



HAL
open science

Del documento al monumento: la defensa de la Transición en Anatomía de un instante de Javier Cercas

Lucas Merlos

► **To cite this version:**

Lucas Merlos. Del documento al monumento: la defensa de la Transición en Anatomía de un instante de Javier Cercas. Carmen Peña Ardid; Juan Carlos Ara. La Transición española. Memorias públicas / memorias privadas (1975-2021), Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022, 8413406145. <hal-03999042>

HAL Id: hal-03999042

<https://hal.science/hal-03999042v1>

Submitted on 28 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

« **Del documento al monumento: la defensa de la Transición en *Anatomía de un instante* de Javier Cercas** », in Carmen Peña Ardid y Juan Carlos Ara (eds.), *La Transición española. Memorias públicas / memorias privadas (1975-2021)*, Saragosse, Prensas universitarias de Zaragoza, 2022, p. 71-86.

Lucas Merlos

Université Côte d'Azur, LIRCES

lucas.merlos@univ-cotedazur.fr

Résumé :

Dans *Anatomía de un instante*, J. Cercas s'inscrit dans les débats historiques et culturels sur le legs transitionnel. Pour ce faire, il adopte une approche fondée sur une synthèse ambitieuse de la vérité littéraire et de la vérité historique, même si son récit se présente globalement depuis le sceau d'une narration rigoureuse et documentaire. Cependant, nous soutiendrons que le récit se base avant tout sur un rapport singulier et testimonial avec l'archive audiovisuelle du coup d'État du 23 février 1981. Ce rapport conditionne la construction du récit et confère à Adolfo Suárez une dimension essentielle, insaisissable et sacrée. En ce sens, J. Cercas est moins un écrivain-historien qu'un écrivain-témoin qui voit dans le comportement d'A. Suárez ce que fut la Transition. Le regard du narrateur promeut ainsi une vision qui fait d'une élite de la Transition une figure exemplaire et monumentale, de manière à réactualiser le mythe fondateur de l'actuelle démocratie espagnole.

Resumen:

En *Anatomía de un instante*, J. Cercas se inserta en los debates históricos y culturales en torno al legado transicional proponiendo un enfoque basado en una síntesis ambiciosa entre verdad literaria y verdad histórica, aunque el relato se presenta de modo global como una narración rigurosa y con una motivación documental evidente. Aun así, sostenemos que este relato parte ante todo de una relación singular y testimonial con el archivo audiovisual del golpe del 23-F que condiciona la construcción narrativa y confiere a Adolfo Suárez una dimensión esencial, inasible y sagrada. En este sentido, J. Cercas es menos un escritor-historiador que un escritor-testigo que ve a través del comportamiento de A. Suárez lo que fue la Transición. La mirada del narrador es la que promueve una visión que ejemplariza y monumentaliza a un gran hombre de la Transición, una forma de reactualizar el mito fundador de la actual democracia española.

Abstract:

In *Anatomía de un instante*, J. Cercas inserts himself into the historical and cultural debates surrounding the transitional legacy by proposing an approach based on an ambitious synthesis between literary truth and historical truth, although the story is presented overall as a rigorous narrative with an evident documentary motivation. Even so, we argue that this account is based above all on a singular and testimonial relationship with the audiovisual archive of the 23-F coup, which conditions the narrative construction and confers on Adolfo Suárez an essential, ungraspable and sacred dimension. In this sense, J. Cercas is less a writer-historian than a writer-witness who sees what the Transition was through the behaviour of A. Suárez. The narrator's gaze is one that promotes a vision that magnifies and monumentalises a great man of the Transition, a way of re-actualising the founding myth of the current Spanish democracy.

Palabras clave: Javier Cercas, Transición, literatura e historia, novela de la memoria

Del documento al monumento: la defensa de la Transición en *Anatomía de un instante* de Javier Cercas

Desde finales del siglo XX, se ha constatado el auge de una novelística española que plantea nuevos modos de relacionarse con la realidad social e histórica. Se ha afianzado singularmente una narrativa de la memoria consciente de los límites del saber y de la dimensión constructiva de la realidad mediante los discursos académicos y sociales. Muchas veces estos textos manifiestan una consciencia o una creencia en el poder de intervención de la literatura sobre las representaciones colectivas del pasado (Champeau, 2016: 196). Uno de los ejes característicos de esta narrativa es la voluntad de producir contra-discursos, relatos alternativos enfrentados a discursos considerados hegemónicos o dominantes –piénsese en la narrativa de Rafael Chirbes, Isaac Rosa o de Benjamín Prado–. Parte significativa de este subgénero participa de la puesta en tela de juicio de la representación canónica de la Transición y de su papel de mito fundador de la democracia, junto a otros discursos militantes –sobre todo desde el 15-M– o académicos críticos con semejante visión idealizadora (Martínez Rubio, 2015: 269-284; Naval, 2016: 99-103).

Es en este marco en el que se quiere analizar una novela muy peculiar, *Anatomía de un instante*, publicada en 2009 por Javier Cercas¹. Como se sabe, en ella el autor-narrador decide relatar el 23-F, un momento decisivo y sin embargo tergiversado según él. Para ello parte de la grabación televisiva del 23-F y, más concretamente, del gesto de resistencia de Adolfo Suárez que no se tira al suelo mientras los guardias civiles facciosos liderados por Tejero disparan hacia el techo del Congreso, al igual que no se tiran otros dos hombres: el secretario general del PCE, Santiago Carrillo, y el vicepresidente del gobierno, el general Manuel Gutiérrez Mellado.

El propósito de estas líneas es analizar la relación problemática entre verdad literaria y verdad histórica configurada en el libro desde la perspectiva de la construcción de la figura nodal del personaje de A. Suárez y de sus implicaciones ideológicas. Después de detallar las coordenadas genéricas propuestas por la novela, se considerarán las modalidades formales de la elaboración de la figura de Suárez, cuyo significado deriva ante todo –según nuestra lectura– de una postura del autor como testigo –y siendo más precisos, como testigo «vidente»–, a pesar del aparente predominio del rigor historiográfico del libro.

I. La genericidad como problemática y motor del acto de escribir el pasado

¹De ahora en adelante, se usará la abreviatura *AI* seguida, cuando proceda, del número de la página citada.

La cuestión genérica no en vano es la que ocupa buena parte de los artículos universitarios que se han ido publicando en torno a esta novela (Romeu Guallart, 2011; Faber, 2014²; Gracia, 2014: 191-193; Vidal, 2016) pues el propio texto configura de modo insistente su singularidad. En este sentido, parece absolutamente adecuado hablar de «pacto de lectura ambiguo», según la expresión acuñada por Manuel Alberca (2007) para calificar el pacto propio de la autoficción. El paratexto, como nos ha enseñado Gérard Genette (1987), es un lugar estratégico donde se suelen armar las principales coordenadas del pacto con el lector, como es efectivamente el caso en *AI*, cuyo pacto insiste en un programa de escritura dedicado plenamente a la dicción del referente histórico sin por ello renunciar a recursos novelescos. Se plantean así de entrada diversas tensiones entre conceptos cuyas relaciones siguen generando fricciones e incertidumbres en nuestro sistema cultural: historia y novela, ficción y realidad, escritura literaria y escritura factual constituyen parejas nocionales que han ido ocupando numerosos debates académicos interdisciplinarios, nutridos en parte por la estética posmoderna que actualizó esas problemáticas con sus asaltos contra la propia referencialidad del lenguaje y su tendencia deconstructiva.

La contracubierta anuncia así la imposibilidad de categorizar el libro según las clasificaciones al uso:

Este libro es un ensayo en forma de crónica o una crónica en forma de ensayo. Este libro no es una ficción. Este libro es la anatomía de un instante [...]. Este libro es la crónica de ese gesto y la crónica de un golpe de estado y la crónica de unos años decisivos en la historia de España. Este libro es un libro inclasificable. Un libro único.

Aparte del rechazo aparentemente nítido de la ficción, la hibridez que subraya el quiasmo inicial se asocia con un propósito epistemológico propiamente documental que revela un compromiso cercano a la microhistoria. A modo de círculos concéntricos, el estudio de un micro comportamiento individual ocurrido en un instante permitiría aprehender en realidad una época «decisiva», lo cual indica también un objetivo didáctico a la vez que cívico: entender el pasado podría significar entender mejor la España actual.

También el prólogo desempeña un papel análogo pues en este el autor-narrador Javier Cercas explicita y justifica los motivos que le condujeron a escribir un libro sobre el 23-F donde no cabe el elemento ficcional. Dos datos motivan la escritura: por un lado, la omnipresencia en los discursos sociales dominantes –bien sean memoriales, periodísticos o

² El enfoque propuesto por Sebastiaan Faber se distingue sin embargo de los demás citados en la medida en que la cuestión genérico-formal se plantea ante todo en función de sus implicaciones ideológicas.

institucionales– de una falacia ficcional en torno al 23-F; por otro, la conciencia aguda del autor de que ante las ficciones mendaces y el peso de una realidad tan cargada de sentidos, la ficción novelesca carece de sentido. Este último motivo se fundamenta, además, en una actualización del famoso recurso al manuscrito hallado³:

Lo primero que hice fue intentar conseguir en Televisión una copia de la grabación completa de la entrada del teniente coronel Tejero en el Congreso. El trámite resultó más engorroso de lo esperado, pero mereció la pena; la grabación [...] es deslumbrante: las imágenes que vemos cada aniversario del 23 de febrero duran cinco, diez, quince segundos a lo sumo; las imágenes completas duran cien veces más [...] son imágenes densísimas, de una potencia visual extraordinaria rebosantes de historia y electrificadas por la verdad, que contemplé muchas veces sin deshacer su sortilegio. (*AI*, 19)

La visión del archivo audiovisual del golpe en su totalidad constituye en sí un hecho excepcional que se convierte en una verdadera pulsión escópica y supone una verdadera revelación para el autor: «quizá desde el principio yo quise imaginar que el gesto de Adolfo Suárez contenía como en cifra el 23 de febrero» (*AI*, 20).

Así, si el libro se ofrece con un propósito contradiscursivo y factual que lo asemeja al discurso histórico –de ahí que el autor-narrador se comprometa a aspirar a una forma de objetividad contando «los hechos [...] en el mejor de los casos como los contaría un cronista de la antigüedad o un cronista de un futuro remoto» (*AI*, 25)–, tampoco se destierra la raíz novelesca: «aunque [este libro] no sea una novela, no renunci[a] del todo a ser leído como una novela» (26). En este sentido, no resulta sorprendente que el autor haya desarrollado un epitexto bastante nutrido acerca de la naturaleza de su texto. Ha llegado así a hablar de una «tercera verdad», que no sería otra que un intento «imposible» de conciliar verdad literaria y verdad histórica (Cercas, 2016: 19-49). Buena parte de su último ensayo, *El punto ciego*, vuelve a preguntarse por el género de *AI* y la posibilidad de esa conciliación:

Sea como sea, una cosa es segura: yo sólo soy un novelista, no un historiador, y es posible por ello que incluso en *Anatomía*, donde he buscado con el mismo empeño dos verdades opuestas, la verdad histórica esté al servicio de la verdad literaria, y que ambas nutran aquella tercera verdad conjetural. No lo sé. Lo que sí sé es que, de ser así, ésta sería quizá la razón definitiva para considerar *Anatomía* una novela. (Cercas, 2016: 49).

Las líneas que siguen interrogan esta posible superación de la dicotomía novela/historia planteando que, al igual que intuye o finge intuir J. Cercas, es ante todo su poética la que condiciona la escritura y sus principales efectos semánticos.

³ Un recurso tradicional de las novelas de caballerías –como en el *Amadís*–, luego parodiado en el *Quijote* antes de volver a usarse en las novelas históricas de Walter Scott (Fernández Prieto, 2003: 76 y 87).

II. ¿Un relato historiográfico?

Varias estrategias documentales construyen un potente anclaje referencial del texto. Ya se ha subrayado cómo la relación del autor con el archivo audiovisual se presenta como una forma de legitimación de su tarea investigadora: este archivo, en su inaudita integralidad, constituiría la «primera evidencia documental del 23 de febrero». La écfrasis de esta grabación, escrita en un idioma mayoritariamente descriptivo y distanciado, se convierte en una especie de garantía: cada una de las partes del libro va precedida por un fragmento descriptivo del archivo.

El apego a las fuentes es notable, y el autor subraya la magnitud del trabajo documental previo:

[...] me zambullí hasta el fondo en el amasijo de construcciones teóricas, hipótesis, incertidumbres, novelerías, falsedades y recuerdos inventados que envuelven aquella jornada. [...] leí todos los libros que encontré sobre el 23 de febrero y sobre los años que lo precedieron, consulté periódicos y revistas de la época, bucé en el sumario del juicio, entrevisté a testigos y protagonistas. Hablé con políticos, con militares, con guardias civiles, con espías, con periodistas, con personas que habían vivido en primera fila de la política los años del cambio a la democracia [...] y a personas que habían vivido el 23 de febrero en los lugares donde se decidió el resultado del golpe [...]. (AI, 23-24).

Otro elemento clave de este dispositivo es la bibliografía y el apartado de las notas que confirman dicho esfuerzo de exhaustividad. Sin embargo, el breve apunte explicativo que precede ese espacio textual aleja a Cercas de un método historiográfico:

«Parte sustancial de la información que he manejado para escribir este libro procede de las entrevistas que a lo largo de tres años he realizado a testigos y protagonistas del golpe de estado y de la transición política. [...] tras esa mínima bibliografía añado *unas notas que sólo pretenden especificar la procedencia de las citas [...]*» (AI, 439, el subrayado es nuestro⁴).

La reivindicada hibridez genérica se convierte, de cierto modo, en un aliado: las notas solo justifican las citas (que son bastante pocas en el relato) y no explicitan de modo sistemático las fuentes, siendo muchas de ellas fuentes orales recogidas por el propio autor. Al modo de un periodista, aunque sin precisarlo explícitamente –más allá de las alusiones a la crónica como modelo escritural–, el autor se acoge a la confidencialidad de las fuentes de información y casi nunca alude en el relato a las entrevistas llevadas a cabo, con la notable excepción de su encuentro con Santiago Carrillo (AI, 225-226).

⁴ De ahora en adelante, con la abreviatura s.n.

También el estilo adoptado y el enfoque historiográfico global merecen algunas observaciones. De modo global, el texto presenta una retórica que resalta un compromiso con la verdad histórica. El autor rehúye generalmente todo lirismo, y limita la presencia directa del yo en el cuerpo del texto⁵, pero al mismo tiempo no para de subrayar de forma indirecta la presencia de una subjetividad enunciativa con una multitud de giros dubitativos («quizás», «puede que», «es posible que») que sirven, por un lado, para significar los límites epistémicos del autor –y así se entiende mejor la noción de «verdad conjetural» que caracterizaría la «tercera verdad»–, y por otro, para legitimar su discurso y presentarse como un narrador fidedigno. Y esto al menos desde tres perspectivas: primero, J. Cercas se presenta así como un intelectual consciente de la dimensión construida de cualquier relato –en consonancia con el giro constructivista operado en los años sesenta–; además y por contraste, otorga verosimilitud a los numerosos giros asertivos que constelan el texto: «es evidente que», «la verdad es otra vez que», «el hecho es que»; por último, hace visibles las numerosas lagunas en el conocimiento histórico, subrayando de modo reiterado que el 23-F casi no ha sido estudiado por los historiadores, una situación explicitada además por el autor desde el prólogo (*AI*, 24)⁶.

Este atrevimiento epistémico que constituye el propósito de escribir una obra que los historiadores no han querido o podido escribir se ve además reforzado por un propósito contra-discursivo bastante original en su modalidad formal: Cercas retoma el método de la microhistoria para desplegar su relato en torno a un núcleo semiótico –el gesto de resistencia de Suárez– y abordar una variedad de referentes históricos «candentes» como la masacre de Paracuellos, o la cuestión de la Transición entendida como pacto de olvido, un planteamiento que refuta el autor (*AI*, 108-110)⁷. Pero este enfoque constituye una forma de oxímoron que en sí implica otro rechazo: la microhistoria suele partir de la gente subalterna o marginada, cuando Cercas, al contrario, otorga la centralidad de la Transición –y de la historia del siglo XX– a una figura prócer –Adolfo Suárez–, reconduciendo aparentemente el «relato dominante» de la Transición, centrado en el papel de las élites. Un papel central en el «mito», forjado casi al calor de los acontecimientos, de una Transición modélica entendida como negociación política pactada con sumo éxito entre unas élites responsables comprometidas

⁵ Excluyendo el epílogo y prólogo así como las éfrasis que preceden las distintas partes, hemos encontrado catorce intervenciones en primera persona: p. 87, 119, 129, 146, 182, 225, 231, 277, 299, 309, 319, 322, 394, 399.

⁶ Javier Cercas ha vuelto sobre este hecho en textos ya mencionados (2011: 71; 2016: 41). El politólogo Jesús de Andrés, en su reseña de *AI*, confirma ese vacío historiográfico (2010, 328).

⁷ En este aspecto, J. Cercas se apoya en los escritos del historiador Santos Juliá –que considera *AI* un «trabajo excelente» que cita junto a libros de historiadores profesionales (Juliá, 2010: 300)–.

con el consenso (Baby, 2015: 47; Ysàs, 2010: 32)⁸. Pero Javier Cercas opera una vuelta de tuerca paradójica: Suárez, según él, no deja de ser un advenedizo provinciano y «plebeyo» (*AI*, 375), un español más y, por tanto, representativo, a la par que un hombre sobresaliente y aislado en un entorno hostil y muy distante de ser consensual. Al revés, justamente, del mito del consenso transicional. La microhistoria queda de algún modo a salvo, pero al mismo tiempo se conserva la ejemplaridad propia de la vieja *historia magistra vitae* que sustenta el mito de la Transición.

Este modo de concebir la historia, donde el pasado posibilita la inteligibilidad del presente, que François Hartog (2003) considera propio del «antiguo régimen de historicidad», también refleja un modo singular, eminentemente literario, y quizá arcaico, de relacionarse con el pasado que tiene que ver, de hecho, con la pulsión escópica. Aunque J. Cercas reivindicque la objetividad que otorga la distancia temporal del «cronista de la antigüedad», también reactualiza la noción de prueba tal y como la entendía la historiografía antigua, es decir la atestación del testigo ocular, la *adtestatio rei visae* (Fernández Prieto, 2003: 55): el historiador griego antiguo, como testigo directo (o indirecto), trasmitía la verdad gracias a la *enargeia*, es decir un relato persuasivo, brillante y vívido que plasmaba el impacto de la realidad histórica, asimilado a la propia idea de verdad; uno de los recursos más habituales para producir esa *enargeia* era precisamente la éfrasis (Ginzburg, 1989: 43-46). Nuestra tesis es que la relación con el archivo y el documento –herramientas básicas del paradigma indiciario característico de la historiografía moderna (Ginzburg, 1980) y al que J. Cercas parece atenerse en *AI*– se encuentra, en realidad, determinada por un régimen «fiduciario» (Champeau, 2016: 207): el autor es menos un historiador que un testigo que reclama creencia y confianza para con su discurso. Más que buscar una verdad histórica a la que tiene un acceso relativo por la falta de documentos, ve la historia desde el prisma de su propia poética, caracterizada por la búsqueda del héroe unitario redentor, frente a los duelos, las oposiciones y las dualidades. En este sentido, Javier Cercas se presenta como un testigo-vidente inmerso en la búsqueda de un sentido inasible a la vez que trascendente y esencial.

III. La literariedad del tratamiento de la referencia histórica

⁸ Véase el artículo de Santos Juliá (2010) para una crítica de la noción de «paradigma dominante» de la Transición.

La pulsión escópica ante el archivo de la grabación –contempladas por el autor «*muchas veces sin deshacer su sortilegio*» (AI, 19, s.n.)– condiciona la búsqueda y el postulado del conjunto de la novela: el gesto de Suárez, «imagen hipnótica y radiante» (AI, 428), constituye desde antes de la escritura la clave del golpe, como el autor comenta a su padre en el epílogo –repetiendo para aseverarla del todo la afirmación prologal que ya hemos citado–:

no le engañé: le dije que trataba del gesto de Adolfo Suárez, no del 23 de febrero, porque desde el principio yo quise imaginar que el gesto de Adolfo Suárez contenía como en cifra el 23-F (AI, 436).

La cita explícita que la fascinación por el gesto de Suárez –por un momento clave– motiva fundamentalmente el relato, una fascinación que resulta ser una constante de la narrativa de J. Cercas:

[AI] Es el análisis de una epifanía, de un acto final que ilumina todo lo que precede. Este motivo es una constante en Javier Cercas. Como en *Soldados de Salamina* o en *La velocidad de la luz*, también *Anatomía de un instante* trata de la gesta imprevista o del acto inesperado; trata de una redención. (Serna, 2011: 106, s.n.)

Pero el gesto de A. Suárez no es una epifanía *en sí*: es la visión singular y a la vez comprometida de un autor e intelectual que construye e instituye este momento de gracia. La revelación, antes que nada, tiene que ver con la propia idiosincrasia de una poética asentada en la epifanía de un «secreto esencial» que permita atisbar, más allá de las dualidades, la posibilidad de una unidad. En AI, se despliega un gesto de autoridad a la par que un gesto de fe propia del testigo que promete contar *su* verdad: Cercas «experimenta» emociones ante un archivo audiovisual que de por sí, no dice mucho, aunque suponga una revelación para él. Lo cual remite al ámbito de la creencia, característica del testimonio, que no guarda relación con la prueba historiográfica como tal (Derrida, 2005: 33-35). De este modo, la narración, a pesar de su compromiso con la verdad histórica, parte y se ve condicionada por una visión autoral. El que la éfrasis de la grabación preceda cada una de las partes y así enmarque el relato no es sino la plasmación formal de este vínculo de subordinación. Lo que está en juego, esencialmente, es la convivencia de una doble función (y tensión) del relato, entre un régimen indiciario y fiduciario, entre una función documental y una función «epifánica» tal y como la define Muriel Pic (2009: 61-62) a propósito de los montajes documentales en la novelística de

W. G. Sebald: impulsar el relato, revelar el pasado y visibilizar sus fantasmas⁹. Es desde la perspectiva de un Suárez aislado y abandonado –precisamente el momento fijado en el fotograma que sirve de ilustración de portada en las primeras ediciones– desde la que Cercas contempla de modo progresivo la historia de «Adolfo Suárez, el 23 de febrero, la historia reciente de España» (*AI*, 430).

Esta visión de la historia se manifiesta estructuralmente mediante la dualidad – muchas veces con un valor reflexivo y especular– en distintos niveles del texto, desde su propio umbral estudiado en la primera parte de este ensayo. En términos estilísticos, los oxímoros, la recurrencia de frases o párrafos bímembres, los quiasmos son figuras recurrentes que escenifican una dualidad que se arma, también, en torno a los principales actores del 23-F. Así es como se construye una oposición ternaria entre los «resistentes» del Congreso de los diputados –Suárez, Gutiérrez Mellado y Carrillo– frente a los tres golpistas –Armada, Milans del Bosch y Tejero–. Así es como Suárez, Gutiérrez Mellado y Carrillo se representan como tres héroes traidores a sus causas (respectivamente: a la sociedad franquista y sus instituciones; al ejército; a la lucha antifranquista y comunista) y como personajes, por tanto, duales (*AI*, 273), con marcada preeminencia de A. Suárez, «el traidor total, porque su traición hizo posible la traición de los demás» (*ibid.*).

La dualidad se aplica esencialmente al personaje de A. Suárez, centro nodal del significado del libro ya que es su gesto el que constituye el «punto ciego», en una dialéctica entre la inasible identidad del personaje y su naturaleza a la vez dual y poliédrica. El epígrafe de Dante ya permite aprehender al personaje de Suárez bajo el signo de la oposición que caracteriza su gesto: «*colui/che fece... il gran rifiuto*» (aquel/que hizo... el gran rechazo). Pero tal epígrafe supone de hecho una primera oposición liminal pues contradice el sentido original del texto de Dante, cuyo propósito es censurar la cobardía o la vileza del que se niega a actuar¹⁰, cuando J. Cercas propone al contrario construir una ética del no y de la traición, que sería lo propio de lo que llama, siguiendo al escritor Hans Magnus Enzensberger, el «héroe de la retirada» (*AI*, 33). Además de evocar a otro héroe de la retirada –el soldado republicano que le perdona la vida a Sánchez Mazas en *Soldados de Salamina*–, la idea del rechazo dibuja, de modo más implícito, una reflexividad entre Cercas, el escritor, y Suárez, el

⁹ Menudean las referencias a Suárez en clave fantasmal: «solo, estatuario y espectral en una desolación de escaños vacíos» (repetido en págs. 18, 31, 101); «yo mismo he escrito este libro como si [Suárez] estuviera muerto» (399).

¹⁰ «Vi y conocí la sombra de aquél que hizo por vileza el gran rechazo» en la traducción propuesta por José Blanco Jiménez (2015), «*de celui-là soudain je connus l'ombre/qui fit par lâcheté le grand refus*» en la traducción de André Pézard en la edición de la *Pléiade* (1965: 897).

arquitecto de la democracia¹¹: si Cercas subvierte el orden narrativo y discursivo –al querer conquistar nuevos modos de escritura y al defender una cada vez más criticada Transición desde la perspectiva del «fascista» Suárez–, A. Suárez subvierte la legalidad franquista y traiciona a los suyos, es aquel que dice no y desmonta el franquismo para construir la democracia. Cercas bien pudo acordarse aquí de la figura del artista tal y como la plasma James Joyce, en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), en el que el joven Stephen Dedalus funda su identidad artística al pronunciar una negación: «*I will not serve*» (Joyce, 1988: 243 y 251), remedando el *Non serviam* de Lucifer y asimilando la posición del artista creador a la de un rebelde marginal y aislado.

Frente a la dualidad que constituye una figura obsesiva del relato, el autor plantea desde el prólogo la posibilidad y el horizonte de lectura de una unidad recobrada cuando cita un cuento de Borges que aborda la cuestión de la identidad *esencial*:

Dice Borges que «cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es». Viendo aquel 23 de febrero a Adolfo Suárez sentado en su escaño, me pregunté si en ese momento Suárez había sabido para siempre quién era [...]» (AI, 18).

La hipótesis de Cercas es que posiblemente Suárez se convirtió en sí mismo durante el 23-F, por lo que su momento de rebeldía ante Tejero y sus hombres sería también una afirmación identitaria. Se vale de una comparación con el antihéroe de una película que trata precisamente de la metamorfosis, *El general de la Rovere* (Roberto Rossellini, 1959), quien, de traidor e impostor, pasa a actuar como un héroe de la resistencia italiana durante la Segunda Guerra Mundial. La comparación con el general de la Rovere, usada inicialmente en un editorial de *El País* del 18 de febrero de 1981 para descalificar a Suárez (AI, 357), se convierte en otra forma de acercarse a A. Suárez a través de una dualidad hecha unidad. De la película, el autor conserva la posibilidad de que Suárez deje de interpretar un papel y revele su ser verdadero. El gesto se convierte en una revelación, en el advenimiento de una identidad definitiva, siguiendo el planteamiento de Borges:

es probable que durante esa época de desastres [los años 1979-1981] Suárez se imbuyera más que nunca de su papel aristocrático de hombre de estado progresista, cada vez más convencido de ser el último baluarte de la democracia cuando todas las defensas de la democracia se derrumbaban, cada vez más seguro de que las innumerables maniobras políticas contra él entreabrían las puertas de la democracia a los enemigos de la democracia, cada vez más profundamente investido de la dignidad de presidente de la democracia y *de su responsabilidad como hacedor de la democracia, cada vez más*

¹¹ « La idea [de la transición a la democracia] se debió a Fernández Miranda, pero Suárez fue mucho más que su simple ejecutor: él la estudió, la puso a punto y la llevó a la práctica » (AI, 367).

incorporado el personaje a su persona, como un Suárez inventado pero más real que el Suárez real porque se sobreponía al real trascendiéndolo, como un actor a punto de interpretar la escena que lo justificará ante la historia escondido tras una máscara que antes que ocultarlo revela su auténtico rostro [...] (AI, 381, s.n.)

A través de la película de Rossellini, Cercas recupera el tópico literario del actor poseído por su papel, que se puede encontrar por ejemplo en el prefacio «À Alexandre Dumas» que abre el libro *Les Filles du feu* del escritor romántico francés Gérard de Nerval (1854). Este tópico funciona en Nerval como forma paradójica de trascendencia y de autenticidad (Tritsmans, 1993: 30-31), lo que nos parece entroncar plenamente con la metamorfosis propuesta por Cercas.

Pero otra tensión dual y trascendental, esta vez entre la unidad y lo múltiple, termina de configurar la interpretación del gesto de Suárez, esta vez como posible redención colectiva: «durante la tarde del 23 de febrero, Suárez no sólo se redimía él, sino que de algún modo redimía a todo su país de haber colaborado masivamente con el franquismo» (AI, 385). Suárez, en otra de sus transformaciones, se asemeja a un Cristo laico: a pesar de ser el principal resistente, aislado y abandonado por todos excepto por el general Gutiérrez Mellado y el secretario general del PCE Santiago Carrillo, Suárez en su dimensión poliédrica salva a la patria en un sentido superlativo. Cercas justifica tal pensamiento no solo basándose en la función documental –a partir de la biografía de Suárez, considera que este era un hombre común, o sea un ideal tipo de lo que producía la sociedad franquista–, sino también en el lenguaje performativo y emocional más propio del testigo. Así, el último golpe de efecto es la figura del padre moribundo, asociada precisamente a A. Suárez. Si el padre de Cercas le votaba a Suárez era porque «era como nosotros [...]. Era de pueblo, había sido de Falange, había sido de Acción Católica, no iba a hacer nada malo, lo entiendes, ¿no?» (AI, 436-437).

Pero la multiplicidad se torna hiperbólica mediante una última operación que irradia retrospectivamente el conjunto de la novela. El gesto de Suárez, de la unicidad de su posible ser esencial como verdad conjetural, pasa, mediante otra hipótesis, a poder significar lo especular y lo múltiple en toda su extensión al equipararlo con un «vidrio» a través del cual «sentimos que podríamos verlo todo –podríamos ver a Adolfo Suárez, el 23 de febrero, la historia reciente de España, tal vez un rostro que es acaso nuestro rostro verdadero» (AI, 430). Varios críticos –como Romeu Guallart (2011: 60) o Ros Ferrer (2014: 247)– han observado que la construcción del gesto de Suárez como símbolo «explicativo» de toda la historia reciente de España se parece al famoso Aleph del cuento de Jorge Luis Borges, este «lugar

donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe», esta «pequeña esfera tornasolada» (Borges, 2011: 202 y 205) donde el universo entero queda reflejado. La comparación es certera pues remite a la fantasía especular de la metonimia total –siendo esta una figura típica y esencial del discurso realista (Hamon, 1982: 147) en su imposible deseo de mimesis perfecta–. Señalemos que la presencia infinita de lo múltiple de la humanidad en la unicidad de un microcosmo se inscribe en un pensamiento filosófico más amplio: Walter Benjamin apelaba así a una historia que destapara «el cristal del evento total» a través del «análisis del momento singular» (1989, 477, la traducción es nuestra), probablemente influido por la idea de Leibniz de la mónada como reflejo del conjunto del universo, según Michael Löwy (2001: 117).

El «punto ciego», esta técnica poética teorizada y practicada por J. Cercas (2016) que consiste en mantener abierta la pregunta que atraviesa y motiva la novela, remata el edificio narrativo de *AI* al funcionar en la continuidad del Aleph: el gesto de Suárez, al significarlo todo, sería inagotable: «quizá [yo] podría prolongar de forma indefinida este libro y extraer de forma indefinida significados distintos del gesto de Suárez sin agotar su significado o sin rozar o atisbar su significado real» (*AI*, 430).

Conclusión:

Volvemos a nuestra tesis: la epifanía es la que experimentaría Suárez pero, cual espejo, parte primordialmente del contacto emocional de J. Cercas con el archivo de la grabación; en definitiva, es él quien la instituye como un nuevo Aleph inagotable cuyo significado real sería imposible abarcar. En un gesto de autoridad, el autor construye de modo performativo el misterio del gesto de A. Suárez. Si el historiador moderno produce conocimiento interrogando al documento de archivo, aquí es el archivo vídeo el que genera o parece generar una emoción, e incluso una visión, en el escritor-testigo. La función epifánica precede y justifica la función documental que parece imperar en gran parte del relato. Desde esta perspectiva, el gesto autoral de J. Cercas es, por ende, un gesto de construcción monumental: A. Suárez en su multiplicidad –el actor, el español medio, el arquitecto de la Transición, la víctima, el redentor, el centro desde donde parte el punto ciego– y en su unicidad –la posibilidad de una identidad esencial que se confunde con la fundación definitiva de la democracia– se convierte en un objeto en definitiva inasible, y por tanto intocable y *sagrado*, es decir, en un monumento.

AI tiende así a monumentalizar una figura y un momento histórico configurando un lugar de memoria y un anclaje identitario en una época de puesta en entredicho del legado

transicional, con el potencial riesgo de esencializar y despolitizar una historia siempre abierta. Desde *Soldados de Salamina*, la cuestión de la identidad –fundamental no solo en la narrativa de la memoria sino en una España fragmentada bajo el peso de tensiones sociales, nacionalistas y memoriales– se plasma de un modo singular en el imaginario de la narrativa de J. Cercas donde las dualidades genéricas, estilísticas y temáticas terminan confluyendo hacia la escritura de figuras únicas y metonímicas a la vez. Lo propiamente novelesco de esta escritura radicaría así en la tensión idealista construida por esas visiones epifánicas donde está en juego la posibilidad, siempre frágil, de subsumir las oposiciones en una humanidad fraternal.

Bibliografía:

- ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BABY, Sophie (2015), «La mémoire malmenée de la transition espagnole à la démocratie», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 3, n.º 127, 42-57. [1.º SEP]
- BENJAMIN, Walter (1989), *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. de Jean Lacoste, París, Cerf.
- BLANCO JIMÉNEZ, José (2015), «Aquél que hizo por vileza el gran rechazo», *Polis*, 41. En: <<http://polis.revues.org/11049>> (última consulta: 09/03/2017).
- BORGES, Jorge Luis (2011), «El Aleph», en *El Aleph*, Barcelona, Random House Mondadori (Debolsillo), 189-210 [1.ª ed.: 1945].
- CERCAS, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- (2010) *Anatomía de un instante*, Barcelona, Random House (Debolsillo) [1.ª ed.: 2009].
- (junio de 2011), «La troisième vérité», *Esprit*, vol. 6, 65-73.
- (2016) *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld 2015*, Barcelona, Literatura Random House.
- CHAMPEAU, Geneviève (junio de 2016), «Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse ?», *Bulletin hispanique*, 118, n.º1, 195-214.
- ALIGHIERI, Dante (1965), *La Divine comédie* en *id.*, *Œuvres complètes*, trad. de André Pézard, París, Gallimard (La Pléiade).
- ANDRÉS, Jesús de (enero-junio 2010), «Javier Cercas: *Anatomía de un instante*» [recensión], *Historia y política*, n.º 23, 328-332.
- DERRIDA, Jacques (2005), *Poétique et politique du témoignage*, París, L’Herne.
- FABER, Sebastiaan (2014), «Armas híbridas. La evolución del ensayo y el nuevo intelectual español de izquierdas» en Diana Castilleja, Eugenia Houvenaghel y Dagmar Vandesboch (eds.), *Ensayo y sociedad. Diálogos de un género en movimiento*, Ginebra, Droz, 2014, 169-187.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003), *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2.ª ed. [1.ª ed.: 1998].
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, París, Seuil.
- GINZBURG, Carlo (1989), «Montrer et citer. La vérité de l’histoire», *Le Débat*, 4, n.º56, 41-51.
- (1980) «Signes, traces, pistes. Racines d’un paradigme de l’indice», *Le Débat*, 6, n.º6, 3-44.
- GRACIA, Jordi (2014), «El compromiso revisionista o cómo volver a contar (Réplica a Sebastiaan Faber)» en Diana Castilleja, Eugenia Houvenaghel y Dagmar Vandesboch (eds.), *Ensayo y sociedad. Diálogos de un género en movimiento*, Ginebra, Droz, 2014, 189-201.

- HAMON, Philippe (1982), «Un discours contraint» en Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (Points), 119-181 [1.ª ed.: 1973].
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, París, Seuil.
- JULIÁ, Santos (2010), «Cosas que de la transición se cuentan», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n.º79, 2010, 297-319.
- JOYCE, James (1988), *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, Paladin Books [1.ª ed.: 1916].
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2015), *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona/Iztapalapa, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- NAVAL, María Ángeles (2016), «La crítica sentimental de la Transición. Retóricas literarias para el disenso democrático», en María Ángeles Naval y Zoraida Carandell (eds.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid, Visor Libros, 93-116.
- NERVAL, Gérard de (2005), *Les Filles du feu*, París, Gallimard (Folio classiques) [1.ª ed.: 1854].
- LÖWY, Michael (2001), *Walter Benjamin: avertissement d'incendie une lecture des thèses «Sur le concept d'histoire»*, París, PUF.
- PIC, Muriel (2009), *W. G. Sebald – L'image papillon suivi de W.G. Sebald: L'art de voler*, Dijon, Les presses du réel.
- ROMEU GUALLART, Luis María (2011), «La poética del instante. Javier Cercas y su historia de un fracaso», *Olivar*, n.º16, 51-67.
- ROS FERRER, Violeta (2014), «Narrativa y transición: renovación y consenso en los discursos sobre la transición en la novela española», *Kamchatka*, n.º4, 233-251. DOI: 10.7203/KAM
- SERNA, Justo (2011), «Un hombre solo.^[1] Historia y virtud en *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas», *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 23, UNED.
- TRITSMANS, Bruno (1993), «Pouvoirs et contraintes du masque: l'acteur possédé par son rôle chez Nerval et Villiers», *Romantisme*, n.º79, 29-38.
- VIDAL, Sergio (2016), «Triángulos narrativos. Aproximaciones a la combinatoria de géneros en la novela contemporánea», *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 14, 192-208. En: < <http://www.452f.com/index.php/sergio-vidal/>> (última consulta: 09/03/2017).
- YSÀS, Pere (2010), «La Transición española. Luces y sombras», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n.º79, 2010, 31-57.

Filmografía:

- ROSSELLINI, Roberto *General Della Rovere (El general de la Rovere)* (1959), Italia/Francia, Zebra Film/Société Nouvelle des Établissements Gaumont.