



CRISTINA MOREIRAS-MENOR

CULTURA HERIDA

LITERATURA Y CINE
EN LA ESPAÑA
DEMOCRÁTICA

CONSTELACIONES



Cristina Moreiras-Menor

Cultura herida

Literatura y cine en la España democrática

Granada, 2026

=====

COLECCIÓN
CONSTELACIONES

11

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN
CRISTINA MOREIRAS-MENOR
University of Michigan (Estados Unidos)

=====

Fotografía de portada
Patricia Keller

Maquetación y diseño de cubierta:
José Antonio Ruiz García

Primera edición: *Cultura bebida. Literatura y cine en la España democrática*,
Madrid, Ediciones Libertarias, 2002.

© Cristina Moreiras-Menor

© Editorial Comares, 2026

Polígono Juncaril

C/ Baza, parcela 208

18220 • Albolote (Granada) España

Tlf.: 958 465 382

www.comares.com • E-mail: libreriacomares@comares.com

facebook.com/Comares • twitter.com/comareseditor • instagram.com/editorialcomares

ISBN: 979-13-7033-172-6 • Depósito legal: Gr. 1263/2026

Impresión y encuadernación: COMARES

*A la memoria de mi madre, María Cristina Menor Montero-Ríos;
de mi padre, Ramón Moreiras Álvarez; y de mis hermanos,
Moncho y Elena, que se fueron demasiado pronto.*

*Este libro está dedicado también a mis maravillosos hijos, Carlos y Elena Williams-
Moreiras, quienes cada día me hacen sentir la persona más afortunada
y orgullosa del mundo. A su inteligencia, a su integridad y a su bondad.*

Sumario

AGRADECIMIENTOS.	IX
PREFACIO. <i>Félix Zamora Gómez</i>	XI
Prólogo. VOLVER A <i>CULTURA HERIDA</i>	XV
INTRODUCCIÓN.	1
Capítulo 1. ¿LA AGONÍA DE FRANCO? POLÍTICAS CULTURALES DE LA MEMORIA EN LA DEMOCRACIA	13
Narrativas hegemónicas, narrativas residuales	13
Narrativas de la desmemoria: <i>La mitad del cielo</i>	19
Residuos de la memoria: afecto y reproducción en <i>Las edades de Lulú</i> y <i>Tras el cristal</i>	25
Capítulo 2. ESPECTÁCULO, (DES)HISTORIZACIÓN Y LA ESTÉTICA DE LA INDIFERENCIACIÓN.	43
Las lógicas del mercado y la razón espectacular	48
Miradas celebratorias: Eduardo Mendicutti, Pedro Almodóvar y Ana Rossetti. 23F y la democratización identitaria.	61
Capítulo 3. EL ORIGEN DE LA MEMORIA: DUELO, MELANCOLÍA Y SUS ESCENAS DE SIGNIFICACIÓN.	99
Manuel Vázquez Montalbán: la historia sin ruidos	104
Juan Goytisolo y el retorno fantasmal del pasado	123
Capítulo 4. CRÓNICAS DE LO INMEDIATO: REALIDAD Y VIOLENCIA EN LA EXPERIENCIA CONTEMPORÁNEA.	159
Transformaciones: 1992 y su valor histórico-cultural	159
De generaciones y otras categorías críticas.	166
De la tradición letrada nacional a la visual internacional	171
El Sujeto y la experiencia de la realidad: José Ángel Mañas, Ray Loriga, Alejandro Amenábar y Álex de la Iglesia.	178
Epílogo. PENSAR DESDE LA HERIDA HOY	243
OBRAS CITADAS	245

Agradecimientos

Para esta segunda edición de *Cultura berida* quisiera expresar mi agradecimiento a las muchas generaciones de estudiantes graduados que, a lo largo de los años, han acompañado este proyecto con su inteligencia crítica, su curiosidad intelectual y su generosidad. Buena parte de las preguntas que atraviesan este libro nacieron o se transformaron en el espacio compartido del seminario, la discusión y la escritura colectiva del pensamiento. Su dedicación, curiosidad intelectual y compromiso constante han enriquecido profundamente mi labor docente y han inspirado una parte importante de mi modo de pensar la literatura, el cine y la teoría. Sin duda alguna, sus investigaciones, lecturas y conversaciones han contribuido decisivamente a ampliar y complejizar las reflexiones sobre memoria, violencia, subjetividad y cultura que sostienen este trabajo. Son muchas y muchos para ser nombrados, y no quiero convertirlos en una lista. Pero tengo que mencionar, con mucho orgullo, que conservo una profunda amistad con la mayoría.

Mi gratitud hacia Miguel Ángel del Arco Blanco, amigo y colega, es también inmensa. Su trabajo historiográfico y cultural, su compromiso intelectual y nuestras largas conversaciones sobre memoria, violencia, cultura y democracia han sido una fuente constante de inspiración. Pocas personas han leído con tanta atención y generosidad las preocupaciones que atraviesan este libro. A ello se suma su extraordinaria labor editorial en Comares y su apoyo constante a la colección *Constelaciones*, espacio intelectual desde el que hemos intentado abrir nuevas formas de pensar críticamente la cultura, la historia y la contemporaneidad. Su amistad y complicidad intelectual forman parte inseparable de esta nueva edición. Miguel Ángel, junto a Ana del Arco Blanco, amiga muy querida y cómplice de vida, así como directora de la editorial, han hecho posible esta nueva edición del libro.

Quiero asimismo expresar mi profunda emoción y agradecimiento por un homenaje organizado por Patty Keller, Félix Zamora-Gómez, Pedro Aguilera-Mellado y Miguel Ángel del Arco Blanco en Santiago de Compostela alrededor de *mi trayectoria*

profesional, en el que participaron muchos de mis antiguos estudiantes y ahora, colegas. La generosidad intelectual y afectiva de ese encuentro, así como la insistencia en la necesidad de volver a publicar este libro veinticinco años después, hicieron posible este nuevo volumen. Del mismo modo, quiero agradecer a Rachel Tenhaaf la organización de un magnífico panel en el MLA hace unos años dedicado a conmemorar los veinte años de *Cultura herida*. Escuchar allí cómo nuevas lecturas de magníficos colegas que me han acompañado a lo largo de mi carrera, a los que admiro profundamente, y escuchar a nuevas generaciones que siguen encontrando en este libro un espacio de reflexión crítica, fue una experiencia profundamente conmovedora.

Y, por supuesto, este libro no habría sido posible sin el diálogo constante con mi compañero de vida, Gareth Williams. Su pensamiento crítico, su rigor intelectual y su extraordinaria capacidad para leer las tensiones políticas y afectivas de la cultura contemporánea han acompañado este proyecto desde sus comienzos. Muchas de las ideas que atraviesan *Cultura herida* nacieron de conversaciones compartidas a lo largo de los años y de una interlocución intelectual tan exigente como generosa. A su lado he aprendido que el pensamiento crítico es también una forma de convivencia, de escucha y de imaginación común.

Prefacio

FÉLIX ZAMORA GÓMEZ

Cuando se publicó *Cultura berida* en 2002, habían transcurrido tan solo dos años de la exhumación de la fosa común en Priaranza del Bierzo (León) y la fundación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. En el contexto de las tempranas discusiones públicas sobre la recuperación de la memoria histórica, el trabajo de Cristina Moreiras-Menor contribuyó a consolidar un marco de estudio que comenzaba a cuestionar críticamente los silencios y consensos de la transición a la democracia. El trabajo de las exhumaciones, las demandas de víctimas y asociaciones de familiares, y la investigación histórica se ocuparon de recuperar los cuerpos e historias con el fin de restaurar la dignidad de la memoria de quienes fueron represaliados. Por su parte, *Cultura berida* se hizo cargo de mostrarnos cómo las dislocaciones temporales, las fantasías y los puntos ciegos que se expresan en la cultura apuntan a las estructuras afectivas sobre las que se sostuvo ese mismo silenciamiento. Leídos conjuntamente, el libro y el auge de la memoria histórica aparecen menos como fenómenos paralelos que como expresiones complementarias de la profunda reconfiguración de las relaciones entre pasado, presente y futuro que caracterizó a la España de finales del siglo xx y comienzos del XXI.

Cultura berida fue una de las intervenciones centrales que renovaron los estudios culturales ibéricos. A través de una apuesta interdisciplinaria que incorporaba los estudios culturales, la deconstrucción, el psicoanálisis o la teoría de la imagen, este trabajo cuestionó metodológicamente los tradicionales marcos filológicos e historicistas centrados esencialmente en el estudio de la literatura como expresión privilegiada de la cultura nacional. La vigencia de este marco de pensamiento es patente hoy en departamentos y programas universitarios donde la literatura, el cine o la cultura visual continúan poniéndose en conversación con la teoría crítica, los estudios de género o los estudios de la memoria. Aun con el cambio natural en los objetos de análisis y los marcos teóricos, muchas de las preguntas que hoy se hace el campo del iberismo contemporáneo en torno a nociones de representación, subjetividad, e historicidad siguen formando parte del horizonte intelectual abierto por *Cultura berida* hace veinticinco años.

La tesis central que recorre el libro propone que la cultura democrática está atravesada por una herida que no puede ser integrada en los relatos hegemónicos de la Transición y que aparece a través de síntomas y ausencias que desbordan la narrativa de consenso y exceden los límites de la memoria. A través de los usos de los conceptos violencia, espectáculo y trauma como claves de análisis, este trabajo nos invita a pensar críticamente cómo el pasado dictatorial continúa inscribiéndose en los afectos, las formas de percepción, y los modos de relación con el presente. Es por ello que *Cultura herida* constituye una lectura central para comprender la configuración temprana de los estudios de la memoria histórica. Sin embargo, la contribución intelectual de este trabajo sobrepasa dicho marco para proponer un método de análisis que atiende a los residuos y opacidades en la cultura que apuntan a los límites de una determinada organización de la experiencia histórica.

Propongo entonces considerar la noción de herida no sólo como marca del trauma histórico sino como una lente a través de la que mirar la cultura y desde la que pensar críticamente los momentos en los que el régimen de historicidad se fractura y los marcos heredados de comprensión dejan de servir como horizontes para la experiencia colectiva. A lo largo de sus capítulos estas fracturas aparecen vinculadas a la persistencia de estelas que cuestionan la aparente clausura del pasado franquista pero también a las transformaciones de la experiencia temporal producidas por la modernización acelerada de finales del siglo XX cuando la atención a la visualidad, la circulación de imágenes y las nuevas formas de consumo cultural revela una creciente preocupación por las condiciones mismas bajo las cuales el futuro se torna inteligible.

En este sentido cabe situar *Cultura herida*, tanto en su objeto de análisis como en la trayectoria intelectual y vital que Moreiras-Menor traza en la nueva introducción, entre dos crisis de futuro: por un lado, la que se abre tras la muerte de Franco y por otro, la que emerge tras la euforia modernizadora de 1992, cuando las promesas de consenso, progreso y europeización comienzan a mostrar sus límites. Esto hace de *Cultura herida* un libro tan comprometido con el estudio crítico del pasado como con el diagnóstico de una crisis de futuridad que atraviesa su corpus de estudio. A lo largo de sus páginas, la atención a los síntomas y fracturas de la historia dialoga con una reflexión sobre las transformaciones de la experiencia temporal de los años de la transición y el progresivo agotamiento de los horizontes de expectativa colectivos a lo largo de los años noventa.

Esto queda patente en el análisis de personajes y narrativas cuya relación con el futuro se ve truncada por la imposibilidad de proyectarse en un horizonte estable de sentido. En casos como el de Klaus en *Tras el cristal* o Lulú en *Las edades de Lulú*, el derrumbe de la fantasía ideológica del fascismo convierte el presente en espacio atravesado por estructuras afectivas y simbólicas en el que los personajes reproducen patológicamente formas previas de dominación. Igualmente, los casos de Goytisolo y Vázquez Montalbán ponen de manifiesto cómo la persistencia de pasados no elaborados convierte la memoria en el escenario de una negociación constante entre duelo

y melancolía. Incluso en los análisis dedicados a Almodóvar, Rossetti, Amenábar o Álex de la Iglesia, la aparente centralidad del presente remite al debilitamiento de los proyectos colectivos, la expansión de la lógica espectacular y la creciente incertidumbre respecto al futuro.

Por tanto, la herida que recorre el libro no es solamente la del trauma histórico sino la que define una forma de vivir en relación con una temporalidad todavía por venir. La herida caracteriza así una experiencia en la que el futuro deja de presentarse como horizonte estable para irrumpir en el presente con una insistencia semejante a la del pasado traumático, como una presencia simultáneamente íntima y extraña, propia y ajena. En este sentido, el trabajo posterior de Moreiras-Menor en torno al concepto lacaniano de extimidad puede leerse como una profundización de una intuición ya presente en este libro: la herida nombra una forma de extimidad temporal en la que aquello que, siendo constitutivo del presente, se experimenta al mismo tiempo como una alteridad irreductible.

Leído desde nuestro presente marcado por las incertidumbres tecnológicas y políticas, el desgaste de las democracias liberales, el resurgir del autoritarismo y la realidad innegable del desastre ecológico global, el libro aparece entonces no sólo como una reflexión sobre los traumas de la España democrática, sino también como una temprana exploración de la vulnerabilidad temporal que caracteriza nuestra contemporaneidad. Entonces, la herida deja de ser únicamente la marca de un pasado irresuelto para convertirse en el nombre de una exposición compartida a futuros que, aun siendo nuestros, se nos presentan como radicalmente inciertos.

Prólogo

Volver a *Cultura berida*

Han pasado veinticinco años desde la primera edición de *Cultura berida*, y el tiempo transcurrido no solo ha transformado el paisaje cultural español, sino también mi propia manera de leer, pensar y situarme frente a la historia. Volver hoy sobre estas páginas no implica únicamente visitar un texto escrito en un momento específico, sino confrontar las condiciones mismas que lo hicieron posible: un determinado clima intelectual, una forma de entender la cultura y, sobre todo, un régimen de relación con el pasado que entonces parecía estable, incluso incuestionable.

Cuando escribí este libro, a finales de los noventa y comienzos de los años dos mil, comenzando mi carrera como profesora e investigadora en la Universidad de Yale, España vivía aún bajo la larga sombra de la Transición. Aquella sombra no era solo política, sino también cultural: un entramado de consensos, silencios y narrativas sedimentadas hasta convertirse en sentido común. El llamado «pacto del olvido» operaba no tanto como una decisión explícita, sino como una forma de organización de lo decible, un marco que delimitaba los contornos de la memoria legítima y las modalidades aceptables de representación del pasado. La cultura, en sus múltiples formas, funcionaba entonces como un espacio ambiguo: a la vez reproductor de ese consenso y lugar donde comenzaban a emerger sus fisuras.

Cultura berida se situaba en ese intersticio. No buscaba ofrecer una historia alternativa de la Transición y de la nueva democracia, sino explorar las huellas —las trazas— de lo no dicho: los restos de una experiencia histórica que incluía no solo la violencia franquista, sino también la propia Transición, un proceso social y político que desde el inicio se impuso como discursividad hegemónica del consenso y del «olvido necesario». Una experiencia, además, nunca plenamente elaborada porque le fue arrebatada a la ciudadanía. En ese sentido, el libro participaba de un momento en el que la crítica cultural comenzaba a desplazar su atención desde los grandes relatos políticos hacia las formas simbólicas en las que esos relatos se inscribían, se ocultaban o se desbordaban.

Uno de los presupuestos centrales del libro consistía precisamente en cuestionar la separación tajante entre dictadura y democracia que organizaba buena parte del relato dominante de la Transición. Frente a una visión lineal y teleológica de la historia española reciente —según la cual la democracia aparecería como superación definitiva del franquismo—, *Cultura herida* intentaba pensar la compleja continuidad entre ambos regímenes históricos, no en términos de equivalencia política, sino de persistencia cultural, afectiva y simbólica. La pregunta que atraviesa el libro es hasta qué punto ciertas formas de subjetividad, determinadas estructuras de autoridad, ciertos imaginarios sociales e incluso modos de representación cultural habían sobrevivido al cambio institucional, desplazándose y rearticulándose en el interior mismo de la democracia. Este gesto implicaba una concepción historicista distinta de la simple reconstrucción cronológica de acontecimientos. La intención del libro era leer la cultura como archivo de temporalidades superpuestas, como espacio donde distintos tiempos históricos coexistían de manera conflictiva. La democracia no aparecía entonces como una ruptura absoluta, sino como una formación histórica atravesada por restos, residuos y supervivencias del pasado dictatorial. En este sentido, el libro participaba de una línea de trabajo que entendía la crítica cultural no solo como análisis de representaciones, sino también como una forma de historiografía crítica capaz de interrogar las formas en que el pasado continúa organizando el presente.

Desde esta perspectiva, la relación entre dictadura y democracia no podía reducirse a una oposición binaria entre autoritarismo y libertad. Lo que me interesaba era analizar las mediaciones culturales a través de las cuales el nuevo orden democrático producía sus propias narrativas de legitimidad, al tiempo que desplazaba o neutralizaba ciertos conflictos históricos. La cultura se convertía así en un espacio privilegiado para observar las tensiones entre modernización y olvido, entre apertura democrática y persistencia de estructuras heredadas, entre consenso institucional y memorias excluidas.

En muchos sentidos, el proyecto historicista de *Cultura herida* acompañaba el trabajo de otros críticos culturales del momento, y entre todos fuimos abriendo debates que posteriormente adquirirían una centralidad mucho mayor: la discusión sobre los límites de la Transición, las políticas de memoria, la persistencia de formas de violencia estructural y las continuidades entre franquismo y democracia en los niveles jurídico, policial, económico y cultural. Pero cuando el libro fue escrito, estas cuestiones ocupaban todavía un lugar relativamente marginal en el campo académico y cultural español. Pensar la democracia desde sus zonas de sombra implicaba entonces intervenir críticamente en un consenso aún muy sólido.

En este sentido, me resulta imposible no mencionar el papel del magnífico documental *Informe general sobre algunas cuestiones generales para una proyección pública* de Pere Portabella (1976), una obra que, desde su propia materialidad fílmica, expuso las tensiones internas de la Transición en el mismo momento en que se estaban produciendo. *Cultura herida* no incorporó entonces *Informe general* como objeto específico de

análisis textual. Sin embargo, el impacto de su visionado durante los años ochenta fue decisivo en la formación de la sensibilidad crítica desde la que el libro sería concebido posteriormente.

Ver *Informe general* en aquel contexto significó enfrentarme a una imagen de la transición radicalmente distinta de la que comenzaba a consolidarse institucionalmente. Frente a las narrativas celebratorias del consenso, Portabella mostraba un presente abierto, inestable y conflictivo, donde coexistían proyectos políticos incompatibles y donde el lenguaje mismo de la democracia aparecía todavía en proceso de negociación. Esa experiencia visual e intelectual dejó una huella profunda en mi manera de pensar la relación entre cultura, historia y política, aunque el filme no llegara a formar parte explícita del corpus analizado en el libro.

Portabella captó la fragilidad del consenso emergente, la coexistencia de lenguajes políticos incompatibles y la persistencia de estructuras de poder que sobrevivían al cambio institucional, además de reflejar simultáneamente la realidad inmediata del conflicto social, político y económico en el que España estaba inmersa. Su película funciona como un catalizador crítico: revela que el pacto fundacional no fue un acuerdo transparente ni plenamente compartido, sino un proceso lleno de ambigüedades, negociaciones opacas y silencios estratégicos. En cierto modo, *Informe general* no solo anticipa la lectura que hoy podemos hacer de la Transición como un espacio de tensiones irresueltas, sino que también se sitúa en el origen de una sensibilidad crítica que, años más tarde, encontraría desarrollo en los trabajos de Teresa M. Vilarós, Joan Manuel Resina, Eduardo Subirats, Alberto Medina, Jo Labanyi y yo misma, entre otros críticos culturales que contribuimos a pensar la Transición y la democracia no como un simple periodo histórico o político, sino como un problema cultural atravesado por conflictos de memoria, historicidad, representación y legitimidad.

Lo que comenzaba a configurarse en aquellos años en las Humanidades —y que se refleja en el libro— era también un importante desplazamiento metodológico: el paso desde una concepción de la cultura entendida como expresión estética relativamente autónoma hacia una lectura de la cultura como espacio de producción de hegemonía, subjetividad y memoria histórica. Los estudios culturales permitieron pensar la transición democrática no únicamente a través de sus instituciones políticas o de sus relatos historiográficos oficiales, sino también a partir de sus dispositivos simbólicos: el cine, la televisión, la publicidad, la novela, las políticas urbanas, la cultura del consumo y los lenguajes de la espectacularización. Este desplazamiento crítico, que descentró el estudio de la literatura como forma dominante de la expresión cultural, no se producía de manera aislada en el contexto español, sino en diálogo con una constelación internacional de intervenciones teóricas y políticas que, desde distintos países y tradiciones intelectuales, replanteaban la relación entre cultura, hegemonía y poder. Los trabajos de Stuart Hall y el *Centre for Contemporary Cultural Studies* en el Reino Unido, las reflexiones sobre posdictadura y memoria en América Latina, los estudios subalternos, las críticas a la modernidad y a la cultura del capitalismo tardío desarro-

lladas por Fredric Jameson, así como las intervenciones de la teoría posestructuralista francesa y el psicoanálisis, contribuían ya a pensar la cultura no como mero reflejo de la realidad social, sino como uno de los lugares fundamentales donde se producen, negocian y disputan las formas de subjetividad, historicidad y legitimidad política.

En ese horizonte, la transición española comenzaba a hacerse legible no solo como un proceso político nacional, sino como parte de un problema más amplio: el de las formas culturales mediante las cuales las democracias contemporáneas gestionan la memoria de la violencia, producen consenso y organizan sus propios relatos de olvido, reconciliación y modernización. Este desplazamiento resultó decisivo porque hizo visible que la democracia no se consolidaba únicamente mediante reformas legales o acuerdos parlamentarios, sino también a través de formas culturales que organizaban afectos, deseos y modos de percepción de la realidad. La crítica cultural permitía así interrogar las dimensiones cotidianas de la transición democrática: las formas de olvido institucionalizado, la producción de nuevas subjetividades urbanas, la integración de España en los imaginarios de la modernidad europea y el surgimiento de una cultura marcada por el consumo y la espectacularización mediática.

Desde esta perspectiva, *Cultura berida* formaba parte de un momento en el que la crítica cultural intentaba articular lectura textual e historicidad, evitando tanto el formalismo estético como el reduccionismo sociológico. El interés por el síntoma, la alegoría y las formas desplazadas de inscripción histórica respondía precisamente a la voluntad de pensar la cultura como un espacio donde las contradicciones de la democracia española podían aparecer de manera indirecta, fragmentaria o incluso involuntaria.

Parte de la fuerza que *Informe general* ejerció sobre mí provenía también de una experiencia generacional concreta. Haber vivido la España de los años setenta y ochenta significaba habitar un espacio marcado simultáneamente por la violencia final del franquismo y por la apertura democrática, por la sensación de modernización acelerada y por la persistencia de silencios, miedos y formas de autoridad heredadas. Existía entonces una percepción difusa —todavía difícil de nombrar políticamente— de que bajo el relato triunfante de la reconciliación persistían conflictos no resueltos y temporalidades superpuestas. Cuando años más tarde volví a ver la película de Portabella, comprendí hasta qué punto esa experiencia había quedado ya inscrita en sus imágenes: la inestabilidad del presente histórico, la coexistencia de discursos incompatibles y la fragilidad misma del consenso democrático. En cierto modo, *Informe general* ofrecía una representación anticipada de algo que muchos habíamos experimentado de forma todavía dispersa o intuitiva durante aquellos años. La película hacía visible la densidad conflictiva de una transición que, retrospectivamente, comenzaba ya a ser simplificada por los relatos institucionales. Quizás por eso su impacto fue tan profundo: no porque revelara una verdad completamente desconocida, sino porque daba forma y lenguaje a una percepción histórica que todavía no encontraba plenamente sus categorías críticas. Parte de la sensibilidad que más tarde articularía *Cultura berida* surgió precisamente

de esa experiencia: de la intuición de que la democracia española estaba atravesada por zonas de sombra, restos y tensiones que el discurso oficial tendía constantemente a neutralizar.

El desencanto social predominante en aquellos años —y muy presente en el filme de Portabella— constituye otra clave interpretativa fundamental. No fue solo un sentimiento generacional surgido tras la consolidación del nuevo régimen democrático, sino una estructura afectiva que marcó la cultura política española durante décadas. El trabajo pionero de Teresa Vilarós, especialmente en *El mono del desencanto*, mostró cómo ese estado emocional colectivo no era un simple cansancio político, sino un síntoma cultural profundo, resultado de la imposibilidad de elaborar plenamente el trauma histórico y de la clausura de ciertos horizontes utópicos. En diálogo —o incluso anticipando— las lecturas críticas de la cultura de la Transición desarrolladas por Subirats, Medina, Resina o Labanyi, Vilarós reveló que el desencanto no era un epílogo del proceso, sino una de sus condiciones internas: una forma de subjetividad producida por el propio modelo de modernización democrática, cuyas promesas y límites quedaron inscritos en las prácticas culturales del periodo.

A lo largo de las décadas siguientes, ya publicada *Cultura herida*, esta sensibilidad crítica se fue consolidando y ampliando en paralelo a una serie de acontecimientos sociales y políticos que reconfiguraron profundamente el horizonte desde el que la Transición había sido pensada. El movimiento memorialista, las exhumaciones de fosas comunes y la aprobación de la Ley de Memoria Histórica señalaron el retorno de aquello que había sido relegado durante décadas. Más tarde, la crisis económica de 2008 fracturó el imaginario de estabilidad sobre el que se había asentado la democracia española, dando lugar a una crisis de legitimidad que se haría visible con la irrupción del movimiento 15-M. Este no fue solo un episodio de protesta social, sino un momento de inflexión que cuestionó explícitamente las bases del régimen surgido de la Transición, abriendo un ciclo de transformación política cuyas consecuencias siguen desarrollándose en el presente.

En este contexto, el trabajo de Elena Delgado publicado en el 2014, *La nación singular: La cultura del consenso y la fantasía de normalidad democrática (1999-2011)*, ha resultado especialmente significativo al proponer una lectura del llamado «régimen del 78» no solo como un sistema político, sino como una forma de organización de la vida social, afectiva y cultural. Su crítica dialoga con una línea de intervención desarrollada en el ámbito de los estudios culturales ibéricos que, desde las aportaciones de Joan Ramon Resina, de la propia Teresa Vilarós, y de otras intervenciones más de estos años, hasta los trabajos más recientes de Germán Labrador Méndez, ha contribuido a desplazar el análisis desde los relatos de consenso hacia las condiciones culturales, materiales y simbólicas que los sostienen.

En conjunto, estos trabajos permiten seguir pensando la Transición no como un evento cerrado, sino como un régimen todavía operativo, cuyas lógicas continúan actuando en el presente democrático incluso allí donde parecen haber sido cuestio-

nadas. En este nuevo contexto, la cultura ha dejado de ser únicamente un espacio de elaboración simbólica para convertirse en un terreno de confrontación directa, donde las disputas sobre memoria, identidad y justicia adquieren una visibilidad y una intensidad inéditas. Aquello que en los años noventa y dos mil aparecía como una tensión latente se manifiesta hoy como conflicto abierto.

Este cambio histórico se entrelaza, además, con una transformación significativa en los paradigmas del saber en las Humanidades. El momento en que fue escrito *Cultura herida* estuvo marcado por la centralidad de la teoría: el pensamiento posestructuralista, la deconstrucción, el psicoanálisis y los estudios culturales constituían no solo herramientas analíticas, sino formas de intervención crítica capaces de cuestionar los fundamentos mismos de los discursos dominantes. La teoría no era entonces un adorno ni un exceso, sino una práctica intelectual que hacía visible aquello que el sentido común político y cultural tendía a naturalizar. El proyecto teórico que articuló *Cultura herida* respondía también a una coyuntura intelectual muy específica, marcada por la expansión de los estudios culturales y por la irrupción de la teoría crítica en el hispanismo académico. A finales de los años noventa, pensar la cultura desde categorías como memoria, trauma, espectralidad o representación implicaba intervenir en un campo todavía dominado, en gran medida, por modelos filológicos e historicistas tradicionales.

El libro surgía así de una tensión entre distintos regímenes del saber: por un lado, una tradición disciplinar centrada en la estabilidad del canon, la historicidad textual y la lectura filológica; por otro, un conjunto de prácticas críticas que, influenciadas por la deconstrucción, el psicoanálisis, los estudios subalternos, el posestructuralismo y los debates sobre modernidad y posmodernidad, intentaban desplazar las fronteras mismas de lo que podía constituirse como objeto de análisis.

En ese contexto, la teoría no funcionaba simplemente como un aparato conceptual añadido a posteriori, sino como una práctica de lectura capaz de desestabilizar las narrativas históricas dominantes. La influencia de Derrida, Lacan, Foucault, Benjamin, Baudrillard o Jameson no respondía únicamente a una filiación intelectual, sino también a la necesidad de pensar la democracia española y su archivo cultural desde categorías capaces de interrogar aquello que permanecía excluido de los relatos oficiales: la persistencia de la violencia, la temporalidad no lineal de la memoria, las formas desplazadas del duelo y la supervivencia espectral del franquismo en la cultura democrática. A ello se añadía el contexto intelectual específico en el que el libro fue escrito. Mi estancia en Yale University situaba estas reflexiones en diálogo directo con una tradición teórica marcada por la deconstrucción, la hermenéutica y la teoría de la lectura, donde figuras como Paul de Man, Paul Ricoeur o Geoffrey Hartman seguían constituyendo referencias fundamentales para pensar la relación entre lenguaje, memoria e historicidad.

Pero ese horizonte llegaba ya atravesado por una formación previa profundamente marcada por el psicoanálisis durante mis años en España. Antes incluso del encuentro

con la deconstrucción norteamericana, el psicoanálisis —y especialmente la lectura de Freud y Lacan— me había ofrecido un vocabulario para pensar la repetición, el síntoma, el duelo, la temporalidad diferida de la memoria y la persistencia de aquello que no logra ser plenamente elaborado. El encuentro posterior con el ambiente de las humanidades en la universidad de Yale no substituyó ese marco inicial, sino que lo complejizó. La cuestión de la memoria aparecía así inseparable tanto de los problemas de narración e interpretación desarrollados por Ricoeur como de la atención deconstructiva a las fisuras internas del lenguaje y a la imposibilidad de clausurar plenamente el sentido histórico. La influencia de Paul de Man intensificaba precisamente esta sensibilidad hacia los puntos de opacidad y desarticulación de todo relato histórico, mientras que la tradición hermenéutica permitía pensar las formas narrativas mediante las cuales las sociedades democráticas construyen sus propias temporalidades y legitimidades.

En ese cruce entre psicoanálisis, deconstrucción y hermenéutica se configuró buena parte del horizonte teórico de *Cultura herida*. La democracia española comenzaba entonces a hacerse legible no solo como proceso político, sino como escena de memoria, repetición y desplazamiento; como un espacio en el que aquello aparentemente superado persistía bajo nuevas formas, atravesando tanto los discursos culturales como las estructuras afectivas de la democracia emergente.

Vista desde hoy, aquella intervención teórica pertenecía también a un momento de internacionalización del hispanismo, en el que la academia norteamericana se convirtió en un espacio decisivo para la renovación crítica de los estudios sobre España. Los estudios culturales ibéricos y latinoamericanos emergían entonces como un lugar de cruce entre tradiciones intelectuales diversas, donde la cuestión de la transición democrática podía pensarse en diálogo con debates más amplios sobre posdictadura, memoria histórica, violencia estatal y modernidad tardía. *Cultura herida* participaba plenamente de ese horizonte: no solo analizaba textos culturales, sino que intentaba contribuir a una reconfiguración del propio campo disciplinar.

Hoy, sin embargo, ese horizonte ha sido objeto de una creciente deslegitimación. No asistimos únicamente a un desplazamiento hacia enfoques más sociológicos o empíricos, sino a la consolidación de un clima en el que la teoría aparece frecuentemente como sospechosa: asociada al hermetismo y la opacidad, a la improductividad o a una supuesta desconexión con la realidad social.

Este juicio negativo no es inocuo. Ha contribuido a generar formas de discriminación académica, explícitas o implícitas, en las que ciertos modos de pensamiento quedan marginados en favor de metodologías consideradas más «útiles», «claras» o «verificables». Como ya he argumentado en otro lugar, esta deslegitimación no implica la desaparición de la teoría, sino su desplazamiento hacia un «no-lugar»: un espacio paradójico desde el cual la teoría sigue operando como forma de pensamiento, aunque despojada de reconocimiento institucional y sometida a formas de silenciamiento, marginalización o desprestigio. En ese contexto, lo que emerge no es tanto una ausencia de teoría como una transformación del campo en el que esta debe

justificarse constantemente, enfrentándose a un rechazo que a menudo adopta la forma de un anti-intelectualismo disciplinar.

Este desplazamiento se inscribe, además, en una mutación más amplia del hispanismo contemporáneo. La apertura teórica de los años noventa y principios de los dos mil —que permitió la irrupción de paradigmas críticos capaces de desestabilizar el canon filológico y ampliar el archivo cultural— ha dado paso, en muchos casos, a una nueva forma de estabilización. Lo que entonces fue una expansión radical del campo se ha convertido hoy, en parte, en una práctica de catalogación, descripción y legitimación de archivos, donde el énfasis se desplaza desde la interrogación crítica hacia la visibilización y ordenamiento de materiales. Este retorno, que podría pensarse como una suerte de «neo-filología», no supone una simple repetición del pasado, pero sí una reconfiguración del saber en términos que tienden a privilegiar la «transparencia,» la identidad y la representación por encima de la complejidad, la opacidad y la negatividad que el pensamiento teórico introduce. En este contexto emerge lo que podría denominarse el lugar de la «no-teoría». Pero más que una alternativa, la no-teoría funciona a menudo como un régimen normativo de censura: un modo de producción de conocimiento hospitalario a un consumidor no necesariamente culto y universitario, que, al prescindir de la explicitación de sus propios presupuestos, se presenta como neutral o transparente. La teoría no desaparece; persiste, pero se invisibiliza, convirtiéndose en supuesto tácito, en marco no interrogado. Y es precisamente en esa invisibilización donde se juega una pérdida decisiva: la renuncia a la reflexividad y, con ella, a una parte sustancial de la potencia crítica que se abrió en los años 90.

Frente a esta tendencia, resulta necesario y fundamental insistir en la teoría no como disciplina, sino como aquello que desborda la disciplina: como ese «no-lugar» desde el cual es posible interrogar no solo los objetos de estudio, sino también las condiciones que hacen posible su aparición, su legibilidad y su institucionalización.

Volver hoy a *Cultura herida* implica, por tanto, situar el libro en este doble desplazamiento: el de un contexto histórico que ha transformado radicalmente el significado de la Transición y de los años de la democracia hasta 1992, y el de un campo intelectual cuyas herramientas y prioridades han cambiado de manera sustancial. Algunas de sus páginas pueden leerse hoy como documentos de un momento teórico específico; otras siguen interpelándonos con una vigencia inesperada.

Volver hoy a *Cultura herida* implica también asumir una operación menos cómoda: leer el libro no solo como intervención crítica, sino como objeto situado dentro de un campo intelectual específico. Fue escrito desde la academia estadounidense, en un momento en el que los estudios culturales hispánicos se constituían como un espacio de mediación entre tradiciones teóricas diversas y objetos culturales marcados por una fuerte carga histórica. Esa localización no es anecdótica. Determina tanto lo que el libro pudo ver como aquello que, inevitablemente, dejó en la sombra.

Escribir desde fuera a —o, más precisamente, desde una exterioridad relativa— implicaba una forma de desajuste productivo. La distancia respecto al consenso cul-

tural español me permitía interrogar como problemático aquello que, en el contexto nacional, funcionaba como evidencia. Pero esa misma distancia estaba atravesada por otra forma de inscripción: la pertenencia a un régimen teórico específico en el que la centralidad de la representación, del lenguaje y de la memoria estructuraba el modo mismo de aproximación a la cultura. Esa pertenencia no procedía, en mi caso, de una formación filológica tradicional, sino de una relación temprana con el psicoanálisis, que me había ofrecido ya un vocabulario para pensar la repetición, la falta, el síntoma y la temporalidad no lineal de la memoria. Más tarde, en la academia norteamericana, el encuentro con la deconstrucción intensificó esa disposición crítica, desplazándola hacia una atención a la huella, al diferimiento y a aquello que desestabiliza toda clausura del sentido. No se trataba simplemente de aplicar teoría a un objeto, sino de pensar a través de ella, de habitar un espacio en el que la teoría operaba como condición de posibilidad del análisis.

Esa experiencia de desplazamiento no era únicamente biográfica o institucional, sino también epistemológica. Trabajar sobre España, su cultura y su historia desde la distancia implicaba habitar una posición ambigua: simultáneamente dentro y fuera del campo que se analizaba. La emigración intelectual producía así una forma específica de percepción crítica, marcada por la interrupción de la familiaridad inmediata y por la experiencia de una cierta no-pertenencia. Lo que desde el interior del contexto nacional podía aparecer como naturalizado o evidente comenzaba a revelarse, desde la distancia, como construcción histórica, efecto de discurso o régimen cultural específico.

En este sentido, la exterioridad relativa desde la que fue escrito *Cultura herida* no puede entenderse simplemente como alejamiento geográfico. Se trataba, más bien, de una condición de traducción permanente: una experiencia atravesada por el tránsito entre lenguas académicas, tradiciones intelectuales y modos distintos de concebir la relación entre cultura e historia. La academia norteamericana ofrecía un espacio donde ciertos debates —sobre memoria, trauma, posdictadura, teoría crítica o estudios culturales— podían formularse con una libertad que contrastaba con las limitaciones todavía presentes en el campo cultural español de los años noventa. Pero esa misma apertura producía también una forma de extrañamiento: la conciencia de estar leyendo España desde marcos conceptuales parcialmente desplazados respecto a sus propias tradiciones críticas.

Esta posición intermedia generaba una tensión productiva. Por un lado, permitía cuestionar el consenso cultural de la Transición desde una mirada menos condicionada por sus mecanismos internos de legitimación. Por otro, obligaba a confrontar el riesgo permanente de abstracción o descontextualización que acompaña a toda lectura realizada desde la distancia. La experiencia migrante se convertía así en una forma de inestabilidad epistemológica: un lugar desde el cual ninguna pertenencia resultaba completamente asegurada. Con el tiempo, he comprendido que esa condición de desplazamiento no constituía un obstáculo para la crítica, sino una de sus condiciones de posibilidad. La distancia producía una sensibilidad particular hacia las discontinuidades, las fracturas y

las zonas de opacidad del relato histórico. En cierto modo, el libro estaba ya atravesado por esa lógica migrante: una práctica de lectura marcada por el desajuste, por la conciencia de la no coincidencia entre experiencia, memoria y narración histórica. Pensar desde fuera implicaba también aceptar una forma de extranjería respecto al propio objeto de estudio, una posición desde la cual la cultura aparecía menos como identidad estable que como espacio conflictivo de traducción, pérdida y desplazamiento.

Vista retrospectivamente, esta experiencia conecta también con una dimensión más amplia del hispanismo transatlántico de finales del siglo xx. Muchos de los debates que renovaron la reflexión sobre la Transición, la memoria y la democracia surgieron precisamente desde posiciones de desplazamiento: desde sujetos académicos marcados por la emigración, el exilio intelectual o la circulación entre distintos espacios institucionales y lingüísticos. La distancia no suponía una pérdida de relación con el contexto español, sino una modificación de sus condiciones de legibilidad. En esa experiencia de separación y cercanía simultáneas se configuró una forma de pensamiento especialmente atenta a las fracturas de la historicidad democrática.

En ese sentido, *Cultura herida* es inseparable de ese momento y de esa situación vital. Su lectura de la Transición y de los primeros 20 años de democracia, como campo de tensiones simbólicas, su atención a lo no dicho, a lo reprimido y a las fisuras del relato responden a un paradigma en el que la crítica se ejercía como desnaturalización de los discursos. Pero precisamente por ello, el libro comparte también los límites de ese mismo paradigma. La insistencia en las formas de representación y en las estructuras simbólicas dejaba en un segundo plano otras dimensiones —materiales, institucionales e incluso afectivas en su dimensión más colectiva— que solo más tarde adquirirían centralidad en el análisis cultural. Reconocer esto es situar el proyecto. Leer hoy el libro supone aceptar que no hay mirada exterior al campo desde el que se produce conocimiento, y que incluso la distancia crítica está históricamente condicionada. Mi propia posición —marcada por una formación teórica específica, por una inserción institucional concreta y por una experiencia particular del desplazamiento— formaba parte de aquello que el libro intentaba analizar, aunque no siempre lo hiciera de manera explícita.

Desde el presente, este gesto adquiere un sentido distinto. Si algo ha cambiado de manera significativa es el lugar mismo de la teoría en el campo académico, como ya mencioné. Aquello que entonces constituía un horizonte compartido se ha vuelto, en muchos casos, objeto de sospecha o rechazo. En ese desplazamiento, *Cultura herida* aparece también como el documento de una práctica intelectual que ha perdido centralidad, aunque no necesariamente relevancia. Su insistencia en la incomodidad, en la dificultad y en la necesidad de interrogar los propios marcos de lectura puede leerse hoy no necesariamente como un residuo de otro momento, sino como un recordatorio de aquello que el campo corre el riesgo de abandonar. Así, volver sobre este libro es, en última instancia, volver sobre las condiciones que hicieron posible una determinada forma de crítica. Y hacerlo implica no solo preguntarse qué ha cambiado en el objeto —la cultura, la memoria, la Transición—, sino también qué ha cambiado en el lugar desde el que ese objeto se piensa.

Esta inscripción teórica no solo determinaba una forma de lectura, sino también una manera de construir el objeto. Los textos que componen *Cultura berida* no constituían, en ese sentido, un corpus dado, sino un archivo producido desde una determinada sensibilidad crítica. La selección privilegiaba aquellas obras —literarias, cinematográficas y ensayísticas— en las que la Transición y la temprana democracia aparecían no como relato estabilizado, sino como espacio de fisura: textos atravesados por la fragmentación, la alegoría y la insistencia en lo no dicho. Más que representar un periodo, estos materiales parecían resistirse a su clausura, funcionando como superficies donde el conflicto histórico se inscribía de manera indirecta, desplazada y a menudo opaca. Esa lógica de selección respondía a una concepción de la cultura como lugar de inscripción de lo reprimido, como archivo de una experiencia histórica no elaborada, aunque no por ello inexistente. Precisamente por eso, el corpus construido en el libro deja entrever también sus propios límites. Quedaban en gran medida fuera otras formas culturales —más directamente vinculadas a lo institucional, lo mediático, lo filológicamente canónico o lo popular— en las que la transición y la democracia operaban no como fisura, sino como narrativa hegemónica o práctica social estabilizada.

Leer hoy ese archivo implica, por tanto, reconocerlo como una construcción situada: no como reflejo de una totalidad cultural, sino como efecto de una mirada que buscaba deliberadamente aquello que desbordaba el relato dominante. En esa búsqueda residía su potencia crítica, pero también su parcialidad. El libro no pretendía abarcar la cultura de la joven democracia ni su relación con el pasado, sino intervenir en ella desde un lugar específico: allí donde el consenso comenzaba a resquebrajarse, aunque todavía no hubiera encontrado un lenguaje plenamente articulado. Si hoy vuelvo a la estructura del libro, reconozco en ella no solo una organización temática, sino también una lógica de intervención.

El primer capítulo, dedicado a las «políticas culturales de la memoria», articulaba ya una distinción que resultaría central: la tensión entre narrativas hegemónicas y narrativas residuales. Textos como *La mitad del cielo* o lecturas de obras como *Las edades de Lulú* y *Tras el cristal* eran convocados no tanto por su representatividad como por su capacidad de hacer visible aquello que el relato dominante de la Transición tendía a neutralizar: la persistencia del afecto, los restos de una memoria no plenamente simbolizada y las formas de reproducción —cultural y subjetiva— de lo no resuelto. Ese primer gesto definía el archivo como un espacio de restos más que de totalidades. En ese marco, *Las edades de Lulú* y *Tras el cristal* funcionaban también como figuras contrapuestas de la relación de la Transición con el pasado: mientras la primera escenificaba las formas ambiguas de apertura, liberación y deshistorización asociadas a la nueva cultura democrática, la segunda hacía retornar, de manera inquietante y espectral, las violencias y memorias no elaboradas que esa misma transición tendía a neutralizar.

El segundo capítulo desplazaba el foco hacia la cultura del espectáculo y las lógicas de (des)historización, reuniendo autores como Eduardo Mendicutti, Pedro Almodóvar y Ana Rossetti. Aquí el interés no residía únicamente en la celebración de nuevas formas

de visibilidad o identidad, sino en interrogar las condiciones mismas de esa visibilidad: la relación entre mercado, representación y subjetividad en un momento en que la democratización cultural aparecía estrechamente vinculada a su espectacularización. El análisis de estos autores permitía abrir, además, una reflexión sobre las tensiones inscritas en la emergente sociedad del espectáculo: la coexistencia entre liberación y mercantilización, entre transgresión y consumo, entre proliferación de imágenes y vaciamiento de historicidad.

La lectura en contrapunto de *Laberinto de pasiones* o de ciertos lenguajes publicitarios —entendidos como parte de la cultura de la celebración— apuntaba ya a una ambivalencia que entonces apenas comenzaba a formularse: la coexistencia entre apertura identitaria y creciente indiferenciación, así como la cultura del espectáculo, que, desde una mirada crítica, devenía espacio de violencia y enajenación de la realidad.

En el tercer capítulo, centrado en el duelo, la melancolía y las escenas de la memoria, el archivo se replegaba sobre formas más explícitamente literarias, con autores como Manuel Vázquez Montalbán y Juan Goytisolo. La atención se desplazaba aquí hacia las condiciones de legibilidad del pasado: cómo se escribe la historia cuando el ruido ha sido silenciado, cómo se configura una práctica de lectura en torno a lo melancólico y cómo el espectro —del padre, de la historia, del trauma— estructura tanto la escritura como su interpretación. Este capítulo condensaba de manera especialmente visible la inscripción del libro en un paradigma teórico que privilegiaba la lectura sintomática, la interpretación de lo latente y la insistencia en lo no resuelto. El análisis de estos autores abría también una reflexión sobre la tensión entre duelo y melancolía en la cultura de la transición: entre la posibilidad de elaborar críticamente el pasado y la persistencia de formas de fijación espectral que impedían su cierre simbólico.

Finalmente, el cuarto capítulo abría el análisis hacia las transformaciones culturales de los años noventa, con figuras como José Ángel Mañas, Ray Loriga, Alejandro Amenábar o Álex de la Iglesia. El interés por obras como *Historias del Kronen*, *Tesis* o *El día de la bestia* respondía a la intuición de que algo estaba cambiando en la relación entre sujeto, realidad y violencia: un desplazamiento desde las formas alegóricas o melancólicas hacia una experiencia más directa, más mediatizada y más inscrita en los lenguajes de lo visual y lo espectacular. La referencia a 1992 como momento de inflexión señalaba ya la entrada en un nuevo régimen cultural, en el que la memoria dejaba de ser únicamente una cuestión del pasado para convertirse en una problemática del presente. El capítulo cuestionaba además el dominio de una crítica estética que tendía a leer estos autores exclusivamente desde un «modelo nacional», sin reconocer hasta qué punto sus imaginarios culturales, estéticos y narrativos buscaban ya sus referencias fuera de España, en diálogo con formas transnacionales de cultura mediática, consumo y violencia.

Vista en conjunto, esta constelación de textos revela tanto la potencia como la parcialidad del archivo construido. La selección privilegiaba aquellas obras en las que la democracia aparecía como fisura, resto o conflicto no resuelto, dejando en un

segundo plano otras formas culturales más directamente alineadas con la producción de consenso o con sus dimensiones institucionales y materiales. No se trataba, sin embargo, de un olvido involuntario, sino de una toma de posición: la de leer la cultura no como reflejo de una totalidad social, sino como el lugar donde esa totalidad se fractura. Leer hoy ese archivo implica reconocerlo como una construcción situada. No como representación de «la cultura de la democracia», sino como intervención en ella. En esa elección —en ese recorte— residía su potencia crítica. Y es precisamente esa potencia, junto con sus límites, lo que hoy puede volver a ser interrogado.

Si hoy volviera sobre algunos de los textos que articulaban *Cultura herida*, lo haría desde un desplazamiento que no es solo interpretativo, sino también histórico. Tomemos, por ejemplo, *Las edades de Lulú*. En su momento, la leí como un texto en el que el afecto y la sexualidad funcionaban como espacios de reproducción de una memoria no resuelta, como formas en las que el pasado persistía bajo la apariencia de una liberación individual. Aquella lectura insistía en la ambivalencia de la apertura: en cómo la transgresión podía coexistir con la reiteración de estructuras afectivas heredadas.

Hoy, sin abandonar del todo esa interpretación, me pregunto si no habría que leer ese mismo texto también en relación con las transformaciones materiales y culturales que acompañaron la consolidación del neoliberalismo en España. Lo que entonces aparecía como escena íntima o subjetiva podría pensarse ahora como inscripción de un régimen más amplio de producción de deseo, en el que la libertad se articula con nuevas formas de normatividad. El desplazamiento no invalida la lectura anterior, pero la reinscribe en un marco que entonces permanecía en gran medida fuera de campo.

Algo similar ocurre con *El día de la bestia*. En el libro, la analicé como una alegoría del fin de una época, como una irrupción de la violencia en el espacio aparentemente estabilizado de la modernidad democrática, en un momento marcado simbólicamente por 1992 y la proyección internacional de España. La película aparecía así como una forma de exceso, como la apertura de una grieta en el relato celebratorio de la integración europea. Vista desde el presente, sin embargo, esa misma violencia adquiere otros matices. Ya no se trata únicamente de una ruptura o de una anomalía, sino de un síntoma que anticipa formas de malestar hoy mucho más reconocibles: la descomposición de los horizontes de sentido, la saturación mediática y la transformación del espacio urbano en escenario simultáneo de espectáculo y amenaza. Lo que entonces podía leerse como distorsión aparece ahora como anticipación.

Un desplazamiento comparable se produce al releer los textos de Juan Goytisolo y Manuel Vázquez Montalbán que ocupaban un lugar central en el capítulo dedicado a la memoria. En su momento, me interesaba la manera en que la escritura se enfrentaba a la imposibilidad de una narración histórica transparente: la irrupción de lo fantasmático en Goytisolo y la voluntad de Montalbán de pensar una «historia sin ruidos», atravesada por silencios y desplazamientos. Ambos ofrecían modos distintos, aunque convergentes, de inscribir la memoria como problema, como trabajo inacabado más que como relato estabilizado. Hoy, sin embargo, esa problemática adquiere

una nueva dimensión. La memoria ya no se presenta únicamente como aquello que falta o retorna de manera espectral, sino también como un campo activamente disputado, institucionalizado y legislado. En este contexto, la escritura de Goytisolo puede releerse como una anticipación de la inestabilidad constitutiva de cualquier relato del pasado, mientras que la de Montalbán aparece como una forma temprana de resistencia a su clausura narrativa. Lo que en ambos textos se formulaba como dificultad —la imposibilidad de cerrar el sentido de la historia— se revela ahora como una condición estructural de la memoria contemporánea.

Este retorno a los textos no busca corregir la lectura original, sino exponer su historicidad. Leer de nuevo implica aceptar que los textos cambian porque cambian también las condiciones desde las que se los interroga. Y es en ese desplazamiento —entre lo que entonces se podía ver y lo que hoy se vuelve visible— donde el libro encuentra, quizá, una segunda vida.

Este desplazamiento en el campo académico invita también a volver sobre el paradigma teórico desde el que *Cultura herida* fue concebido. Más que un conjunto de referencias, ese paradigma constituía una forma de pensamiento: una manera de situarse ante la cultura, la historia y sus modos de inscripción.

En mi caso, esa forma de pensamiento estuvo marcada por un doble desplazamiento, como ya mencioné más arriba. Por un lado, mi formación inicial en España, atravesada por el psicoanálisis, que ofrecía un lenguaje para pensar la persistencia del pasado, la repetición y la imposibilidad de clausurar la experiencia histórica. Por otro, mi llegada a Estados Unidos en 1986 y mi posterior inserción en espacios como University of Georgia, University of California, Davis, y finalmente como profesora en Yale University —donde escribí el libro—, donde el encuentro con la deconstrucción y, en particular, con Jacques Derrida y su relación con Lacan y el psicoanálisis que ya traía desde Galicia, abrió un horizonte distinto: una forma de lectura atenta a la hue-lla, al diferimiento y a aquello que en el texto desborda su propia lógica de sentido.

Ese cruce no fue simplemente acumulativo, sino productivo. Entre el psicoanálisis y la deconstrucción se configuró un modo de aproximación a la cultura que hacía de la temporalidad su problema central. Frente a las narrativas lineales de la transición y la democracia, que tendían a organizar el tiempo en términos de ruptura, superación y progreso, *Cultura herida* proponía una lectura atravesada por formas de retorno, repetición y desplazamiento.

La memoria no aparecía como recuperación de un pasado disponible, sino como inscripción de una falta, como trabajo siempre incompleto. El pasado, en este marco, no era algo que «había sido», sino algo que insistía, que retornaba y que se hacía presente en su traza, de maneras no siempre reconocibles.

La influencia derridiana se hacía visible, sobre todo, en la atención a lo espectral: a aquello que no pertenece plenamente ni al pasado ni al presente y que, sin embargo, estructura ambos. La democracia española y su proceso de instauración podían leerse así no como el cierre de un periodo histórico —el franquismo—, sino como una escena

atravesada por presencias que no terminaban de desaparecer, por restos que desestabilizaban cualquier intento de clausura narrativa. Esta concepción implicaba, a su vez, una práctica de lectura: atender a las huellas, a las interrupciones, a los silencios, a aquello que el texto no podía decir sin, al mismo tiempo, inscribirlo. Esa intervención teórica me permitió formular una crítica temprana a la idea de reconciliación como superación definitiva del conflicto, mostrando que aquello que no se elaboraba retornaba bajo otras formas.

Volver hoy a *Cultura herida* desde este marco no supone reafirmar sin más sus presupuestos teóricos, sino reactivarlos desde el presente: preguntarse qué queda de esa insistencia en lo espectral, en lo no resuelto y en aquello que no termina de pasar, así como qué nuevas formas adopta hoy esa misma inquietud. Si ese fue el horizonte teórico desde el que *Cultura herida* fue concebido, no puedo dejar de reconocer que mi propia práctica crítica se ha ampliado desde entonces hacia otros registros, sin perder de vista mi interés continuado por Lacan y Derrida. En los últimos años, el encuentro con ciertas corrientes de la filosofía italiana contemporánea, con los debates en torno a lo infrapolítico, y con un mayor acercamiento a la teoría de la imagen ha abierto nuevas líneas de interrogación que reconfiguran, sin anularlo, aquel marco inicial.

Este desplazamiento no implica, desde luego, un abandono de las preguntas que organizaban el libro, sino una transformación en la manera de plantearlas. Allí donde la deconstrucción y el psicoanálisis privilegiaban la lectura de la huella, del espectro y de las formas en que el pasado retorna en el presente a través de la representación, el pensamiento infrapolítico —así como la reflexión sobre la existencia, la finitud y la extimidad— invita a atender a aquello que escapa a la lógica misma de la representación: las formas de vida, los modos de existencia y aquello que no se deja capturar plenamente por las categorías de lo político heredadas.

En este sentido, la cuestión de la temporalidad adquiere un nuevo matiz. Si antes se trataba de pensar el tiempo como diferimiento, repetición o retorno de lo reprimido, ahora se abre la posibilidad de pensar una temporalidad más ligada a la interrupción, a la suspensión e incluso a la retirada. No tanto el pasado que insiste en el presente, sino aquello que, en el presente mismo, se sustrae a su propia inteligibilidad. Este giro no sustituye al anterior, pero sí lo desestabiliza. Obliga a reconsiderar el lugar de la crítica: ya no solo como práctica de desnaturalización de los discursos, sino también como atención a aquello que no llega a constituirse plenamente como discurso, a lo que permanece en un umbral entre lo decible y lo indecible, entre lo político y aquello que se retira de él.

Volver hoy a *Cultura herida* implica, en última instancia, aceptar que ni los textos ni las categorías con las que fueron leídos permanecen intactos. La memoria, que entonces aparecía como resto, espectro o trabajo inacabado, se ha convertido en un campo de disputa abierto, atravesado por instituciones, políticas públicas y conflictos sociales que han hecho visible su dimensión irreductiblemente política. Al mismo tiempo, las herramientas críticas desde las que ese archivo fue construido han sido des-

plazadas hacia otros paradigmas que privilegian lo empírico y lo descriptivo, a menudo en detrimento de la interrogación sobre las condiciones mismas de la experiencia.

Pero quizás el desplazamiento más significativo no reside únicamente en el campo académico o en las transformaciones de la memoria, sino en el horizonte mismo desde el que hoy pensamos la cultura. Si algo caracteriza nuestro presente es la creciente imposibilidad de sostener las categorías humanistas que organizaban tanto el saber como la experiencia: el sujeto, la historia, la representación, la comunidad. En un mundo marcado por la crisis ecológica, por la descomposición de los marcos políticos heredados y por la intensificación de formas de violencia que desbordan su inscripción simbólica, la cultura aparece cada vez más como el lugar donde se hace visible una dimensión que escapa a su propia capacidad de representación. Desde esta perspectiva, *Cultura herida* puede leerse hoy no solo como un análisis de la democracia temprana en España o de sus archivos culturales, sino también como una apertura todavía incipiente hacia una forma de pensamiento que se desplaza desde la memoria hacia la experiencia, desde la representación hacia aquello que la desborda. Lo que en el libro aparecía como resto, herida o imposibilidad de cierre puede pensarse ahora en relación con lo que el psicoanálisis ha llamado lo éxtimo: aquello que, siendo radicalmente exterior, constituye sin embargo la intimidad misma del sujeto. La herida no sería entonces únicamente histórica, sino también estructural; no solo una marca del pasado, sino una condición de la existencia misma.

En este sentido, el presente nos obliga a confrontar una dimensión más radical de esa herida: una dimensión abismal, en la que la cultura ya no puede ofrecer formas estables de mediación y en la que la experiencia se enfrenta a sus propios límites de inteligibilidad. El horizonte del Antropoceno —con su cuestionamiento de la centralidad humana, de la temporalidad histórica y de la relación entre vida y mundo— intensifica esta condición, desplazando la crítica cultural hacia un terreno donde lo político, lo ontológico y lo existencial se entrelazan de manera ineludible.

Quizás una de las cuestiones que hoy adquiere mayor claridad es que el problema central de *Cultura herida* nunca fue únicamente la memoria del franquismo, sino la relación entre historicidad y democracia. Lo que estaba en juego era la posibilidad misma de pensar una democracia capaz de confrontar críticamente las violencias sobre las que se funda, en lugar de convertirlas en un resto silencioso o en un pasado clausurado. Desde esta perspectiva, el libro no trataba solo de la transición y la democracia temprana española, sino de una cuestión más amplia: cómo las sociedades democráticas construyen sus relatos de legitimidad, qué formas de exclusión producen y qué sucede con aquello que esos relatos no consiguen integrar plenamente.

Volver hoy sobre estas preguntas implica reconocer que la relación entre democracia y violencia histórica no pertenece únicamente al pasado español, sino que atraviesa el presente global bajo formas nuevas y más inquietantes. Las crisis contemporáneas —el auge de nuevas formas autoritarias, la erosión de los consensos democráticos, la intensificación de la desigualdad y la crisis ecológica— obligan a reconsiderar crítica-

mente las narrativas de progreso y reconciliación que marcaron el horizonte político de finales del siglo xx. Desde este presente, la herida a la que aludía el libro aparece menos como una anomalía histórica que como una condición persistente de la modernidad democrática misma.

Volver a *Cultura herida* desde este presente no constituye, por tanto, un gesto retrospectivo, sino una forma de reabrir sus preguntas en un contexto en el que adquieren una urgencia distinta. La herida a la que alude el título no designa únicamente un momento histórico ni un conflicto político, sino una exposición más radical: la de una existencia atravesada por aquello que no puede ser plenamente simbolizado, por una negatividad que la cultura apenas logra contener.

Pensar desde esa herida —desde ese no-lugar en el que teoría, experiencia y crítica se encuentran— sigue siendo, quizás, una de las tareas más urgentes. La herida a la que alude el título no ha cicatrizado. Ha cambiado de forma, se ha desplazado, se ha vuelto más visible y, al mismo tiempo, menos representable. Este prólogo no pretende cerrarla, sino volver a abrirla.

A quienes leyeron *Cultura herida* hace veinticinco años, este regreso quizá les permita reconocer no solo un momento histórico ya distante, sino también las preguntas que todavía continúan abiertas bajo nuevas formas. A quienes llegan hoy por primera vez a este libro, espero que estas páginas puedan leerse no como el documento cerrado de una época, sino como una invitación a seguir interrogando las relaciones entre cultura, memoria, democracia y violencia allí donde el presente parece querer naturalizarlas u olvidarlas. Si este libro conserva aún algún sentido, acaso resida precisamente en esa incomodidad: en la insistencia de aquello que no termina de resolverse y que sigue exigiendo nuevas formas de pensamiento crítico.

Publicado originalmente en 2002, *Cultura herida* propuso una lectura crítica de la España surgida de la Transición, interrogando el relato de normalización democrática, modernización y cierre del pasado que había organizado buena parte de su imaginario político y cultural. Frente a la idea de una sociedad reconciliada consigo misma, el libro dirigía la mirada hacia aquello que persistía bajo ese relato: pérdidas no elaboradas, silencios, discontinuidades temporales y formas de violencia que continuaban atravesando el presente.

A través de un recorrido por la literatura, el cine y la cultura visual de las últimas décadas del siglo xx —desde Manuel Vázquez Montalbán y Juan Goytisolo hasta Manuel Gutiérrez Aragón, Almudena Grandes, Eduardo Mendicutti, Ana Rossetti, José Ángel Mañas, Ray Loriga, Pedro Almodóvar, Agustí Villaronga, Alejandro Amenábar o Álex de la Iglesia—, *Cultura herida* traza una genealogía cultural de la democracia española articulada en torno a tres momentos decisivos: la agonía del franquismo (1975), la consolidación simbólica del nuevo orden democrático tras el intento de golpe de Estado de 1981 y el horizonte de 1992 como emblema de la modernización, la espectacularización de la cultura y la plena inserción de España en la lógica del capitalismo global. En diálogo con el psicoanálisis, la teoría crítica y la filosofía contemporánea, el libro propone una lectura que entiende las obras culturales no como reflejos de la historia, sino como espacios donde se manifiestan las fracturas del tiempo histórico, los afectos y las formas de subjetividad que organizan la experiencia democrática.

Veinticinco años después, esta nueva edición invita a leer el libro desde un presente profundamente transformado por las exhumaciones de las fosas del franquismo, las políticas de memoria, las crisis del consenso de la Transición y la reaparición de disputas que parecían superadas. Más que confirmar retrospectivamente sus argumentos, este nuevo contexto permite volver a plantear las preguntas que recorrían *Cultura herida*: ¿qué queda de un pasado cuando se declara terminado?, ¿de qué modos continúa actuando sobre el presente y qué significa habitar democráticamente una historia cuyas heridas siguen abiertas?



COMARES
editorial

