dado que los pasajes de la novela citados pertenecen a los capítulos iniciales.

En el artículo «Por quinientas pesetas» encontramos el espacio del mercadillo de cada miércoles en Rota, donde la multitud sucumbe a un frenesí compulsivo de compra entre grito y grito de los vendedores. La escritora ahora se aleja de los puestos del mercado de Barceló en Madrid para instalarse entre los puestos ambulantes que le ofrecen también la materia de la que se nutrían sus columnas en el abasto madrileño:

—¡María, Maruja, Mariluz, Marisa, Maribel... aquí! ¡Ven, mira, toca! [...] El abigarramiento de gentes y de voces, de dudas y de prisas, de gestos y sudores que convierte el ahora lejanísimo mercado de mi barrio madrileño en un espejo que refleja el mundo con la implacable precisión que es propia de todos los espejos, se reproduce aquí, cada miércoles, con la intensidad de los mosquitos y de los niños que se pierden (Grandes, 2000: 108).

Es este el mismo mercadillo que reaparece en *Los aires difíciles*, donde Maribel, criada tanto de la casa de Juan como la de Sara, viste las ropas económicas y de mala calidad que se venden en el mercadillo de los miércoles (2002a: 33-34) y «se embutía en un vestido más ceñido de lo imprescindible después de quitarse la bata rosa que usaba para trabajar, en la terquedad de los ojos de una de las cajeras del supermercado [...]» (2002a: 55). Aquello que la escritora oteaba entre los puestos del mercado ambulante, aquel «abigarramiento de gentes y de voces» (2000: 108), le sirve ahora de materia narrativa para la construcción de Maribel, personaje en el que aparecen algunas de las realidades presentes también en la columna, como la focalización en una sirvienta (2003a: 207) o la descripción física en artículos como «Una gorda es una gorda es una gorda» o «Por un yogur descremado», que ya había localizado Gamero en su estudio (2010: 17). Así, a Maribel se la describe en la novela como una mujer

que «tenía treinta años, un hijo de once, un matrimonio desgraciado y bastantes kilos de más, armoniosamente integrados en una figura de estampa decimonónica» (2002a: 32).

En cuanto al tercer artículo, «El grito de la nevera», el texto se organiza en torno a la nostalgia producida por el fin del verano y la desolación de septiembre (2003a: 126) que produce en la autora. El tener que recoger las maletas (2003a: 128) y regresar a esa «nueva normalidad» tras la vuelta a las rutinas —expresada también en otros artículos (2003a: 139)— coincide en el momento en que Rota queda deshabitada, apenas «unos treinta mil habitantes de septiembre hasta junio, más de cien mil en julio y en agosto» (2002a: 23), como se nos advierte en la novela. Esta misma sensación de soledad producida por el éxodo de los veraneantes también aparece en la novela:

[...] a lo largo del mes de septiembre, Sara empezó a mirar de otra manera a los Olmedo, como si sospechara que todos ellos, los vecinos de enfrente y ella misma, estaban tan abocados a convivir como los únicos supervivientes de un naufragio a los que un capricho del mar hubiera reunido sobre la playa de una isla desierta⁸⁶. La urbanización, que sólo unas semanas antes estaba llena de niños, de mujeres embarazadas, de ancianos bronceados [...] se convirtió de repente en una maqueta de sí misma, un gigantesco decorado de casas simuladas, con sus jardines desiertos y todas las contraventanas cerradas, una súbita imagen del abandono [...] (Grandes, 2002a: 57).

A continuación, abordaremos el artículo en el que se trata uno de los motores centrales de la novela: el peso del recuerdo. En «Las vacaciones de la memoria», la autora contrapone sus recuerdos de la niñez con los actuales, destacando especialmente la temporada veraniega como ese momento en el que se vuelve a la infancia (2003a: 109):

[Durante mi infancia] me sorprendía de la poderosa terquedad de mi memoria, su determinación a recordar a toda costa [...]. Mi memoria sigue siendo buena, pero debe estar estresada, sobrecargada de datos, de imágenes, de personajes, de palabras vanas [...] (Grandes, 2003a: 110)

Además de destacar la explicitación que su memoria estaba plagada de personajes — un guiño metaficcional a la obra que estaba a punto de finalizar ese mismo verano—, este poder

⁸⁶ Este pasaje condensa de forma metaliteraria la concepción de Almudena Grandes sobre la novela, que expresó de modo nada casual en su columna *Escalera interior*: «Escribir un libro es inventar una isla desierta y desear apasionadamente un naufragio [...]» (2025a: 424)

del recuerdo⁸⁷ —donde en el artículo se amontonan anécdotas de sus veranos junto a su abuelo (2003a: 109-110)— se convierte en el núcleo diegético de *Los aires difíciles*. El peso de la memoria determina en gran medida la toma de decisiones de los personajes, especialmente en Sara y Juan. La voz omnisciente de la novela controlará los saltos temporales a través de analepsis, un recurso que, en la novela de Grandes, en ocasiones aparece estrechamente vinculado al poder que el viento ejerce en la novela. Así, cuando sople el viento levante o poniente, situados en el presente narrativo de Rota, la acción narrativa se desplazará al cronotopo madrileño —como le sucede a Sara (2002a: 188-189)— y, tras terminar la analepsis, el viento volverá a soplar, pero esta vez se llevará el pasado aludido de Madrid para devolver la acción al presente narrativo de Rota —de igual modo en Sara (2002a: 213) y en Juan (2002a: 257)—, funcionando así como un elemento estructurante de la misma narración.

En el caso de Sara Gómez, la carga de su recuerdo se explicita especialmente en su «vida prestada» (2002a: 382) y en la evocación de su infancia entre dos casas —aquellas a las que ya habíamos detallado aludiendo a la importancia de la descripción—. También este peso del recuerdo vuelve a aparecer de forma desgarradora tras la pérdida de su bebé, con quien fue su amante, Vicente González:

Al final de la pendiente, el fracaso de Sara Gómez fue a hacerle compañía a la memoria, al rencor, a la rabia, a los fusiles, al amor, en la llanura absoluta de una realidad plana, sin emoción, sin sobresaltos (Grandes, 2002a: 382).

Si el poder de la memoria y del tiempo —«esclavo de sus propios engranajes, de la exigente perfección de su materia [...] que ajustan prodigiosamente entre sí para desajustar la vida de quienes llevan un reloj en la muñeca» (2002a: 480)— habían calado en Sara, en Juan Olmedo este lastre se manifestará al llevar la muerte de su hermano Damián a cuestras. El peso del recuerdo, muy vinculado a una lectura psicoanalítica en cuanto a que con la muerte de su hermano sobreviene esa *pulsión de muerte* freudiana, se torna la piedra angular del personaje:

Un golpe mortal, con hemorragia interna asegurada. Y la versión de Damián iba a morir con él, para que Charo volviera a vivir en su memoria tal y como él la quería, como la había querido siempre [...]. Damián estaba muerto y su versión había muerto con él (Grandes, 2002a: 462-463).

⁸⁷ También «La suciedad de los recuerdos», publicado el 11 de febrero de 2001, aborda esta cuestión.

La liberación del peso de sus recuerdos, tanto el de Juan Olmedo como el de Sara Gómez, estará mediada especialmente por el poder que el viento ejerce en la novela, siendo Rota el espacio de restitución de sus vidas donde el Levante, en una visión bastante determinista de los personajes, acaba por liberarlos de su pasado (2002a: 593).

El último artículo que Grandes le dedica a la bahía de Cádiz estando inmersa en el proyecto de *Los aires difíciles* es «Palacios de arena», en el que, con la acostumbrada observación escrutadora de la autora, el trasvase intertextual —esto es, según Genette, como «[...] la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1989b: 10)— es más que claro. Por un lado, en el artículo de agosto del 2001, se nos describe el asombro que produjo en la autora una de las curiosas costumbres de los habitantes y veraneantes de Rota:

Cuando empecé a veranear aquí [...] el fenómeno me sorprendió tanto que el primer domingo de agosto que desembarqué en la playa pensé que había sucedido alguna catástrofe, forzosamente natural, porque de un bombardeo me había enterado [...] un auténtico campamento improvisado a base de tiendas de campaña, que se prolongaban en toldos y sombrillas hasta abarcar extensiones de arena en las que se podría edificar una vivienda pequeña [...] cuando me instalé con mi humilde esterilla cerca de una de aquellas inmensas *jaimas*, pude comprobar que la realidad era mucho menos dramática de lo que había calculado [...]. He llegado a ver, sobre la mesa, un mantel estampado de algodón, con su correspondiente juego de servilletas, y una vajilla completa de *duralux*, platos y vasos de cristal, cubiertos metálicos (Grandes, 2003a: 112-113).

Por su parte, en la novela del 2002, la crónica costumbrista examinada por la autora madrileña en el artículo se transmuta en materia novelística a través del asombro que produce, esta vez, en el personaje ficcional de Juan Olmedo a su llegada a la costa andaluza:

La playa estaba tan repleta como era previsible. Lo que Juan no había podido prever, en cambio, eran los peculiares hábitos de los nómadas de fin de semana, familias enteras, con ancianos decrepitos y bebés de pocos meses incluidos, que acotaban una parcela de arena a primera hora de la mañana, cuando ni siquiera había empezado a hacer calor, e intervenían horas enteras en componer un trabajoso simulacro de su propia casa a base de tiendas de campaña, lonas de colores y muebles portátiles, hasta convertir la playa en un lugar extraño, como un poblado improvisado con pocos medios para hacer frente a una emergencia (Grandes, 2002a: 20).

Esta estampa que observa Juan en la playa gaditana, espejo de la sorpresa que Grandes había volcado en su columna, sirve ahora para introducir exactamente los mismos elementos

que estaban en el artículo, como esa vajilla de duralex que utiliza una anciana, e incluso ese mismo estampado que la autora había resaltado en las páginas de *El País Semanal*:

Cuando buscaban un espacio libre cerca de la orilla para extender sus tres humildes esterillas, Juan contempló a una señora mayor que se estaba desayunando un café con leche y unos churros servidos en una vajilla de duralex, con su correspondiente servilleta de tela estampada, y sonrió. El asombroso espectáculo de las costumbres de la gente matizó su discurso [...] (Grandes, 2002a: 20).

Llegados a este punto, hemos podido examinar los trasvases presentes en aquellos artículos ambientados en la costa de Cádiz y redactados en el mismo periodo en que Almudena Grandes se encontraba inmersa en la escritura de *Los aires difíciles*. Una vez analizado este bloque, el análisis se adentrará ahora en la relevancia que posee la primera imagen de una novela para la autora —ese «primer latido» que Javier Marías recuperaba hablando de Nabokov (1999: 14)—, descubriendo con qué escena gaditana nació el proyecto, y cómo irradiará a lo largo de su obra posterior. Para ello acudiremos en primer lugar a una descripción de su casa en Rota que anotaba el 12 de agosto del 2001, apenas unas semanas antes de acabar la novela:

Bajo del coche que ahora conduzco yo, y mi cuerpo reacciona a la humedad, mi olfato a la proximidad del mar, mis ojos reconocen la encarnada delicadeza de las buganvillas sobre los muros blancos y mis oídos un silencio que casi los aturde. (Grandes, 2003a: 110).

Del paisaje descrito destacan especialmente las buganvillas y los muros blancos, así como la proximidad con el mar. Acudiendo ahora a las anotaciones del *cuaderno de notas* de Almudena Grandes —y especialmente a los bocetos para un taller que impartió el 18 de marzo del 2002 (vid. Anexo III, Figuras 3 y 4)— la autora escribe esquemáticamente: «origen de la historia», «abrir una imagen», «el viento», «las casas» y «una casa nueva». Es decir, lo que tiene esbozado para el taller es, nada más y nada menos, que el germen de la novela, esa misma descripción que antes había anotado en su artículo, y que en una entrevista con Rosa Mora afirmaría:

[...] tuve una primera imagen, que me vino cuando compramos una casa en Rota, en un lugar donde las casas no están rodeadas por setas ni por verjas, sino por muros de ladrillos, el escondite perfecto (Grandes, 2002c).

Vuelve aquí a incidir en la limitación de las casas por muros, al igual que había hecho en su artículo del 2001. Además, en la entrevista con Rosa Mora, Grandes manifiesta abiertamente la idea de la «imagen», de la «primera imagen» de una novela. Y del mismo modo se abrirá la novela de *Los aires difíciles*, incidiendo en los muros que separaban las casas y en el poder del viento, que se revelará como un elemento decisivo:

Cuando los Olmedo llegaron a su casa nueva, soplaban el levante. El viento hinchaba los toldos de lona hasta despegarlos de su almacén de aluminio [...]. Mientras los dos hermanos recorrían juntos aquel estrecho sendero peatonal, como un caminito de casas de muñecas, el viento levantó a su alrededor un tumulto de pétalos de buganvilla [...] encontró que el jardín privado de cada casa estaba delimitado por unos muros encalados, compactos, de más de metro y medio de altura, que garantizaban una privacidad total (Grandes, 2002a: 15-17).

Esta misma escena aparece en la primera página del *cuaderno de notas* de Almudena Grandes, donde ya se explicita la intención de esa imagen fundacional de la novela en el borrador: «[...] cada casa está aislada por las demás por un muro alto, para protegerla de los vientos, lo que le da intimidad y la sensación de no vivir apretada entre vecinos» (*vid.* Anexo III, Figura 2).

Tal vez sea Carmen Martín Gaité, en su ensayo «Tiempo y lugar» —recogido en *Pido la palabra* (2002)—, quien exprese del mejor modo esta práctica de creación a partir de una imagen germinal de la que sobreviene la novela. La autora salmantina analiza el elemento espacial, el cronotopo bajtiniano, para demostrar cómo este actúa como el primer estímulo que nuestra mente evoca, sirviendo para intuir o «abrir» el hecho narrativo: «todo tiene un lugar determinado que siempre salta al recuerdo o a la imaginación como decorado de las historias» (Martín Gaité, 2002: 386).

Análogamente a lo expresado por Martín Gaité y llevado a la praxicidad en primer término con *Los aires difíciles*, Almudena Grandes incidiría en este recurso de creación en varios de sus textos. Por ejemplo, en el paratexto a *El corazón helado* (2007) apostillaba que

[...] si no hubiera estado en el cementerio de Las Rozas aquella mañana de abril de 2002, no habría visto a una mujer joven y atractiva que se quedó a un lado, sin acercarse [...], misteriosa sólo en apariencia y sólo para mí, me regaló la imagen de la que ha nacido esta novela (Grandes, 2007: 927).

Y así, como esa primera imagen de los muros blancos que había hecho nacer *Los aires difíciles*, la imagen de una mujer solitaria en un entierro en Las Rozas desencadenó el inicio de *El corazón helado*:

Nadie la había visto. Había entrado en el cementerio andando despacio, pisando con cuidado para evitar que sus botas de tacones muy altos se hundieran en la tierra [...]. Tampoco se acercó mucho. Se quedó a mi altura, tan lejos de las chaquetas de lana como de los abrigo de pieles, como si no pretendiera tanto ver como dejarse mirar, consciente tal vez o quizás no, en absoluto, de que yo era su único testigo, el único que podía mirarla, que recordaría haberla visto después (Grandes, 2007: 24-25).

Destaca aquí también la capacidad observadora de Grandes transmutada a sus personajes de ficción, como antes había hecho con Sara Gómez, y que ahora vuelve a aplicar con el personaje de Álvaro Carrión en *El corazón helado*. De nuevo, reaparece esta idea del germen de una novela como imagen en el primer tomo de los *Episodios de una guerra interminable*, en *Inés y la alegría* (2010), aunque en este caso se trata de una imagen mental e imaginativa, no tan física como había sucedido en *Los aires difíciles* y *El corazón helado*:

[...] sentí una especie de comezón imaginaria mientras veía a una mujer montada en un caballo, uniéndose a los guerrilleros con cinco kilos de rosquillas. No sé por qué era una mujer, por qué iba a caballo, por qué llevaba cinco kilos de dulces ni por qué tenían que ser rosquillas, pero sé perfectamente que la vi, y que al verla, me puse todavía más nerviosa, como si su historia, que aún desconocida, luchara dentro de mí por salir a luz (Grandes, 2010: 721).

El proyecto de *Inés y la alegría* se había gestado al mismo tiempo que la escritora estaba inmersa en la extensa obra de *El corazón helado*; de hecho, la que iba a ser la primera entrega de los *Episodios* nació inicialmente con el propósito de convertirse en un guion cinematográfico para su íntima amiga, Azucena Rodríguez (Grandes, 2010: 721). Esta poderosa imagen de quien sería el personaje de Inés Ruiz Maldonado, que combina el plano más histórico —servir de ayuda a los guerrilleros del Valle de Arán— con el gesto más cotidiano y doméstico —portando un kilo de rosquillas—, personifica la misma poética de la escritora madrileña, donde lo histórico se entremezcla con lo más insustancial. De esta misma imagen nos hablará en la novela el personaje de Ramón Ametller, alias el Lobo, al hablar con Galán de Inés:

—[...] Una mujer joven, atractiva, llega aquí a caballo, como llovida del cielo, con tres mil pesetas y cinco kilos de rosquillas, un pasado turbio que no nos cuenta, una historia familiar muy sospechosa, y a la primera de cambio, se mete contigo en la cama [...], se convierte en nuestra cocinera [...] ¿a quién usa para encubrirse? (Grandes, 2010: 326-327).

También en el quinto y último *Episodio*, *La madre de Frankenstein* (2020), la autora vuelve a manifestar esta poética del inicio de una novela a partir de una imagen. En este caso, el origen se enlaza con la exhaustiva documentación de la que se sirvió la autora para construir un proyecto narrativo en el que estuvo inmersa durante más de diez años —tomó las primeras notas en 2005 (Grandes, 2010: 722) y redactó *La voluntad*⁸⁸ hacia 2017-2018 (Grandes, 2020: 545) —, proceso del que queda buena prueba en todos los paratextos de los *Episodios*.

La fascinación de Grandes por el personaje histórico de Aurora Rodríguez Carballeira, la parricida que mató a su hija Hildegart de cuatro disparos, ya la obsesionaba desde sus inicios literarios en 1989. Así se evidencia en «La historia de Germán. Nota de la autora» (Grandes, 2020: 533) y en la mención al prodigio de Hildegart en su segunda novela, *Te llamaré Viernes* (Grandes, 1991: 60). Adolfo Sotelo (2022) ha destacado cómo en *La madre de Frankenstein* «la escritora explica con mayor pormenor el espacio de la historia de la novela: el manicomio de Ciempozuelos. Tras visitar minuciosamente todos sus rincones [...]» y será precisamente en este entorno donde germine la imagen inicial de la novela, con Aurora tocando el piano (Grandes, 2020: 13), inspirada por el testimonio recabado por la propia autora en sus visitas al recinto psiquiátrico, imprescindibles para dotar de verosimilitud a la obra:

Nunca olvidaré a la hermana Nati, que sabía por algunas de sus hermanas, las que llegaron a convivir con doña Aurora, que el armonioso sonido de su piano se escuchaba todo el día, de la mañana a la noche en el pabellón del Sagrado Corazón (Grandes, 2020: 548).

⁸⁸ *La voluntad* es el título de una obra dramática inédita de Almudena Grandes, de la que se realizó una edición no venal en 2020. En ella abundan los monólogos de Aurora Rodríguez y Germán Velázquez, un recurso narrativo que trasladaría a la novela, especialmente a través de los delirios de Aurora en *La madre de Frankenstein*.

3.2.2 «Reconocerse vencido y no cejar»: los protagonistas como resistentes y supervivientes

En el artículo «Escupiendo al cielo», fechado el 15 de julio de 2001 —esto es, unos meses antes de acabar la escritura de *Los aires difíciles*—, Almudena Grandes definía la derrota como una parte inherente de la condición humana en su vertiente más cotidiana desde su cronotopo habitual, entre los puestos del mercado de Barceló:

La derrota sabe a plomo, igual que el miedo. Yo conozco ese sabor, lo reconozco; intuyo su potencia, su amargura metálica, porosa, en muchos de los rostros que se cruzan con el mío en el mercado [...]. La caridad es la marca de la fábrica de los triunfadores, la naturaleza más propicia a esas personas sobrias, equilibradas, serenas, que siempre se conduelen, porque la condolencia no les cuesta trabajo (Grandes, 2003a: 57).

La autora establece ya desde el inicio del artículo una distinción para entender la esencia y configuración de sus protagonistas, ya sea en las gentes que transitan en sus artículos o en los personajes que colmarán sus novelas: «La lógica del perdedor obedece a reglas que sólo el perdedor conoce. Las saben de memoria el charcutero, el carnicero, el pollero [...]» (2003a: 57). Ante ellos, el triunfador observa desde su inquebrantable serenidad el infortunio de «quienes hemos nacido así, alineados por hilos sutilísimos» (*ibid.*).

Grandes se sirve de la analogía del perdedor tomando como pretexto la derrota futbolística del Atlético de Madrid, y trasciende la mera anécdota elevándola a categoría metafórica, a la condición de aquel que, habiéndolo perdido todo, se resiste, no abandona y hace de la persistencia su temple natural. Reanudando la reflexión, la autora caracteriza a aquellos personajes movidos por una paradójica sed de abismo y la inclinación a entregarse, por la contradicción interna y la épica que entraña su resistencia, encontrando una grandeza en el fondo de su propia derrota:

[...] también existe una grandeza en el destino de los perdedores, y es tan ambigua, tan agri dulce, tan radical que el triunfador ni siquiera alcanza a sospechar su existencia. Y es que para probarla hay que perder [...] aburrirse de perder, entregarse a la derrota con la perversa autoridad del adicto, con la viciosa complacencia del suicida [...]. Entonces el perdedor crece, se agiganta, se salva a sí mismo y salva a toda su especie en el desierto incondicional de su derrota. Reconocerse vencido y no cejar, no abandonar la tierra dura y seca en pos del paraíso de los otros, es escupir al cielo, desafiar a Dios, afirmar la

inconcebible fragilidad de la propia naturaleza frente a los atroces designios de un enemigo hostil y superior (Grandes, 2003a: 58).

La insubordinación frente a cualquier destino que determine la existencia de estos personajes se convierte en un acto de resistencia y de desobediencia; una actitud que, como veremos, vertebrará a los personajes de sus novelas, y muy especialmente a los de *Los aires difíciles*. Empleando la imagen de Prometeo —aquel que engañó a Zeus por amor a la humanidad y que había robado el fuego de los dioses para entregárselo a los mortales⁸⁹, castigado y encadenado más tarde por rebelarse al designio divino—, Grandes encuentra en el mito clásico la justificación misma de la escritura: «Prometeo nos recuerda desde su roca [...] que los perdidos no hemos heredado el destino de la humanidad en vano. Por eso, a cambio, poseemos la literatura» (2003a: 59). Grandes justifica así que la literatura, que el territorio de la ficción creado por el novelista, es el espacio más legítimo de los perdidos, el único lugar donde su derrota adquiere sentido. Siguiendo con el artículo, la autora entrelaza esta idea con su admiración por la ambición totalizadora de la literatura hispanoamericana —propia de autores como Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez—:

La condición del perdedor, su gloria y su miseria, sólo valen para reivindicar al individuo y para hacer literatura. La lectora que escribe libros que soy yo lo ha apreciado muchas veces en las páginas de ciertas novelas latinoamericanas [...] que aún aspiran a la totalidad, a la feroz apuesta de la creación de un mundo completo [...] me gustaría abrazar en la literatura, desde esta página, al charcutero, al carnicero, al pollero y a todos los que aprietan los labios y el corazón, en una forzada sonrisa de circunstancias, en los pasillos del mercado de Barceló o en cualquier rincón de la ciudad durante estos días. Porque la derrota sabe a plomo, igual que el miedo. Y el cielo va a seguir estando en su sitio por mucho que escupamos (Grandes, 2003a: 59).

⁸⁹ También Luis García Montero ha recurrido recientemente a esta figura mitológica en su versión dramática *Prometeo* (2022). Esta coincidencia evidencia hasta qué punto las poéticas de ambos autores se entremezclan, compartiendo una misma versión ética de la escritura. En el paratexto a *Prometeo*, García Montero reflexiona en términos muy estrechos con la misma poética de Grandes: «[...] la historia no sólo pasa por las batallas, los programas políticos o las invenciones tecnológicas, sino que anida también en nuestros sentimientos [...]». Las palabras responden a un cambio en los sentidos de pertenencia de una educación sentimental» (García Montero, 2022: 13). De hecho, su definición de la actitud del héroe mitológico, encadenado por mandato de los dioses, resume a la perfección la esencia de resistencia y supervivencia de los personajes que la autora había expresado en su artículo de 2001 y en su novelística: «Con una melancolía optimista a cuestas, la vulnerabilidad de un semidiós encadenado es un buen recurso para sofocar el narcisismo propio de un mundo a confundir deseos con derechos [...] Una forma de apostar por el todavía y aprender a perder para no darse por vencido» (García Montero, 2022: 16).

De este modo, la categoría del perdedor formulada en el artículo trasciende así la mera coyuntura futbolística que había motivado el texto para convertirse en una poética del personaje que se mantiene a lo largo de toda su obra. Este rasgo se encontraba en estado germinal en su producción inicial, pero será en *Los aires difíciles* donde termina encontrando su perfecta praxis, del mismo modo que su teorización en este artículo de 2001. Los protagonistas de Almudena Grandes no son héroes victoriosos ni tampoco individuos excepcionales, ajenos al error o al fracaso, sino seres corrientes, heridos por la vida, marcados por la pérdida, la culpa o la derrota, pero que resisten, que se imponen antes de sucumbir a cualquier designio.

En el caso de Sara Gómez, por ejemplo, ante «la sensación de que sus cartas estaban echadas, de que su vida había sido escrita por la mano de otro antes de su nacimiento» (Grandes, 2002a: 287), antes incluso de «que Dios padre sopló sobre Adán» (2002a: 200), se impone la voluntad de no entregarse al designio en el que parece estar escrito su vida. Precisamente, por ser alguien que «[...] tenía tan pocas cosas que tampoco había sabido nunca cómo despedirse de nada, ni de nadie [...]» (2002a: 183), Sara encuentra en su propia vulnerabilidad y en los golpes del destino el motor de su resistencia para seguir adelante:

[...] sabía que esa desconfianza que la había acompañado por dentro era también la clave de su fortaleza, la viga insobornable, maciza y solidísima, que la mantenía en pie cuando más intenso era su deseo de derrumbarse. La única condición que había permanecido estable en todos los cambios de rumbo de Sara Gómez era el designio implacable de avanzar, de seguir adelante, siempre adelante [...] (Grandes, 2002a: 129).

Aquel aforismo teorizado en el artículo, «reconocerse vencido y no cejar», encuentra su perfecta praxis al convertirse en materia novelesca a través de la perseverancia de Sara ante la sensación de un determinismo hostil que amaga con derrumbarla. El «designio implacable de avanzar, de seguir adelante, siempre adelante», se torna así en la pura, obstinada y digna supervivencia que caracteriza a los personajes de Grandes.

También en el personaje de Juan Olmedo observamos este temple de resistencia apuntado en el artículo, lo que demuestra que los vasos comunicantes entre el texto periodístico y la creación literaria son estrechos. Así lo demuestran las propias notas manuscritas inéditas de la autora, redactadas para un taller sobre *Los aires difíciles* impartido el 18 de marzo de 2002. En este documento —reproducido en su integridad en el Anexo III, Figura 3 y 4 de este trabajo—, Grandes confiesa su «Predilección antigua por los delincuentes [y las] buenas

personas» a la hora de configurar a los protagonistas. Un apunte que confirma la «ambigüedad moral» que conformarán a sus personajes, señalada por Fernando Valls (2012: 146), y que arrastran tanto Juan Olmedo, con la accidentada muerte de su hermano, como Sara Gómez, con la estafa económica a su madrina. Pese a cargar con esta culpa que lo determina en el presente narrativo de Rota, la voz heterodiegética —operando desde una focalización interna que la propia autora definía en sus notas como una «falsa tercera persona» (Anexo III, Figura 3)— reflexiona sobre la metamorfosis del personaje de Juan, alejándose del joven sometido que fue en el pasado aludido de Madrid:

[...] Juan Olmedo apenas se reconocía a sí mismo en aquel chico que sufrió tanto, ese chaval torpe y encerrado en sí mismo que era demasiado bueno pero muy soberbio, servicial y huraño al mismo tiempo, callado y como ausente, porque se asustaba de todo y nunca acababa de encontrar la manera de resolver las cosas con brillantez fuera de los exiguos límites de la mesa de su habitación, donde estudiaba y estudiaba, y volvía a estudiar, siempre de espaldas a lo que pudiera ocurrir a su alrededor [...] (Grandes, 2002a: 242).

El sufrimiento de su juventud acaba convirtiéndose en un instinto de resistencia. Los gritos y reproches a ese destino hostil —el mismo que había propiciado que Charo, la única mujer a la que verdaderamente había querido, acabara emparejado con su hermano Damián— forjan en él una inquebrantable voluntad de supervivencia⁹⁰, el firme propósito del aforismo del artículo «reconocerse vencido y no cejar»:

Mucho más tarde, Juan Olmedo comprendería que ésa fue la enseñanza principal de aquellos años, aprender a vivir a cualquier precio, por encima de todo, vendando sus heridas con esa determinación, esa voluntad, esa conciencia que ya no le servían de nada porque ni siquiera le protegían de sí mismo, pero nunca olvidaría el sabor de la rabia, ni aquellos gritos mudos con los que increpaba al cielo [...] (Grandes, 2002a: 243).

⁹⁰ Tal vez la mejor metáfora de resistencia y supervivencia que aparece en la novela sea la imagen del movimiento de los cangrejos que describe Sara a Juan y que este toma como lección vital: «Para desbaratar las amenazas del cansancio y la necesidad no contaba con más fuerzas que la de su propia voluntad, una disciplina personal que se sometía a sí misma hasta el borde de la exasperación, pero la estrategia de los cangrejos le hacía compañía, y por eso procuraba recordar con metódica frecuencia que no andaban hacia atrás, sino de lado, rodeando los obstáculos en lugar de renunciar a superarlos. No lo olvidó cuando las mañanas empezaron a endurecerse de un frío blanco y noctámbulo, mientras las tardes se desprendían con pesar de los últimos flecos de la luz del verano y las noches crecían para afirmar su vigor, su poder invernal y prematuro» (Grandes, 2002a: 91).

Pero también en los demás personajes de la novela vemos esta misma caracterización ante su situación adversa. Tamara, sobrina de Juan Olmedo, «lo había perdido todo» (2002a: 96) tras la prematura muerte de su madre, Charo, en un accidente de tráfico (2002a: 71). A partir de ese momento, Tamara se ve forzada a desarrollar una enorme fortaleza de supervivencia frente al horror doméstico establecido por su padre, Damián, llegando a tener que encerrarse a escondidas para proteger a su tío discapacitado, Alfonso, de las fiestas con drogas y mujeres que su padre organizaba en la casa familiar (2002a: 519-520). La posterior y accidentada muerte de su padre tras precipitarse por las escaleras (2002a: 462) desencadena la huida definitiva hacia la costa de Rota, donde Juan Olmedo tratará de escapar de este pasado con su sobrina Tamara y su hermano Alfonso. Este último, por su parte, resiste aferrado a su propia inocencia, arrastrando las secuelas de la brutal violencia que había sufrido a manos de su hermano Damián en el pasado (2002a: 64, 443) y el temor de revivir el trauma de su muerte, de la que fue testigo junto a su hermano Juan (2002a: 463).

Por otro lado, estos personajes también se complementan con Andrés, el hijo de Maribel, quien, desde la focalización de Sara, demuestra cómo «las vidas difíciles fabrican niños difíciles» (2002a: 54); y con la propia Maribel, que sufre las amenazas de su exmarido, el Panrico, quien acaba intentando asesinarla con un navajazo (2002a: 411). Precisamente, sobre Maribel, la autora llegó a anotar en sus cuadernos del taller sobre la novela la importancia de su «evolución», catalogando al personaje como un verdadero «descubrimiento» (véase Anexo III, Figura 2).

Aunque el catálogo de personajes que desfilan a lo largo de la novela es amplio, aquellos a los que nos hemos referido resultan los más sustanciales para ilustrar la caracterización del perdedor y su instinto de supervivencia, condición que queda patentada en el desenlace de la novela:

No podía olvidar que nada excepto el azar los había unido, pero tampoco que antes parecía haberlos seleccionado para tripular aquella nave terráquea y vulgar, dos casas enfrentadas al borde del mar, muy lejos del pasado. Todos ellos compartían una condición común. Todos eran supervivientes, habían sobrevivido a una herida mortal, a una muerte, a una pérdida, a una amenaza, a la implacable desventura de su propio nacimiento (Grandes, 2002a: 487).

En un artículo de *Escalera interior* al que ya hemos hecho referencia en el primer capítulo de este trabajo, titulado «Un grano de trigo», se definía con precisión ya no solo la poética de la autora, sino la actitud vital que toman sus personajes, especialmente esta idea de la supervivencia que hemos abordado a propósito de *Los aires difíciles*. Y es que, si la figura del perdedor y su temple ya se había definido en el artículo «Escupir al cielo» de 2001, es en el artículo «Un grano de trigo» fechado en 2009 donde se pone de manifiesto una vez más la importancia de la invención de la escritora. Esta inventa una isla desierta —un claro eco de *Robinson Crusoe*, que también motivaría la escritura de su novela *Te llamaré Viernes*— para definir explícitamente a sus personajes como supervivientes, anhelando «[...] que al menos una hombre, una mujer superviviente, se deje salvar por las olas para recobrar la conciencia tumbado en la arena» (Grandes, 2025a: 425), demostrando así que, ante todo, la caracterización que define a los personajes de Almudena Grandes es la resistencia, ya sea frente a los quebrantos de la vida cotidiana o en la resistencia antifranquista articulada en sus *Episodios*.

Ya en el personaje de Rosa, en *Atlas de geografía humana* (1998), aparecía este temple de resistencia que años más tarde la autora trasladaría y consolidaría en toda su narrativa, sirviendo *Los aires difíciles* como el enclave consustancial para su desarrollo. Rosa se identifica con la resistencia propia del cronotopo madrileño que Grandes emplearía también entre las páginas de *Mercado de Barceló* —a través de las distintas descripciones que hace de la ciudad en artículos como «Los peligros del campo» o «Ritmo lento, calor»— y que destacaría en su Pregón de San Isidro de 2018: «Capital del dolor, capital de la gloria, esta es la ciudad que nunca se detiene, una superviviente capaz de renacer una y otra vez de sus propias cenizas» (Grandes, 2018b: 2), e incluso desplazando al propio río Manzanares para identificar a La Castellana como el torrente urbano, mediante una clara personificación: «[...] el verdadero río de Madrid es La Castellana. Que su virtud suprema es la velocidad. Que su patrimonio más valioso es su espíritu de resistente, la feroz determinación con la que se aferra a la vida hasta en los momentos peores, que los hemos tenido, y han sido muchos, y muy malos» (Grandes, 2018b: 2). En esos mismos términos hablaría Rosa en *Atlas*:

La fórmula más sencilla y tramposa a la vez para sujetar la felicidad es la resistencia. Yo soy una resistente nata, igual que Madrid, y siempre lo he sabido, siempre he sido así, desde pequeña. Ésa era la principal diferencia entre Angélica y yo, entre Juanito y yo, mi paciencia, mi constancia, y una facilidad congénita para hacerme un ovillo ante el menor signo de una amenaza, para improvisar un caparazón instantáneo y durísimo,

capaz de protegerme de cualquier agresión exterior [...]. Resistir, esperar el momento adecuado para rebelarse, fingir una conformidad completa en los malos tiempos, anhelar sigilosamente la llegada de los buenos, ceder antes de que ceder sea inevitable [...] Así había vivido yo, esquivando los problemas y las grandes decisiones [...] (Grandes, 1998: 349-350).

Así se iría conformando un tipo de personaje, el resistente, que después del artículo del 2001 y la novela del 2002 encontraría una clara continuidad en el proyecto de los *Episodios de una guerra interminable*. Así lo vemos en el personaje de Manolita, protagonista del tercer tomo, quien asumirá la búsqueda de la felicidad en la cola de la cárcel de Porlier como un modo de resistencia, haciendo de la afirmación de la alegría como una manera de sobrevivir ante la pobreza de la España de los años cincuenta:

Porque existen hambres mucho peores que no tener nada que comer, intemperies mucho más crueles que carecer de un techo bajo el que cobijarse, pobreza más asfixiantes que la vida en una casa sin puertas [...] nunca me arrepentiría de haber tomado el camino que me lo había enseñado, que me había mostrado la dignidad despojada e incólume de la viuda del doctor Velázquez y otras maneras de sobrevivir, chistes, recetas, remedios caseros para caminar en una cuerda floja sobre el cuchillo de la desgracia sin tropezar jamás, anda y que os den, palabras para gritar que no, maneras de decir que nunca, jamás, podréis contar conmigo [...]. Aspirar a ser feliz en una cárcel era una forma de resistir, y eso, aunque mi madrastra jamás lo entendería, no era una renuncia a la normalidad, a la comodidad, al destino apacible de la gente corriente, sino una elección libre y soberana (Grandes, 2014a: 610).

Esta poética de la resistencia en comunidad también aparece en la novela de *Los besos en el pan*, a través de la unidad de un barrio que hace frente a los cambios de la modernidad y a los estragos de la crisis (Grandes, 2015: 17-19). Sin embargo, la culminación de este arquetipo llegaría con la novela gestada durante la crisis de la COVID-19. La pandemia mundial alteró la relación que los creadores —escritores, cineastas, pintores y filósofos— tenían con el concepto del tiempo, el espacio, el poder y la tecnología —una incertidumbre que pronto se vería acuciada con la aparición de la Inteligencia Artificial—, una grieta sobre la que Almudena Grandes reflexionaría en *Todo va a mejorar*, su novela póstuma que responde al auge de la escritura de distopías contemporáneas.

Con esta obra, la autora dejó de mirar por un momento al pasado de sus *Episodios* para proyectar su mirada hacia el amenazante futuro que se nos avecinaba, plagado de empresarios y multimillonarios que acaparan el poder y se lucran en detrimento de los ciudadanos. Para

relatarlo, Grandes despliega un fresco coral de personajes, tal y como había hecho en *Los besos en el pan*. Será a través de figuras como Mónica donde vemos cómo utiliza las lecciones durante el franquismo para hacer frente al nuevo totalitarismo que trae consigo el Gran Apagón —y que parecería predecir el Apagón producido en la península ibérica en abril de 2025—:

Cuando enseñaba Historia de España en un instituto de educación secundaria, intentaba analizar los efectos del franquismo sobre la vida cotidiana de los españoles explicando a sus alumnos que, en una dictadura, la expresión estar en libertad no significa lo mismo que ser libre. Los cachorros de una democracia cansada, hastiada de su imperfección y sus insolubles contradicciones, la miraban como si les estuviera hablando en un idioma impenetrable, pero ella nunca se cansaba de repetir que, durante la dictadura de Franco, muchas personas que estaban en libertad, porque nunca habían sido detenidas, porque vivían en sus casas, con sus familias, porque todos los días iban y venían del trabajo, no eran libres para tomar sus propias decisiones. Sin embargo, añadía, otros hombres, otras mujeres que no estaban en libertad, sino en la cárcel, se sentían libres porque habían escogido por su propia voluntad el camino que los había llevado a una celda de la que no podrían salir en muchos años. En aquella época, sus alumnos no la entendían. Mónica estaba segura de que los más listos habrían empezado a acordarse de ella el día del Gran Apagón y no habrían dejado de hacerlo [...] (Grandes, 2022: 208-209).

3.2.3 «Los pioneros del carrito» y Juan Olmedo

La ruptura de los moldes tradicionales de la familia encuentra en la red afectiva de *Los aires difíciles* un fiel reflejo, pero este cambio de paradigma se extiende también a la redefinición de la masculinidad presente en la novela. Esta misma temática había sido tratada por la autora en su vertiente articulística en piezas como «La duda» —en que el centro del relato es un hombre comprando en la carnicería y toda la clientela prejuiciosa se pregunta si «Vive solo. ¿Está soltero? [...] Está separado. ¿Será gay? [...] si fuera gay sabría hacer la compra» (2003a: 41)—, pero es especialmente en «Los pioneros del carrito» donde Grandes documenta la consolidación de un nuevo modo de concebir el espacio doméstico. El texto, publicado el 7 de noviembre de 1999, unos dos años antes de acabar *Los aires difíciles*, funciona como un testimonio del cambio social, demostrando cómo se fraguaba desde el espacio público un cambio privado. Este aspecto, que pudiera sorprender en la actualidad, en los años noventa del siglo XX todavía resultaba lo suficientemente inusual como para captar la atención de la cronista, quien celebraba a esos hombres a los que «ya no les da vergüenza ocuparse de la despensa» (Grandes, 2003a: 163-164).

Es con el personaje de Juan Olmedo en *Los aires difíciles* donde este paradigma expuesto por la autora encuentra su máxima representación. Los prejuicios sociales que recaían sobre aquel hombre en «La duda» vuelven a actuar en el personaje de Juan en la novela; al incorporarse a su nuevo trabajo en Rota, el rumor generalizado del hospital insiste en que en «Trauma había uno nuevo, soltero y sin pareja conocida, que no parecía homosexual» (2002a: 58).

En el artículo del 1999, Grandes focaliza su mirada en los pequeños cambios cotidianos, interpretándolos como la antesala de un cambio mucho más íntimo, incidiendo en esa *épica de lo cotidiano* que caracteriza a sus artículos y que le concede el espacio de abastos para documentar el cambio que paulatinamente va transformando la sociedad y que termina por redefinir el terreno privado:

Me gustan mucho estas escenas, el arrojo de los pioneros del carrito contra la fraudulenta representación de la dolorosa del día. Cuando me levanto de buen humor, pienso que la pequeña guerra de sexos de la cola de la charcutería puede ser un indicio de que los hombres por fin han comprendido —aunque haya tenido que ser a la fuerza— que su cesión de espacios públicos a las mujeres puede reportarles la ventaja de descubrir que el espacio privado alberga áreas muy gratificantes [...] Por eso, si

amanece un día nublado y no estoy para metáforas, me limito a disfrutar del forcejeo entre el número 78 y el 83 como de cualquier otra sorprendente excepción que la vida cotidiana sea capaz de ofrecerme, aunque reconozco que me regocija infinitamente más que el mejor de los músicos callejeros (Grandes, 2003a: 165).

Vuelve a aparecer aquí la figura de la autora como cronista y testigo de los cambios sociales y económicos que vertebra toda la serie de *Mercado de Barceló*. La observación minuciosa de la realidad cotidiana, principio fundamental de la tradición realista de la que Grandes es declarada heredera, se funde con una presencia autorial que trasciende la escena costumbrista. El mercado, «esta página poblada casi siempre por los humildes afanes y trabajos de la cotidianidad más estricta» (2003a: 141), se convierte así en el lugar idóneo donde la autora documenta los cambios en la concepción tradicional de los géneros. Aspecto este que trasladará a su novelística coetánea con el personaje de Juan Olmedo, quien asume los cuidados de su sobrina Tamara —que se descubre que en realidad es su hija, por una relación que tuvo con la mujer de su hermano (Grandes, 2002a: 330)—, y de su hermano menor discapacitado Alfonso. Unos cuidados que Charo, la propia madre de Tamara, ya había anticipado a modo de prolepsis, consciente de que su marido no asumiría esa responsabilidad: «Si yo me muero, Juan te cuidará» (2002a: 96).

Esta redefinición de la masculinidad en *Los aires difíciles* se articula mediante un par antitético, un recurso constante en toda la narrativa de la autora madrileña para resaltar dos modos distintos, ya no solo de masculinidad sino también del concepto de feminidad. El personaje de Damián, hermano de Juan, que se nos describe como «[...] creí que tu hermano era un tipo duro [...]. Damián no es ni duro ni blando [...] simplemente no le interesa nada, no le interesa nadie. Por eso le va tan bien en la vida» (2002a: 253) y Juan se nos describe por estas mismas páginas como lo antitético a Damián: «demasiado bueno, demasiado estudioso, y serio, y considerado» (2002a: 253-254). También en el terreno de los afectos son dos personajes totalmente opuestos: mientras Damián concibe la paternidad desde la materialidad de los regalos y es una figura ausente —abandonando a su hija en plena fiesta de cumpleaños—, es Juan quien asume el rol paterno, de los cuidados, huyendo del arquetipo de ese «tipo duro» que representa Damián:

Tendría que haberse marchado, haberse desentendido del drama exagerado de los mocos y las lágrimas, pero se quedó, habló durante mucho tiempo solo junto a una puerta cerrada, habló de los atascos, de los imprevistos, de los negocios inaplazables de

los adultos, de las cosas que se complican sin que uno quiera, de lo que significa querer a alguien (Grandes, 2002a: 442).

Y es un recurso, el del par antitético, que Grandes ya había empleado especialmente en el par Malena-Reina en *Malena es un nombre de tango* —si Reina representa la «convulsión contemporánea» (Grandes, 1994: 356), Malena representa el contramodelo «¿Quién podría entender a una mujer que desmentía a cada paso su propio sentido común?» (1994: 357)—, pero también en *Las edades de Lulú* con Marisa-Amelia y su disparidad física (Grandes, 1989: 129-131) e incluso llegaría también a sus *Episodios*, en lo que representa Amparo-Rita para Guillermo García Medina —si Amparo Priego encarna el «paradigma ejemplar del enemigo» y la «joven fascista» (Grandes, 2017b: 177) con la que mantiene una relación basada en el poder y en una «ficción amorosa que recubría una historia de sexo a secas» (2017b: 87), Rita Velázquez, que «no encajaba en absoluto con ningún modelo conocido» (2017b: 589) y militante del PCE (2017b: 595), se acaba convirtiendo en el refugio moral e ideológico del protagonista, una unión basada en la resistencia antifranquista en territorio español, de aquellos que optaron por la lucha clandestina contra el régimen: «Rita y yo nos casamos en territorio enemigo y nuestra boda fue una nueva manifestación de la derrota. El botín de los vencedores esta vez fue la tristeza [...]» (2017b: 658) —.

Retomando ahora el personaje de Juan Olmedo, cabe destacar que el papel de cuidador que ejerce sobre Tamara responde a la sucesión de tragedias que la niña ha experimentado; ese hundimiento vital que, como hemos visto en el epígrafe anterior, terminaría por fortalecerla y convertirla en una resistente. En un primer momento, sin embargo, la orfandad de Tamara genera una dependencia emocional hacia Juan, el único que había asumido desde la muerte de su madre su atención:

Los golpes que su sobrina había tenido que encajar en muy poco tiempo, la muerte de su madre primero, la de su padre después, habían intensificado su relación con él sólo en convertirla en una dependencia casi enfermiza [...] (Grandes, 2002a: 58-59).

El trato que su hermano Damián, padre de Tamara, dispensa a Juan evidencia cómo la masculinidad hegemónica castiga la responsabilidad de los cuidados mediante analogías basadas en la feminización —«eres el santo, y el bueno, y el responsable, y la abuela de todos nosotros» (2002a: 440)— y la homofobia —«Si no supiera de sobra lo maricón que eres, te

diría que te vinieras con nosotros, a ver si se te quita de una vez esa cara de madre superiora que se te está poniendo» (2002a: 446)—, un prejuicio que, como hemos visto, ya aparecía en el artículo de «La duda» (Grandes, 2003a: 41).

También cabría destacar la relación que Juan Olmedo mantiene con Maribel, la asistenta de su hogar. En las notas manuscritas para el taller de *Los aires difíciles* —*vid.* Anexo III, Figura 3— se nos apunta la clave para la interpretación del vínculo entre ambos: «La cuestión del género: literatura femenina» y, de manera muy reveladora, el propósito de «subvertir el arquetipo». Existe, por tanto, una intención deliberada por parte de Grandes de voltear el esquema tradicional de la criada y demuestra hasta qué punto la relación jerárquica —y, por consiguiente, desigual— entre Maribel y Juan resulta determinante para la relación entre ambos, ofreciéndonos la clave exegética del fragmento «los hombres como usted no se casan con chicas como yo» (2002a: 271):

—[...] ¿Qué yo soy machista? [...] No, Maribel, yo... —claro que era machista, por supuesto que era machista, no le quedaba más remedio que serlo, había nacido así, pero procuraba que no se le notara, estaba seguro de que las mujeres que trabajaban con él jamás habrían recurrido a aquel adjetivo para definirlo [...]— Yo no soy machista, al contrario. Yo lo único que pretendo es no hacerte daño, protegerte de mí mismo (Grandes, 2002a: 271).

La violencia sistémica se evidencia en el narrador heterodiegético con la focalización interna en el personaje de Juan, concretamente en ese «claro que era machista, por supuesto que era machista, no le quedaba más remedio que serlo, había nacido así». Además, esta asimetría de poder entre los personajes tiene también un claro sesgo de clase, algo que, según evidencian las notas manuscritas de la autora, responde a esa decisión deliberada de revertir el arquetipo de sumisión clásico. Grandes recurre al estilo indirecto libre para exponer esta jerarquía entre Juan y Maribel, consciente de que el recurso del diálogo no le habría permitido abordarla con la misma intensidad —tanto de modificadores (adjetivos, adverbios) como de introspección psicológica— que sí le otorga esta técnica narrativa. Partiendo de la voz del narrador heterodiegético —«le dijeron sus ojos»—, el texto salta directamente a la conciencia del personaje de Maribel, empleando su propia semántica y su registro coloquial —«tú eres usted»—:



Ésta no es una historia fácil, le dijeron sus ojos, no puede serlo porque fuera de esta cama tú y yo no somos iguales [...] nadie aceptará que en esta historia difícil los dos salimos ganando, nadie creerá que las cosas son como han sido de verdad, nadie comprenderá lo que pasa en esta cama, y mi fama será peor, y la tuya empezará a ser mala, y a ti te dará lo mismo porque tú puedes pasarte la opinión de este pueblo por los cojones, pero a mí no, porque los tiempos han cambiado, y han cambiado las cosas, pero no de la misma manera, no en todas partes, no a la misma velocidad para todo el mundo, y para las mujeres como yo, para los hijos de las mujeres como yo, las cosas cambian poco, y muy despacio, por eso esta historia que es tan fácil aquí dentro tú y yo somos iguales, pero fuera no lo somos, y tú eres usted, pero yo sigo siendo yo, y soy muy poco (Grandes 2002a: 358).

La envidia y la mirada infranqueable de la opinión pública —aquella «música chismográfica», en palabras de Galdós (2021: 60)— son las que frenan la consolidación de la relación amorosa entre Juan y Maribel, aunque finalmente ambos asumen el riesgo y afianzan su vínculo (2002a: 573). Y, al igual que Almudena Grandes había expuesto en su artículo «Los pioneros del carrito», la conquista del espacio privado se encuentra definitivamente convertida ahora en materia novelesca.

3.2.4 «Una falda de plátanos». El conflicto maternofilial

Para todas las mujeres españolas, entre cincuenta y sesenta años, que no entienden a sus hijos. Y para sus hijos, que no las entienden a ellas.

Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española* (1987)

Una vez examinados los artículos cuya redacción es paralela a la escritura de *Los aires difíciles* —esto es, de un modo sincrónico—, ampliaremos el análisis de su articulismo hacia una lectura diacrónica. Este enfoque metodológico nos permitirá dar cuenta de temáticas esbozadas en piezas posteriores a la publicación de la novela de 2002, así como de su relación con obras sucesivas, ya sean cuentos o novelas, tanto del primer como del segundo período narrativo de Almudena Grandes. Para ello, acudiremos al artículo «Una falda de plátanos», datado el 7 de abril de 2002, apenas dos meses después de que el libro llegara a las librerías. Es en este texto donde Grandes manifiesta por primera vez el conflicto generacional dentro de su producción periodística. Partiendo de una anécdota que, lejos de ser «[...] trivial, un episodio sin importancia» (Grandes, 2003a: 188), la autora utiliza esta escena como el ejemplo paradigmático de la fractura histórica y generacional que separa a las mujeres que fueron educadas en el tardofranquismo —y quienes alcanzaron la madurez durante la Transición— de la generación de sus madres. Este choque generacional fue expresado por la propia autora al reconocer en el paratexto de los *Usos amorosos de la postguerra española* (1987) como el fiel reflejo de la distancia que le separaba de su madre:

Lo que sucedió con ella [con mi madre] pasó con todas las mujeres de mi generación... Cuando las madres de las mujeres italianas, por ejemplo, eran feministas y quemaban el sujetador, mi madre vivía en el siglo XIX, en un país donde el estatuto jurídico de las mujeres era decimonónico [...]. Esa diferencia producía un elemento inconsciente de hostilidad hacia nuestras madres. Había un océano de incomprensión muy grande que las mujeres han tenido la suerte de no perder a su madre tan pronto han podido resolver. Después de haber llorado a mi madre, lloré un montón con la dedicatoria de *Usos amorosos de la posguerra española*, de Carmen Martín Gaité, que dice: “A los hijos de las mujeres de mi generación con la esperanza de que entiendan mejor a sus madres” (Grandes, 2014b).

Este conflicto maternofilial nunca cerrado acabará convirtiéndose en una constante en su obra, al punto que en uno de los últimos artículos publicados de la autora, «Tirar una valla», rememoraría este mismo suceso (Grandes, 2025a: 455). La grieta intergeneracional que separaba a las hijas de la generación de la autora de la de sus madres era tal que el único modelo al que las hijas podían acudir, ya en la Transición, era el de sus abuelas republicanas, aquellas que vivieron la Segunda República y los espacios de libertad de los que no gozarían sus hijas. Las madres, en cambio, encorsetadas en el polvoriento y asfixiante aislamiento⁹¹ en el que se sumió España tras la Guerra Civil, educaron a sus hijas para replicar el modelo impuesto en ellas, para «ser una señora, la emperatriz de mi hogar, la administradora del sueldo de mi marido y la amorosa centinela del desarrollo de mis hijos» (Grandes, 2012a: 16).

Como fiel reflejo de esta fractura generacional entre tres generaciones (abuela-madre-hija), el artículo «Una falda de plátanos» recrea una escena en dos tiempos distintos: los años setenta y el año dos del siglo XXI. En el primero de ellos, situado en una cocina durante el tardofranquismo, una adolescente, convencida de que «nunca jamás tendrá nada en común con su madre» (Grandes, 2003a: 186), asiste con estupor a una confesión de su progenitora: la abuela solía ver a Joséphine Baker actuando desnuda con su célebre falda de plátanos, imagen inconcebible para una chica educada en la moral del régimen y que da lugar a un aluvión de preguntas tras el abismo de la joven:

«No puede ser, no puede ser...». La madre sonríe, claro que sí, tu abuela me lo ha contado muchas veces. Pero ¿dónde?, pregunta la hija. Pues aquí, en un teatro, no sé cuál... Pero ¿cuándo? Pues no sé, cuando las dos eran jóvenes, vete a saber, en los años veinte, o así... Luego, la madre termina de llenar la cazuela, pone el guiso en el fuego y se va. La hija no. Ella se queda en la cocina mucho tiempo, a solas con el redondo borboteo del agua que hierve, intentando comprender, preguntando qué ha podido pasar en el país donde vive para que le resulte imposible creer en la historia de su propia abuela, intuyendo el enigma que muchos años después logrará formular por fin, pero nunca resolver del todo (Grandes 2003a: 186-187).

⁹¹ La misma Sección Femenina promulgó el goce del cuerpo femenino como deseo exclusivo del hombre, reduciendo «[...] el cuerpo femenino a una imagen confeccionada para el disfrute de la mirada masculina» (Barrera, 2019: 455). Además, la alegría era la definitoria de la retórica de la Sección Femenina de Falange, «ese perfil de mujer jubilosa y valiente que quedó tipificado como el modelo propiamente falangista. Esa alegría buscaba regular la vida emocional de las falangistas induciéndolas a expresar, y con ello a producir, este tipo de júbilo como parte de su experiencia vital» (Barrera, 2019: 220).

Para cerrar esta fractura, la segunda parte del artículo da un salto temporal hasta el siglo XXI, donde la antigua adolescente es ahora una madre que cocina junto a su hija, libre de imposiciones heredadas, donde la protagonista ya «[...] no usa ya el verbo «guisar», ni obliga a su propia hija a acompañarla» (Grandes, 2003a: 188). Es ahora, desde la madurez, cuando logra explicar y explicarse a sí misma, resolviendo la brecha que le separaba de su madre:

Sabe que su vida se ha parecido mucho más a la vida de sus abuelas que a la de su propia madre, porque aquéllas pudieron elegir una vida, y ésta no, porque el país donde han vivido todas ellas permaneció durante muchos años, demasiados años, suspendido del cielo de la irrealidad, sin contacto alguno con la verdadera historia, los acontecimientos que se precipitaban a ras de suelo, indiferentes a la indiferencia de un país abismado en su propia pasividad. Sabe que las mujeres españolas de su generación han tenido que recorrer de golpe, de una sola vez y sin libro de instrucciones, el camino que el resto de las mujeres europeas recorrieron en dos generaciones sucesivas, y que a pesar de eso, a pesar de todo, han sido mucho más afortunadas que sus madres. Ella, que ahora es madre, mira a su hija y se pregunta cómo serán sus nietas, en qué país vivirán, hasta qué punto podrán escoger su vida y qué precio tendrán que pagar por ella. «Mamá, cuéntame cosas de la abuela», dice entonces la niña, preguntando por una mujer a la que no ha tenido la suerte de conocer. La madre recuerda a su madre con ternura, quizás porque la perdió muy pronto, tan pronto que no tuvo la ocasión de decirle que ahora ya sabía, que ya comprendía, que ya era capaz de descifrar la naturaleza de los sentimientos que las unían y las separaban. Y mientras empieza a hablar, piensa que la hija siempre podrá responder a las preguntas de sus propias hijas dejándolas leer este artículo (Grandes, 2003a: 188).

Además, este artículo condensa en su totalidad el concepto de la épica de lo íntimo: cómo una escena tan aparentemente doméstica e insustancial encubre una fractura histórica de enorme magnitud, retratando el abismo de toda una generación a través de la cotidianidad y de los nombres anónimos de quienes la protagonizan. Esta fractura histórica expresada en el artículo hallará un eco constante en toda su producción narrativa y que la autora traslada de manera evidente a *Los aires difíciles* y, muy especialmente, al desarrollo del personaje de Sara Gómez.

En una escena que reverbera de modo casi especular con la conversación mantenida en la cocina del artículo, Sara somete a su padre, Arcadio, a una insistente ráfaga de preguntas sobre su pasado. Al igual que la hija en el artículo se encontraba con formas evasivas de su madre frente a la historia de su abuela, Sara se va a negar a heredar el silencio de sus mayores:

Algunas noches, después de cenar, Sara sacaba una caja de cartón de la cómoda donde su madre guardaba la ropa blanca, y se sentaba en el sofá, al lado de Arcadio, para obligarle a mirar dos docenas de fotos antiguas, amarillentas ya [...] que él habría preferido no volver a ver nunca más. Sin embargo, se armaba de paciencia para contestar a todas las preguntas de aquella muchacha voluntariosa y confundida cuya curiosidad jamás se daba por saciada, porque su lealtad era más poderosa que el cansancio.

—Éste eres tú, ¿no?

Arcadio con uniforme de miliciano [...]

—¿Y dónde estabas?

—En la sierra, cerca de Guadarrama.

—¿Y cuándo?

—Pues no sé, hija, ya no me acuerdo. Al principio de la guerra, tuvo que ser...

—¿Y quién te hizo la foto?

—Un fotógrafo alemán que era amigo de don Mario.

—¿Y quién era don Mario?

—Uno.

Pero Sara no aceptaba los pronombres indeterminados, los datos vagos, las noticias sueltas de un pasado que se le volvía urgente, preciso, desesperadamente imprescindible, y obligaba a su padre a hablar a hablar, a desmenuzar su memoria en busca de apellidos, de fechas, de detalles tan nimios como migas de pan [...] (Grandes 2002a: 194-195).

Por otro lado, la condena de la mujer relegada a tareas domésticas se evidencia en el origen social de Sara Gómez. Su madre biológica, Sebastiana, le suplica que aproveche la ocasión de su madrina —aquella que le arrancó del humilde núcleo materno para luego abandonarla a los dieciséis años, abandono que acabara desencadenando la posterior venganza de Sara al estafarla económicamente— para forjarse un futuro distinto al suyo:

No puedes seguir toda la vida así, metida en casa, aprendiendo a guisar. Ahora te parece bien porque no lo conoces, pero esta vida es un asco, hija, y tú tienes que hacer otras cosas, encontrar un buen trabajo, ganar dinero, casarte y vivir bien, y no acabar como yo, eso no, Sari. Tú vales mucho, casarte y vivir bien, y no acabar como yo, eso no, Sari (Grandes, 2002a: 200)

Sebastiana Morales, madre de Sara Gómez, conoció durante la Segunda República aquel horizonte de emancipación antes de verse reducida a la reclusión doméstica impuesta por los moldes de la dictadura, un destino que se niega a legar a su hija Sara. El vacío y el consecuente conflicto maternofilial se volverán una constante en la obra de Grandes; un eje temático que no solo guarda una estrecha relación con el personaje de Sara, sino que ya

encontraba una primera asimilación desde su debut literario en *Las edades de Lulú* y que irá recorriendo y madurando a lo largo de toda la trayectoria de la autora.

En esta primera novela de la autora, la protagonista ya siente una profunda brecha entre su madre y ella, especialmente por la seguridad en sí misma con la que la percibe su progenitora (Grandes, 1989: 132), motivo por el cual su madre eludía las responsabilidades afectivas que las separaban (Grandes, 1989: 131-132):

Me hubiera gustado contestarle, gritarle que mi aspecto físico y mis buenas notas no significaban que no necesitara una madre, sacudirle y chillarle que no podía seguir así toda la vida, con un hermano como única familia, me hubiera gustado abrazarla, refugiarme en sus brazos, y llorar, como Amelia antes, decirle que la quería, que la necesitaba, que necesitaba que me quisiera, saber que me quería, pero me limité a asentir con la cabeza porque ya era inútil, demasiado tarde para todo lo demás (Grandes, 1989: 132).

También en su segunda novela, *Te llamaré Viernes*, reaparece esta temática con la madre de Benito, que aparece ausente al abandonarlos (Grandes, 1991: 230). Como podemos ir intuyendo, la figura de la madre en las novelas de Grandes es casi siempre una figura alejada de las hijas, bien por una incomprensión generacional entre ambas o bien por un abandono. Esta misma incomprensión entre madres e hijas aparece de igual modo en las novelas de los años noventa: *Malena es un nombre de tango* (Grandes, 1994: 399) y *Atlas de geografía humana*, donde Marisa se niega a reproducir el modelo de su madre, pero tampoco el de su abuela (Grandes, 1998: 107); e incluso en «La buena hija», el relato incluido en *Modelos de mujer* con el personaje de Berta, que ha sacrificado su vida para el cuidado de su tiránica madre: «[...] no podía seguir encubriendo la tiranía de mi madre con la debilidad de la enferma, todos sus esfuerzos por arrancarme del mundo [...]» (Grandes, 1996: 240), y también en «Receta de verano», un relato reunido en *Estaciones de paso* (Grandes, 2005: 192).

El pacto de silencio y el ocultamiento del pasado de los mayores no solo vertebra la crítica del artículo periodístico sino que será el motor narrativo de Raquel y Álvaro en *El corazón helado*, enfrentados a la memoria oculta de sus familias. La autora volvería a recurrir a este fenómeno años más tarde en *Los besos en el pan*, describiendo de qué modo la dictadura silenció sistemáticamente las preguntas de una generación, la suya, y que se había revelado a través de sus protagonistas como Sara, Lulú, Malena, Raquel y Álvaro, cansados del pacto de amnesia que censuró a sus mayores:

En los años sesenta del siglo xx, la curiosidad era un vicio peligroso para los niños españoles, que crecimos entre fotografías —a veces enmarcadas sobre una cómoda, a veces enterradas en un cajón— de personas jóvenes y sonrientes a quienes no conocíamos.

—¿Y quién es este?

—Pues... —eran tías o novios, primas o hermanos, abuelos o amigas de la familia, y estaban muertos.

—¿Y cuándo murió?

—¡Uy! —y los adultos empezaban a ponerse nerviosos—. Hace mucho tiempo.

—¿Y cómo, por qué, qué pasó?

—Fue en la guerra, o después de la guerra, pero es una historia tan fea, es muy triste, mejor no hablar de temas desagradables... [...] ¿Qué pasa, que ya has acabado los deberes? Pues vete a jugar, o a bañarte, corre, que luego os juntáis todos y se acaba el agua del termo...

Así, los niños de entonces aprendimos a no preguntar, aunque a los españoles de hoy no les gusta recordarlo (Grandes, 2015: 15-16).

Este recorrido, que ha surgido del artículo donde Grandes introduce el conflicto generacional, «Una falda de plátanos», vuelve a demostrar el constante trasvase entre periodismo y literatura, lo que permite entender la producción de Almudena Grandes como el anhelo de la autora por construir una obra total; un entramado intertextual e intergenérico—en esa idea de Claudio Guillén expuesta más arriba— en el que una obra explique a la otra, que un artículo explique una novela, o que un cuento exponga temas y motivos recurrentes en todo su universo literario. La pieza en prensa funciona a modo de vaso comunicante en el que la autora condensa por vez primera en un texto periodístico las claves de la fractura generacional entre madres e hijas, confirmando que constituye uno de los centros argumentales por los que su narrativa transitará especialmente en su primer período (1989-2002), aunque será también una constante en *Los aires difíciles* y el núcleo argumental sobre el que se vertebró *El corazón helado*.

3.2.5 El descubrimiento de la intimidad: «Una transición» y «Receta de verano»

Siguiendo el recorrido diacrónico apuntado en el epígrafe anterior, abordaremos ahora los vasos comunicantes entre el artículo «Una transición» —publicado el 17 de diciembre de 2000 en las páginas de *El País Semanal*— y el relato «Receta de verano» —incluido en *Estaciones de paso* (2005)—. Con ello, ahondaremos en la autotextualidad presente entre periodismo y ficción, extendiendo el alcance de la escritura intergenérica de la autora —hasta ahora aplicada a la novela— hacia su vertiente cuentística. Como veremos, la semilla del relato se encuentra ya en este artículo del 2000, pues ambos textos comparten el mismo núcleo temático y la autora se va a servir de las mismas estrategias discursivas: focalización en la primera persona, diálogos directos, léxico compartido.

Partiendo de una anécdota biográfica, tal y como había hecho en «Una falda de plátanos», Grandes narra la experiencia en un mercado donde un desconocido, confundiéndola con su pareja, le susurra en el oído:

Entonces sucedió. Noté primero la proximidad indudable de alguien, el calor de un cuerpo que se pegaba al mío por la izquierda, la inconcebible presencia de un brazo que cruzaba mi espalda para apoyar la mano en mi hombro derecho, los dedos de una mano sobre mi mejilla [...]

—Podríamos comprar naranjas también, ¿no?

—¿Qué? —pregunté yo a mi vez, girando sobre mis talones (Grandes, 2003a: 205).

Ante los manuales y los titulares que engrosan los veinticinco años transcurridos de la Transición (Grandes 2003a: 206), la autora opta por recuperar esta vivencia íntima, estrecha, entre los puestos del mercado, para plantear su descubrimiento de la intimidad. Y es esta acción tan inaparente, tan insustancial en su forma, la que explica del mejor modo la épica de lo íntimo en la obra de Grandes:

Acababa de descubrir, por sorpresa, a traición, y desde luego antes de tiempo, el sonido de la intimidad, y aquel descubrimiento que me había anonadado de tal manera que no podía hacer otra cosa que estrellarme una y otra vez contra aquel fenómeno, la capacidad de sugerencia, de complicidad, y hasta de seducción, que podía llegar a envolver la piel de unas simples naranjas de zumo (Grandes, 2003a: 206).

Esta vivencia es objeto de una clara reescritura en la ficción de «Receta de verano». Sin embargo, si en el artículo el personaje era la propia narradora, el cuento encarna la experiencia de Maite, su protagonista adolescente, que acude a la compra junto a su madre. La autora retoma la misma temática y forma del artículo, transformado aquí en material cuentístico:

[...] de repente, entre un kilo de manzanas golden y medio de plátanos de Canarias, un brazo rodeó mi cintura, una mano grande se posó en mi estómago como si quisiera tomar posesión de él, y una cabeza desconocida se pegó a la mía desde la izquierda. Sus labios respiraban contra mi oreja, podía sentir la punta de su nariz entre el pelo, el contacto de su mejilla en el cuello, pero todo fue tan rápido que ni siquiera me asusté.
—Podríamos comprar naranjas de zumo, ¿no? (Grandes, 2005: 201).

A continuación, la voz de ese desconocido provoca en la joven Maite un torrente de fabulación, amplificando en la ficción lo que la limitación del artículo le impedía a la autora:

No conocía esa voz, y sin embargo no era una voz desconocida. No sabía a quién pertenecía, pero en aquel momento supe con certeza que el futuro pertenecería a una voz como aquélla. Entonces sentí un escalofrío difícil de explicar, mientras una avalancha de imágenes sueltas, dispares, luminosas, remotas, se precipitaban a toda velocidad por la pendiente de mi imaginación, víctimas de un vértigo que yo no era capaz de gobernar. Duró sólo un instante, pero cerré los ojos y vi una casa pintada de blanco, una pareja en una cama deshecha, un sábado por la mañana, el sol entrando por la ventana para convertir el suelo de madera barnizada en un estanque color de caramelo, las arrugas templadas de las sábanas, el cuerpo de un hombre joven, desnudo y sonriente, que se levantaba a preparar el desayuno mientras una mujer joven, desnuda y sonriente, se giraba con pereza a mirarle marchar, todo eso vi en un instante⁹², con una claridad, una nitidez casi dolorosa, nada que ver con el romanticismo bobo de las películas en los bancos de los parques [...]. Aquella voz brotaba de la cara oculta y más pura de lo que yo hasta entonces había creído que era el amor. Aquél era el sonido de la intimidad, y la voz de un desconocido acababa de entregármelo en un pasillo del mercado de mi barrio [...] (Grandes, 2005: 201-202).

El trasvase del texto periodístico al cuento se sirve de la *amplificatio* retórica; es el molde genérico de la ficción el que le permite detener el tiempo que el artículo, sometido a la inmediatez y a la limitación de espacio, no podía abarcar. De este modo, la columna de *Mercado de Barceló* funciona, una vez más, como el laboratorio donde la autora encuentra temas, motivos y obsesiones que luego volcará en sus novelas o cuentos.

⁹² Esta propensión a la fabulación del personaje de Maite en el relato «Receta de verano» es la misma capacidad fabuladora que la propia Grandes proyecta en su columna de *Mercado de Barceló*, como en «El inquilino de la tercera ventana» (Grandes, 2003a: 173) y es también una capacidad, la de la fabulación, que ya habíamos apuntado también en el personaje de Sara Gómez en el epígrafe dedicado a Rota.

4. Conclusiones

De igual modo que abríamos este trabajo invocando la perspectiva de la figura de mayor incidencia en el pensamiento intelectual español, José Ortega y Gasset, resulta preciso reafirmar, tal como lo planteaba en sus *Meditaciones del Quijote* (1914), cuál debe ser la tarea del crítico al enfrentarse a la obra artística:

Toda labor de cultura es una interpretación —esclarecimiento, explicación o exégesis— de la vida. La vida es el texto eterno, la retama ardiendo al borde del camino donde Dios da sus voces. La cultura —arte o ciencia o política— es el comentario, es aquel modo de la vida en que, refractándose esta dentro de sí misma, adquiere pulimiento y ordenación (Ortega y Gasset, 2023: 159-160)

Siguiendo ese postulado orteguiano, el presente trabajo ha pretendido ser ese «comentario» sobre la obra de Almudena Grandes, arrojando luz sobre cómo su labor periodística no fue una actividad subsidiaria o ancilar, sino el verdadero laboratorio donde fraguó de igual modo su poética narrativa. En este sentido, el trabajo que abrió camino a este estudio, el de María de la Paz Aguilera Gamero, ha sido fundamental para establecer las bases críticas desde las que comprender la relación entre artículo y ficción en la obra de la autora; sin embargo, mientras que aquel estudio se centraba más en una aproximación general y en su catalogación, nuestro trabajo ha rehuido dicho enfoque al resultar los artículos de Grandes de una naturaleza transversal e intergenérica, como hemos podido ir viendo, difícil de encuadrar en categorías estancas. Por ello, hemos optado por un enfoque comparatista, poniendo el foco en los vasos comunicantes entre artículo y ficción.

Este estudio supone, por tanto, una modesta aportación a ese «texto eterno», esa «retama ardiendo al borde del camino donde Dios da sus voces» del que hablaba Ortega, consolidando un aparato crítico —vaciado hemerográfico, cotejo de variantes y análisis de *cuadernos de notas*— imprescindible para asentar las bases críticas de la obra de la escritora madrileña. Entregándole las últimas líneas de este trabajo a ella, escribir es «inventar una isla desierta y desear apasionadamente un naufragio. Cada libro que se publica es un punto nuevo, una mota negra, redonda y diminuta, en el inabarcable azul del conocimiento, del pensamiento humano» (Grandes, 2025: 424).

5. Anexos



Anexo I. Figura 1. Primera página del reportaje «Josep Andreu i Abelló: un animal político», escrito por Montserrat Roig. *Triunfo*, núm. 669, 26 de julio de 1975, p. 29.
Fuente: Archivo Triunfo Digital.

HORA H



ENSAYOS Y DOCUMENTOS

LA PENINSULA MAÑANA,
¿PUEDE VIVIR PORTUGAL
SIN LAS COLONIAS?

DIEZ ECONOMISTAS
PORTUGUESES
Prólogo: Pablo Martí Zaro

EL ESTADO

GEORGES BOURDEAU

PRINCIPIOS GENERALES
DE LA COMUNICACION:
LA VISION
Y SUS AMBITOS COSMICO,
CEREBRAL
Y CINEMATOGRAFICO

CR. A. BLOM-DAHL ANDERSEN

EL MEDIO MEDIA:
LA FUNCION POLITICA
DE LA PRENSA

LORENZO GOMIS

ESPAÑOL DE DOS SIGLOS:
DE VALERA
A NUESTROS DIAS

JOSE LUIS CANO

MI MUSICA ES PARA
ESTA GENTE... (ENSAYOS)

FELIX GRANDE

RUSIA Y ESPAÑA:
UNA RESPUESTA CULTURAL

MIJAIL ALESEEV
Versión directa del ruso
y prólogo:
José Fernández Sánchez

EL PENSAMIENTO POLITICO
DE JULIAN BESTEIRO

ANDRES SABORIT
Prólogo: Emiliiano M. Aguilera

HISTORIA
DE LA ARQUITECTURA
OCCIDENTAL I: DE GRECIA
AL ISLAM

FERNANDO CHUECA GOMTA

PERSPECTIVAS
DE UNA EUROPA RAPTADA

LUIS DIEZ DEL CORRAL

SEMINARIOS Y
EDICIONES, S.A.

SAN LUCAS, 21. TELEFONO 419 54 80
MADRID-4

30 **triunfo**

Josep Andreu i Abelló

talana durante todo el periodo republicano. «El 14 de abril ya se vela venir. Sobre todo en una ciudad como Reus, era más fácil detectar el entusiasmo plebiscitario de la gente. Aquella fecha representó la ruptura con la estructuras políticas de oposición. Teníamos una figura emotiva, con señorío, con carisma: el señor Maciá, muy amigo de mi abuelo materno. Maciá fue mi padrino de bodas. Era como un Gandhi, como un De Valera, una personalidad irredenta que aglutina a un país. Le considero el primer político catalán que se dio cuenta de que Cataluña no saldría adelante si no incorporaba a las masas obreras al sentimiento nacional. Antes de la República despertaba un interés minoritario. Pero su extraordinaria humanidad, su idealismo por encima de todo, levantaron a nuestro pueblo. Daba en el clavo incluso con los slogans que hoy se califican de pequeño-burgueses, como el de «la casita i l'hortet» («la casita y el huerto»). Al fin y al cabo esto es aún una aspiración. Hoy, dentro de la sociedad de consumo, la casita se ha convertido en el piso, que se paga a plazos. Mi trayectoria con la República está llena de tareas multiplicadas. Trabajé, por ejemplo, a fondo dentro de la Comisión parlamentaria que redactó el Estatuto Interior de Cataluña. Y actué como presidente de la Comisión de Justicia del Parlamento de Cataluña».

—¿Cómo vivió el dieciocho de julio?

—Estaba de vacaciones con mi mujer y mi hijo en el Mas Musté, de Reus, situado en las afueras de la ciudad. Naturalmente, yo vivía muy de cerca todos los acontecimientos de Madrid, y creía que había que hacer todo lo posible para evitar la violencia que se extendía por toda España a excepción de Cataluña, y que podía desencadenar la guerra civil. En la Cataluña autónoma no imperaba la violencia. El gobierno de la Generalitat, después del triunfo electoral del dieciséis de febrero, era un gobierno que sabía gobernar, y la paz y el orden estaban asegurados precisamente por un gobierno de izquierdas y elegido por el pueblo. Había más orden que en el resto del territorio republicano que estaba gobernado desde Madrid. Más aún: había más orden y paz social que en Francia.

—¿Quiere decir que era cierto aquello del «oasis catalán»?

—Exactamente. Este calificativo no se lo inventó ningún hombre de izquierda, sino un periodista de derecha y muy hostil a las izquierdas como Manuel Brunet. El que iba a escribir después de la guerra en «Destino» con el pseudónimo de «Romano». Cataluña, desde el dieciséis de febrero hasta el dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis, fue el «oasis» de la República. Y así lo reconocieron hombres como Francesc Cambó, Joan Ventosa i Calvell y Gazieli, este último en un memorable artículo «El Arca». E incluso lo reconoció la prensa de Madrid. Desgra-

ciadamente, el oasis fue devastado por el julio de mil novecientos treinta y seis y no por culpa del gobierno catalán ni del pueblo catalán. Esta es la realidad histórica, que nadie puede discutir.

—Ha mencionado a hombres de la Lliga. ¿qué piensa de su actuación de entonces?

—En aquellos días, la Lliga se había reincorporado al Parlamento de Cataluña, y tanto contribuyó a establecer el clima de convivencia y juego democrático la mayoría, que era la Esquerra, como la minoría, que era la Lliga.

—La lástima es que después parece que no creyeron demasiado en ese clima de convivencia... ¿Le parece que vuelven a aparecer algunos elementos de la Lliga, aunque disfrazados de otra manera?

—Hace algunos años, hablé con distintas personas que habían pertenecido a la Lliga o que eran herederos de grandes figuras de aquel partido, y les pedí que hicieran resurgir la Lliga. La verdad es que no tuve ningún éxito. De todas maneras, creo que en la derecha catalana existe un espíritu de diálogo y de concordia catalana que facilitaría el restablecimiento de la democracia.

—¿Qué piensa de los calificativos que se atribuyen actualmente algunos de los elementos de la derecha catalana?

—Quisiera que no cayesen en el error de querer hacer de izquierdas. Las derechas tienen que presentarse tal como son.

—Y, como tales, les corresponde defender intereses que les son propios... ¿Y si volviéramos al dieciocho de julio?

—Sí. Yo estaba de vacaciones, como mucha gente. Porque, tal como decía, en Cataluña, no existía ni el más ligero clima de guerra civil. Si el Gobierno de Madrid hubiese autorizado al presidente Companys a encarcelar a la docena de oficiales que conspiraban, en Cataluña no habría habido alzamiento alguno.

—¿Eran conocidos estos oficiales?

—El gobierno catalán los conocía perfectamente. Pero ni Azaña ni Casares Quiroga lo permitieron.

—¿Qué consecuencias tuvo para Cataluña esta falta de previsión?

—Aunque en Barcelona el sisma fue derrotado, logró desorganizar, e incluso deshacer la estructura de gobierno del país. El país quedó a merced de bandas in-



Josep Andreu i Abelló, cuando era joven diputado del parlamento de Cataluña.

Anexo I. Figura 2. Segunda página del reportaje «Josep Andreu i Abelló: un animal político», escrito por Montserrat Roig. *Triunfo*, núm. 669, 26 de julio de 1975, p. 30.

Fuente: Archivo Triunfo Digital.

Nota: el resaltado en rojo ha sido incorporado para señalar los fragmentos como fundamento de la apertura del expediente sancionador a *Triunfo*.



1 Congreso Jurídico Catalán. De izquierda a derecha: Pere Bosch Gimpera, Josep Andreu i Abelló, Carles Pi-Sunyer, Ventura Gassol, Amadeu Hurtado, Josep Roig y Bergadà i Raimon d'Abadal.

controladas. El «oasis catalán» había quedado destruido.

—¿Tiene usted alguna experiencia concreta e inmediata de estas bandas incontroladas?

—En Reus, donde me hallaba, algunos grupos empezaron a asaltar iglesias y conventos. Alguien me llamó para decirme que unos hombres armados intentaban pegar fuego a la iglesia de San Francisco. Yo telefoneé en seguida a un oficial de Correos, Ramiro Ortega, que era socialista y presidente de la Alianza Obrera, a ver si quería venir conmigo. Lo aceptó. Y los dos solos entramos en la iglesia en el momento en que unos cuantos hombres se dedicaban a disparar contra las imágenes y a amontonar objetos para pegarlos fuego. Después de una larga discusión conseguimos convencerlos de que no era aquel el camino para defender la República y el gobierno de la Generalitat de la agresión fascista. Se retiraron, pero en Reus, como en tantos otros lugares, incendiaron más adelante iglesias y conventos, y unos cuantos habitantes de Reus murieron en manos de los incontrolados.

—Incontrolados que sólo consiguieron provocar un pánico visceral en muchos catalanes ante la palabra «revolución». ¿Se quedó en Reus o volvió a Barcelona?

—Volví en seguida a Barcelona a ponerme a las órdenes del gobierno de la Generalitat. En Barcelona contribuí en todo lo que estubo a mi alcance para evitar el desbarajuste que el alzamiento había provocado. Y también para salvar la vida de muchas personas.

—¿Qué fue lo que se logró?

—Muchísimo. Miles de ciudadanos que temían por su vida pudieron salir del país gracias a los pasaportes que el gobierno de la Generalitat les proporcionó. El día que algún historiador estudie con

objetividad lo que pasó en una y otra zona, todo el mundo podrá saber la verdad.

—Ya empezamos a tener ganas de que ocurra...

—Lo que pasó en Cataluña es bastante conocido. Y tan sólo ahora empezamos a saber qué es lo que pasó, por ejemplo, en la provincia de Granada. Y, con toda objetividad, hay que decir que aquello fue mucho más grave. Por otra parte, los autores de los delitos cometidos en Cataluña durante los primeros meses de la guerra empezaron a ser detenidos, encarcelados y procesados por la administración de justicia de Cataluña a partir de mil novecientos treinta y siete, cuando yo era presidente de la Audiencia Territorial de Cataluña.

La casa de Andreu i Abelló está en un barrio rico de Barcelona, en la parte alta de la ciudad, muy cerca del Instituto Británico. Un barrio que, en la medida de lo posible, pretende ser una especie de vergel urbano. Un barrio silencioso y pulcristimo, con escaleras de servicio y porteros fieles. La portería está limpia, protegida por vidrios, es ultramoderna. Los pisos son de puertas anchas, acolchadas, refugio de la vida privada de los bienestantes. Me ha abierto la puerta una criada con aspecto de estar haciendo la limpieza general del piso. Este es ancho y está inundado de luz, porque los balcones están completamente abiertos a la calle. Es un piso donde se respira la limpieza de los ricos, así como su olor. Hay objetos de arte por toda la casa, repartidos de un modo curioso, que obedecen a un orden establecido por alguien y son una mezcla de todo el pasado de Andreu i Abelló: reflejan sus recuerdos de Francia, de Méjico, del Norte de África, de Marruecos. Tenía Miró y Picasso que perdió

durante la guerra. Una gran sala rectangular acaba, en forma de ángulo, en un comedor presidido por una enorme araña.

—¿Y cómo fue nombrado presidente de la Audiencia?

—Unas semanas después del diecinueve de julio, Companys me convocó y nos reunimos con Joan Casanovas, entonces jefe del gobierno de la Generalitat. Examinamos la caótica situación que había provocado el alzamiento en la organización de la justicia en Cataluña. Resultaba que un grupo de incontrolados se había instalado en el Palacio de Justicia y había formado una llamada Comisión Jurídica, presidida por Eduardo Barriobero. Colaboraban en ella otros abogados conocidos como defensores de la CNT, y algunos militantes cenetistas que eran de los más extremistas y violentos. Las prisiones estaban llenas de detenidos que habían ingresado en ellas por orden de los Comités y grupos diversos que surgían por todas partes en aquellos días.

Companys, además, se había enterado de que unos llamados Comités de Defensa pedían al presidente de la Audiencia en funciones la libertad de algunos militares profesionales encarcelados, diciendo que los necesitaban para incorporarlos a las columnas que iban al frente de Aragón. Y después resultaba que eran fusilados sin ninguna clase de juicio. Conviene decir que era semejante la situación que se daba en uno y otro campo. Companys quería acabar con aquella situación. Pero resultaba que el presidente de la Audiencia, Fernández Moreda, se había ido de vacaciones a la Rioja, de donde era hijo, para ver a sus familiares. Allí tropezó con el dieciocho de julio y fue fusilado, acusado de haber aceptado un cargo del gobierno autónomo catalán. Le sustituyó el

presidente de la Sala Primera. Era una persona excelente, pero no podía mantener su autoridad. Por otra parte, el presidente del Tribunal de Casación de Cataluña había adoptado una actitud de inhibición. Había que designar, pues, un presidente de la Audiencia que restableciese la legalidad republicana y pusiera fin al caos. Me pidieron que aceptara el cargo. Ni que decir tiene que era consciente de la gran responsabilidad que caería sobre mis hombros. Tras mucho meditarlo, acepté. No podía desertar en aquellos momentos.

—Usted estaba en un puesto de mucho compromiso. ¿Cómo podía ayudar a resolver aquel caos que habían provocado los sedientes de cambio? Por ejemplo: ¿Cómo se las arregló con el problema de los encarcelados sin causa? ¿Qué clase de gente eran?

—Muchos eran clérigos y monjes; también había ciudadanos conocidos por su religiosidad. Era peligroso ponerlos en libertad en aquellos momentos en que el orden público aún no había sido dominado. Mientras estaban en la Modelo, su vida no corría ningún riesgo. Yo tenía plena confianza de las fuerzas de la Guardia Civil que custodiaban la cárcel y también en los funcionarios. Seguí el camino siguiente: Me puse en contacto con el doctor Vila d'Abadal, un dirigente de la Unión Democrática de Catalunya, y le di una larga lista de presos. Le dije que si quería los pondría a todos en libertad, pero que me parecía mejor que fueran saliendo a medida que hallaran domicilios donde fueran acogidos o tuvieran tramitado el pasaporte para ir a Roma. Para conseguir estos pasaportes le ofrecí mi colaboración. Así lo hicimos, y afortunadamente salvamos la vida de toda aquella gente. Es una lástima que no se haya escrito un libro sobre la tarea admirable que llevó a cabo el doctor Vila d'Abadal.

—Y de los otros presos, ¿qué se hizo?

—Fueron puestos a disposición de los jueces correspondientes. Estos dieron la libertad a los que no tenían causa, y los otros fueron juzgados de acuerdo con las leyes vigentes.

Andreu i Abelló no me oculta que ha sido un hombre moderado y muy respetuoso con la religión. Recuerdo que la primera vez que nos vimos me contó que durante la guerra le habían atacado mucho por haber salvado a muchos curas. Me dijo que la escabechina había sido horrible, y que una vez hubo de salvar a un amigo suyo que tenía cara de sacerdote y, sin embargo, se había casado tres veces. Añadió que lo único que le pasaba a su amigo es que tenía la cara triste.

—Antes ha dicho que en la Cataluña republicana, a partir de mil novecientos treinta y siete, empezaron a detener, encarcelar y procesar a quienes estaban acusados de cometer actos delictivos, tales como ejecuciones sumarias, en los primeros meses de la guerra. Esto es muy poco conocido.

Josep Andreu i Abelló

—Es bien sabido que durante los primeros meses de la guerra fueron ejecutados en Cataluña muchas personas. Estos hechos fueron denunciados y condenados públicamente por todas las organizaciones políticas y sociales antifascistas. Basta sólo con recordar los famosos artículos de Joan Peiró, tan admirable y honesto, que recogió en su libro *Perill a la retaguardia* (*Peligro en la retaguardia*). Ahora bien, al hablar de tales hechos hay que pensar en el contexto de la época, en uno y otro bando del combate. En el caso de Cataluña se ha exagerado muchísimo el número de víctimas. Fueron muchas, como ocurre en toda situación revolucionaria. Como pasó en Francia al terminar la segunda guerra mundial, y en Italia, por ejemplo. Pero lo que es importante es que en la Cataluña republicana la administración de justicia empezó a perseguir a los culpables en plena guerra. Fueron desenterrados los cadáveres de los asesinados del cementerio de Moncada para identificarlos. Fueron detenidos los presuntos autores y encarcelados, y pronto se inició un procedimiento contra ellos.

—¿Es verdad que durante la guerra fue usted objeto de varios atentados?

—Sufrí tres atentados. El primero, cuando unos elementos intentaron secuestrarme al estallar los hechos de mayo, y se apoderaron de mi coche en unos momentos en que yo no iba en él. En otra ocasión cosieron mi coche a balazos, agujerearon mi americana e hirieron a dos o tres que iban conmigo. Como que tenía la americana agujereada, creí que estaba herido. Había leído en alguna parte que la herida, cuando está caliente, no se siente, y llegué a mi casa completamente convencido de que lo estaba. Me quité la americana y la camisa. Me busqué la herida y no la encontré en ningún sitio. En cambio, un guardia civil que vino corriendo a ver si yo estaba herido, lo manchaba todo de sangre porque tenía los dos brazos atravesados y no se había dado cuenta. Pero no vale la pena hablar demasiado de esto...

Josep Andreu i Abelló, hombre contemporizador, tiene muy en cuenta la difícil balanza de los equilibrios actuales. Es un hombre medurado, correcto en las palabras, parco en los juicios sobre los demás, a veces un poco brusco y tajante en la conversación, sabe jugar con gracia lo que ha heredado del pasado mítico y lo que le aporta su profundo sentido práctico de la vida. Rechaza toda política nostálgica: «Hoy los problemas son otros. Creo en la juventud, en un gobierno de personas entre los treinta y los cincuenta años; después ya no deberíamos meternos más en esas cosas para nada». La lástima es que él, un hombre ya cansado, haya de hacer la tarea que correspondería a la generación de en medio, una generación repleta de tecnócratas, de peñeros enjaulados y taciturnos, púlicos, y que, sobre todo, tienen miedo. Que tienen mucho miedo a ser libres.

Una generación desprovista de emotividad e impulsos, porque ha sido obligada a aceptarlos de fuera y a ser sometida a unos símbolos que después quedaron reducidos —por suerte, eso sí— a la nada, una generación a la que nunca se ha preguntado y que nunca ha podido elegir su destino. Era muy distinta la generación de Andreu i Abelló: El y los de su edad pertenecen a una época en que todo hacía suponer que la edad biológica correspondía a la histórica —¡una república joven en plena juventud!—, cuando los jóvenes iban por los pueblos defendiendo lo que habían elegido en un clima de convivencia voluntaria. A los que fueron educados en época de tinieblas, ahora les cuesta hablar en público porque nunca lo han hecho, y algunos, dotados de una voluntad envidiable, tratan de convencer con tonos demasiado rectilíneos y de los que la emoción —quizá por un falso temor al ridículo— es sistemáticamente apartada. Algún día tendremos que hablar de esta castración.

Después de ocupar cargos en una ciudad conmocionada —fue también presidente del Ateneo—, y en un país que muy pronto empezaría a agonizar, empezó el exilio para Andreu i Abelló y para tanta otra gente. Muchos no volvieron; otros, como Companys, iban a volver para morir. La vida de Andreu i Abelló iba a quedar truncada, aunque él seguiría siendo un «animal político»: una vida dispersa, con aventuras quizá apasionantes y que todavía no se pueden contar, un ansia por regresar, un paréntesis fascinante en Tánger y un final más bien sedentario, pero con una febrilidad política que va in crescendo. Hoy Andreu i Abelló no tiene miedo, pese a las preocupaciones, las decepciones, las negativas de según quién y las defecciones... «Para hacer política —me dice— hay que tragar muchos sapos». Y esto lo dice tal vez no muy convencido, pero sintiendo la necesidad frenar sus palabras contra ciertas brillantes e irresistibles ascensiones.

«Me quedé en Barcelona hasta el último momento. Cuando el enemigo estaba a punto de entrar en la ciudad, recogí con mi automóvil y mi escolta al presidente de la Generalitat, Lluís Companys. Eran cerca de las tres de la madrugada. La ciudad estaba silenciosa, no circulaban personas ni vehículos. Con el presidente quisimos ir por última vez a la plaza de San Jaime. Allí, el presidente, triste y emocionado, dijo: «Tardaremos mucho tiempo en regresar a nuestra tierra». ¿Cómo iba a imaginar que no tardaría demasiado en volver?...

—Por lo que se dice, parece que Companys tenía el espíritu vencido.

—Quizá al principio. Pero en seguida cambió, esto era sólo fruto de la emoción de la partida. Los primeros tiempos del exilio fueron los más tristes de mi vida. El primer año murieron muchos refugiados. Tanto en los campos de concentración como fuera. Los refugiados de más de setenta años no lo

podían resistir. Habían ciertamente los problemas económicos, pero también el cambio de vida, de ambiente... Estaban Joan Moles, los hermanos Alguader... Había muchísima gente, incluso grandes personajes y generales, que no tenían ni un céntimo.

En cierta ocasión, Andreu i Abelló me contó el caso del capitán general de Cataluña, Llano de la Encomienda. El hombre fue a parar a México, donde el único trabajo que encontró fue de cajero en un Banco. Un día entraron unos atracadores y le dijeron: «¡Manos arriba!». Y él contestó: «Yo soy un general español, y los generales españoles nunca levantan las manos». Le dispararon un tiro y la bala le entró por la boca y le salió por atrás: le faltó poco para morir.

—Los jóvenes podíamos superar mejor todos los problemas. A mí

clás que nos llegaban de Cataluña eran desoladoras... Y muy poco podíamos hacer nosotros para hacer sentir nuestra voz al mundo, cuando pedíamos la intervención de la Iglesia y de los gobiernos para que acabasen con la tragedia que representaba la represión en nuestra tierra...

—El problema de los refugiados era de la suficiente gravedad como para intentar alguna colaboración entre vencedores y vencidos... ¿Se intentó realmente algo de esto?

—Sí, y por iniciativa nuestra. Pero fracasó. Y no por nuestra culpa. Prieto nos explicó en la primera reunión de la JARE (1), a la que asistí, en París, que los bienes que habían llegado a México, a bordo del buque «Vita», consistían en unas decenas de maletas precintadas cuyo valor exacto desconocía. Ante el terrible problema humano



Palacio de Justicia de Barcelona, noviembre de 1937. De izquierda a derecha: Pere Bosch i Gimpera, consejero de Justicia de la Generalitat; Manuel Irujo, ministro de Justicia del Gobierno Central; Mariano Gómez, presidente del Tribunal Supremo, y Josep Andreu i Abelló, presidente del Tribunal de Casación.

no me afectaban tanto ni a mi mujer. Ella, pese a haberse educado en el mundo de la burguesía, supo aguantar muy bien. Algún día tendremos que hacer un homenaje a las mujeres de los refugiados. Muchos de los refugiados viejos murieron porque ya no deseaban vivir. Los jóvenes teníamos por lo menos la esperanza de volver. Cada día recibíamos cartas y más cartas de amigos y conocidos que pedían ayuda para conseguir documentos que legalizasen su presencia en Francia, que les permitieran salir de los campos de concentración. Ayuda económica y, por encima de todo, alguna manera de llegar a América. Por otra parte, las noti-

que representaba la situación de los centenares de miles de refugiados. Prieto propuso que se iniciaran negociaciones con el gobierno de Burgos para devolver los bienes del «Vita» a cambio del regreso de la mayoría de los refugiados a España, con la garantía de que no sufrirían represalia alguna. Y que sólo quedarán en el exilio aquellas tres o cuatro mil personas a las que, por sus cargos de gobierno o en la dirección de los partidos políticos y sindicatos, el gobierno de Burgos no quisiera admitir. La propuesta fue aceptada por unanimidad.

(1) Junta de Auxilio a los Refugiados Españoles.



Homenaje a Isidro Favella, primer delegado de Méjico en las Naciones Unidas. En primer término, de izquierda a derecha: León Felipe, Alvaro de Albornoz, el general Miaja, Félix Gordón Ordás, Isidro Favella, Diego Martínez Barrios, Josep Andreu i Abelló e Indalecio Prieto. Detrás, entre otros: José Giral, Joan Moles, Tomás i Piera, Enrique Díaz Canedo, Cándido Bolívar y Rosend Carrasco i Formiguera.

dad, y Prieto se ofreció para negociar el asunto con el embajador del gobierno de Burgos en París, Félix de Lequerica. La entrevista tuvo lugar en el domicilio parisense del famoso doctor Teófilo Hernando Lequerica, que iba acompañado del agregado militar de la Embajada, Antonio Barroso, estuvo totalmente de acuerdo con nuestra propuesta, según nos informó Prieto, y manifestó que tenía esperanzas de que fuera aceptada por el gobierno de Burgos. Pero Burgos, después de algunas vacilaciones, desestimó nuestro ofrecimiento. Así, ante la trágica situación de los refugiados, no tuvimos más remedio que destinar los bienes del «Vita» a atender las necesidades más elementales de toda aquella gente.

—Me parece que no todos los bienes del «Vita» se destinaron a ayudar a los refugiados...

—Es cierto. Al abrirse las puertas de México se descubrió que contenían el radio de diversos centros y hospitales españoles. Aquello era un tesoro. Si lo vendíamos sabíamos que podríamos ayudar a muchos refugiados que luchaban contra la miseria. Pero, en cambio, condenábamos a muerte a muchos enfermos que se habían quedado en la Península. ¿Qué podíamos hacer? El dilema se nos presentaba entre los refugiados y los enfermos. Prieto y los demás decidieron devolver el radio a España, y tras vencer muchas dificultades, el material fue inmediatamente entregado al embajador de España en La Habana. Hizo de intermediario el Presidente cubano, Fulgencio Batista.

—¿Cuánto tiempo estuvo usted en México?

—Cerca de siete años, hasta mi noventa y cuatro y seis. Durante aquel tiempo sólo me dedicué a los refugiados y a la política.

Sólo pensaba en el regreso. Terminé la guerra mundial y mi trabajo en la JARE, y decidí regresar a Europa. Aquellos años en México fueron un desastre económico. Como administrador de la JARE sólo cobraba cien dólares al mes, lo justo para vivir estrechamente. Llegué a Europa sin dinero y además con deudas. De mil novecientos cuarenta y seis a mil novecientos cuarenta y nueve viví en París trabajando de abogado, y después me fui a Tánger, que entonces era plaza internacional, como director de un Banco.

—Y empezó a ganarse la vida...

Andreu i Abelló, que me ha recibido un día húmedo de este mes de mayo, va perfilando su vida de manera lenta. Habla poco a poco, algo engolado. Quiere convencer, le gusta matizar y evita los despropósitos cuando habla de los demás. Oculta voluntariamente sus pasiones. Me ha recibido a las diez de la mañana con una elegante bata de color azul oscuro sobre un pijama azul claro. Ha entrado con una mano en el bolsillo y un habano. Es hombre de tertulias, de café, copa y puro. Se ha repantigado en una butaca al lado de la ventana y ha empezado a charlar con la seguridad de siempre. Andreu i Abelló no es un hombre demasiado alto. Tiene complexión fuerte, espaldas anchas, papada de años, cuello corto, labios finos, sonrisas menudas y contenidas, ojos pequeños, juntos y más bien tristes, gafas prominentes, cejas espesas, respetables, que no llegan a molestar; cabellos algo desordenados, rizados, ahora de color blanco, pero antaño seguramente muy negros, según se infiere de las cejas. Su aspecto es el de alguien a quien le gusta la buena vida, los placeres menudos y la comodidad física. Recuerdo que una vez que me lo encontré

en una cena de homenaje a Joan Miró me dijo que él era optimista, como todos los gordos.

—¿Conocía usted, estando fuera, la lucha por la supervivencia que se libraba aquí en Cataluña?

—Sí, en parte. Muchos catalanes no relacionados con el mundo cultural también se mantuvieron en una posición digna, de rechazo silencioso contra las disposiciones de abolición del Estatuto, contra todo lo que discriminara la lengua y la cultura. No iban al cine si tenían que alzar el brazo. Evitaban telefonar si les interrumpían una conversación telefónica en catalán. Los catalanes del exilio mantuvieron en pie las instituciones catalanas y publicamos centenares de revistas, libros, boletines, opúsculos. Al terminar la segunda guerra mundial, aquí renació la ilusión del restablecimiento de la democracia.

Se ha empezado a hacer la historia de aquellos años heroicos, cuando muchos de los nuestros, aliados fillos que no desfallecieron, tomaban continuos riesgos: los sindicalistas, el llamado Front Nacional, algunos sectores cristianos en torno a Serrahima, Félix Millet, Coll i Alentorn, Josep Benet, Joan Sansa, Canellas... En otro sentido desempeñó un gran papel Josep Maria de Sagarra. También se mantuvieron con dignidad Durán i Ventosa, Abadal, Martínez Domingo y otras figuras de la Lliga. Los exiliados regresaban. Vicens Vives evolucionaria, y las nuevas generaciones se agrupaban en torno a Pous i Pagés y Carles Riba. El abad Escarré se convierte en una especie de custodia del espíritu de Cataluña. Conservó aún viva la memoria de la emoción de la conversación que tuve con él pocas horas antes de morir...

—Me parece que mezcla política, cultura y lengua. Quizá olvida

también los sectores que más sufrieron, como los obreros, porque su derrota fue doble, como obreros y como catalanes. No todas las actitudes obedecían a un mismo propósito.

—Quizá, pero dar a cada uno lo suyo, en las catacumbas, siempre es difícil. Uno de los fenómenos decisivos para el país es la asunción del hecho catalán por los obreros. ¿Hace falta recordar la conmoción que han provocado los dieciocho concejales del Ayuntamiento de Barcelona con su «no» a la lengua catalana? Los hombres de representación política en Cataluña han ligado la defensa de nuestros derechos como pueblo con una gran corriente unitaria que tiene bastante capacidad de convocatoria. No le haré la lista de los encarcelados, multados, represaliados...

—¿Qué idea tiene de nuestro futuro?

—Deseo una solución confederada para el Estado español. Mientras tanto, lo mínimo de donde debemos partir es del Estatuto de mil novecientos treinta y dos. La gente no se mueve por ideas, sino por programas. Hay que acabar con la guerra civil, dejarla para los historiadores. Hay que echar por la borda muchas cosas podridas: la corrupción y los poderes absolutos, los resentimientos, vengan de donde vengan.

—¿Y qué opina de la reaparición de algunos políticos catalanes que desde hace un tiempo sólo se sienten atraídos por otras gestiones más próximas y materiales?

—Estas nuevas aportaciones a la política son positivas, pero siempre que no creen confusionismos y se mantenga el espíritu de unidad del pueblo tal como ha existido en estos últimos años.

—¿Tiene usted relaciones con ellos?

—En principio tengo relaciones correctas con todo el mundo. Pero personalmente lo que creo más indispensable es que empiece a actuar un partido de derecha catalana como continuación del espíritu de la Lliga. Las izquierdas y las derechas tenemos que colaborar de verdad para restablecer la democracia y la libertad de Cataluña.

Andreu i Abelló, obligado a hacer cosas que no habría hecho si la Historia hubiera ido por otros caminos, es un hombre de concordia, de unidad. No es un hombre de falsos pactos ni de tácticas cambiantes. Un hombre que todavía cree en los acuerdos de Yalta, ligado a la vida política hasta el tuétano, un ejemplo vivo del catalán pragmático. En su caso no se trata más que de una feliz conjunción del idealismo de los viejos mitos catalanes y de una aguda percepción de la realidad que le rodea. Cree, y supongo que no por ingenuidad, en la evolución de otros políticos. Quizá desea creer en ello, porque, ciertamente, lo que de verdad le mueve es lo mismo que dijo hace treinta y tres años en México: «Creo en el futuro de Cataluña porque tengo fe en mí mismo y en mi pueblo». ■ M. R. Fotos: PILAR AYMERICH Y Archivo.

Anexo I. Figura 5. Quinta página del reportaje «Josep Andreu i Abelló: un animal político», escrito por Montserrat Roig. *Triunfo*, núm. 669, 26 de julio de 1975, p. 33.

Fuente: Archivo Triunfo Digital.



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

De: MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

052516 JUL 30 1975

REGISTRO GENERAL SALIDA

Madrid, a 24 de julio de 1975 Exp. 45/75

Subsecretaría	: 2	
Dirección General	: 3	REGIMEN JURIDICO DE LA PRENSA.
Subd. Gral.	: 4	" " de las Empresas.
Sección	: 6	Actuaciones.
Negociado	: 7	Expedientes.

El Ilmo. Sr. Director General de Régimen Jurídico de la Prensa ha dispuesto, con esta fecha, que se instruya a Vd., como Director de la revista "TRIUNFO", expediente administrativo por presunta infracción del artº. 2º de la Ley de Prensa, habiendo designado a Don Alvaro de Carlos Esteban y a D. Vicente Blasco Mestre, funcionarios de dicha Dirección General, Instructor y Secretario, respectivamente, lo que se comunica a los fines previstos en los artículos 20 y 21 de la Ley de Procedimiento Administrativo.

Por lo expuesto y en virtud de lo ordenado por el Ilmo. Sr. Director General de Régimen Jurídico de la Prensa, se formula a Vd. el siguiente cargo:

Haber publicado en las páginas 29 a 33 del número 669, de 26 de julio de 1975 el texto titulado "JOSE ANDREU I ABELLO: UN ANIMAL POLITICO" que puede suponer infracción del artº. 2º de la Ley de Prensa, en su límite correspondiente al debido acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales -en concreto el postulado IV de aquella Ley de Principios, que establece el referente a la unidad nacional de España-, presunta infracción que se deriva del alcance y significado de las frases que en aquél texto se dedican al hecho de la autonomía de Cataluña, tales como, entre otras, las alusivas a que "teníamos una figura emotiva, con señorío, con carisma: el Sr. Maciá... era como un Gandhi, como un De Valera, una personalidad irredenta que aglutina a un país. Le considero el primer político catalán que se dió cuenta de que Cataluña no saldría adelante sino incorporaba a las masas obreras al sentimiento nacional... en la Cataluña autónoma no imperaba la violencia. El Gobierno de

A:

Anexo II. Figura 6. Notificación de apertura de expediente sancionador (Exp. 45/75) de la Dirección General de Régimen Jurídico de la Prensa contra la revista *Triunfo* por la publicación del artículo de Montserrat Roig, fechado el 24 de julio de 1975.

Fuente: Archivo General de la Administración.

Nota: el resaltado en rojo es añadido propio.

Anexo III. Materiales inéditos para la génesis narrativa de *Los aires difíciles*: cuadernos de notas y anotaciones de taller de Almudena Grandes.

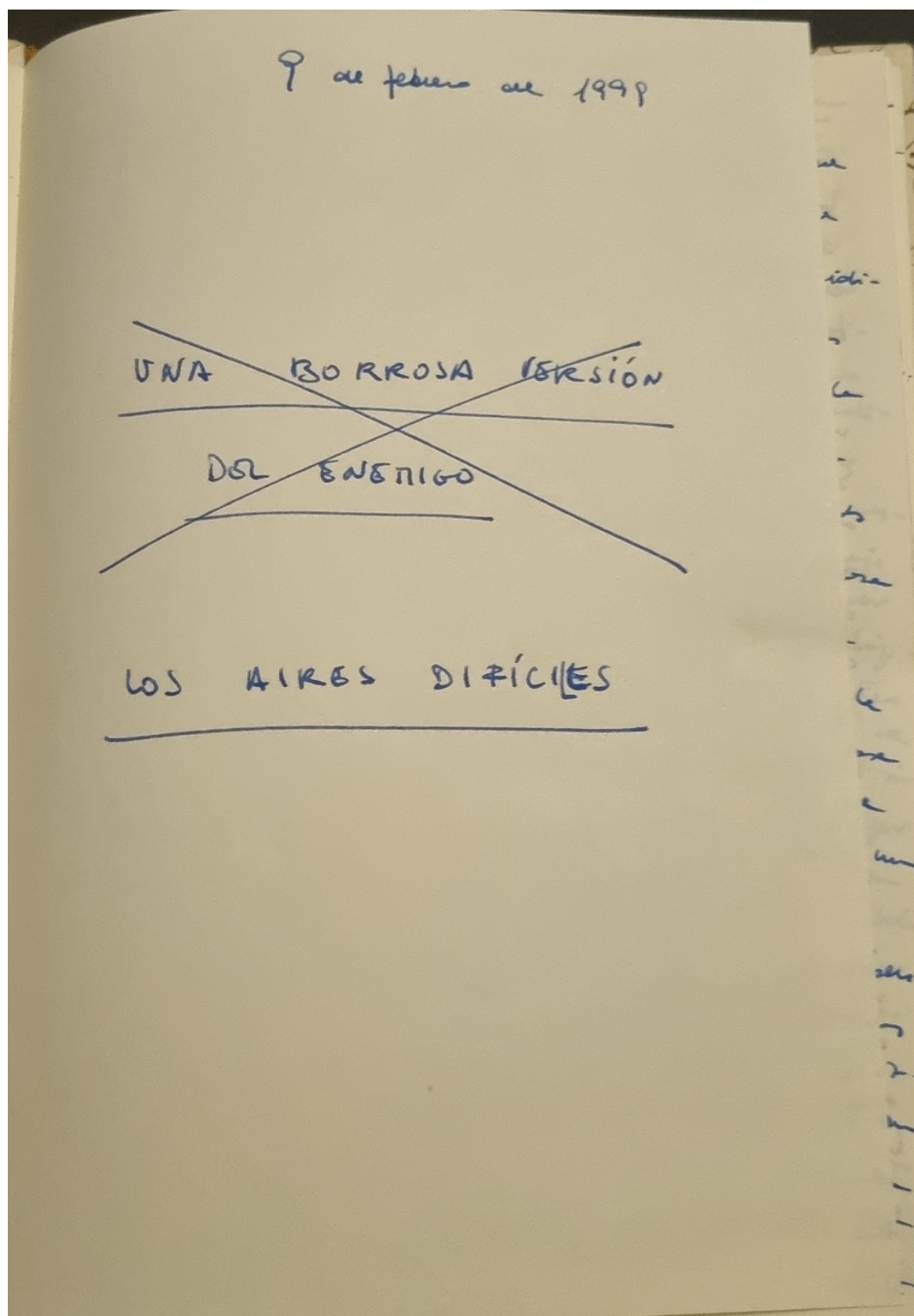


Figura 1. Portada del *cuaderno de notas* con anotación a 9 de febrero de 1999.
Fuente. Archivo privado inédito de Almudena Grandes, cedido por Luis García Montero.

Nota. Destaca el título original tachado (*Una borrosa versión del enemigo*).

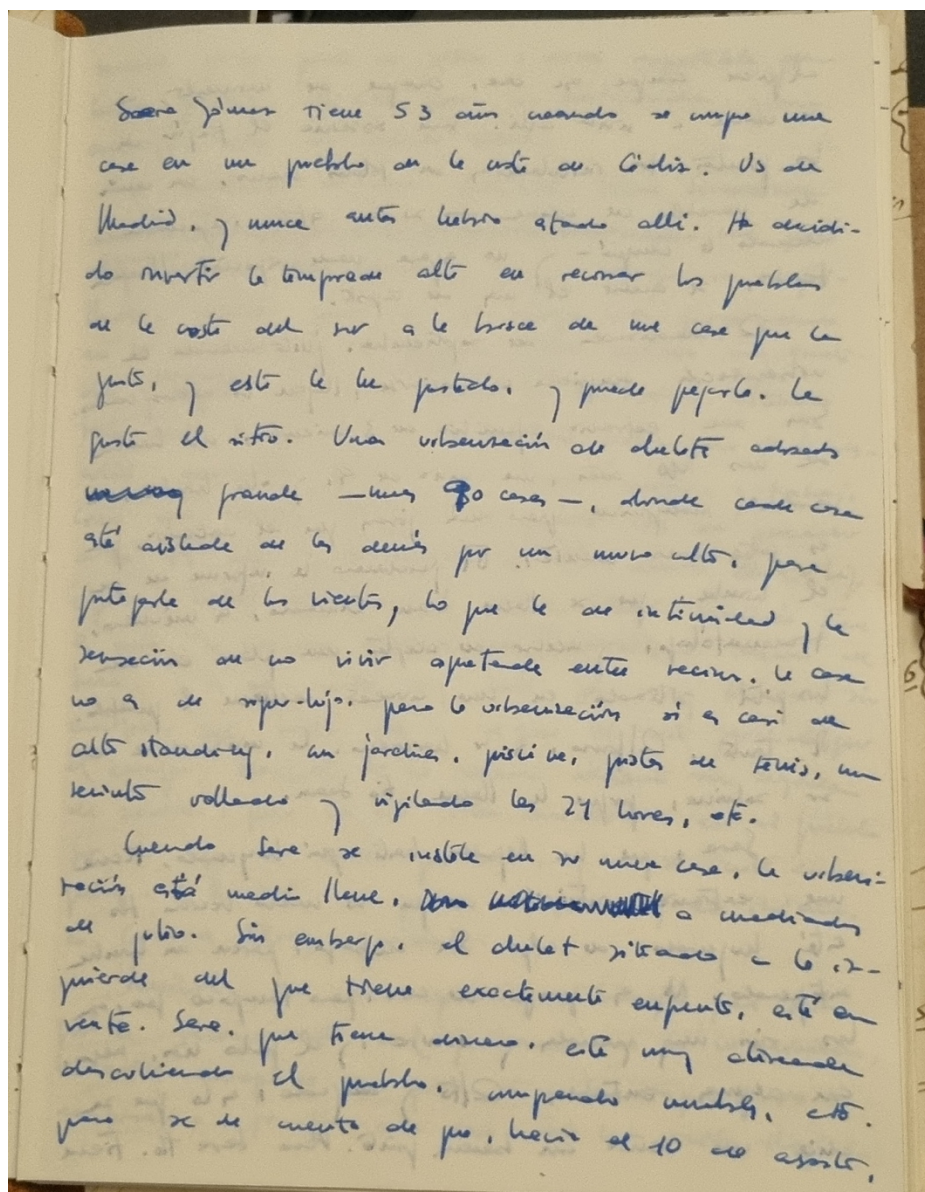


Figura 2. Primera página del cuaderno de notas en el que Almudena Grandes esboza el personaje de Sara Gómez Morales.

Transcripción: «Sara Gómez Morales tiene 53 años cuando se compra una casa en un pueblo en la costa de Cádiz. Es de Madrid, y nunca antes había estado allí. Ha decidido invertir la temporada alta en recorrer los pueblos de la costa del sur en busca de una casa que le gusta, y esta le ha gustado, y puede pagarla. Le gusta el sitio. Una urbanización de chalets aislados [[casas]] grandes —unas 80 casas—, donde cada casa está aislada de las demás por un muro alto, para protegerla de los vientos, lo que le da intimidad y la sensación de no vivir apretada entre vecinos. La casa no es de súper-lujo, pero la urbanización sí es casi de alto standing, un jardín, piscina, pistas de tenis, un recinto vallado y vigilado las 24 horas, etc. Cuando Sara se instala en su nueva casa, la urbanización está medio llena, [[ilegible]] a mediados de julio. Sin embargo, el chalet situado a la izquierda del que tiene exactamente enfrente, está en venta. Sara, que tiene dinero, está muy aclimatada, disfrutando del pueblo, comprando muebles, etc., pero en un momento de pronto, hacia el 10 de agosto...»

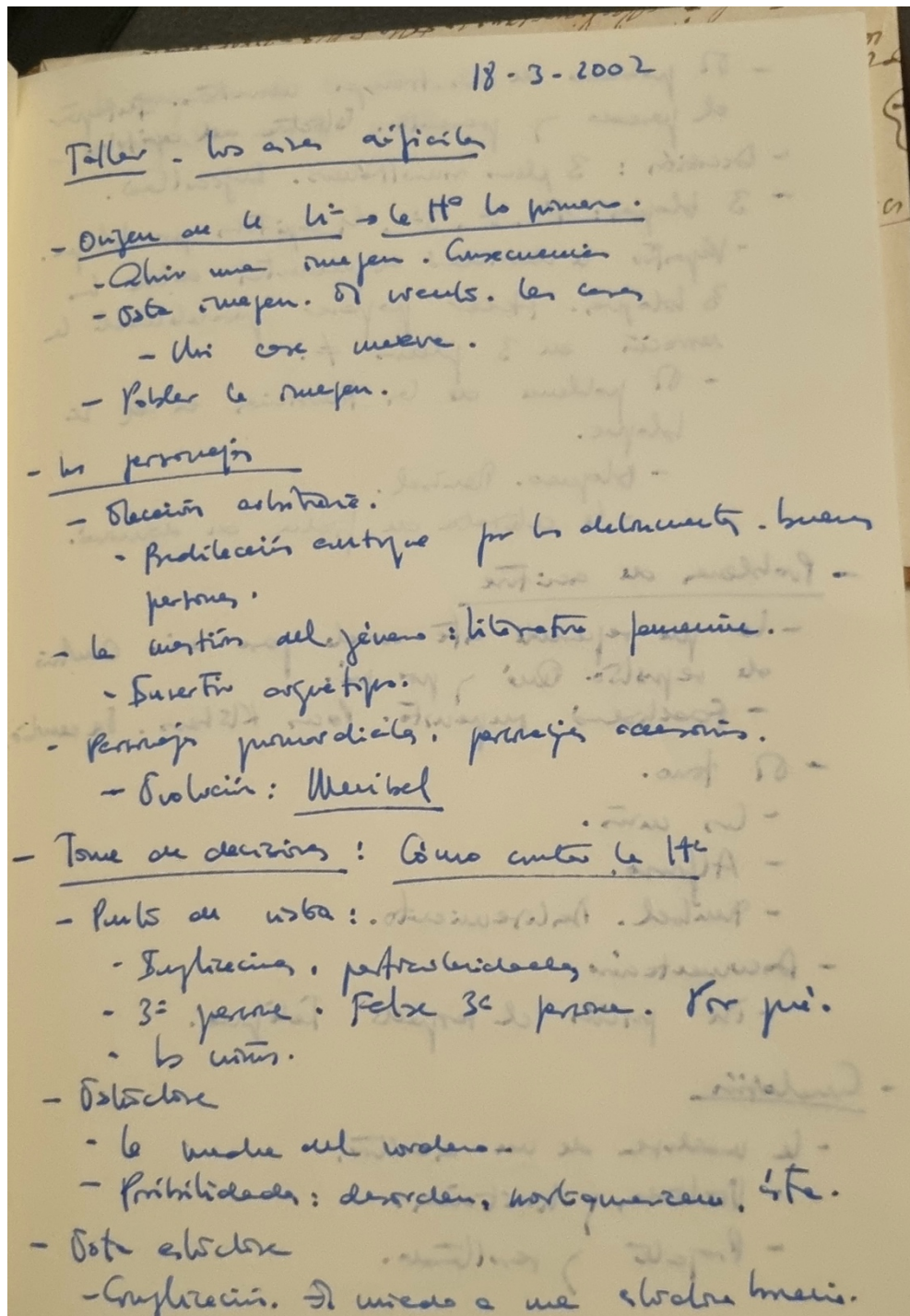


Figura 3. Anotaciones a propósito de un taller sobre *Los aires difíciles*, fechado el 18 de marzo de 2002.

Transcripción: -Origen de la historia: la Hª lo primero/ Abrir una imagen. Consecuencias/ Esta imagen: el viento, las casas./ Una casa nueva./ Poblar la imagen. -Los personajes/ Elección arbitraria: predilección antigua por los delincuentes, buenas personas./ La cuestión del género: literatura femenina./ Invertir arquetipo./ Personajes primordiales, personajes accesorios. Evolución: Maribel. -Toma de decisiones: Cómo contar la Hª/ Punto de vista: implicación, particularidades, 3ª persona. Falsa 3ª persona. Por qué. Los niños/ Estructura: la madre del relato, probabilidad: desorden, norte/sur... etc./ Otra estructura: complicación. El miedo a una estructura lineal

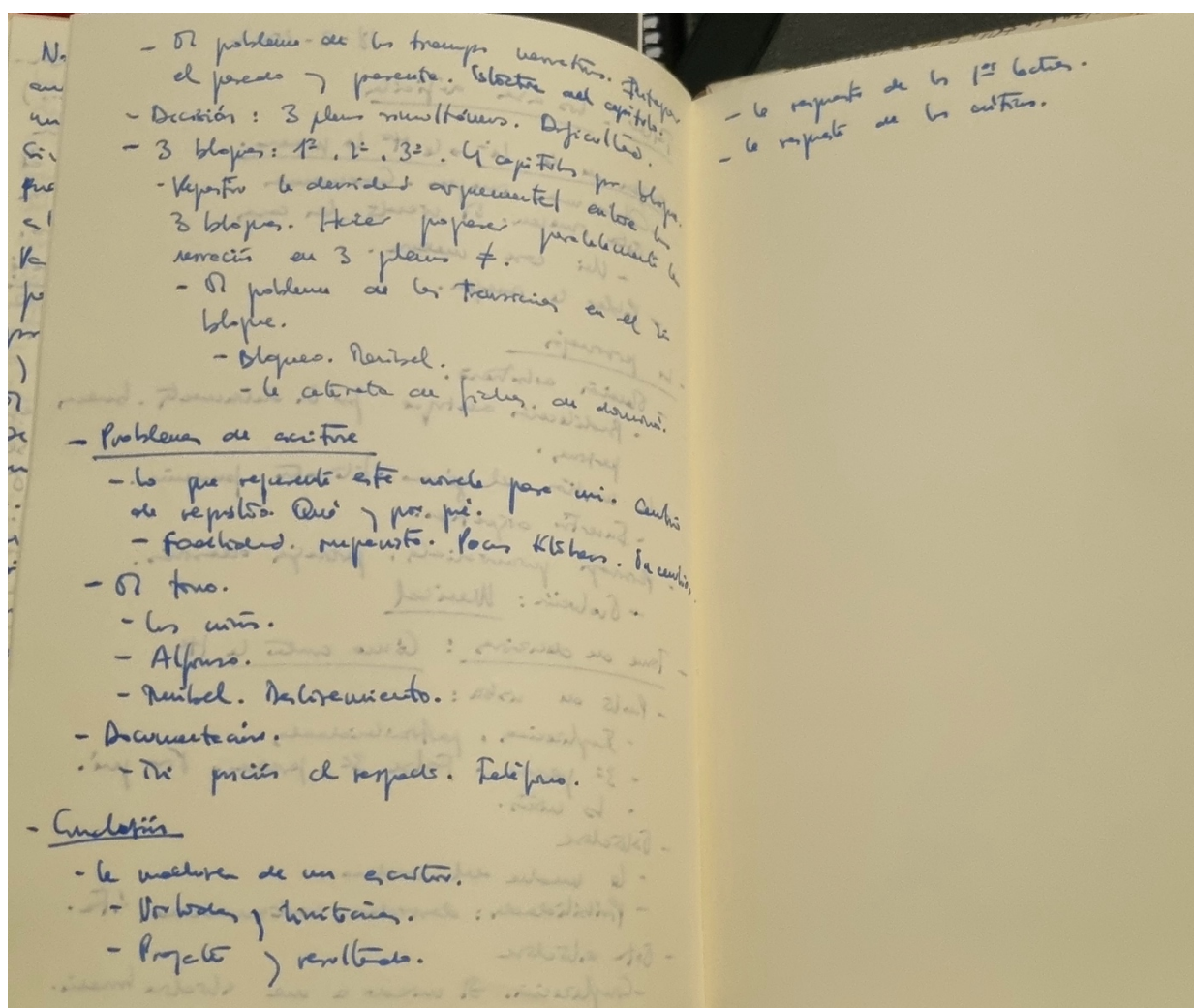


Figura 4. Siguiendo página del taller acerca de *Los aires difíciles*

Transcripción: -El problema de las tramas narrativas. El pasado y presente. Estructura del capítulo/ Decisión: 3 planos narrativos. Dificultades./ 3 bloques: 1º, 2º, 3º, 4 capítulos por bloque/ Reparto la densidad argumental entre los 3 bloques. Hacer paralelamente la narración en 3 planos./ El problema de la transición en el 2º bloque./ Bloqueo. Maribel./ La catarata de fichas, de datos.

-Problemas de escritura: Lo que requiere esta novela para mí. Cambio de registro. Qué y por qué.

-El tono: los niños, Alfonso, Maribel. Debilitamiento.

-Documentación: tres piezas al respecto. Teléfono.

-Conclusiones: la madurez del escritor, Problemas y limitaciones, proyecto y resultado

[Nota al margen derecho]: La respuesta de los 1 lectores, la respuesta de los críticos.



**Anexo IV. Relación hemerográfica de *Mercado de Barceló* (1999-2003)
*Estudio comparativo de variantes entre la publicación original en El País Semanal (EP[S])
y la antología de Tusquets (2003)***

Fecha publicación/ Núm. EP[S]	Título del artículo	Páginas (EP[S]/Antología)	Análisis de variantes ORIGINAL > ANTOLOGÍA
10 de octubre 1999, núm. 1202	«Treinta años después»	1999: 166/ 2003: 11-13	Treinta años después> [<i>Puerta de entrada</i>] Treinta años después [añadido en el título] (2003: 11) 10 años> diez años (2003:11)
24 de octubre 1999, núm. 1204	«El maquillaje de la pescadera»	1999: 146/ 2003: 26-28	Sin variantes
7 de noviembre 1999, núm. 1206	«Los pioneros del carrito»	1999: 146/ 2003: 163-165	Sin variantes
21 de noviembre 1999, núm. 1208	«Memoria de la prisa»	1999: 154/ 2003: 234-236	...y, por eso, casi todos pagan...> ...y por eso casi todos pagan... (2003: 234) ... <i>todos</i> ...> ...«todos»... (2003: 235 y 236) ...10 minutos...> ...diez minutos... (2003: 234)
5 de diciembre 1999, núm. 1210	«Una larga, larga infancia»	1999: 138/ 2003: 54-56	20 duros> veinte duros (2003: 54) <i>coca-cola</i> > Coca-Cola (2003: 55) Deme una botella de ron...> —Deme una botella de ron... (2003: 55)



			150 de gominolas> ciento cincuenta de gominolas (2003: 56) 500 pelas> quinientas pelas (2003: 56) 100 gramos de conguitos> cien gramos de conguitos (2003: 56)
19 de diciembre 1999, núm. 1212	«Cuento de Navidad»	1999: 218/ 2003: 222-224	¡Felicidades!> ¡Felicidades! (2003: 222) 18> dieciocho (2003: 223) ...como cualquier día...> ...como todos los días...(2003: 224)
16 de enero 2000, núm. 1216	«La nariz de la primavera»	2000: 106/ 2003: 256-258	Seguramente, esos misteriosos equipos interdisciplinares, que fijan criterios...> Seguramente, esos misteriosos equipos interdisciplinares que fijan criterios... (2003: 256) No hay nada más aburrido que masticar una manzana y masticarla, y masticarla de nuevo...> No hay nada más aburrido que masticar una manzana, y masticarla, y masticarla de nuevo... (2003: 257)
30 de enero 2000, núm. 1218	«La vida a las seis de la mañana»	2000: 122/ 2003: 17-19	La vida a las seis de la mañana> La vida, a las seis de la mañana (2003: 17) ...aún necesarias, pero inútiles al mismo tiempo...> ...aún necesarias pero inútiles al mismo tiempo... (2003: 17) ...oscuro, y, sin embargo,... > ...oscuro y, sin embargo,... (2003: 17) ...sombras equívocas; de taconeos perfectos, ausentes; de figurantes furtivos envueltos en un abrigo oscuro; de esas películas rodadas... > ...sombras equívocas, de taconeos perfectos, ausentes, de figurantes



			furtivos envueltos en un abrigo oscuro, de esas películas rodadas... (2003: 17) Las compuertas que a la luz del sol se confunden con la monotonía compacta de un muro oscuro y sin gracia, se abren... > Las compuertas que a la luz del sol se confunden con la monotonía compacta de un muro oscuro y sin gracia se abren... (2003: 18) ...barullo de gases y de ruidos;...> ...barullo de gases y de ruido,... (2003: 19) ...tan satisfecho de sus ganancias como ignorante de su origen. [punto y aparte] > ...tan satisfecho de sus ganancias como ignorante de su origen. [punto y seguido/mismo párrafo]
13 de febrero 2000, núm. 1220	«El sentido de las variantes»	2000: 112/ 2003: 131-133	El sentido de las variantes > Variantes de la memoria [cambio de título] ...contraste de color: el gris universal...> ...contraste de color, el gris universal... (2003: 131) ...un adjetivo insólito, ye-ye...> ...un adjetivo insólito, yeyé... (2003: 131) “Variantes”, decía el letrado...> VARIANTES, decía el letrado... (2003: 131) ..., y me preguntaba: pero variantes ¿de qué?, ¿en qué?...> ...y me preguntaba, pero variantes ¿de qué?, ¿en qué?... (2003: 131) ...todas las clases: sevillanas, deshuesadas... > todas las clases, sevillanas, deshuesadas... (2003: 132)



			...—variedades, pero no variantes— ...> ..., variedades, pero no variantes,... (2003: 132) ...ofrerta: latas grandes...> oferta, latas grandes... (2003: 132) ...fórmulas más transparentes: “Alimentación”, en muchos casos; “Conservas”, a veces, o, con suerte, “Ultramarinos”...> ...fórmulas más transparentes, <i>Alimentación</i> en muchos casos, <i>Conservas</i> a veces o, con suerte, <i>Ultramarinos</i>... (2003: 132-133) ...Variantes, leo,...> <i>Variantes</i>, leo,... (2003: 133) ...de qué, en qué, por qué, para qué; pero conozco...> ...de qué, en qué, por qué, para qué, pero conozco (2003: 133) “Nos duele envejecer, pero resulta/ más difícil aún/ comprender que se ama solamente/ aquello que envejece”> «Nos duele envejecer, pero resulta/ más difícil aún/ comprender que se ama solamente/ aquello que envejece» (2003: 133) ...estamos abocados a la pálido luz de las bombillas y... > estamos abocados a la pálida luz de las bombillas, y... (2003: 133)
27 de febrero 2000, núm. 1222	«La realidad en primera persona»	2000: 136/ 2003: 177-179	Sin variantes
12 de marzo 2000, núm. 1224	«Otro mercado»	2000: 134/ 2003: 201-203	...pero no se lo gaste usted en vino, ¿eh...? > «pero no se lo gaste usted en vino, ¿eh...?» (2003: 202)
			Sin variantes



26 de marzo 2000, núm. 1226	«Cuento de primavera»	2000: 112/ 2003: 60-62	
9 de abril 2000, núm. 1228	«El precio de los tomates»	2000: 142/ 2003: 68-70	Sin variantes
23 de abril 2000, núm. 1230	«El olor de la inexistencia»	2000: 120/ 2003: 93-95	...antes de ganar el último peldaño de la escalera escuché a mis espaldas...> ...antes de ganar el último peldaño de la escalera, escuché a mis espaldas... (2003: 93) ¡Huele que apesta!, ¿verdad?> «¡Huele que apesta!, ¿verdad?» (2003: 94)
7 de mayo 2000, núm. 1232	«Áreas de influencia»	2000: 128/ 2003: 23-25	Las droguerías, las mercerías, las tintorerías y las ferreterías...> Las droguerías, las mercerías, las tintorerías, las ferreterías... (2003: 23) ...las pequeñas joyerías y bisuterías, los gimnasios y hasta un flamante local de bronceado...> ...las pequeñas joyerías y bisuterías, los gimnasios, y hasta un flamante local de bronceado... (2003: 23) ...<i>todo a cien</i>...> ...«Todo a cien»... (2003: 25)
21 de mayo 2000, núm. 1234	«Mano de obra»	2000: 128/NA	Artículo no recogido en la antología
4 de junio 2000, núm. 1236	«Ritmo lento, calor»	2000: 136/ 2003: 82-84	...aplastado por el poder atroz de ese sol soberano que a las tres de la tarde agosta...> aplastado por el poder atroz de ese sol soberano que, a las tres de la tarde, agosta... (2003: 82)



			...para mí Madrid...> ..., para mí, Madrid... (2003: 84)
18 de junio 2000, núm. 1238	«Una gorda es una gorda es una gorda»	2000: 128/ 2003: 85-87	200 gramos> doscientos gramos (2003: 85) ...y para cenar...> ...y, para cenar,... (2003: 86)
2 de julio 2000, núm. 1240	«Mañanas de cristal»	2000: 120/ 2003: 99-101	Era una buena idea, o por lo menos eso me pareció> Era una buena idea o, por lo menos, eso me pareció (2003: 100) Creo que ésa fue la única vez en mi vida...> Creo que esa fue la única vez en mi vida (2003: 101) ...sugerencia tajante, contundente; surtido para cocido...> ...sugerencia tajante, contundente, surtido para cocido... (2003: 101) Aprendí, sin embargo, que no se debe...> Aprendí sin embargo que no se debe... (2003: 101)
16 de julio 2000, núm. 1242	«Los hijos del deseo»	2000: 112/ 2003: 123-125	Ese es nuestro destino...> Ése es nuestro destino... (2003: 124) Esas palabras son “justicia” y “aburrimiento”> Esas palabras son «justicia» y «aburrimiento» (2003: 125)
30 de julio 2000, núm. 1244	«Receta de verano»	2000: 104/ 2003: 79-81	Sin variantes
13 de agosto 2000, núm. 1246	«El espíritu del salacot»	2000: 100/ 2003: 117-119	...a todos los demás, y, sin embargo,...> a todos los demás, y sin embargo... (2003: 118)



			..., y que, sin embargo, suceden...> ...,y que sin embargo suceden... (2003: 118)
27 de agosto 2000, núm. 1248	«Por quinientas pesetas»	2000: 108/ NA	Artículo no recogido en la antología
10 de septiembre 2000, núm. 1250	«El grito de la nevera»	2000: 128/ 2003: 126-128	... el día 15...> ... el día quince... (2003: 126) ... <i>El Quijote</i> ... > ... <i>Quijote</i> ... (2003: 127) ... <i>tetra-brick</i> ...> <i>tetrabrick</i> (2003: 128) Después, sólo queda sentarse en una silla...> Después sólo queda sentarse en una silla... (2003: 128)
24 de septiembre 2000, núm. 1252	«La normalidad»	2000: 12/ 2003: 139-141	Para comprobarlo no hay más que salir...> Para comprobarlo, no hay más que salir... (2003: 139) ...—dos opciones radicales, contrapuestas, pero respaldadas, sin embargo, cada una por su propia lógica—...> ..., dos opciones radicales, contrapuestas, pero respaldadas, sin embargo, cada una por su propia lógica,... (2003: 140) No existe actitud tan admirable como ésa...> No existe actitud tan admirable como esa (2003: 141)
8 de octubre 2000, núm. 1254	«Noticia de una ausencia»	2000: 14/ 2003: 210-212	...o quizá ya había cumplido diez o quince más...> o quizás ya había cumplido diez o quince más (2003: 210)



			...ocuparse de ella y, sin embargo,...> ...ocuparse de ella y sin embargo,... (2003: 212)
22 de octubre 2000, núm. 1256	«Ellos»	2000: 150/ 2003: 174-176	...de la calle de San Bernardo...> ...de la calle San Bernardo... (2003: 174) ...sucursales bancarias o los espacios en blanco...> ...sucursales bancarias, o los espacios en blanco... (2003: 174)
5 de noviembre 2000, núm. 1258	«Miel y limón»	2000: 142/ NA	Artículo no recogido en la antología
19 de noviembre 2000, núm. 1260	«La luz eléctrica»	2000: 142/ NA	Artículo no recogido en la antología
3 de diciembre 2000, núm. 1262	«'European style'»	2000: 150/ 2003: 253-255	“Ya han abierto un supermercado...”> «Ya han abierto un supermercado...» (2003: 253)
17 de diciembre 2000, núm. 1264	«Una transición»	2000: 170/ 2003: 204-206	Sin variantes
31 de diciembre 2000, núm. 1266	«El milenio del carnicero»	2000: 114/ 2003: 225-227	...la Navidad no me gusta nada, y, sin embargo...> ...la Navidad no me gusta nada y sin embargo... (2003: 225) ...mil años más cortos de la historia...> mil años más cortos de la Historia (2003: 226) ...de 2000...> ...del 2000... (2003: 227)



14 de enero 2001, núm. 1268	«Aunque tú no lo sepas»	2001: 110/ 2003: 195-197	Los escritores creemos crear, sin darnos cuenta...> Los escritores creemos crear sin darnos cuenta (2003: 196) ...las más recientes, y, al escribir...> ...las más recientes, y al escribir... (2003: 197) Y, sin embargo,...> Y sin embargo... (2003: 197)
28 de enero 2001, núm. 1270	«Harina de almortas»	2001: 96/NA	Artículo no recogido en la antología
11 de febrero 2001, núm. 1272	«La suciedad de los recuerdos»	2001: 112/NA	Artículo no recogido en la antología
25 de febrero 2001, núm. 1274	«El dragón de Lavapiés»	2001: 120/ 2003: 248-250	“Felicidades”> «Felicidades» (2003: 248) “Pero ni de coña, vamos”> «Pero ni de coña, vamos» (2003: 248) Todo a Cien> «Todo a cien» (2003: 249) ...cualquier día de la semana. Pero hace algunos años...> ...cualquier día de la semana, pero hace algunos años... (2003: 249) ...abundan los colombianos, y otros sudamericanos...> ...abundan los colombianos y otros sudamericanos... (2003: 249) ...ojos vista...> ...ojos vistas... (2003: 249) Este es el tipo de respuestas que he recibido...> Éste es el tipo de respuestas que he recibido (2003: 250)



11 de marzo 2001, núm. 1276	«La vida en un escaparate»	2001: 128/ 2003: 102-105	...quizá...> ...quizás... (2003: 102) “Amor significa no decir nunca lo siento”> «Amor significa no decir nunca lo siento» (2003: 103) ...quizá...> ...quizás... (2003: 103) Y, sin embargo,...> Y sin embargo... (2003: 104) ...¿qué desea?...> ...«¿qué desea?»... (2003: 104) ...entretanto...> ...entre tanto... (2003: 105)
25 de marzo 2001, núm. 1278	«Los peligros del campo»	2001: 184/ 2003: 65-67	“Cuidado, Baroja: el campo”> «Cuidado, Baroja: el campo» (2003: 66) ...éstos...> ...estos... (2003: 66) ...¿por qué tenemos que ser como los demás?, ¿por qué tenemos que tener catedral?...> ...¿por qué tenemos que ser como los demás? ¿Por qué tenemos que tener catedral?... (2003: 67)
8 de abril 2001, núm. 1280	«La vergüenza»	2001: 112/ 2003: 47-50	No me doy por satisfecha...> No me doy por contenta (2003: 47) ...al observar a mi marido...> ...a observar que mi marido... (2003: 48) ...quizá...> ...quizás... (2003: 48) ...camioneta y está parado en la acera...> ...camioneta, y está parado en la acera... (2003: 49)
22 de abril 2001, núm. 1282	«Sobre las alergias»	2001: 136/ NA	Artículo no recogido en la antología



20 de mayo 2001, núm. 1286	«Pavlov nunca va a la huelga»	2001: 118/ 2003: 71-73	“De ninguna manera...”> «De ninguna manera...» “Es una inmensa irresponsabilidad...”> «Es una inmensa irresponsabilidad» (2003: 71) ..., y, lo que es mucho peor...> ..., y lo que es mucho peor... (2003: 72) ...entre verso y verso; no respire siquiera...> entre verso y verso, no respire siquiera (2003: 72) ...entretanto...> ...entre tanto... (2003: 72) ...y por eso aquí no se formula jamás...> y por eso, aquí no se formula jamás... (2003: 72) “¡Y una gran mierda para la Transición!”> «¡Y una gran mierda para la Transición» (2003: 73)
3 de junio 2001, núm. 1288	«Chistes de amor»	2001: 118/ 2003: 160-162	...<i>glamour</i>...> glamour (2003: 160) ...10 uñas...> ...diez uñas... (2003: 161) ...calle de Fuencarral...> calle Fuencarral (2003: 161) 10 duros> diez duros (2003: 161) 20 duros> veinte duros (2003: 161)
17 de junio 2001, núm. 1290	«Los sentimientos de los metales»	2001: 158/ 2003: 31-34	...parra... Ya ni hablamos, ¿verdad?> ...parra..., ya ni hablamos, ¿verdad? (2003: 33) “Mira, cielo...”> «Mira, cielo...» (2003: 33)



1 de julio 2001, núm. 1292	«Primera crónica de la invasión»	2001: 106/NA	Artículo no recogido en la antología
15 de julio 2001, núm. 1294	«Escupiendo al cielo»	2001: 94/ 2003: 57-59	Sin variantes
29 de julio 2001, núm. 1296	«Domingo, verano»	2001: 94/ 2003: 96-98	...quizá...> ...quizás... (2003: 96) ...10 minutos...> ...diez minutos... (2003: 97)
12 de agosto 2001, núm. 1298	«Las vacaciones de la memoria»	2001: 88/ 2003: 109-111	Sin variantes
26 de agosto 2001, núm. 1300	«Palacios de arena»	2001: 6/ 2003: 112-114	Sin variantes
9 de septiembre 2001, núm. 1302	«La tristeza»	2001: 6/ 2003: 134-136	Sin variantes
23 de septiembre 2001, núm. 1304	«Los brazos de Calipso»	2001: 112/ 2003: 148-150	...que cuelga de la pared sin prestar demasiada atención...> ...que cuelga de la pared, sin prestar demasiada atención... (2003: 148) Pero también hay que aprender a usarlo y a convertir una pescadilla...> Pero también hay que aprender a usarlo, y a convertir una pescadilla... (2003: 148) ...quizá...> ...quizás... (2003: 149) ...con encargos que luego publicaba sin firmarlos...> ...con encargos que luego publicaba sin firmar... (2003: 150)



			Para eso prefiero seguir en los brazos de Calipso...> Para eso, prefiero seguir en los brazos de Calipso... (2003: 150)
7 de octubre 2001, núm. 1306	«Una cuestión de céntimos»	2001: 226/ 2003: 51-53	¿Pero qué hace, doña Margarita...?> Pero ¿qué hace, doña Margarita...? (2003: 52-53)
21 de octubre 2001, núm. 1308	«La reina desnuda»	2001: 134/ 2003: 157-159	...y por tanto ambiguo...> ...y por lo tanto ambiguo... (2003: 157)
4 de noviembre 2001, núm. 1310	«El inquilino de la ventana»	2001: 118/ 2003: 171-173	El inquilino de la ventana> El inquilino de la tercera ventana [cambio de título] ...quizá...> ...quizás... (2003: 171) ...es un hombre blanco, o al menos, del color que en este país consideramos propio de la raza blanca...> ...es un hombre blanco, o al menos del color que en este país consideramos propio de la raza blanca... (2003: 172)
18 de noviembre 2001, núm. 1312	«Sin comentarios»	2001: 126/ 2003: 88-90	Internet> internet (2003: 88) pues...Corriente...> pues... corriente (2003: 89)
2 de diciembre 2001, núm. 1314	«Romanticismo»	2001: 118/ 2003: 183-185	...cogollito...> «cogollito» (2003: 184) ...transición...> ...Transición... (2003: 185)
16 de diciembre 2001, núm. 1316	«La Navidad no es lo que era»	2001: 146/NA	Artículo no recogido en la antología
30 de diciembre 2001, núm. 1318	«Año nuevo»	2001: 134/ 2003: 228-230	Sin variantes



13 de enero 2002, núm. 1320	«Pensar en céntimos»	2002: 96 / 2003: 231-233	...rubios;...> ...rubios,... (2003: 231) ...quizá...> ...quizás... (2003: 232)
27 de enero 2002, núm. 1322	«La paz del lunes»	2002: 92/ 2003: 145-147	Sin variantes
10 de febrero 2002, núm. 1324	«La duda»	2002: 104/ 2003: 39-41	...quizá...> ...quizás... (2003: 39) ...señorita...> ...señorita... (2003: 40) ...gay...> ...gay... (2003: 41) ...se despide del carnicero, y se marcha sin haberse dado cuenta de nada> ...se despide del carnicero y se marcha sin haberse dado cuenta de nada (2003: 41)
24 de febrero 2002, núm. 1326	«Arroz con tomate»	2002: 110/ 2003: 245-247	“¿Qué hay hoy de comer en el colegio?”> «¿Qué hay hoy de comer en el colegio?» (2003: 245) “Sopa”> «Sopa» (2003: 245) “No habrá arroz, ¿verdad?”> «¿No habrá arroz, verdad?» (2003: 245) Porque, entre otras cosas, cuando me hacen fotos, tengo que pintarme> Porque, entre otras cosas, cuando me hacen fotos tengo que pintarme (2003: 245) “¿Y qué opina usted de la polémica muerte de la novela?”> «¿Y qué opina usted de la polémica muerte de la novela?» (2003: 246)
10 de marzo 2002, núm. 1328	«Furtivos»	2002: 112/ NA	Artículo no recogido en la antología



24 de marzo 2002, núm. 1330	«Ojalá»	2002: 192/ 2003: 207-209	...quizá...> ...quizás... (2003: 208)
7 de abril 2002, núm. 1332	«Una falda de plátanos»	2002: 130/ 2003: 186-188	No puede ser, no puede ser...> «No puede ser, no puede ser...» (2003: 186) ...”guisar”...> ...«guisar»... (2003: 187) ...quizá...> ...quizás... (2003: 187) ...pequeñas tareas: pelar los huevos duros...> ...pequeñas tareas, pelar los huevos duros...(2003: 187) Mamá, cuéntame cosas de la abuela> «Mamá, cuéntame cosas de la abuela» (2003: 188) ...quizá...> ...quizás... (2003: 188)
21 de abril 2002, núm. 1334	«Los jóvenes de ahora»	2002: 120/ 2003: 35-38	...con un cartel luminoso que anunciara: “Hoy comemos...”> ...con un cartel luminoso que anunciara: «Hoy comemos» (2003: 35) 13 o 14 años...> trece o catorce años... (2003: 35) ...3.000 pesetas...> tres mil pesetas (2003: 36) ... <i>foulard</i> ...> foulard (2003: 36)
5 de mayo 2002, núm. 1336	«El color del luto»	2002: 120/ 2003: 166-168	...¿tenía hijos, no?...> ...tenía hijos, ¿no? (2003: 167)
19 de mayo 2002, núm. 1338	«Unos ojos tristes»	2002: 120/ 2003: 20-22	...quizá...> ...quizás... (2003: 20) ...hileras de cuentas de colores, que seguían con gracia...> ...hileras de cuentas de colores que seguían con gracia (2003: 20)



			...quizá...> ...quizás... (2003: 21)
2 de junio 2002, núm. 1340	«Primer domingo de feria»	2002: 180/ 2003: 74-76	...coca-cola...> ...Coca-Cola (2003: 75) Ahora mismo, mientras ustedes terminan de leer este artículo, yo estaré en el Retiro, mirando a las personas que me miran...> Este día ha llegado. Estoy en el Retiro, mirando a las personas que me miran... (2003: 76) [variación]
16 de junio 2002, núm. 1342	«A la memoria del Conde»	2002: 112/NA	Artículo no recogido en la antología
30 de junio 2002, núm. 1344	«Por un yogur descremado»	2002: 112/ 2003: 42-44	...la dependienta, muy flaca, pero muy, muy simpática, me desanima...> ...la dependienta, muy flaca pero muy, muy simpática, me desanima... (2003: 42) Cuando se lo cuento, la dependienta, simpática, se echa a reír...> Cuando se lo cuento, la dependienta simpática se echa a reír... (2003: 42) ... y lo único que consuela de verdad en estos casos es hacer como que se come...> ...y lo único que consuela de verdad, en estos casos, es hacer como que se come... (2003: 43) ...¿pero de qué vas?...> ...pero ¿de qué vas?... (2003: 43) ...”en toda la extensión de la palabra”, como decía doña Lupe...> ...«en toda la extensión de la palabra», como decía doña Lupe... (2003: 43)



			Ahora que debe ser una técnica de marketing> Ahora, que debe ser una técnica de marketing (2003: 43) ...“fritas en aceite de oliva”> «fritas en aceite de oliva» (2003: 44)
14 de julio 2002, núm. 1346	«¡Que viva España»	2002: 104/NA	Artículo no recogido en la antología
28 de julio 2002, núm. 1348	«Pan, mantequilla y semillas de clavel»	2002: 96/ 2003: 106-108	...quizá...> ...quizás... (2003: 106) —“¿Ése..?” —«Ése...» ... <i>madame</i> de Segur...> ...Madame de Segur... (2003: 107) ...quizá...> ...quizás... (2003: 108) ... <i>Don Quijote</i> ...> ...del <i>Quijote</i> ... (2003: 108)
11 de agosto 2002, núm. 1350	«Maldito ‘sushi’»	2002: 92/ 2003: 120-122	Maldito ‘sushi’> Maldito <i>sushi</i> (2003: 120)
25 de agosto 2002, núm. 1352	«Un melón, un dilema»	2002: 96/ NA	Artículo no recogido en la antología
8 de septiembre 2002, núm. 1354	«Viejos conocidos»	2002: 104/NA	Artículo no recogido en la antología
22 de septiembre 2002, núm. 1356	«El sabor del otoño»	2002: 112/ 2003: 142-144	La ciudad de septiembre tiene gesto de amante despedido> La ciudad de septiembre tiene gesto de amante desechada (2003: 142) ...parece murmurar: “Tú te lo has perdido, te lo has perdido, perdido...”>



			...parece murmurar, tú te lo has perdido, te lo has perdido, perdido... (2003: 142)
6 de octubre 2002, núm. 1358	«Por un coche de juguete»	2002: 224/ 2003: 153-156	...¿pero quién ha coleccionado jamás dedales?> ...pero ¿quién ha coleccionado jamás dedales? (2003: 153) ...ha coleccionado jamás, etcétera> ...ha coleccionado jamás... (2003: 153) <i>Hay gente pa tó</i> > «Hay gente <i>pa tó</i> » (2003: 153) ... quizá...> ...quizás... (2003: 154)
20 de octubre 2002, núm. 1360	«Que llueva»	2002: 120/NA	Artículo no recogido en la antología
3 de noviembre 2002, núm. 1362	«La princesa de Chueca»	2002: 112/ 2003: 191-194	De pequeña le compraba bolis... > De pequeña, le compraba bolis... (2003: 191) ...me lo seguí encontrando por la calle, y además,... > ...me lo seguí encontrando por la calle y además,... (2003: 191) Con que no había que cogerla, ¿eh? > Conque no había que cogerla, ¿eh? (2003: 193) ...“madre”... > ...«madre»... (2003: 193)
17 de noviembre 2002, núm. 1364	«Nuevas emociones»	2002: 112/ 2003: 218-221	Y la encontré enseguida> Y la encontré al momento (2003: 219) ...maligno, y yo, ya, la verdad...> ...maligno y yo, ya, la verdad... (2003: 221)



			...“lepiota”... > ...«lepiota»... (2003: 221) “lestrigón: individuo de alguna de las tribus antropófagas que, según las historias y poemas mitológicos, encontró Ulises en su navegación” > «lestrigón: individuo de alguna de las tribus antropófagas que, según las historias y poemas mitológicos, encontró Ulises en su navegación» (2003: 221)
1 de diciembre 2002, núm. 1366	«Tres sonrisas»	2002: 112/NA	Artículo no recogido en la antología
15 de diciembre 2002, núm. 1368	«Dobles parejas»	2002: 112/ 2003: 180-182	“Eres muy cruel conmigo y lo sabes”, decía esa voz, “es muy injusto que me reproches eso, es muy injusto y tú lo sabes...”> Eres muy cruel conmigo y lo sabes, decía esa voz, es muy injusto que me reproches eso, es muy injusto y tú lo sabes... (2003: 181-182) ...anchas, vueltas, y sin botones... > ...anchas, vueltas y sin botones... (2003: 182) ...y hablaba: eres muy cruel conmigo ...> ...y hablaba, eres muy cruel conmigo (2003: 182) ...si fuera de piedra, pero... > ...si fuera de piedra pero... (2003: 182)
29 de diciembre 2002, núm. 1370	«Otra vez Año Nuevo»	2002: 112/ 2003: 239-241	Otra vez Año Nuevo> Otra vez el año Nuevo [cambio de título] Feliz Año Nuevo > [elisión]



12 de enero 2003, núm. 1372	«La felicidad no toca»	2003: 108/ 2003: 242-244	Sin variantes
26 de enero 2003, núm. 1374	«Ahorrando agua»	2003: 97/NA	Artículo no recogido en la antología
9 de febrero 2003, núm. 1376	«Un junco verde, flexible»	2003: 112/ 2003: 215-217	...quizá...> ...quizás... (2003: 215)
23 de febrero 2003, núm. 1378	«Cerrado por cambio de negocio»	2003: 118/ 2003: 259-260	Cerrado por cambio de negocio> [<i>Puerta de salida</i>] Cerrado por cambio de negocio (2003: 259) [añadido en el título]

6. Bibliografía

Fuentes primarias

- GRANDES, A. (1989). *Las edades de Lulú*. TusQuets Editores.
- . (1991). *Te llamaré Viernes*. TusQuets Editores.
- . (1994). *Malena es un nombre de tango*. TusQuets Editores.
- . (1996). *Modelos de mujer*. TusQuets Editores.
- . (1998). *Atlas de geografía humana*. TusQuets Editores.
- . (2000). «Por quinientas pesetas». *El País Semanal*, núm. 1248, p. 108.
- . (2002a). *Los aires difíciles*. TusQuets Editores.
- . (2002b). «¡Que viva España!». *El País Semanal*, núm. 1346, p. 104.
- . (2002c). «La novela de sofá no se ha muerto». *El País*.
https://elpais.com/diario/2002/02/07/cultura/1013036410_850215.html [consultado en mayo 2026]
- . (2003a). *Mercado de Barceló*. TusQuets Editores.
- . (2003b). «Una página como una casa». *El País Semanal*, núm. 1380, p. 82.
- . (2004). *Castillos de cartón*. TusQuets Editores.
- . (2005). *Estaciones de paso*. TusQuets Editores.
- . (2007). *El corazón helado*. TusQuets Editores.
- . (2008). «Una isla, un naufragio». *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 699, p. 9-21.
- . (2011). *Inés y la alegría* (primer tomo de *Episodios de una guerra interminable*). TusQuets Editores.
- . (2012a). “Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida”. I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.), *Almudena Grandes* (pp. 13-32). Arco/Libros.
- . (2012b). *El lector de Julio Verne* (segundo tomo de *Episodios de una guerra interminable*). TusQuets Editores.
- . (2013a). «Almudena Grandes. Un novelista puede aspirar a crear mundos completos». Letra Urbana.
- . (2013b). «Aproximaciones a Manuel Vázquez Montalbán». Ciclo-Homenaje. Biblioteca Nacional de España.
- . (2014a). *Las tres bodas de Manolita* (tercer tomo de *Episodios de una guerra interminable*). TusQuets Editores.

- . (2014b). «Si Freud me hubiera conocido, el complejo de Edipo se llamaría complejo de Almudena». Juan Cruz. En *El País*.
https://elpais.com/elpais/2014/03/04/eps/1393931435_882423.html
- . (2015). *Los besos en el pan*. TusQuets Editores.
- . (2017a). “Entrevista. Conversaciones con Almudena Grandes. Mayo 2016” (pp. 23-41). En H. Talaya y S. Fernández (eds.), *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia* (pp. 23-41). Valparaíso ediciones.
- . (2017b). *Los pacientes del doctor García* (cuarto tomo de *Episodios de una guerra interminable*). TusQuets Editores.
- . (2018a). «Otra Vuelta de Tuerka—Almudena Grandes con Pablo Iglesias». Diario Público.
- . (2018b). «Pregón de San Isidro 2018». Ayuntamiento de Madrid.
- . (2019a). *La herida perpetua*. TusQuets Editores.
- . (2019b). «Prólogo». En *Campo del moro (El laberinto mágico, vol. V)* de Max Aub. Cuadernos del Vigía.
- . (2020a). *La madre de Frankenstein* (quinto tomo de *Episodios de una guerra interminable*). TusQuets Editores.
- . (2020b). «Galdós para entender la España de hoy». *El País*.
- . (2021). «Mi virgen y yo». *El País*.
- . (2022). *Todo va a mejorar*. TusQuets Editores.
- . (2025a). *Escalera interior*. TusQuets Editores.
- . (2025b). «Cuatro años sin Almudena Grandes: columnas memorables que vuelven del archivo de *El País*». *El País*. <https://elpais.com/suscripciones/imprescindibles/2025-11-27/cuatro-anos-sin-almudena-grandes-columnas-memorables-que-vuelven-del-archivo-de-el-pais.html> [visualizado en marzo de 2026].
- . (2025c). En A. Rodríguez (Directora), *Almudena* [Documental]. Tornasol Films.

Bibliografía crítica y teórica

AGUILERA GAMERO, M.P. (2010). *Mercado de Barceló (1999-2002): periodismo y literatura en Almudena Grandes. Alfinge. Revista de Filología*, núm. 22, pp.9-45.

ALAS, L. (2014). *La Regenta* (ed. G. Sobejano). Castalia.

- . (2020). *Galdós, novelista* (ed. A. Sotelo Vázquez). Renacimiento.
- ARENCIBIA, Y. (2020). *Galdós. Una biografía*. TusQuets.
- ARISTÓTELES. (1994). *Retórica* (ed. y trad. Q. Racionero). Gredos.
- . (2021). *Poética* (ed. y trad. A. Villar Lecumberri). Alianza.
- AZAÑA, M. (1966). *Obras completas (Tomo I)* (ed. J. Marichal). Ediciones Oasis.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra). Taurus.
- BARRERA, B. (2019). *La Sección Femenina. 1934-1977. Historia de una tutela emocional*. Alianza.
- BARTHES, R. (2021). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- BAUDELAIRE, C. (1999). *Salones y otros escritos sobre arte* (trad. C. Santos y ed. G. Solana). Editorial Machado.
- BECERRA MAYOR, D. (2015). *La guerra civil como moda literaria*. Clave intelectual.
- CABRERA, M. (2026). «El editor que hizo el universo más habitable». *El País Semanal*, núm. 2.588, 3 de mayo 2026, págs. 70-72.
- CASTELLANI, J-P. (2001). «Antonio Muñoz Molina entre literatura y periodismo: las columnas». *Olivar*, año 2, n. 2, págs.123-134.
- CERCAS, J. (2026). *El periódico de la democracia. Una historia personal de El País*. Penguin Random House.
- CERNUDA, L. (2006). *Pensamiento poético en la lírica inglesa* (pp. 253-464), «William Wordsworth» (pp. 287-304). *Obras completas II* (ed. D. Harris). RBA-Instituto Cervantes.
- CERVANTES, M. (2015). *Don Quijote de la Mancha* (ed. F. Rico). Alfaguara-R.A.E.
- CHILLÓN, A. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- CORBALÁN, A. (2017). «¿Episodios de una guerra interminable como producto de consumo?». En H. Talaya y S. Fernández (eds.), *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia* (pp. 99-115). Valparaíso ediciones.
- CORBELLINI, N. (2008). «Articulismo en democracia. Las columnas de Antonio Muñoz Molina». *Olivar*, año 9, n. 12, págs. 99-110.

DE MIGUEL, A. (1981). «*El País* y el medio intelectual». En F. Rico (Dir.), *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 8: *Época contemporánea: 1939-1980* (D. Ynduráin, Coord., pp. 103-108). Editorial Crítica.

FERNÁNDEZ NAVARRETE, D. (2011). «El modelo económico español: una economía abierta y descentralizada». *Estudios Internacionales*, 43(168), pp. 199-249.

FERRER, E. (2025). «Prólogo. Cielo claro, sin nubes». En Grandes, A., *Escalera interior* (pp.13-18). TusQuets Editores.

GARCÍA MONTERO, L. (2001). *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. TusQuets Editores.

—. (2022). *Prometeo*. Alfaguara.

—. (2025). «*Escalera interior* de Almudena Grandes. Encuentro con Luis García Montero y Pepa Bueno». Espacio Fundación Telefónica Madrid.
<https://www.youtube.com/watch?v=NoCzumVltcw&t=1125s> [visualizado en abril 2026].

GENETTE, G. (1989a). *Figuras III* (trad. C. Manzano). Lumen.

—. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. C. Fernández Prieto). Taurus.

GUILLÉN, C. (2014). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Austral.

GUIMERÀ, A. (2018). «Las colaboraciones de Camilo José Cela en *El País*» (pp. 131-141). En *Aspectos del periodismo de Camilo José Cela* (ed. A. Sotelo). Edicions Universitat de Barcelona.

GULLÓN, R. (1974). *Galdós, novelista moderno*. Gredos.

GUTIÉRREZ CARRETERO, J. (2019). *Sexo, política y algo más. El columnismo literario en Francisco Umbral y Manuel Vázquez Montalbán (1972-1986)*. Universitat de Barcelona.

HEGEL, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética* (trad. A. Brotons Muñoz). Akal.

LARRA, M.J. de. (1836). «Panorama Matritense. Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por *Un curioso parlante*». núm, 233. *El Español*. [versión digitalizada por Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes]. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-espanol--6/>

—. (1994). *Artículos* (ed. E. Rubio). Cátedra.

- LEÑERO, V. y MARÍN, C. (1986) *Manual de periodismo*. Editorial Grijalbo.
- LUKÁCS, G. (1970). *Historia y conciencia de clase* (trad. F. Duque). Editorial de Ciencias Sociales.
- . (2025). *Teoría de la novela* (prólogo J. F. Yvars y trad. M. Sacristán). Debolsillo.
- MARÍAS, J. (1999). *Pasiones pasadas*. Alfaguara.
- MARTÍN GAITE, C. (2000). *Pido la palabra*. Anagrama.
- MESONERO ROMANOS, R. de. (1993). *Escenas y tipos matritenses* (ed. E. Rubio Cremades). Cátedra.
- MONTALBÁN, M. (1985a). «Vázquez Montalbán escribe la ‘Crónica sentimental de la transición’». *El País*.
- . (1985b). *Crónica sentimental de la transición*. Planeta.
- . (1999). Prólogo. En Chillón, A., *Periodismo y literatura. Una tradición de relaciones promiscuas* (pp. 11-13). Universitat Autònoma de Barcelona
- MONTERO, R. (2024). *Cuentos verdaderos*. Alfaguara.
- MORENO, A. (2022). «Almudena Grandes y los héroes». *Cuadernos hispanoamericanos*, núm 859, págs. 64-65.
- MUÑOZ MOLINA, A. (2008). «Escenas de museo». *El País*.
https://elpais.com/diario/2008/10/11/babelia/1223681955_850215.html
- NADAL, J. M. (2003). «Las columnas periodísticas de tipo creativo y la narratividad. La lógica narrativa y los artículos de Juan José Millas en *El País*». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. n. 12-14. págs. 377-392.
- ORTEGA SPOTTORNO, J. (1977). «Un año». *El País*.
https://elpais.com/diario/1977/05/04/portada/231544802_850215.html
- ORTEGA Y GASSET, J. (1963). *Obras completas (Tomo II). El Espectador (1916-1934)*. Revista de Occidente.
- . (1966). *Vieja y nueva política* (pp. 265-307), «Diferencia radical entre la «Liga de Educación política española» y los partidos actuales» (pp. 277-284). *Obras completas (Tomo I)*. Revista de Occidente.
- . (2023). *Meditaciones del Quijote* (ed. J. Marías). Cátedra.

- PÉREZ GALDÓS, B. (1897). «La sociedad presente como materia novelable» (pp. 5-16). Real Academia Española.
- . (1923). *Fisonomías sociales* (prólogo de A. Ghiraldo). Volumen 1. Renacimiento.
- . (1949). *España sin rey, Episodios nacionales*. Episodios III. Editorial Aguilar.
- . (2020). *Fortunata y Jacinta* (eds. M. Sotelo Vázquez y A. Sotelo Vázquez). Penguin Random House.
- . (2021). *Dos visiones de Madrid (1865 y 1915)* (ed. J. Pérez Vidal). Ediciones Ulises.
- RANCIÈRE, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política* (trad. Mónica Padró). Prometeo Libros.
- REIG, R. (2025). *Lo que sé de Almudena*. TusQuets Editores.
- ROMÁN, I. (2015). «Costumbrismo, prensa y novela: las *Fisonomías sociales* de Galdós». Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, núm. X. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (pp. 559-573).
- RUBIO, E. (1994). Introducción en *Artículos*, M.J. de., Larra. Cátedra
- SANZ, M. (2024). *Los íntimos (Memoria del pan y las rosas)*. Anagrama.
- SOTELO, A. (2020). «Tres biografías de Galdós». En *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCVI(2), págs. 523-547.
- . (2020). «El exilio en las páginas de *Papeles de Son Armadans*». *Cuadernos hispanoamericanos*, núm 839-840, págs. 194-213.
- . «Almudena Grandes y la sombra de Galdós». *Política&Prosa*.
<https://politicaprosa.com/es/almudena-grandes-y-la-sombra-de-galdos/>
- SOTELO, M. Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán: teoría, crítica y novela», en *Galdós y la gran novela del siglo XIX: Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Casa-Museo Pérez Galdós / Cabildo de Gran Canaria, 2011, pp. 761-773.
- . (2016). «Cánovas de Galdós: radiografía crítica de la Restauración». *Revista lucense de lingüística & literatura*, núm. 22, pp. 127-141.
- STEENMEIJER, M. (2006). «Javier Marías, columnista: el otro, el mismo». En *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)* (eds. Grohmann, A. y M. Steenmeijer), págs. 79-96. Editorial Verbum.
- UMBRAL, F. (1976). «Adiós, Arias, adiós». *Diario de un snob* (1976-1979). En *El País*.
https://elpais.com/diario/1976/07/03/sociedad/205192813_850215.html

—. (1985). «Los articulistas». *Memorias de un hijo del siglo* (1985-1986). En *El País*. https://elpais.com/diario/1985/12/02/opinion/502326009_850215.html

UNAMUNO, M. (1979). *En torno al casticismo*. Austral Espasa-Calpe.

VALLS, F. (2012). «Tener y no tener: los vientos secretos de Almudena Grandes». En I. Andrés-Suárez y A. Rivas (eds.), *Almudena Grandes* (pp. 135-154). Arco/Libros.

VARGAS LLOSA, M. (1981). *García Márquez: historia de un deicidio*. Seix Barral.

—. (2023). «Mario Vargas Llosa: “Es preferible no pensar en el lector y solo después descubrir si has provocado entusiasmo o rechazo”». Entrevista por Andrea Aguilar. *El País*, 17 de diciembre. <https://elpais.com/cultura/2023-12-17/mario-vargas-llosa-es-preferible-no-pensar-en-el-lector-y-solo-despues-descubrir-si-has-provocado-entusiasmo-o-rechazo.html>

VICENT, M. (2026). «Las columnas, pilares del periodismo». *El País Semanal*, núm. 2.588, 3 de mayo 2026, pág. 108.

VILA, C. (2025). «Tiendas de barrio, donde sentirse en familia». *El País*. <https://elpais.com/sociedad/branded/sin-ir-mas-lejos/2025-10-24/tiendas-de-barrio-donde-sentirse-en-familia.html>

VV.AA. (1996). *Libro de estilo del diario El País de España*. El País.

WOLFE, T. (1994). *El Nuevo Periodismo* (trad. J. L. Guarner). Anagrama.

WORDSWORTH, W. (1999). *Baladas líricas* (ed. E. Sánchez Fernández). Hiperión.