

Anatomía de un instante,  
*de Javier Cercas,*  
*como proceso interdiscursivo:*  
*ficcional, periodístico y televisivo*

**O. Introducción**

EL LIBRO *ANATOMÍA DE UN INSTANTE* (Barcelona: Mondadori, 2009. En adelante A. I., 2009), de Javier Cercas, junto a diversas consideraciones crítico-textuales a las que más adelante aludiremos, posibilita la reflexión teórica y crítica sobre alguno de los factores determinantes de los medios de comunicación, en especial del periodismo escrito y la televisión, y su influencia en la configuración del proceso narrativo. Su base ficcional, constantemente mediatizada por recursos de índole periodística (con inclusión de material procedente de la prensa escrita) que le acercan a la crónica, o en ocasiones al periodismo interpretativo o de opinión, así como la incidencia de los efectos de la televisión, en lo que respecta a su condición espectacular y emotiva, deviene en un estatuto genérico ambiguo que no es sino la manifestación de un proceso interdiscursivo. Siendo el factor del periodismo escrito más decisivo que el televisivo, restringido este preferentemente a sus efectos emotivos, a la hora de ahormar el relato y hacer parecer más verdadero, más persuasivo, el discurso de la ficción.

Una clara connotación periodística que reabre el viejo debate entre periodismo y literatura. El cual se inscribe en una polémica tradición, en la que participan, en sus primeros momentos, destacados literatos y periodistas como Juan Valera (“El periodismo en la literatura”, 1958: 1180), Ramón Pérez de Ayala (“El periodismo”, 1963: 1008) o Manuel Bueno (“El periodista”, 1951, pp. 1080-1081). Controversia y, a la vez, confluencia de intereses, que en

nuestros días sigue siendo motivo de estudios en los que la convergencia de ambos conceptos suscita títulos tan emblemáticos como los de *Periodismo y Literatura* de José Acosta Montoro (1973), *La literatura en el periodismo* de Octavio Aguilera (1992), *Literatura y periodismo hoy* de Félix Rebollo Sánchez (2000), o bien algún otro en el que se nos plantea la mutua influencia entre el periodismo de carácter informativo y la novela, caso de *El periodismo y la novela contemporánea* de Mario Castro Arenas (2000).

No obstante, la firma del acta de nacimiento del comparatismo entre periodismo y literatura la estampa M. Vázquez Montalbán y la asume como la celebración de toda una tradición que se ha basado, no obstante, en relaciones promiscuas (Chillón, 1999). El comparatismo efectuado más allá de las relaciones propiamente intraliterarias a partir de campos teóricos tales como la genología, la historiología, la tematología o la morfología no sólo haría relucir esas diferencias y similitudes promiscuas, sino también la contradicción que aflora en su enfrentamiento con otros textos como aquellos manuales que censan las propiedades de periodismo y literatura alegándolas en defensa (o censura) de lo que debe o no debe ser. La promiscuidad de los propios autores, ya sean periodistas que se aventuran en la ficción, ya sean escritores que a diario colaboran con su opinión en los periódicos (ahora también en versiones digitales como en los blogs), dificulta la tarea, si es que no la convierte también en un reto teórico y retórico.

Tentado a la colaboración en diarios nacionales se ha sentido Javier Cercas, declarado a sí mismo, ante todo, escritor de ficciones en su último libro, *Anatomía de un instante*. Dignos de comparación podrían ser sus textos, comparación tendida a otros textos periodísticos albergados en los diversos periódicos o entre los del propio autor, e incluso desde el interior de esos mismos textos, como se propone aquí a partir de su última aportación literaria. Javier Cercas, con *Anatomía de un instante*, se erigiría en ejemplo privilegiado e ilustrador del análisis comparado o contrastivo: ese texto concreto, particular, se enfrentaría con la clase textual, o mejor, se convertiría en el escenario de una “lucha de clases textuales” literarias, periodísticas e incluso televisivas, con final incierto, dejado de la mano de quien reside más allá, de quien posee la última palabra y sella el destino de ese libro, a saber, el omnímodo lector. Pero, incluso, el propio autor se podría erigir en privilegiado ejemplo con el despliegue de sus múltiples facetas escriturales ya que él mismo se convierte en lugar de encuentro interdiscursivo, ensayando y tentado casos de distintitas especies textuales, literarias o no (o “más o menos” literarias, apostando desde aquí por lo gradual); pero nadie dijo que la convivencia en los textos fuera fácil.

## 1. Marco teórico y referencial

Previo al análisis de la obra de Cercas estimamos oportuno valorar desde una posición teórica la dimensión y estatuto social y cultural de los medios de comunicación, así como atender a su interdiscursividad en cuanto a producción e interpretación de los discursos (Albaladejo, 2005: 7-33) y, en una perspectiva histórica, a los fundamentos discursivos que los conforman y proyectan y a sus efectos e influencia en la sociedad como dispositivo textual y discursivo capaz de suministrar, y en cierta medida determinar a otros modelos de comunicación como el literario, también de amplia espectro social y cultural.

En una primera aproximación, nuestra propuesta teórica se incardina, entre otros principios constituyentes, en las teorías de Michel Foucault (1974, 1987, 1991) referidas a las prácticas discursivas y al concepto de genealogía: a cómo los discursos, como conjunto de enunciaciones, situados en el plano de la *parole*, y no en el de la *langue* previamente existente, expresan significados y valores de una institución, caso de los medios, pues las cosas no tienen un significado esencial, y ningún sujeto esencial está detrás de la acción; y a cómo el concepto de genealogía implica la noción del presente y la permanente reevaluación del pasado. Dicha tesis de Foucault es asumida por G. Kress (1989: 6) al señalar que un discurso dispone de una serie de enunciaciones posibles acerca de un área dada, y organiza y estructura la manera en que se ha de hablar de determinado tópico o proceso, ofreciendo en tal sentido descripciones y normas de acciones individuales y sociales. Sin embargo, como afirma Robert Ferguson (2007: 52-55), raramente los medios son autorreflexivos, se interrogan poco sobre sí mismos y su universo discursivo se limita a lo que la audiencia puede entender. De este modo, el discurso de los medios opera según sus propias reglas, su propio sistema y organización, por lo que es frecuente que tales discursos “no son reconocidos como discursos” (Ferguson, 2007: 54), dado que son aceptados como un proceso naturalizado que ha calado en la sociedad y con gran poder persuasivo, lo que los convierte en un importante indicador de su influencia; de ahí el interés y la dificultad de cuestionar el discurso de los medios. Sin embargo, la aludida sistematicidad y estructura de los medios posibilita un mensaje mediático que contiene un marco de referencia explícito o implícito con una importante carga ideológica y política. Así, por ejemplo, la dimensión ideológica y política de los mensajes de los medios sobre el golpe del 23-F supusieron toda una gama de influencias determinantes, hasta el punto de que la representación mediática del golpe de estado llegó a constituir una construcción ideológica persuasiva en cuanto a la importancia de la figura del rey Juan Carlos I y de la monarquía para la normalización de la vida política en España. De ello deriva un concepto de

identidad o de identificación de muchos españoles en cuanto supone simpatizar con la monarquía, como proceso de comunicación. Esa identidad/identificación son generadas por el sistema de comunicación de los medios, en especial la prensa escrita y la televisión, lo que va a ser aprovechado por las estructuras narrativas de la ficción para formalizar un nuevo discurso dominado, lógicamente, por la comunicación literaria. Y a ello se presta justamente el escritor Javier Cercas.

No obstante, el tránsito de la esfera de lo público a lo privado de la comunicación masas es un tanto complejo. Como argumenta J. B. Thompson (1998: 43-55), una de las características básicas de la comunicación de masas no viene dada por el número de individuos que reciben el producto, sino por el hecho de que los productos estén disponibles a la pluralidad de individuos y, asimismo, por el hecho de que los destinatarios no siempre se dejan seducir ni carecen de una posición crítica. Por ello, la relación entre el dominio público y el privado constituye un factor relevante en el proceso de la comunicación de masas (Bernardo, 2006: 49-50). Un proceso que en los últimos años se ve alterado por el nuevo modelo de comunicación a través de Internet, en el que destaca, a diferencia de la comunicación de masas convencional, el carácter multimedia de la información, la hipertextualidad y el alto grado de interactividad entre emisor y receptor (Castell, 2001; López, 2005). Pero, con ello, estamos ante un modelo de representación de la comunicación en la que prima lo tecnológico como instrumento artificial que ayuda al ser humano a la comprensión y percepción de la realidad; es decir, un modelo que conforma una interacción comunicativa específica dominada por la globalidad pero en la que subyace una lógica discursiva íntimamente ligada a la comunicación humana. Y ello es algo que no debemos soslayar; pues, a pesar de los grandes logros técnicos en Internet y la globalidad de la difusión, el fenómeno de la comunicación sigue teniendo esenciales relaciones extratecnológicas con otros campos o disciplinas como la sociología, la cultura, la psicología, la semiótica, la pragmática y la antropología (Pasquali, 1990: 30-35).

Es preciso, pues, prestar atención al tránsito del discurso propio de los medios de comunicación al más específicamente literario y considerar hasta qué punto, según escuelas o tendencias, los medios moldean un sistema de producción comunicativa que podría llegar a constituir una estrategia respecto al uso de los modelos de ficción, de comunicación literaria. A tal propósito no es baladí tener en cuenta alguna de las aportaciones teóricas y críticas más significativas en la comunicación mediática, a lo largo del siglo XX, como factor clarificador de posturas comunicativas literarias como la asumida por Javier Cercas.

Así, entre otras, son dignas de interés las que nos suministra la *Teoría sociológica* y el *Funcionalismo*. Ya sea según el conocido modelo o paradigma de Harold D. Lasswell que se estructura en torno a la preguntas: ¿Quién dice?, ¿qué dice?, ¿a quién?, ¿en qué canal?, ¿con qué efectos? (Lasswell, 1985); o bien las referidas a las funciones sociales de los medios de comunicación de masas propuestas por Paul F. Lazarsfel y Robert K. Merton (1969), entre las que destacan el de conferir un *status* social a sus protagonistas (función singularizada), la de imponer normas sociales, y la de crear por medio de sus informaciones una interpretación común de la sociedad. Igualmente son de interés las que proceden de la *Teoría crítica* auspiciada por la Escuela de Frankfurt, en especial por M. Horkheimer y Th. Adorno (Horkheimer, 2003; Horkheimer & Adorno, 1994), y su posterior desarrollo, en la década de los sesenta, por Jürgen Habermas al insistir en el lenguaje como instrumento de socialización y de conformación del individuo: la comunicación proporciona un constante trasvase de lo colectivo a lo individual y de lo individual a lo colectivo, por lo que, gracias a la comunicación, se establece el flujo dialéctico entre los sujetos y, por consiguiente, la discursividad (Habermas, 1987, 1994). Asimismo es relevante la contribución de la *Teoría del texto* y de la *Semiótica de la cultura* a la hora de insistir en las prácticas textuales como modelos de comunicación de masas. De tal manera se impulsa, entre los destinatarios, una competencia interpretativa en la que prevalece la referencialidad hacia productos comunicativos precedentes, el comparatismo y la intertextualidad en una compleja interrelación. Una tendencia a potenciar la interpretación que hace que la figura del receptor adquiera singular importancia, desde este dominio, tanto o más que la del emisor. En esta idea, relativa a la interpretación, se alinean las tesis de otras tendencias o movimientos teórico-críticos como el de la Escuela de Palo Alto (California), también llamada Universidad Invisible (G. Bateson, Birdwhistell, P. Watzlawick, entre otros), para cuyos investigadores la comunicación es un proceso que integra diversos modos de comportamiento, en especial los gestos, el espacio interpersonal y el comportamiento humano como fenómenos reveladores del entorno social. Por ello, para captar lo relevante de la significación es preciso describir e interpretar el comportamiento en un contexto dado (recordemos que Cercas parte de la interpretación del gesto de Suárez, captado por las cámaras de TVE, en el Congreso durante el 23 F, como proyecto de comunicación literaria que implica la idea de comunicación como proceso social de comportamiento humano y como revelación del entorno social).

Por su parte, para los representantes del *Internacionalismo simbólico* (George H. Mead, Charles H. Cooley o Herbert Blumer, creador de la denominación),

la sociedad es un sistema de significados compartidos, una actividad interpersonal que genera expectativas y esquemas previsibles. De tal modo, las interpretaciones, tanto individuales como colectivas, se constituyen como socialmente convenidas y pasan a ser patrimonio del sentido común de un determinado grupo social. De manera similar, el *Construccionismo sociológico*, amparado en las tesis de P. L. Berger y T. Luckmann (1979), merece atención por su influjo en la teoría de la comunicación y de la información en cuanto a factores determinantes del hecho social y del acontecer cotidiano. Gonzalo Abril destaca, entre otros, principios como los siguientes: A) la representación de los hechos, por veraz que sea, pone en juego creencias y presupuestos tendentes a validar esa misma veracidad, por lo que el discurso nunca es meramente informativo sino también, en mayor o menor medida, autoconfirmativo, además de que, por medio de los géneros, se contextualiza y semantiza los acontecimientos y se establece como deben ser interpretados; B) la actividad de producir enunciados informativos en la esfera pública ocasiona modificaciones en los hechos que son objetos de información; C) los enunciados informativos se inscriben, implícita o explícitamente, en la red discursiva de los discursos sociales y, así, pasan a ser enunciados interdiscursivos (ABRIL, 1997: 287-288).

Desde los *Estudios culturales* también ha habido interés por el estudio de la función de los medios de comunicación ante los cambios culturales que se están produciendo. Los investigadores del *Center Contemporary Cultural Studies*, de la Universidad de Birmingham (R. Hoggart, S. Hall) estiman que el mensaje de los medios de comunicación se caracteriza, frente a una concepción más tradicional, por una acusada polisemia y la consiguiente variedad de interpretaciones. Mientras, en los *Estudios culturales* que se desarrollan en los EE. UU., se postula una relación dialógica en la construcción de significados y se considera a los medios de comunicación de masas como aquel espacio público en el que los significados culturales pueden ser reinterpretados y debatidos por diferentes sectores sociales (Mattelart, 2005).

Consideraciones las expuestas que nos permiten subrayar cómo los fundamentos y efectos sociales, culturales, semióticos y pragmáticos de la comunicación de masas ayudan a conformar la comunicación literaria en un espacio interdiscursivo del que también pueden participar otras disciplinas como la Gramática, la Lingüística del texto, la Estilística, la Poética y la Retórica.

## 2. **Ámbito analítico**

### 2.1. **El discurso televisivo**

La situación captada por las cámaras de televisión en los primeros momentos del asalto al Congreso de los Diputados el 23-F, en la que se aprecia la imagen del presidente Suárez en su escaño y, a su izquierda, de pie, el general Gutiérrez Mellado, en un hemiciclo casi vacío, y que ha servido como ilustración de la portada del libro *Anatomía de un instante*, por el mero hecho de ser intervenida televisivamente supone una puesta en escena (Bettetini, 1977). La imagen informativa servida por televisión tiene un sentido espectacular y produce un discurso que va más allá de la simple constatación de unos hechos. Un discurso en el que prevalece lo retórico y que se manifiesta a través de un marco de representación de la imagen. Es decir, un discurso retórico espectacular (Vilches, 1983: 178). De modo que la representación de la imagen informativa se construye como un discurso retórico según sus propias reglas de funcionamiento en las que intervienen la metonimia, la sinécdoque y la redundancia, para producir mayor énfasis de la comunicación.

Pero tras el desconcierto de los momentos iniciales, y una vez que el teniente coronel Antonio Tejero y sus guardias civiles han dominado la situación, las cámaras de televisión, por imposición de los insurgentes dejan de grabar. A excepción de una que, sin operador, sigue grabando sin que sea advertido por los sublevados. Y ello constituye un hecho diferencial a tener en cuenta: las cámaras no pudieron seguir desarrollando su labor, y por consiguiente tampoco hubo manipulación del realizador. Sólo actuó la cámara de televisión. Con lo que, hasta cierto punto, lo que esta nos transmitía y veíamos era una realidad extratelevisiva. Únicamente “el ojo de la cámara”, como una especie de *meganarrador o gran imaginador* que ha intervenido a través de la cámara para mostrarnos una realidad afílmica, la del hemiciclo del Congreso de los Diputados al margen de cualquier relación con el arte de la filmación. Se nos ha ofrecido un documento y no un relato televisivo porque para nada han intervenido los operadores de cámaras, ni el realizador.

Algo que no es tenido en cuenta o apenas le merece interés a Cercas, el tránsito de la imagen propuesta por el realizador a la realidad afílmica que muestra la cámara autónoma; pero, curiosamente, Cercas sí nos habla de una imagen «congelada» que «muestra al hemiciclo del Congreso de los Diputados desierto» y luego «descongelada» en la que la «realidad recobra su andadura» (A. I., 2009: 101-102, la cursiva es nuestra). Una percepción que implica una doble actitud: *documentalizante*, la imagen como fotografía, y *ficcionalizante*,

transcribir la realidad según los propios deseos. Posición híbrida entre lo documental y lo ficcional. Lo que permite la creación de distintos espacios narrativos y la fragmentación de la personalidad e ideología de los personajes; pues éstos se mueven entre la libertad que les otorga la ficción y la coacción de lo documental-histórico. Adopta Cercas sus propias reglas de competencia para la interpretación de la información televisiva. Hace una lectura no prevista en un principio por el realizador según los códigos propios del discurso televisivo destinado a la cultura dominante en la mayoría de los espectadores (Zunzunegui, 1989: 200). Su interpretación visual responde a lo que U. Eco ha denominado como “hipercodificación ideológica” (Eco, 1981: 120-121). Según la cual, Cercas valora la imagen televisiva de Suárez desde una perspectiva ideológica personal, e incluso sentimental desde el recuerdo a su padre, añadiríamos nosotros, que forman parte de su competencia aunque él no sea consciente de ello. El texto televisivo, como decimos, prevé unos lectores modelos dotados de determinada competencia ideológica. Pero luego, tras el asalto al Congreso, deviene en otro discurso con lectura diferente. Y pasado el tiempo Cercas describe y descubre estructuras ideológicas y sentimentales más profundas del texto televisivo.

Premisas que abona el “poder idolátrico de la Imagen” (Sánchez Noriega, 2000), a la par que como instrumento de persuasión y que subordina a las formas narrativas y las maneras de transmitir, tanto o más que a los contenidos. Los mecanismos de un *hacer-ver* y un *hacer-sentir*, propios del relato visual (Imbert, 2008: 24-25), condicionan nuestra percepción y aprehensión de la realidad social. De ahí que los difusos límites genéricos en los que se inscribe la propuesta narrativa de Cercas, serían como un reflejo de la posttelevisión, en la que prevalece la tendencia que va desde lo más íntimo (la propia ideología y los sentimientos personales) a lo más externo (presentar las distintas ideologías, circunstancias y motivos personales de los participantes en el 23-F). Alternancia productora de indeterminación en el manejo de una exclusiva o específica forma narrativa que evidencia la crisis de representación y avala la tesis de Lyotard (1984) de que el saber y el estatuto narrativo no valora su propia legitimación, sino que se acredita a sí mismo por la pragmática de la transmisión.



## 2.2. Entre lo literario y lo periodístico. Interdiscursividad

En *Anatomía de un instante* parecen darse cita las distintas facetas ensayadas con anterioridad por Javier Cercas<sup>1</sup>: lo ensayístico, lo cronístico o lo periodístico, lo narrativo-ficcional, lo biográfico, lo autobiográfico, etc<sup>2</sup>. Su autor ha participado hasta ahora de una escritura (post)moderna, introspectiva, intergenérica, intertextual, intelectual(izada), metaficcional e incluso metaficcional historiográfica (LLuch Prats, 2006), propia de las últimas generaciones de escritores también en nuestro país. Así, se aúna una manera personal de entender la escritura, causa-consecuencia de un estado anímico-histórico postmoderno (Hutcheon, 1988) y una tendencia generacional española (Pulgarín, 1995). También en *Anatomía de un instante* se tiende a lo intertextual e intergenérico, logrando que las fronteras discursivas tambaleen y se difuminen hasta el punto de que sea lícita la duda y la incertidumbre lectora ante ese texto, pues no en balde recrea una noticia; es decir, aporta, en cuanto al concepto general de noticia, una “nueva información”. Lo que implica que la propia noción de noticia es ambigua (Dijk, 1990: 16). De hecho, la práctica discursiva de la recepción de la noticia se puede analizar teóricamente según dos componentes: el textual y el contextual. Desde el primero, el textual, se analizan las diferentes estructuras del discurso periodístico según niveles. En tanto que desde el contextual se analizan los factores cognitivos y sociales, las condiciones y consecuencias de las estructuras textuales y su contexto cultural

---

<sup>1</sup> Por su narrativa -breve y extensa- comenzó siendo reconocido, no sólo nacionalmente, Javier Cercas: *El móvil* (1987, cuentos), *El inquilino* (1989), *El vientre de la ballena* (1997), *Soldados de Salamina* -con la que ya se acerca a la interpretación ficcional de un episodio histórico, el protagonizado por el falangista Rafael Sánchez-Mazas en plena guerra civil española- (2001), y *La velocidad de la luz* (2005). Sin embargo, también ha tocado los palos de lo ensayístico con *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (1994) y de lo misceláneo-periodístico con obras como *Una buena temporada* (1998, selección de algunos de sus artículos como columnista), *Relatos reales* (2000, sus crónicas) y *La verdad de Agamenón* (2006, con crónicas, artículos e incluso un cuento), siendo *Anatomía de un instante* su última obra en el mercado. De este modo se vendría a confirmar la convivencia interdiscursiva e intergenérica en la propia manera de concebir su escritura y su *modus operandi*. No podían dejar de influir su faceta como filólogo hispánico (como doctor y ejerciendo de profesor universitario), como traductor del catalán Quim Monzó o del inglés G. H. Wells (además de ser él mismo un autor muy traducido actualmente), y como colaborador en el suplemento dominical de *El País*. Por todo ello, en *Anatomía de un instante* parece condensar, fusionar, aunar las distintas facetas ensayadas por él anteriormente, a modo de experimento, de reto textual.

<sup>2</sup> Antes de que naciera el periodismo, cuya acta de nacimiento data de la misma fecha que la novela moderna según Alberto Chillón (1999), han contribuido a esas relaciones promiscuas, además de la narrativa científica cualitativa, todas las grandes narrativas facticias englobadas como prosa literaria testimonial y censadas por él: la literatura del yo (autobiografías, memorias, confesiones y dietarios), la crónica y el relato de viajes; la biografía, la semblanza y el retrato; el cuadro y el artículo de costumbres; el ensayo; el documentalismo cinematográfico y el teatro documental.

e histórico (idem: 250). Para ilustrarlo, se podría enfrentar o comparar lo que dice el propio Cercas en el prólogo acerca de su nuevo libro con lo que comenta en él sobre otras cuestiones –no sólo textuales–, o contrastar también diversos extractos de *Anatomía de un instante* o incluso algunas críticas literarias escritas a tenor de la reciente presentación del libro.

Si el punto de partida de Javier Cercas no es otro que la idea de que ese gesto inspirador de Adolfo Suárez «contenía como en cifra el 23 de febrero» (A. I., 2009: 20), queremos ver que algunas de las interpretaciones de J. Cercas sobre determinados hechos y sobre otras cuestiones contienen, como en cifra, deliberadamente o (con probabilidad) no, la clave de la interpretación de ese hecho y también de la de *Anatomía de un instante*. Si no entra en contradicción discursiva o textual (opción interpretativa que podría ser legítima), el juego de despiste o de escondite que parece efectuar(se) hace que la adscripción genérica o discursiva de este último libro de Cercas sea ciertamente escurridiza, pudiendo leer esa incertidumbre y ese tambaleo interdiscursivo como un exponente (acertado o no) de la literatura del momento.

La arquitectura de *Anatomía de un instante* se erige sobre una dedicatoria y una cita introductoria tomada del *Infierno* de Dante que preceden una obra enmarcada por un prólogo que es el «Epílogo de una novela» y el epílogo que es el «Prólogo de una novela», entre los que se albergan las cinco partes estructuradas a modo de capítulos: «La placenta del golpe», «Un golpista frente al golpe», «Un revolucionario frente al golpe», «Todos los golpes del golpe», y «¡Viva Italia!», acompañadas finalmente de una bibliografía, notas y agradecimientos. Con el análisis de lo afirmado por el escritor en ese prólogo se podrían dar las claves interpretativas de esta obra de Cercas quien, tras explicar los motivos que le llevaron a inspirar su escritura en esa imagen momentánea de A. Suárez el 23 de febrero de 1981 que aparece, como hemos advertido, congelada fotográficamente en la propia portada de *Anatomía de un instante*, y tras presentar ese hecho histórico sobre el que se ha documentado concienzudamente por medio de las más diversas fuentes de ascendencia periodística, finalmente se presenta como un novelista: «pero yo no era un historiador, ni siquiera un periodista, sino sólo un escritor de ficciones, así que estaba autorizado por la realidad» (A. I., 2009: 21). Puede que no nos engañe, pero la duda alarga su sombra a partir de ese prólogo presentado como lo que sería el epílogo de una novela fallida.

El autor de *Anatomía de un instante* parte del dato ofrecido por una encuesta, dato, por una parte, extraído de una fuente objetiva y reciente (de marzo de 2008), y por otra, testimoniado y transmitido por la primera persona del singular, que tampoco se va a esconder a lo largo del libro y a la que

tiende el autor en sus obras, primordialmente autoficcionales (Gómez Trueba, 2009). Y en el caso que nos ocupa, Cercas no sólo no suprime u oculta su voz sino que la dramatiza en un proceso dialógico. Nos ofrece sus propias reflexiones y las enfrenta a las de los diversos personajes. Su presencia como autor-narrador y sus relaciones discursivas con el tema del golpe de estado y sus lectores vienen marcadas por los interrogantes que se plantea y, a su vez, proyecta a los lectores. De esa manera el autor da unas “respuestas” con las que asegura su control sobre las voces del discurso. Un discurso complejo en cuanto a las relaciones dinámicas que se conjugan en los diferentes estratos que representan los personajes. Lo que nos llevaría a poder calificar su discurso como de un estilo de pensamiento libre (Fowler, 1988: 87-102). “Interroga” y se interroga. A lo que coadyuva el modo condicional muy presente a lo largo del texto, como por ejemplo: «Si el Rey aceptaba el golpe, el golpe triunfaría; si el Rey no aceptaba el golpe, el golpe fracasaría» (A. I., 2009: 213). Así como esa antes aludida estrategia del discurso por medio de pronombres personales, del tipo: «yo tenía la impresión», o «yo no era un historiador, ni siquiera un periodista» (ídem: 17, 21) con los que se busca un efecto de adhesión y simpatía para mejor seducir al lector respecto a los juicios del autor. Estamos ante un texto como proceso, como interacción comunicativa de los sujetos implícitos, y también de las conciencias en un orden político y social. Tiende, pues, Cercas a la literatura como proceso social, por lo que el suyo es un texto ambiguo y abierto a todo tipo de interpretaciones. Es, por tanto, difícil colegir qué relación mantiene la instancia de la autoría con esa inmediatez espacio-temporal ni con el manejo de los niveles narrativos de esa obra, pero enseguida llega el dato metatextual, el «cómo se hizo» el borrador para una futura novela que tendría como eje el episodio del 23-F y sus protagonistas históricos... o sus personajes, porque, la misma duda que asalta a esa primera persona que escribe asalta al posible carácter ficcional de esas personas de relevancia histórica que parece tener para muchos de los españoles del siglo XXI y especialmente las generaciones jóvenes, duda que más tarde parecerá volverse contra los lectores de ese narrador que toma el nombre del autor. Ese prólogo se presenta como el *making off*: « ¿Cómo se me ocurrió escribir una ficción sobre el 23 de febrero? ¿Cómo se me ocurrió escribir una novela sobre una neurosis, sobre una paranoia, sobre una novela colectiva?» (A. I., 2009: 16). De hecho, da otras claves de su idea novelesca primeriza: sería narrada por quien sería el protagonista, el comandante Cortina, a partir de ese gesto de Suárez en el hemiciclo.

Sin embargo, presenta su proyecto como una novela fallida, fracaso o plan abortado que le lleva paradójicamente a escribir *Anatomía de un instante*

y a justificarlo en ese prólogo, sin aclarar a qué género se ha de ajustar su obra ni explícita ni implícitamente. El moderno juego con la autoficción supone la ruptura de los niveles ficcionales y despista a todo lector no avezado, pudiéndonos preguntar legítimamente con ese comienzo qué tiene *Anatomía de un instante* de autobiográfica, de autoficcional, de biográfica-ficcional. No sólo se suceden las huellas personales (sólo en esa primera página de lo que no deja de ser un texto genéricamente prologal redundan los ejemplos: «leí», «yo acababa de terminar», «estaba lleno de dudas», «recuerdo haberme preguntado», «parecerme», «cuando escribo estas líneas», etc.), sino que se ofrecen otras claves indirectas que, en cuanto son referidas a otras cuestiones como en el caso de la televisión, podrían contribuir, como contraste a nuestro anterior juicio, a la interpretación de la propia obra de Cercas. Aunque sobre la televisión, se puede leer en lo siguiente la manera de entender la relación realidad-ficción de J. Cercas, tema habitual, por otra parte, en el conjunto de su obra (García Nespereira, 2008): «no era aún el principal fabricante de realidad a la vez que el principal fabricante de irrealidad del planeta». Si la literatura tiene y crea (su) realidad, un ensayo (una de las opciones genérico-discursivas para encasillar *Anatomía de un instante*), como decimos, un ensayo basado en hechos reales puede contener lícitamente su irrealidad.

Si hoy para muchas personas Adolfo Suárez, Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo pueden parecer personajes televisivos, no dejan de ser personajes de papel en esta obra de Cercas, diseñados por él a tenor de la congelación de ese instante que disecciona y que diseña y hace mover con sus cuerdas. Pero, de nuevo, esas dudas o ese despiste o esa indefinición la consiguen alimentar el propio autor, como cuando afirma de uno de ellos: «Aunque sabemos que es un personaje real, es un personaje irreal; aunque sabemos que es una imagen real, es una imagen irreal» (A. I., 2009: 14). Así, también este detalle estilístico, con esa estructura sintáctica paralela, habitual en Cercas, puede ofrecer otra clave interpretativa: si existen los personajes reales, esto puede ser un ensayo novelado; si existen las imágenes reales, esto puede ser un reportaje autoficcional. A ese despiste contribuye precisamente con ese estilo que cohesiona esta obra, como con esas estructuras bimembres incluso en forma de eco para ir ampliándose progresivamente con nuevas anotaciones o rectificaciones, que en muchos casos contradicen a modo de lo anterior como con ese oxímoron recurrente.

Quizás porque vale todo, no vale nada en el cajón de sastre o en el laberinto interpretativo de esta obra que, como esa imagen única filmada de un golpe de estado, puede ser un «amasijo de ficciones en forma de teorías sin fundamento, de ideas fantasiosas, de especulaciones noveleras y de recuerdos

inventados» (A. I., 2009: 14). Sí, ésta es una de las explicaciones dadas por el autor a las interpretaciones de ese golpe filmado que, de nuevo, según nuestra lectura, no lo hace directamente sobre la propia obra presentada pero que parece volverse contra ella: aunque basado en teorías con fundamento tomadas de una intensa documentación, como confiesa y alega el propio autor en ese prólogo y como corrobora en la bibliografía presentada al final, Cercas es invitado por sí mismo a plantear una teoría particular, la suya, teoría que, por personal e intransferible y como autor de ficciones y de artículos de opinión – no como historiador ni como periodista –, realiza. Como los propios intérpretes de ese hecho histórico-ficticio, Cercas no va a dejar de novelar sus especulaciones (basadas en datos, no obstante), de adornar sus recuerdos de cuando era un joven estudiante de filología, de fantasear sobre lo que pudo pasar por la mente de aquellas personas/personajes.

En la segunda parte de ese prólogo-epílogo llega el testimonio propiamente personal a partir, justamente, de un artículo solicitado en su día por la prensa italiana sobre su recuerdo de aquel día. Así, el autor se recrea a sí mismo aquel 23-F del 81, con todo lo que de realidad e irrealidad e incluso de autoficción puedan tener los recuerdos. Tampoco el autor niega su predisposición o lo que no deja de ser una interpretación personal:

Mentiría sin embargo si dijera que Suárez me inspiraba por entonces demasiada simpatía: mientras estuvo en el poder yo era un adolescente y nunca lo consideré más que un escalador del franquismo que había prosperado partiéndose el espinazo a fuerza de reverencias, un político oportunista, reaccionario, beatón, superficial y marrullero que encarnaba lo que yo más detestaba en mi país y a quien mucho me temo que identificaba con mi padre, suarista pertinaz (A. I., 2009: 18-19).

De este modo, no niega su toma de posición, reafirmada en el epílogo-prólogo, donde retoma también esa inspiración más o menos directa en la figura paterna, a cuya memoria va dedicada esta obra. Entre ese prólogo y ese epílogo, se suceden las secuencias de esos segundos filmados, fotografiados, que son analizadas por el autor, quien parece, como otro personaje de la obra, evolucionar. Durante su escritura, no la de la novela fallida sino la de *Anatomía de un instante*, ha ido experimentando progresivamente una especie de catarsis, como si finalmente esa escritura se hubiera convertido al menos en placebo para y de sí mismo. Ésa era, según Aristóteles, una de las propiedades de la tragedia, de la ficción, a la que puede pertenecer esta obra.

Entonces llega el último tercio de ese prólogo en forma de epílogo novelístico, en el cual las dudas sobre el género de *Anatomía de un instante*

afloran. Si antes el propio Cercas ha dudado en calificarlo o bien de «paranoia colectiva» o bien de «novela colectiva» (A. I., 2009: 15), y ha planteado su obra como la respuesta al reclamo que la realidad le ha hecho de una novela (ídem: 16), la de *Anatomía de un instante* sería la historia de un gesto, la historia de prácticamente un segundo, vista desde el enfoque de lo que su ojo vio a través de otro ojo, el de las cámaras que, como el referido *meganarrador* filmico, pudieron testimoniar aquellas horas en el Congreso de los Diputados, con todo lo que de ficción también pueda tener esa perspectiva inevitablemente sesgada. Más adelante incluso lo asemejará a una novela policiaca (ídem: 20), corroborando poco después que en toda novela, como ficción, «todo era coherente, simétrico, geométrico» (ídem: 21), porque «la novela es un género que no responde ante la realidad, sino sólo ante sí mismo» (ídem: 22) y porque se «debe iluminar la realidad mediante la ficción, [...] debe derrotar a la realidad, reivindicándola para sustituirla por una ficción tan persuasiva como ella» (ídem: 23). Y por eso, en esa tercera parte del prólogo-epílogo, Cercas se refiere a *Anatomía de un instante* como Cervantes al Quijote: como un libro (ídem: 25), tan vagamente. Con todo, confiesa, se trata en realidad del «humilde testimonio de un fracaso», y del fracaso<sup>3</sup>, del aborto, del bastardo de una novela, nace este libro, pero se ha «resignado a contarlo» (ídem: 25) para cobrar toda su dignidad y hasta para reconvertirlo en éxito, con toda la *humilitas* y la *captatio* de todo género prologal accionando de cara al lector. Así, si esto no es una novela, tampoco es un libro de historia, y por ello alerta a que

nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos, [a que] no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia; tampoco renuncia a responder ante sí mismo además de responder ante la realidad, y de ahí que, aunque no sea una novela, no renuncie del todo a ser leído como una novela, ni siquiera como una rarísima versión experimental de *Los tres mosqueteros*; y sobre todo –y ése es acaso el peor atrevimiento– este libro no renuncia del todo a entender por medio de la realidad aquello que renunció a entender por medio de la ficción, [...]. (A. I., 2009: 25-26).

Así, en este prólogo habita toda una declaración de intenciones, entroncando con la más pura tradición literaria, refiriendo todo un contenido

---

<sup>3</sup> Redundará en ello en el «Epílogo. Prólogo de una novela» como sigue: «A menos, quiero decir, que el reto que me planteé al escribir este libro, tratando de responder mediante la realidad lo que no supe o no quise responder mediante la ficción, fuera un reto perdido de antemano, y que la respuesta a esa pregunta -la única respuesta posible a esa pregunta- sea una novela.» (A. I., 2009: 431)

metatextual, explicando su concepción de la realidad/ficción e incluso de los propios géneros textuales. Luego puede o no cumplirlo, jugar con la ironía y/o con la propia traición, pero parece que, según Cercas, todo es lícito en territorio de ficción. Su intención, reitera, era hacer ficción a partir de un hecho histórico real pero que, considera, tiene mucho de irreal. Aun así, la realidad, esa realidad, confiesa, le atrae tanto que no se ve con el derecho de «reinventarla» (A. I., 2009: 24). Y por ello, una vez más, lo que en principio es otro juicio valorativo más del escritor J. Cercas sobre esos hechos históricos y sobre cómo le llevaron a escribir se puede leer implícitamente como una nota metatextual sobre lo que acaba siendo en ocasiones, según nuestra opinión, y al decir del autor, esta obra: «un laberinto espejeante de memorias», «un lugar sin apenas certezas» (ídem: 24).

«Espejeante», memorística, laberíntica e incierta, discursiva y retóricamente también, es *Anatomía de un instante*, y a ello contribuye el estilo de su escritor. A ese carácter especular adquirido con el juego de niveles narrativos, especialmente con el principio metatextual, le corresponden esos extensos periodos oracionales que se van alargando progresivamente en forma de eco, con periodos bimembres y trimembres que van redundando y rectificándose a sí mismos, creado juegos semánticos al corregir o matizar lo precedente. No sólo se produce esa *variatio* a un nivel sintáctico menor, sino que el autor moldea y rehace párrafos empleados con anterioridad, adaptándolos a un nuevo sentido sin dejar de restarle unidad. Esa primera persona, corrigiendo o moldeando sus propias afirmaciones, se deja asomar, y se deja ver claramente además con el recurso a esa persona del singular y con adverbios de modalidad que declaran una toma de posición como los adjetivos calificativos, con un uso muy literario por parte de Cercas. Él mismo lanza preguntas retóricas que enseguida pasa a responder, y tiende paralelismos espacio-temporales, al más puro estilo simétrico de la ficción como ya se ha dicho. Todo ello, junto a los símiles literarios y cinematográficos que establece y la recurrencia de ideas, hacen de su estilo un factor cohesivo de la obra, una huella personal distante del tono y discurso periodístico meramente informativo.

Aunque no tanto del perfil de los textos periodísticos informativos de creación y de opinión, caracterizados estos, en conjunto, por la fuerza de la narración, descripción detallada y colorista de los personajes, uso de la argumentación y de diversos recursos literarios. En ellos, las valoraciones se hacen sobre hechos probados o comprobables, y no cabe el juicio aséptico del profesional de la información (Núñez Ladevéze, 1995: 96-110). No obstante, entre ambos, los informativos de creación y los interpretativos o de opinión, cabe el matiz diferenciador de que los primeros tienden a destacar los *topoi*:

*qué, quiénes, cuándo y dónde*; y los segundos el *por qué* y/o el *cómo*. Y en los cuales se basó Héctor Borrat para un análisis comparativo, según el tratamiento otorgado por distintos semanarios occidentales al 23-F. Así, desde que se constituye el tema es de observar *qué* acontecimientos, acciones e ideas, serán materia del relato, y en que términos se cohesionan; *quiénes* son los protagonistas, sus antagonistas y los terceros involucrados; *cuándo* comenzarán y terminarán los hechos, y cuándo habrá que marcar, entre principio y fin, tiempos y ritmos; *dónde* está el escenario y dónde los otros en los que se desarrollan acciones paralelas; *por qué* el conflicto se ha producido y los actores se comportan de tal manera y la trama llega ese desenlace; *cómo* se va a explicar esos acontecimientos y acciones, cuáles son sus antecedentes, cuál es el pronóstico que a partir de todo ello puede hacerse (Borrat, 1981: 91-113). Análisis y propuesta en la que adquiere importancia la condición literaria del texto; es decir, la función poética del lenguaje (Bernal / Chillón, 1985: 92). Conjunto de *topoi* presentes en el texto novelístico de Cercas y que se acentúan, alternativamente o en su conjunto, según los niveles narrativo, descriptivo y argumentativo, pero siempre de manera ambigua e imprecisa; pues no debemos olvidar que el texto de Cercas queda dominado por su carácter formal y ficcional, en el que prevalece una estructura narrativa, un estilo y técnicas expresivas propiamente literarias. Sirvan como ejemplo, entre otros muchos que podríamos aducir, el tratamiento literario de los *topoi* informativos *qué, quiénes* y *dónde*, en la descripción que Cercas nos ofrece de lo que ocurre, a lo largo de toda la noche, en el palacio de la Zarzuela, «en unos pocos metros cuadrados, en el despacho del Rey y en el de Fernández Campo, que era el antedespacho del antedespacho del Rey» (A. I., 2009: 162); o bien de la situación de los parlamentarios que caminan por el ancho pasillo, que circunda el hemiciclo, cabizbajos y humillados, escoltados por guardias civiles hasta el baño, y donde «los políticos y periodistas encajados en los mingitorios no cambiaban los intrascendentes comentarios de siempre, sino únicamente susurros de incertidumbre» (ídem: 240).

Y a la par que el relato está subrayado por rasgos propios del periodismo informativo de creación y de los del interpretativo o de opinión, también se va construyendo sobre otros intertextos que configuran sus fuentes y su documentación, asumiendo una labor investigadora: «varias biografías de Suárez, varios libros sobre los años en que ocupó el poder y sobre el golpe de estado, [...] algún periódico de la época» (2009: 20), trabajos de investigación y entrevistas varias. Las toma como aval de objetividad histórica, rodeándolas de un estilo más austero, con concisión y ritmo, como se comprueba ya en ese epílogo que es, según el título, prólogo de una novela (¿de otra novela diferente



a la esbozada originalmente? El título contribuye de nuevo a la vacilación intergenérica). En esa parte final relata el antes, el durante y el después del juicio, el más largo de la historia española hasta entonces, repasando la vida posterior de los principales responsables juzgados. Va a ir regresando la primera persona, sobreponiéndose gradualmente en cada parte capitular de ese epílogo a esos nuevos datos históricos y objetivos, que van perdiendo terreno a favor de los juicios de valor desparramados, de nuevos adjetivos, de adverbios valorativos, de una nueva recurrencia a Borges, al carácter metatextual y a ese estilo laberínticamente repetitivo que no es sino una preocupación didáctica. Pero a medida que “la función didáctica da paso a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad” (Eco, 1981: 76).

Por ello, de la exposición historiográfica de lo sucedido tras el 23-F, Cercas pasa a valorar sin tapujos el triunfo-fracaso del golpe y el cambio en el devenir político español<sup>4</sup>, para acabar con la remembranza del encuentro con su padre enfermo explicándole la redacción de ese libro. En la quinta parte de ese epílogo el recuerdo memorial dedicado a su padre cerraría circularmente la estructura de la obra, fundiendo su descripción biográfica con la de Suárez, (con)fundiéndola como viene haciendo con los diversos discursos albergados en *Anatomía de un instante*, obra en la que también tienen cabida esos ingredientes sentimentales y biográficos, confesionales e íntimos:

Lo entendí. Creo que esta vez lo entendí. Y por eso unos meses más tarde, cuando su muerte y la resurrección de Adolfo Suárez en los periódicos formaron una última simetría, la última figura de esta historia, yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez o un gesto de Adolfo Suárez sino para intentar entender a mi padre, si había seguido escribiéndolo para seguir hablando con mi padre, si había querido terminarlo para que mi padre lo leyera y supiera que por fin había entendido, que había entendido que yo no tenía tanta razón y él no estaba tan equivocado, que yo no soy mejor que él, y que ya no voy a serlo. (A. I., 2009: 437. Final)

Reflexión esta última, de carácter psicológico y sentimental, con la que Cercas trata de influir y aleccionar al lector para que su texto sea descodificado

---

<sup>4</sup> «La democracia española no lo es [perfecta], pero es una democracia de verdad, peor que algunas y mejor que muchas [...]. Todo eso fue en grandísima parte un triunfo del antifranquismo, un triunfo de la oposición democrática, un triunfo de la izquierda. [...] En fin, el franquismo fue una mala historia, pero el final de aquella historia no ha sido malo.»(A. I., 2009: 433-434) De este modo, aunque sea de forma más o menos explícita ya en el final del libro, no renuncia a ofrecer su propia interpretación ideológica.

e interpretado de manera unívoca y no ambigua. Pues es consciente de que ha construido un texto hipercodificado, no sólo de ascendencia periodística, intertextual y de artificios retóricos y expresivos, sino también ideológica y política. Por lo que la competencia y actitud ideológica del lector, en cierta medida previstas en el texto a través del lector modelo, pueden intervenir en la determinación del nivel de lectura (Eco, 1981: 120-121). Y es en esa consideración o afirmación final, en esa propuesta de giro hermenéutico, cuando Cercas nos transmite su preocupación porque la decisión acerca del sujeto de la enunciación depende de las inclinaciones ideológicas y políticas de los intérpretes. Por lo que también cabía la posibilidad de que hubiera dicho más y algo distinto.

### **2. 3. Derivaciones de la crítica literaria periodística**

Desde nuestras anteriores consideraciones estimamos oportuno atender otras posiciones críticas, aunque de manera restrictiva. Es decir, sólo aquellas que conciernen a la crítica literaria periodística aparecida en los meses posteriores a la publicación, en su primera edición, en abril del 2009, de *Anatomía de un instante*. Y con ello queremos mostrar la condición de un discurso crítico que se difunde en un periódico o semanario, dirigido a un lector medio, dominado, en parte, por la impronta de estirpe periodística de atender, a la mayor brevedad posible, al hecho noticioso. Lo que conlleva un cierto grado de subjetividad y de persuasión con el fin de incitar y motivar al lector. En ocasiones, no tanto acerca de la bondad o calidad estética del producto cultural analizado u objeto de la crítica, sino sobre el propio texto desde el que se realiza la crítica para que el autor del mismo también satisfaga su ego. Unas pocas de las críticas publicadas en el periodo anteriormente indicado nos pueden ser útiles. No obstante, en esta perspectiva crítica periodística es de interés retrotraernos a la crítica que, en *El País*, realizara Vargas Llosa, en el 2001, a propósito de la novela de Cercas, *Soldados de Salamina*, porque en ella encontramos juicios que bien podrían quedar circunscritos a *Anatomía de un instante*, en especial de su prólogo y del epílogo, como cuando afirma: “El inteligente narrador se las arregla [...] para contarnos cómo consiguió él contarnos esta historia, cómo nació la idea, qué problemas enfrentó mientras la escribía, qué ayudas tuvo, las depresiones que debió vencer, y la misteriosa manera como la tumultuosa vida real compareció para ayudarlo a llenar los blancos e inyectarle confianza cada vez que su empresa literaria parecía hacer aguas”(Vargas Llosa, 2001).

Desde entonces, ese carácter metatextual e interdiscursivo del escritor español ha sido destacado recurrentemente en las críticas literarias confeccionadas en los últimos meses a partir de su última obra, que tampoco se decantan por

encasillarla genéricamente, siendo esta propiedad literaria de Cercas objeto de juicios valorativos. En la reseña firmada en junio del mismo 2009 por Justo Serna<sup>5</sup>, éste se refiere de nuevo en los términos, no explícitos, de la variación genérica: “No es una ficción: es una crónica de los acontecimientos principales y, sobre todo, una interpretación de los hechos que se vieron, que quedaron registrados por las cámaras de Televisión Española.” Y más adelante la califica de “historia potencial”, de “estudio conjetural”, de “versión de este o de aquel hecho” a partir de las hipótesis y de los documentos, pero también de la fantasía recreada alrededor de ese episodio histórico. Pero, justificando ese rechazo de la ficción (de lo que aquí no estamos del todo seguros), se decanta por escoger el género al que respondería *Anatomía de un instante*, que no es otro que la crónica, alegando como motivo principal, el del propio autor, la excesiva documentación, pero “sin ser novela, tenemos relato real y metanarración”. También transita por esa vacilación que tienen los propios lectores de esta obra de Cercas, como aquéllos que prefieren ver en ella esa crónica histórica y política; y aunque él ha optado por calificarla de crónica, parece desdecirse poniendo entonces el acento en la ficción, especialmente en el retrato de Adolfo Suárez como personaje a partir de esos símiles literarios. Y a pesar de todo ello, como Cercas, justifica la crónica mediante la ficción, alegando que “[no] o es una licencia fraudulenta.”

La siguiente es parte de la reseña realizada por Jordi Gracia (2009) en el mes de abril, en *El País*, al salir a la venta el libro. Ante todo, alaba literariamente la obra del Cercas novelista, “sin ser una novela, sin fabular nada, maniatándose: imaginando, eso sí, imaginando con la inteligencia madura de un gran escritor en plenitud y con la solvencia del historiador más escrupulosamente maniatado al dato y al documento.” No es una novela histórica o basada en sucesos históricos acontecidos porque no pasó del borrador y porque el terreno de la ficción tiene límites. El propio escritor dice en ese prólogo-epílogo que lo escrito por él no era una novela, que la novela tiende a la simetría, a la elaboración, al principio y al fin; así, *Anatomía de un instante* puede no ser una novela, como lo confirma Cercas, pero sí tiene esa simetría que sólo existe en la ficción, ya que, según J. Gracia: “este libro está febrilmente armado y construido precisamente para que nada quede en las manos del novelista caprichoso que ha de dar sentido a lo que no lo tiene y ha de buscar secretas ataduras que pasteuricen la viscosidad de lo real en la historia. Sin ser una novela, es una lección magistral sobre lo que es y puede ser la novela en las letras internacionales del siglo XXI y es además, pero secundariamente, la

---

<sup>5</sup> [www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3211](http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3211)

versión que el siglo XXI va a interiorizar y normalizar del golpe de Estado del 23-F en España”.

Como se comprueba, en las críticas periodísticas anotadas, el único acuerdo en cuanto al carácter discursivo de esta obra de Cercas no es otro que la negación de que se trata de una novela. Valoración genérica a la que se refirió Cercas, como autor, en la presentación del libro. Y de lo que nos da cuenta M. Martínez Arnaldos (2009) en su crítica, precisamente titulada “La ambigüedad literaria de J. Cercas”, aparecida en el diario *La Opinión de Murcia*, cuando a propósito de la actitud del lector ante la obra nos dice “que Cercas hace partícipes a los lectores de sus dudas e indeterminación genérica”. Es más, coarta la libertad interpretativa de sus lectores, y a la vez trata de guarecerse ante las críticas, al afirmar en la presentación del libro “que se debe leer entero y como si fuera una novela para que tenga sentido”. De tal manera que, subyacentemente, el propio Cercas viene a proclamar la ambigüedad literaria de *Anatomía de un instante* y las dificultades a las que se debe enfrentar el lector para una correcta y unívoca interpretación genérica. Una postura, la de Cercas, en la que tampoco es de desdeñar, como también advierte Martínez Arnaldos en su reseña crítica, la naturaleza obsesiva que sobrevuela a lo largo de la narración: “Pues en la intensidad de sus numerosas lecturas subyace la emoción por averiguar una verdad confusa. No escribe acerca de lo que sucedió, sino que es la búsqueda, en sí misma, el pretexto para escribir” (Martínez Arnaldos, 2009).

Opinión crítica, la que en su momento formulamos, desde la que podemos sugerir ahora que la figura del narrador, de por sí, es también ambigua porque se nos presenta como la figura física que ha escrito el libro, y, a su vez, encarna, de modo similar, al autor modelo. De hecho, si Cercas nos dice “que es un libro que puede ser malinterpretado y que se debe leer entero, como si fuera una novela”, y luego, en las páginas finales del libro, cuando el narrador compara a su padre, un veterinario ya jubilado, que en su juventud fue un contumaz fumador, de Acción Católica y falangista, con Adolfo Suárez, en cierto modo está invitando al lector a esa relectura del libro entero, desde el principio. Y con tal procedimiento narrativo, el discurso pasa a formar parte de la estrategia del autor modelo (Eco, 1996: 45-46). Ese comentario final sobre su padre forma parte del discurso, y no de la fábula, por cuanto nos viene a decir que debemos entender su actitud y la duda a la hora de escribir el libro. Que no sabe (y remitimos a la página final del libro anteriormente transcrita) a ciencia cierta si empezó a escribir el libro “para intentar entender a Adolfo Suárez” o “para intentar entender a su padre [y] si había seguido escribiéndolo para seguir hablando con mi padre”. Hay un último discurso, no

del narrador, sino del autor modelo, que se sobrepone y condiciona a los diversos discursos periodísticos, ensayísticos, políticos e ideológicos, que conforman la fábula.

Por todo ello, seguimos dudando sobre la manera de referirnos a este “libro” de Cercas (aquel libro de Cervantes con el tiempo acabó “convirtiéndose” –o acabaron convirtiéndolo– en una novela). Podemos verlo como un acierto literario, y sobre todo, como un claro exponente de otro reto textual propio de los últimos años (postmodernos), en que todo encasillamiento genérico o discursivo es echado por tierra. Pero si ello es lícito en el terreno de la ficción, también podemos seguir preguntándonos si todos o algunos o ninguno de los datos –presuntamente tomados como fuentes documentales– ofrecidos por Cercas en *Anatomía de un instante* son recreados ficticiamente por el autor, preguntándonos qué hay de ficción a lo largo de toda esa obra, si esa ficción sólo es meta y auto ficción y no ficción sobre esas personas/esos personajes históricos. Narración “espejeante” y laberíntica, con miradas preferentemente hacia detrás (el pasado de los personajes) y en ocasiones hacia delante (lo que se pretendía conseguir con el triunfo del golpe) (A. I., 2009: 423). Movimientos narrativos de analepsis y prolepsis (Genette, 1972) en cuyo gozne formal es perceptible cierta duda, ambigüedad y obsesión.

### **3. Indeterminación genérica y laberinto de la ficción**

Si la certidumbre, que tanto consuela al hombre, en realidad no existe ni en la más pura ficción, quizás, se podría pensar, lo que hace Javier Cercas es ser en todo momento fiel a la “esencia” de ese episodio histórico que disecciona: si tiene tanto de ficticio como de real, de individual como de colectivo, *Anatomía de un instante* no podía escribirse de otro modo. Quizás, también podemos pensar, que esos hechos, o mejor, esas interpretaciones, tanto como las interpretaciones de esas interpretaciones, parecen volverse en ocasiones contra la propia obra y su autor, y aquello en lo que todo cabe no cabe en ningún otro lugar (tal vez por deseo expreso de que no se ajuste a ninguna definición ni perfil), de tal manera que ni es ensayo, ni es novela, ni es reportaje, ni es autoficción. Por ello, el lector elige y tiene la última palabra: será lo que quiera que sea, pero no debe traicionarse.

Lo reciente de este libro puede ilustrar ajustadamente el estado de la cuestión literaria y también de la cuestión teórica en la más estricta contemporaneidad. Pero no sería ilícito preguntarse si en la *summa* interdiscursiva, de la que hace alarde la última literatura (y no sólo la literatura), nada se contradice sino que se enriquece, preguntarse si con la suma de diversas clases textuales nada se anula sino que crea una especie nueva imposible de

definir (hasta ahora, si es que no se haría y se reharía con tal de escapar de las garras de toda definición). Reclamamos la labor del lector activo, de segundo nivel, avezado, despierto, ansioso de perderse en los laberintos ficcionales.

La maestría de Cercas como escritor experimentado es innegable, sobre la que pocos juicios valorativos ya se pueden aportar, como tampoco se ha pretendido añadir aquí juicios o interpretaciones particulares sobre las propias interpretaciones del Cercas testigo, observador y analista de ese gesto histórico de Adolfo Suárez que al final le lleva a reencontrarse con su padre. Sin embargo, creemos que, lanzadas muchas piedras y escondidas las manos, apuntadas muchas dianas con un solo dardo, puede que el lector pierda el norte de la ficción. El autor no deja de reconocer lo que no es, pero efectivamente no confirma lo que es *Anatomía de un instante*; si, en la escritura (post)moderna la sombra de la incertidumbre es alargada y el lector está en su derecho de tener la última palabra aun con la seguridad de errar por sí mismo. Sí, donde caben dos (géneros o discursos)... pero donde terminan uno y otro comenzaría de nuevo el debate legítimo de si todo vale, si no se anula, si se puede compatibilizar.

Por todo ello, y acogiéndonos de nuevo a U. Eco, el mundo que propone Cercas es un parásito del mundo real. Tanto los lectores que vivimos los sucesos del 23 de febrero del 1981, como los que nacieron a partir de esa fecha, aceptamos lo que se nos narra en *Anatomía de un instante*. Pero en cuanto que es un mundo de ficción, parásito del mundo real, con anclajes en otras estrategias discursivas, periodísticas o ensayísticas, pone entre paréntesis buena parte de las cosas que sabemos sobre el 23-F. Y nos lleva a concentrarnos en un mundo finito y cerrado, y que al no poder salir de sus límites nos vemos obligados a explorarlo en profundidad. A valorar los discursos de los distintos personajes que el narrador propone. Hasta el punto de que llegamos a conocer mejor a Adolfo Suárez que a nuestro propio padre, y a través de aquél a éste. Y en este punto es de reseñar el paralelismo y posible influencia del pensamiento crítico de Eco sobre Cercas. En especial, cuando Eco afirma que el lector puede llegar a entender e identificarse intelectualmente con el personaje, como si en vez de una narración tuviésemos entre manos “*un complejo tratado bio-psico-socio-histórico sobre dicho personaje*” (Eco, 1968: 228. La cursiva es nuestra).

Lógicamente, Eco se está refiriendo a un personaje plenamente ficcional, ejemplificado en Julien Sorel, el protagonista de *El rojo y el negro*, de Stendhal, al que conocemos mejor que a nuestro padre: “porque de éste ignoramos muchos rasgos morales, muchos pensamientos no manifestados, acciones no motivadas, afectos no revelados, secretos mantenidos [...]” (idem:

228). En cambio, de J. Sorel se dice todo lo que es necesario saber para entender su historia dentro de los límites que impone el marco del relato, pero nuestro padre pertenece a la vida y su acontecer histórico donde es difícil deducir el complejo juego de la concatenación. No obstante, además está advertir que Cercas no es el lector real o empírico de su propio libro, pero sí el autor que mientras escribe sobre Suárez, éste es un pretexto para indagar en la conciencia de sus relaciones paternas. Y así, a la vez que escribe se siente escrito, como ante un espejo que refleja su yo y el reencuentro con el pasado paterno. Escribe para entender su pasado. Un autor implícito, o segundo yo, sujeto de la narración. Algo que propicia y del que derivan los complejos mecanismos narrativos que llevan al lector, sobre todo a los que han conocido la historia del 23-F, a implicarse en el relato o ficción. Una ficción que es tal porque la historia ha sido reinventada según sucedió. Por lo que Cercas puede convertirse en autor implícito y también en lector modelo.

Pero más allá de la ambigüedad genérica de la narración, en cuanto que es ficción que *narra* un suceso histórico y es crónica porque cuenta lo que ha pasado en la vida real, las páginas finales de *Anatomía de un instante* acentúan la complejidad dialéctica y discursiva del texto narrativo. Pues nos sitúan ante una nueva perspectiva del relato en la que son protagonistas, junto a otros, Suárez, el padre de Cercas y él mismo. Pluralidad de voces, de discursos que se conectan no sólo de forma manifiesta sino, a veces, por medio del inconsciente del escritor, de los fantasmas que le provoca la imagen televisiva de Suárez, «espectral en un desierto de escaños» (A. I., 2009: 31), tendente a la fantasía y la imaginación creadora como afirmación y descubrimiento de la realidad.

(Este trabajo es resultado de una investigación realizada en el proyecto de investigación de referencia FFI2010-15160, concedido por la Dirección General de Investigación del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación)

**Manuel MARTÍNEZ ARNALDOS**  
**Carmen M. PUJANTE SEGURA**  
**Universidad de Murcia**

## Referencias bibliográficas

- ABRIL, Gonzalo (1997), *Teoría general de la información*, Madrid: Cátedra.
- ABRIL VARGAS, Natividad (2003), *Información interpretativa en prensa*, Madrid: Síntesis.
- ACOSTA MONTORO (1973), José, *Periodismo y literatura*, 2 vols., Madrid: Guadarrama.
- AGUILERA, Octavio (1992), *La literatura en el periodismo*, Madrid: Paraninfo.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2005), "Retórica, comunicación e interdiscursividad", en *Revista de Investigación Lingüística*, 8, pp. 7-33.
- BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas (1979), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- BERNAL, Sebastián / CHILLÓN, Lluís Albert (1985), *Periodismo informativo de creación*, Barcelona: Mitre.
- BERNARDO PANIAGUA, José María (2006), *El sistema de comunicación mediática. De la comunicación interpersonal a la comunicación global*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- BETTETINI, Gianfranco (1977), *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BORRAT, Héctor, "Once versiones noratlánticas del 23-F" (1981), en *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 4, pp. 91-113.
- BUENO, Manuel (1951), "El periodista", en *Costumbristas españoles*, vol. II, Madrid: Aguilar, pp. 1080-1081.
- CASTELL, M. (2001), *La galaxia Internet*, Madrid: Areté.
- CASTRO ARENAS, Mario (2000), *El periodismo y la novela contemporánea*, Caracas: Monte Ávila.
- CHILLÓN, Albert (1999), *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- DIJK, Teun A. van (1990), *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona: Paidós.
- ECO, Humberto (1968), *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona: Lumen.
- ECO, Humberto (1981), *Lector in fábula*, Barcelona: Lumen.
- ECO, Humberto (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen.
- FERGUSON, Robert (2007), *Los medios bajo sospecha. Ideología y poder en los medios de comunicación*, Barcelona: Gedisa.
- FOUCAULT, Michel (1970), *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1974), *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1987), *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets.



- FOWLER, Roger (1988), *La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística*, Alcoy: Marfil.
- GARCÍA NESPEREIRA, Sofía (2008), “El «relato real» de Javier Cercas: la realidad de la literatura”, en *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 24, 1, pp. 117-128.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris: Seuil.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2009), “«Esa bestia omnívora que es el yo»: el uso de la «autoficción» en la obra de Javier Cercas”, en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 86, 1, pp. 67-83.
- GRACIA, Jordi, (2009) “Tres héroes de un instante”, *El País*, Madrid, 11 de abril.
- HABERMAS, Jürgen (1987), *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus.
- HABERMAS, Jürgen (1994), *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona: G. Gili.
- HORKHEIMER, Max (2003), *Teoría crítica*, Buenos Aires: Amorrortu.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor (1994), *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Trotta.
- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics as Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London: Routledge.
- IMBERT, Gérard (2008), *El transformismo televisivo. Posttelevisión e imaginarios sociales*, Madrid: Cátedra.
- KRESS, Gunter (1989), *Linguistic Processes in Sociocultural Practice*, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- LASSWELL, Harold D. (1985), “Estructura y función de la comunicación en la sociedad”, en M. de MORAGAS (ed.), *Sociología de la comunicación de masas II. Estructura, funciones y efectos*, Barcelona: G. Gili, pp. 50-68.
- LAZARSFELD, Paul F., y MERTON, Robert K. (1969), “Comunicación de masas, gusto popular y acción social integrada”, en Mc. Donald *et al.*, *La industria cultural*, Madrid: Alberto Corazón, pp. 269-287.
- LÓPEZ GARCÍA, G. (2005), *Modelos de comunicación en Internet*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- LYOTARD, Jean-François (1984), *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra.
- LLUCH PRATS, Javier (2006), “La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas”, en A. Cancellier, Maria C. Ruta, L. Silvestri (coords.), *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi (Catania-Ragusa 16-18 mayo)*, vol. 1, pp. 293-306.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (2009), “La ambigüedad literaria de J. Cercas”, *La Opinión de Murcia*, 13 de junio, p. 32.
- MATTELART, Armand (2005), *Diversidad cultural y mundialización*, Barcelona: Paidós.
- NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis (1995), *Introducción al periodismo escrito*, Barcelona: Ariel.
- PASQUALI, Antonio (1990), *Comprender la comunicación*, Caracas: Monte-Ávila.

Manuel Martínez Araldos, Carmen M. Pujante Segura

- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1963), "El periodismo", en *Obras Completas*, vol. IV, Madrid: Aguilar.
- PULGARÍN, Amalia (1995), *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid: Fundamentos.
- REBOLLO SÁNCHEZ, Félix (2000), *Literatura y periodismo hoy*, Madrid: Fragua.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *Crítica de la seducción mediática*, Madrid: Técnos.
- SCHAAF, Sergi (1981), "El document àudio-visual del 23-F", en *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i cultura*, 4, pp. 115-131.
- THOMPSON, J. B. (1998), *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- VALERA, Juan (1958), "El periodismo en la literatura", en *Obras Completas*, vol. III, Madrid: Aguilar.
- VARGAS LLOSA, Mario (2001), "El sueño de los héroes", *El País*, Madrid, 3 de septiembre.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1999), "Prólogo", en A. Chillón, *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, cit., pp. 5-9.
- VILCHES, Lorenzo (1983), *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona: Paidós.
- ZUNZUNEGUÍ, Santos (1989), *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra / Universidad del País Vasco.