

EL ESCRITOR, LA HISTORIA Y LA IMAGEN

en torno a *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas

Juan Antonio Ennis*

CONICET-Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Néstor Bórquez**

Universidad Nacional de la Patagonia Austral

RESUMEN

La portada del último libro de Javier Cercas, *Anatomía de un instante* (2009), invita al lector a detenerse sobre la imagen borrosa de un fotograma, un cuadro extraído de la grabación televisiva de la toma del Congreso por parte del teniente coronel Tejero y un grupo de guardias civiles el 23 de febrero de 1981. El libro, a partir de esa imagen congelada, intenta releer la transición y su significado en la escena del presente, deteniéndose en los gestos, implicancias y suposiciones, a partir de una serie de operaciones sobre el propio estatuto de su escritura y su imagen de escritor, superponiendo en su cierre los espectros de la memoria pública a aquellos de la memoria individual.

PALABRAS CLAVE

Javier Cercas, imagen de escritor, montaje, memoria

Al pensar una categoría tan elusiva y al mismo tiempo práctica por la inmediatez de su *designatum* como la de “imagen de escritor”, resulta forzoso interrogar los varios dispositivos que convoca. El primero de ellos fue observado ya por María Teresa Gramuglio en un trabajo señero sobre el tema. El punto de partida para hablar de las “imágenes de escritor”, sostenía, es

una comprobación empírica: la de que los escritores, con gran frecuencia, construyen en sus textos *figuras de escritor*, y que estas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita o aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos.¹

* juanennis@conicet.gov.ar

** borqueznestor@hotmail.com

¹ GRAMUGLIO. La construcción de la imagen, p. 37. (destacado en el original)

Por otra parte, son las intervenciones de la crítica y el mercado en la presentación de una obra que lleve la firma de un escritor los otros dos elementos determinantes en su consagración y con ello en la construcción de su imagen.

El presente trabajo se ocupa de indagar en el modo en que este conjunto de dispositivos opera a partir del último libro de uno de los escritores de lengua española más exitosos en los últimos años, Javier Cercas. En este caso, si bien se procurará un mayor detenimiento en el trabajo sobre la imagen de escritor de Cercas que se despliega en sus propios textos, a la hora de pensar las operaciones realizadas sobre la imagen de este escritor desde su consagración con la polémica y masivamente exitosa *Soldados de Salamina* en 2001 (cuya edición de bolsillo lleva actualmente el sello de un indudable éxito, cuantitativamente verificable: 1 millón de ejemplares vendidos), no debe perderse de vista la efectividad de las operaciones de un mercado editorial sumamente influyente, que ofrece una visibilidad y un alcance decisivos. El mercado acciona en este caso articulado con la crítica y la prensa, en cuyas páginas voces consagradas se ocupan de auspiciar a determinados escritores nóveles. Asimismo, al albergar la firma de estos mismos escritores en sus páginas, ofrece un espacio privilegiado para su consolidación, y en el caso de España en las últimas décadas son las columnas de opinión de escritores en el diario *El país* la manifestación más efectiva de este mecanismo de consagración. Desde este espacio, Javier Cercas ha podido intervenir periódicamente en diversos debates, entre los que destacan aquellos vinculados con uno de los asuntos que de manera más recurrente ha abordado su escritura de ficción y no-ficción: la memoria del pasado reciente.

EL ESCRITOR DE LA IMAGEN: LITERATURA Y MEMORIA

Entre las operaciones que combinan el impulso de la crítica con el del mercado editorial, si bien probablemente la más significativa haya sido la reseña de *Soldados de Salamina* publicada por Mario Vargas Llosa en *El País* (y cuyas palabras más elogiosas pasaron casi de inmediato a la contratapa de la novela), resulta especialmente ilustrativa la de la reedición del primer libro de Cercas, *El móvil*, con un epílogo Francisco Rico.² Este prestigioso filólogo comienza su texto liminar señalando que el lector llegará con seguridad a *El móvil* “engolosinado por *Soldados de Salamina*”,³ e indica el rol central que en la poética de Cercas desempeña la reflexión sobre la literatura y sus límites dentro de los mismos textos de ficción. La presencia de esta dimensión metaficcional,

² Éste parece ofrecerse como un particular ejemplo, por lo notorio de las partes involucradas, del funcionamiento en los albores del siglo XXI de lo que, siguiendo a Schücking, Bourdieu (“Campo intelectual y proyecto creador”, p. 137) denominaba “sociedades de bombos mutuos”, acompañada en el momento de emergencia de un campo del arte de mayor autonomía, de “una nueva solidaridad entre el crítico y el escritor”. Cercas demuestra en más de una ocasión una correspondiente admiración tanto por el escritor peruano como por el profesor español. Un buen ejemplo en este caso lo constituye el artículo publicado en 2002 en un volumen de homenaje al director de la *Historia y crítica de la literatura española* (reeditado posteriormente en *La verdad de Agamenón*) bajo el título “Literatura”.

³ RICO. Nota de un lector, p. 101.

en efecto, es percibida por la crítica como uno de los rasgos que distinguen a la narrativa de Cercas, y que permite ordenarla en una serie o tradición caracterizada precisamente por el predominio de la reflexión metafictiva:

Junto a la imbricación de géneros y la ficción histórica, es también preponderante, implícitamente en unos textos, y de manera explícita en otros, lo que – desde los años sesenta a esta parte – se ha ido denominando de diversos modos: metanovela, novela ensimismada, reflexiva, autofágica, autogenerativa, autoconsciente, en suma, metafictiva. La novela vuelve sobre sí misma y destaca su condición de artificio, expone estrategias y recursos de la ficción, y enfatiza el conflicto entre esta última y la realidad.⁴

Esta reflexión sobre el conflicto entre la ficción y la realidad deviene asimismo una vía para pensar la imagen y posición posible del escritor a la hora de narrar esa realidad, sobre todo cuando de lo que se trata es de indagar e intervenir sobre el entramado de la memoria, sobre el modo en el cual las imágenes del pasado se organizan en el presente e influyen sobre él. Por ello, en una época en la cual el mismo estatuto de la literatura, así como los modelos posibles de escritor y escritura literaria que la modernidad supiera consolidar entran en crisis, no carece de interés la observación crítica del modo en el cual, al darse forma a una imagen de escritor, se trazan al mismo tiempo posiciones en cuanto al lugar de la literatura, entre su presunta especificidad o autonomía, la omnipresencia del mercado y las posibilidades de intervención, desde lo que podría llamarse una “posición de escritor”, en los debates públicos.

En la polémica abierta por el éxito de *Soldados de Salamina*, Cercas tuvo la oportunidad de explotar la ambigüedad fomentada por ese linde que supone la búsqueda metafictiva de un “relato real” cuyo artífice es precisamente un narrador que lleva el nombre y señas del mismo autor, e incluso introduce en la ficción los textos que él mismo ha publicado en la prensa periódica.⁵ A las críticas de Arcadi Espada, Cercas responderá con un categórico artículo titulado “Sobre las desventajas de no atender en la escuela”, donde para desautorizar las lecturas que impugnaban el trabajo de la novela sobre la historia y las implicaciones ideológicas del mismo, recordaba la fundamental distinción entre autor y narrador en literatura.⁶ Lo insidioso de la operación de Cercas reside aquí en apelar a una nitidez indiscutible en la división entre discursos, en los límites de lo literario, que viene a ser puesta en crisis precisamente por textos como *Soldados de Salamina*.

Poco antes de que *Anatomía de un instante* saliera a la venta, Jacinto Antón presentaba el libro en *El país*, a partir de una entrevista con el autor. Las primeras líneas del artículo posicionan a Cercas tanto en el campo de las letras como de los debates en torno a la memoria del pasado reciente: “Tras escribir la novela de referencia sobre la

⁴ LLUCH. La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas, p. 293.

⁵ Esto sucede con el artículo “Un secreto esencial”, uno de los disparadores de la investigación que conduce a Miralles y Sánchez Mazas, y al mismo tiempo uno de los pasajes más polémicos del libro, el que conjetura que las posiciones radicalmente encontradas de los hermanos Machado ante los sucesos del 18 de julio podría haberse debido a una mera cuestión de situación geográfica en el momento de los hechos.

⁶ Ver GERHARDT. Infección y bibliografía (en torno a *Soldados de Salamina* de Javier Cercas.)

Guerra Civil, Javier Cercas se atreve ahora nada menos que con el 23-F. *Anatomía de un instante* (Mondadori), su nuevo libro, que sale a la venta el 8 de abril, aspira a algo engañosamente tan sencillo como hacer comprensible el golpe de Estado de 1981”.⁷ Las coordenadas establecidas en esta frase inicial son claras: el escritor, Javier Cercas, es una autoridad literaria allí donde la literatura se ocupa de la memoria. Ya Nora Catelli, también en *El país*, se había ocupado de señalar la novela consagratoria de Cercas como un hito en la narrativa de la memoria de la Guerra Civil: según ella, el “nuevo efecto Cercas” consistía en que “en 2001 toda narrativa de la guerra civil anterior a Javier Cercas pareció convertirse en pasado”.⁸

De manera sintomática, el primer límite que entra en cuestión en las páginas iniciales de *Anatomía de un instante* es el de la historia y la ficción. Allí, Cercas, autodenominándose “escritor de ficciones”, describe el libro que está presentando en un prólogo titulado “Epílogo de una novela” como “el humilde testimonio de un fracaso”. Agrega: “Incapaz de inventar lo que sé sobre el 23 de febrero, iluminando con una ficción su realidad, me he resignado a contarlo”.⁹ La oposición entre “contar” e “inventar” supone una renuncia (al menos parcial) a los fueros de la literatura para introducirse (al menos parcialmente: ser leído como...) en el terreno de la historia. De este modo, la industria editorial alberga bajo el rótulo de “literatura” (“Literatura Mondadori”, según el sello al pie de la cubierta del libro) un texto que se abre con un gesto de renuncia a la ficción. Sin embargo, el objeto de su indagación histórica tiene todo aquello que ese rótulo necesita para imponerse en los términos de quien lo suscribe (fuerza dramática, potencial simbólico), y así lo demuestra el 150.000 en negro sobre blanco que ofrece el éxito masivo desde la faja de la primera edición argentina como garantía del interés o calidad del texto. Se responde a un tiempo a los imperativos supuestos para ambas prácticas, sin abandonar por consiguiente los respectivos terrenos.

El libro, detenido sobre el fotograma que ilustra la tapa, viene a sumarse a un contexto en el que tanto el mercado editorial como el televisivo abundan en relatos de diverso corte que vuelven una y otra vez sobre los momentos más críticos del siglo XX español. La historia ofrece, es sabido, buena publicidad a una firma de autor: las ficciones de la historia – y sobre todo de la historia reciente – reportan en el mercado de las letras un rédito especial, tanto en ventas como en la acumulación de cierto capital simbólico. De lo que se trata, en suma, es de la publicidad de la historia como objeto de polémica, de la historia como problema en el espacio de lo público. Y de la responsabilidad de la ficción en el entramado de una memoria que constituye, en última instancia, el objeto de la historia.¹⁰ El lugar de la historia y la ficción en la memoria pública aparece

⁷ ANTÓN. Javier Cercas aborda el 23-F en su nuevo libro.

⁸ CATELLI. El nuevo efecto Cercas.

⁹ CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 25.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes, p. 60. Más adelante, (p. 154-155) este autor señala en los trabajos de Walter Benjamin el sitio para un viraje radical en la comprensión de la historia, en el sentido aquí señalado: “La ‘revolución copernicana’ de la historia habrá consistido, con Benjamin, en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo* al del *pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en el movimiento, hecho psíquico tanto como material. La

problematizado desde el comienzo del libro: “A mediados de marzo de 2008 leí que según una encuesta publicada en el Reino Unido la cuarta parte de los ingleses pensaba que Winston Churchill era un personaje de ficción.”¹¹ El 23F, nos dirá, corre un peligro análogo:

En la sociedad del espectáculo fue, en todo caso, un espectáculo más. Pero eso no significa que fuera una ficción: el golpe del 23 de febrero existió, y veintisiete años después de aquel día, cuando sus principales protagonistas ya habían tal vez empezado a perder para muchos su estatuto de personajes históricos y a ingresar en el terreno de lo ficticio, yo acababa de terminar el borrador de una novela que intentaba convertir el 23 de febrero en ficción. Y estaba lleno de dudas.¹²

El tiempo histórico impone una responsabilidad al escritor de ficciones (“¿No era la obligación de una novela sobre el 23 de febrero renunciar a ciertos privilegios del género y tratar de responder ante la realidad además de ante sí misma?”,¹³ dirá más tarde), aunque el escritor se toma también con ello una atribución: la responsabilidad y la atribución de rescatar el espesor real de la historia, que otorga la sociedad del espectáculo cuyo escritor de ficciones de la historia más célebre es quien aquí anuncia la ultimación de una novela en aras de una investigación histórica que contribuya a alejar la memoria (o la imaginación) pública de derivas peligrosamente ficcionalizantes.¹⁴ La última iluminación del escritor, luego de su afanoso hurgar en los archivos y compulsar las obras sobre el tema, indagando todo el tiempo en el terreno sobre el que debía apoyarse su escritura, desemboca en una reflexión acerca del género que ayuda a conjurar la aparente contradicción establecida desde la tapa del libro.

(...) comprendí que los hechos del 23 de febrero poseían por sí mismos toda la fuerza dramática y el potencial simbólico que exigimos de la literatura y comprendí que, aunque yo fuera un escritor de ficciones, por una vez la realidad me importaba más que la ficción o me importaba demasiado como para querer reinventarla sustituyéndola por una realidad alternativa, porque nada de lo que yo pudiera imaginar del 23 de febrero me atañía y me exaltaba tanto y podría resultar más complejo y persuasivo que la pura realidad del 23 de febrero.¹⁵

Por eso mismo, el escritor de ficciones puede proponer para su libro una función didáctica, masiva y universal: “Que se entienda el golpe, que lo entiendan un chino y

noverdad radical de esta concepción – y de esta práctica – de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. No hay historia sin teoría de la memoria.”

¹¹ CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 13.

¹² CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 15.

¹³ CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 23.

¹⁴ Un espectáculo más en la sociedad del espectáculo: será en la misma época, sólo dos años después de los sucesos del 23F, que Umberto Eco señale como cambio en proceso el tránsito de la TV como vehículo de los hechos a la TV como “aparato para la producción de los hechos” (ECO. *TV: la transparencia perdida*, p. 158.)

¹⁵ CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 24.

un español de 18 años”, aseverará en la entrevista anteriormente aludida. Para ello, ha sido necesario abandonar deliberada y abiertamente el ámbito de la literatura (en el cual de todas formas sigue encerrado tanto por lo paradójicamente ambiguo de su propuesta – no deja nunca de ser el libro de un escritor de ficciones – como por las determinaciones del mercado editorial, directamente vinculadas a su imagen como escritor – literalmente encerrado, en las tapas de un libro de “literatura Mondadori”) e ingresar en el del ensayo de explicación histórica. El linde entre el relato real y el rigor de la historia pasa por los límites autoimpuestos a la ficción: “No invento nada. Pero sí hay procedimientos novelescos, hay *leitmotiv*, *ritornellos*, cambios de punto de vista, hechos contados desde tres perspectivas distintas, hipótesis, cosas en fin que no son propias del ensayo, que sin ser ficción lo acercan a la estructura novelesca.”¹⁶

La lectura de las relaciones entre escritor, literatura y memoria que van desde *Soldados de Salamina* hasta *Anatomía de un instante* ofrece la imagen de un particular pendular entre la gratuidad de la ficción y la responsabilidad del escritor como aquel que articula una palabra pública que pone en disputa nada menos que la “verdad” de la historia. ¿Qué distancia media entre el personaje “Javier Cercas” de *Soldados de Salamina*, que decide “que lo que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales”¹⁷ y el Javier Cercas que, ya en el prólogo que se anuncia como epílogo de una ficción trunca, renuncia abiertamente a la novela (como ficción, no como procedimiento o libertad de la forma) para escribir un relato de la historia a partir de un gesto singular, una historia mínima que concentra los sentidos posibles de su contexto y sobre todo su incidencia en la escena del presente? En el diálogo con Bolaño, *Soldados de Salamina* transita la misma indeterminación que *Anatomía de un instante* traduce en ambigüedad:

– ¡Chucha, Javier! – exclamó Bolaño –. Ahí tienes una novela cojonuda. Ya sabía yo que estabas escribiendo.

– No estoy escribiendo. – Contradictoriamente añadí –: Y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real.

– Da lo mismo -replicó Bolaño –. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta.¹⁸

La del 23-F puede ser aún una “novela cojonuda”, aunque da un paso más allá con respecto a *Soldados*, interviniendo decididamente en el debate por el sentido de un pasado reciente que en ese momento se encuentra en abierta disputa. No se trata ya de tentar un “relato real”, una novela en la que “en vez de ser todo mentira, todo es verdad”,¹⁹ sino de ingresar de lleno al terreno de la, aunque conjetural, “pura realidad” de la historia.

¹⁶ ANTÓN. Javier Cercas aborda el 23-F.

¹⁷ CERCAS. *Soldados de Salamina*, p. 52.

¹⁸ CERCAS. *Soldados de Salamina*, p. 166.

¹⁹ CERCAS. *Soldados de Salamina*, p. 68.

HISTORIA, FICCIÓN Y MONTAJE

Eric Hobsbawm, en discusión con enfoques como el de Hayden White, que asimilan en tanto entramado narrativo en última instancia el quehacer del historiador y el del escritor, concede que la historia “es un arte imaginativo”, aclarando al mismo tiempo que se trata de “un arte que no inventa”, sino que “organiza *objets trouvés*”.²⁰ Esos “*objets trouvés*” otorgan su estatuto particular a esta práctica, constituyen su materia prima y se conforman a partir de lo que habitualmente llamamos “documentos”. El documento a partir del cual se desarrolla la indagación de Cercas en el 23-F es la versión completa de la filmación televisiva del hecho, aquello que hiciera de él un producto más de la sociedad del espectáculo. Podría pensarse que la verosimilitud a la que aspira Cercas es la de la historia y también, más específicamente, la del documental, una de las formas más efectivas de construir verosimilitud histórica para el público de masas en el presente. De acuerdo con la definición de Hobsbawm, la historia y el documental coinciden en su procedimiento fundamental, la organización de *objets trouvés*, es decir, el montaje. Por su parte, leyendo en el breve texto de Benjamin “Ausgraben und Erinnern” (“Exhumar y recordar”) una alegoría del quehacer del historiador, Georges Didi-Huberman vuelve sobre el mismo término para definir el material sobre el cual éste, sujeto de una disciplina por definición “anacrónica”, trabaja: “estamos condenados a los recuerdos encubridores, o bien a sostener una mirada crítica sobre nuestros propios hallazgos conmemorativos, nuestros propios ‘objetos encontrados’”.²¹ El montaje se presenta en los trabajos de Didi-Huberman como “una de las respuestas fundamentales al problema de la construcción de la historicidad”.²² La noción de montaje, emparentada con la imagen dialéctica benjaminiana, permite comprender para la historia el problema del anacronismo (de una temporalidad que nunca es lineal y continua) y de la fundamental lacunaridad de su objeto. La imagen, el archivo, se ofrece como resto, es de una “naturaleza horadada”, la regla es su desaparición y la excepción su supervivencia: “nous devrions peut être réserver quelques secondes pour réfléchir aux conditions qui ont rendu possible le simple miracle que ce texte soit là, devant nous, qu’il soit parvenu jusqu’à nous”.²³ El archivo, contorno borroso de una ausencia, no es en modo alguno reflejo del acontecimiento, ni menos aún la prueba del mismo: “Una y otra vez debe ser reelaborado mediante recortes y montajes incesantes con otros archivos”.²⁴

El espacio acotado de este trabajo impide un desarrollo más amplio de este enfoque, de especial fecundidad para pensar la doble imagen que *Anatomía de un instante* ofrece al lector. Una doble imagen que es a la vez un doble procedimiento de montaje. Por un lado, la imagen de la tapa, el fotograma-cliché de la memoria del 23-F, que será expandido y focalizado, dirigiendo la mirada hacia los tres hombres que permanecen de pie en medio de la balacera, interrogando una y otra vez los gestos que la filmación conserva.

²⁰ HOBSBAWM. *Sobre la historia*, p. 271.

²¹ DIDI-HUBERMAN. La imagen crítica, p. 117.

²² DIDI-HUBERMAN. *L'image brûlée*, p. 27.

²³ DIDI-HUBERMAN. *L'image brûlée*, p. 22.

²⁴ DIDI-HUBERMAN. *Das Archiv brennt*, p. 20.

Por otro lado, la imagen del escritor de ficciones ocupándose de montar los trozos de realidad de la historia a partir de una temporalidad compleja que desemboca, en el final, en el montaje de historia y autobiografía. Al finalizar el prólogo-epílogo de una novela, Javier Cercas agrega una extensa nota a pie de página sobre el documento que interrogará y su complemento secuestrado por el poder. El asterisco justamente después de la palabra “historia” sitúa en un margen paralelo a la renuncia a “los poderes y la libertad de la ficción”²⁵ la descripción del carácter mutilado de su acervo. La nota menciona dos “evidencias documentales”. Una es la grabación televisiva a partir de la cual trabaja Cercas, la otra el registro de las conversaciones telefónicas entre los ocupantes del Congreso y el exterior, desaparecido: “Hay quien dice que fue destruida. Hay quien dice que, si no fue destruida, sólo puede estar en los archivos del Ministerio del Interior. Hay quien dice que estuvo en los archivos del Ministerio del Interior y que sólo unos años después del golpe desapareció de allí. Hay quien dice que Adolfo Suárez se llevó consigo al salir del gobierno una copia de una parte de la grabación. Hay muchas otras conjeturas. No sé más”. Este no saber se impone como borde de indeterminación y acicate para el trabajo de montaje que supone toda indagación histórica. Montaje, en este caso, como el expuesto por Eisenstein en su “Paradoja de la Acrópolis”,²⁶ que conduce al lector sin enseñar (siempre) sus costuras, otorgándole simetrías ilusorias. Porque, como se señala desde el título, se trata de una historia como “anatomía”, no como fisonomía o paisaje: el producto de la disección y el recoser los fragmentos, para lograr una irrecuperable verdad entera.²⁷

Este montaje, sin embargo, realizado por un escritor de éxito y renombre como modo de intervención sobre la memoria pública en la era del espectáculo, se realiza a partir de una imagen televisiva. La filmación del Tejerazo, de la que sólo se conservan treinta y cuatro minutos con veinticuatro segundos – aunque las imágenes que se repiten en cada aniversario del golpe y que cualquier navegante puede hallar en internet duran como máximo cinco minutos – es un fragmento televisivo que forma parte de lo que algunos autores han llamado una nueva modalidad representativa “documental”. Son aquellos documentos que generados por el “directo televisivo” se transforman en “el más poderoso enunciador de documentos históricos”.²⁸ El gesto de Cercas, que funda el

²⁵ CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 26.

²⁶ EISENSTEIN. *Montage and Architecture*.

²⁷ De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, “Anatomía”, en sus acepciones 2ª y 4ª significa “Disección o separación artificiosa de las partes del cuerpo de un animal o de una planta” y “Análisis, examen minucioso de algo”, respectivamente. La “fisonomía”, por el contrario, representa el “Aspecto particular del rostro de una persona” (1ª), el mero “aspecto exterior de las cosas” (2ª). Nuevamente, con Didi-Huberman, “el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disciación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que *remontar*, en el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural” (*Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes, p. 174.)

²⁸ CARLÓN. *Documental político y televisión*, p. 124-127. Para el campo del documental la inserción de la televisión en la filmación de estos acontecimientos marcó un significativo cambio enunciativo en la representación de la realidad. Se trata, más precisamente, de lo que Nichols ha designado como “la mirada accidental”. Al mencionar la mirada de la cámara documental, Nichols destaca que se mezclan

giro dado al comienzo del libro en el pesimismo con respecto a la conciencia histórica del presente, incapaz de discriminar historia y ficción en el flujo incesante de las imágenes, consiste precisamente en detener ese flujo.

Así, en *Anatomía de un instante*, se despliega una metaescritura (una escritura sobre los pliegues de la escritura, que va más allá de lo estrictamente metaficcional) que juega ambigua, alegremente con los límites y los prejuicios entre los géneros: deja de ser una novela, pero no abandona la literatura. Los elementos enumerados por Cercas (*leitmotifs*, *ritornellos*, etc.) detallan someramente la impronta literaria que lleva el principio constructivo de su montaje. Al mismo tiempo, es la imagen del escritor célebre responsable ante la memoria pública, reforzada en el libro, la que se ofrece como reaseguro para su verdad y al mismo tiempo como objeto del mismo en el montaje de historia y autobiografía.²⁹

LA RESPONSABILIDAD DEL ESCRITOR

José-Carlos Mainer encuentra en *Soldados de Salamina* un punto de partida para lo que ha dado en llamar la “infección sentimental” que se extiende sobre la literatura de la Guerra Civil y el franquismo en los últimos años. No nos detendremos aquí en la discusión de los términos planteados por Mainer,³⁰ aunque sí interesa pensar en qué medida esa infección alcanza a la definición de qué sea la literatura y cuál la función del escritor que toma a su cargo la memoria del pasado traumático. Como se observaba en la cita transcrita más arriba, lo literario de un libro sobre el 23-F está garantizado por el “potencial simbólico” y la “fuerza dramática” del hecho en cuestión. Por eso mismo, dice Cercas, es su responsabilidad abandonar el plano de la ficción literaria y apuntar los hechos de la historia.

Anatomía de un instante (2009) se ofrece así como un caso especialmente interesante para observar los ejes por los que discurre la construcción de una imagen de escritor en tiempos de lo que ha llegado a denominarse “postautonomía”.³¹ Un contrapunto interesante

dos operaciones durante la filmación: la mecánica que ofrece el dispositivo que registra y el proceso humano de mirar el mundo. Una de esas miradas es la “accidental”, aquella que sucede cuando la cámara estaba justo allí en ese momento y filma un suceso inesperado. (NICHOLS. *La representación de la realidad*. Cuestiones y conceptos sobre el documental, p. 122-123.)

²⁹ En un artículo que desde *El País* acompaña la aparición del libro, Jordi Gracia, uno de los más entusiastas comentaristas de la obra de Cercas, hace hincapié en el conflicto entre prácticas y registros que el mismo pone en escena, para finalmente afirmar que “este libro es una obra maestra de la narrativa europea del siglo XXI” (GRACIA. *Tres héroes de un instante*.) Sin embargo, líneas más arriba puede leerse: “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 versión que el siglo XXI va a interiorizar y normalizar del golpe de estado del 23-F en España”. Así, le vaticina una posición magisterial tanto en la fijación de la memoria pública como en las formas inmediateamente futuras de las letras.

³⁰ MAINER. *El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo*, p. 18. Ver al respecto GERHARDT. *Infección y bibliografía* (en torno a *Soldados de Salamina* de Javier Cercas.)

³¹ La polémica propuesta de Josefina Ludmer de pensar en ciertas escrituras del presente como “literaturas postautónomas”, si bien probablemente no haya sido concebida pensando en textos y contextos como los que aquí son objeto de estudio, coinciden en muchos y sustanciales puntos con ellos: “Aparecen como

es ofrecido en este caso por el modo en el que otro escritor español contemporáneo ha abordado esta problemática en sus textos. La relación de una responsabilidad del escritor sobre la memoria pública y de la imposibilidad de refugiarse en los fueros de una gratuidad ficcional es subrayada por Isaac Rosa tanto en sus novelas como en las diversas entrevistas que ofreciera a propósito de las mismas. Publicado por uno de los grupos editoriales más importantes en lengua española, Rosa se muestra conciente de la exposición a los modos de lectura del gran público, que en una posmodernidad febrilmente vuelta hacia el pasado, busca sus verdades en los libros de éxito que lo nombran: “para una mayoría de lectores la novela es un género historiográfico, ya que reciben sus conocimientos y forman sus opiniones del pasado y del presente a través de la ficción literaria y, sobre todo, audiovisual”.³² Como dice Bolaño en *Soldados de Salamina*, la definición de la realidad de un relato reside en su recepción. Por otro lado, si la historiografía, cuando trabaja con la memoria, tiene un impacto directo en la esfera pública,³³ la literatura leída como género historiográfico e incorporada a un mercado masivo asume en este caso también la responsabilidad que emana de ello.³⁴ Así, la gratuidad de la ficción como una cara de la autonomía de lo literario, se ve nuevamente puesta en cuestión. Con Ludmer, se trata de una escritura que ya no es leída en los términos y de acuerdo con las dicotomías básicas de la institución moderna llamada “literatura”.³⁵ “Entran y salen”, dice la autora en la primera versión de su polémico texto sobre las literaturas postautónomas. Puede considerarse que ése es el movimiento que caracteriza al escritor Javier Cercas, o al menos a la imagen que de él se nos ofrece en su intervención sobre

literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, “sin metáfora”, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad. (...) Representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria, en la época de las empresas transnacionales del libro o de las oficinas del libro en las grandes cadenas de diarios, radios, TV y otros medios. Ese fin de ciclo implica nuevas condiciones de producción y circulación del libro que modifican los modos de leer. (...) Podríamos llamarlas escrituras o literaturas postautónomas” (LUDMER. *Literaturas postautónomas 2.0.*)

³² RENDUELES. Isaac Rosa: la anamnesis del franquismo.

³³ LACAPRA. *Historia en tránsito*. Experiencia, identidad, teoría crítica, p. 97.

³⁴ El cierre de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) recae taxativamente sobre esta cuestión, nombrándola en los términos de una responsabilidad para el escritor: “Debido a las peculiaridades del caso español, a la defectuosa relación que tenemos con nuestro pasado reciente, la ficción viene ocupando, en la fijación de ese discurso, un lugar central que tal vez no debería corresponderle, al menos no en esa medida. Y sin embargo lo ocupa, lo quiera o no el autor, que tiene que estar a la altura de esa responsabilidad añadida. Vale” (ROSA. *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, p. 445.)

³⁵ “En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria (y que llamamos postautónomas) puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la ‘literatura pura’ o la ‘literatura social’ o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad (histórica) y ficción. No se puede leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian” (LUDMER. *Literaturas postautónomas 2.0.*)

el entramado de la memoria pública. El mismo movimiento se observa en el texto preliminar de la edición de, entre otras cosas, algunas de sus columnas en *El País*, donde Cercas se refiere a la “responsabilidad” del escritor en términos análogos a los utilizados por Rosa, como un compromiso que va más allá de las decisiones del artista, parte del oficio:

Quiero decir que la vieja y tediosa cuestión de la responsabilidad del escritor no es en realidad una cuestión: esa responsabilidad va con el sueldo. Todo escritor que no acepte ser un mero escribano contrae un apasionado compromiso con el lenguaje, pero al contraerlo contrae también, lo sepa o no – y más le vale saberlo –, un apasionado compromiso con la realidad, porque, como no ignora ningún escritor con alguna conciencia de su oficio, la escritura de una frase, por banal o anodina que parezca, entraña la toma de unas decisiones que no son únicamente lingüísticas, y porque, si es verdad que el lenguaje de algún modo crea el mundo, el escritor es, ya que no el dueño del lenguaje, sí por lo menos su usufructuario privilegiado, y por ello tiene el deber de mantenerlo tenso y exacto y ávido de verdad y de significación. En otras palabras: faltar a su responsabilidad estrictamente literaria, a su compromiso con el lenguaje y la verdad, es la mejor forma que tiene el escritor de faltar a su compromiso moral y político. Dios santo, qué vergüenza: yo hablando del compromiso...³⁶

Entra y sale: la responsabilidad es política y literaria, con la realidad y con el lenguaje. Y, nuevamente, con eso que llama la verdad. Pero al mismo tiempo, ambas formas del compromiso se ven inmediatamente cuestionadas por tratarse, precisamente, de una categoría perimida en el siglo XXI, del extremo opuesto de la más alta pretensión de autonomía, la torre de marfil.³⁷ La responsabilidad por el lenguaje no excluye de este modo la responsabilidad civil del escritor, y al mismo tiempo que se las afirma puede recordarse el descreimiento en ambas, rubricando el argumento a su favor con un guiño de autoironía.

UN LIBRO SOBRE JAVIER CERCAS

Didi-Huberman refiere, con insistencia, que “la mémoire est *monteuse* par excellence”: trabaja con elementos heterogéneos, en los intervalos,³⁸ que aparecen como “milieu des mouvements fantômes”.³⁹ Un tópico recurrente en la novelística de la memoria en los últimos años en España se encuentra en la escena (más o menos prolongada,

³⁶ CERCAS. *La verdad de Agamenón*, p. 18.

³⁷ Aquí reside precisamente una de las posibilidades que entraña el uso de una categoría en principio problemática como la de “postautonomía”: la misma no supone la desaparición de los artículos propios de la modernidad literaria, sino su refuncionalización, su reciclado en el contexto de una cultura que, provisoriamente, podríamos seguir designando como “posmoderna”. En una nota a propósito de la aclamación de *Anatomía de un instante* como libro del año del suplemento *Babelia*, se recogen estas palabras de Cercas a propósito de la “hibridación de recursos” en el libro: “nada se crea ni se destruye, sólo se transforma. Sin tradición no hay novedad. Hay que forzar los límites de todo” (MANRIQUE. La literatura en español no tuvo su mejor año, según Javier Cercas.)

³⁸ DIDI-HUBERMAN. *L'image survivante*, p. 500.

³⁹ DIDI-HUBERMAN. *L'image survivante*, p. 505.

siempre central) del retorno del que se suponía muerto, con la imagen del “aparecido” como figuración del acontecimiento traumático y su asedio del presente. Por otra parte, una forma particularmente frecuente de la aparición, que involucra la muerte física o simbólica del padre, ha podido leerse en buena parte de estas novelas como entramado en la ficción de los conflictos de la posmemoria.⁴⁰

La novela que consagra a Javier Cercas como uno de los escritores más vendidos y celebrados de estos comienzos del siglo XXI puede describirse, con un poco de imaginación, como una historia de fantasmas. O de aparecidos. Por un lado, la historia fabulosamente real de un fusilado que vive para contarlo, que retorna para narrar el momento que debió ser de su muerte, y por otro, la persecución de un fantasma, de un héroe casi anónimo, el verdugo voluntariamente frustrado convertido luego en héroe spengleriano. Como sostiene el propio autor en un artículo acerca de la traducción cinematográfica que David Trueba hace de *Soldados de Salamina*, “El arte de la traición”, “[u]no de los temas centrales de la novela es la búsqueda del padre, un tema que, mediante una serie trabada de *leitmotifs* y alusiones recurrentes, se asocia a otro no menos central: la persistencia de los muertos, el hecho de que los muertos no mueren del todo si hay alguien que los recuerda”.⁴¹

El problema inicial que plantea *Anatomía de un instante* es el de la fragilidad transgeneracional de la memoria en la aceleración propia de la sociedad del espectáculo. Su cierre presentará nuevamente el interrogante de cómo se dirime el sentido del pasado entre las generaciones que estuvieron involucradas en los hechos en cuestión. En un gesto característico de la llamada “posmemoria”, el giro hacia la memoria íntima contribuirá decisivamente a la fundamentación del juicio sobre la memoria pública. El asedio de un espectro personal servirá para terminar de conjurar la espectralidad de la imagen televisiva. El aparecido al que finalmente debe prestarse oído es nuevamente el padre, que constituye al final la excusa para todo el texto: Cercas comienza un libro (dedicado a José Cercas, su padre) para explicar al público de hoy que el 23-F sucedió fuera de la televisión y es un hecho grave en la historia reciente de España, para explicarse a sí mismo que la transición no estaba tan mal y que la democracia no hace más que sumar orfandades al poner en cuestión los méritos de los héroes de la retirada. La última foto de Suárez en la prensa, su “resurrección”, coincide con el entierro del padre. Éste, nos dirá, “[c]omo Suárez, era un hombre común”:

(...) procedía de una familia de ricos venidos a menos afincada desde tiempo inmemorial en un pueblo de Extremadura, había estudiado en Córdoba y en los años sesenta había emigrado a Cataluña; no bebía, había sido un fumador contumaz pero ya no fumaba, de joven había pertenecido a Acción Católica y había sido falangista; también había sido un muchacho guapo, simpático, presumido, mujeriego y jugador, un buen bailarín de verbena, aunque yo juraría que nunca fue un gallito.⁴²

⁴⁰ Ver ENNIS. Todo sobre mi padre. (Pos)memoria y generacionalidad en la narrativa española contemporánea.

⁴¹ CERCAS. *La verdad de Agamenón*, p. 250.

⁴² CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 434.

La descripción del padre se va asimilando a la de Suárez, y el suarismo del padre se revela como la ocasión de la discordia en la adolescencia de Cercas. La escritura del libro sobre Suárez en la madurez propia y en la vejez del padre aparece como conciliación final no desprovista de ironía, y lo que se afirma sobre el padre (y sobre la relación con el padre) se hace fácilmente transferible a Suárez. *Pietas* o empatía conciliadora que en el párrafo final completa el trabajo de montaje que sostiene el texto en su extensión superponiendo historia y autobiografía a través de la disposición simétrica del trabajo documental y la firma de autor:

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.⁴³

La conjuración del espectro familiar como par simétrico del espectro de la historia compone así el esquema de una forma de la anagnórisis habitual en la narrativa de la posmemoria (puede pensarse, por ejemplo, en la ficción de *El hijo del acordeonista*, de Bernardo Atxaga, *El corazón helado*, de Almudena Grandes o en *Velódromo de invierno* de Juana Salabert, entre otros) que busca la conexión de lo doméstico y lo público (“postmemory seeks connection”⁴⁴) como modo de articular el discurso y el peso de una voz sobre el pasado. La recurrencia de ciertas tramas de exhumación de una memoria e impugnación de otra, en las que la muerte del padre o la revelación del vínculo espurio disparan una nueva comprensión del pasado desde el presente, ponen en escena no tanto la pugna entre memorias antagónicas añejas, como la necesidad de problematizar los relatos recibidos. Cercas pone en escena un montaje que hace funcionar una vez más la dialéctica de la posmemoria, que articula historia y autobiografía, elaboración del pasado colectivo y el individual. En un libro escrito en torno a una imagen detenida, que apoya su vindicación de verdad en una operación que podríamos llamar de montaje invisible, introduce un cierre en el que la imagen-fantasmagoría del padre da forma a un montaje abstracto de historia y autobiografía, de *family frame* superpuesto al fotograma saturado de historia de la tapa del libro.⁴⁵

En una España que no sin altas cuotas de espectacularidad debate la exhumación de los cuerpos de los vencidos y el juicio al menos simbólico de los crímenes del

⁴³ CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 437.

⁴⁴ HIRSCH. *Postmemories in exile*, p. 664.

⁴⁵ Bazin propondrá la invisibilidad a través del montaje como una superación del montaje abstracto practicado por determinados autores, sobre todo soviéticos. El autor sostenía que el montaje, al respetar la lógica material y dramática de la escena se vuelve invisible, pasa desapercibido para el espectador que se centra en las acciones y no en su construcción. El montaje abstracto, por el contrario, pretende crear sentido a partir de la superposición de imágenes disímiles, centrándose en las mutuas relaciones entre ellas. (ZUNZUNEGUI. *Pensar la imagen*, p. 164.)

franquismo a partir del persistente trabajo sobre las fosas del olvido, Cercas procura otorgar a los momentos más dramáticos de la transición una carnadura real (histórica, televisiva, cinematográfica) y hasta dotarla de una posmoderna y autosatisfecha épica democrática frente al extendido mote de “pacto de olvido”. Para explicar la silenciosa conversión de Suárez a la democracia (“no hizo otra cosa que renegar de Francisco Franco y de la sublevación del 18 de julio”), tacha de “cliché historiográfico” e inmediatamente de “mentira” la idea de que “el cambio de la dictadura a la democracia en España fue posible gracias a un pacto de olvido”.

Es mentira; o, lo que es lo mismo, es una verdad fragmentaria, que sólo empieza a completarse con el cliché opuesto: el cambio de la dictadura a la democracia en España fue posible gracias a un pacto de recuerdo. Hablando en general, la transición – el período histórico que conocemos con esa palabra equívoca, que sugiere la falsedad de que la democracia fue una consecuencia ineluctable del franquismo y no el fruto de una voluntariosa e improvisada concatenación de azares facilitada por la decrepitud de la dictadura – consistió en un pacto mediante el cual los vencidos de la guerra civil renunciaron a ajustar cuentas por lo ocurrido durante cuarenta y tres años de guerra y dictadura mientras que, en contrapartida, tras cuarenta y tres años ajustándoles las cuentas a los vencidos los vencedores aceptaban la creación de un sistema político que acogiese a unos y a otros y que fuese en lo esencial idéntico al sistema derrotado en la guerra.⁴⁶

Es decir que no se trata solamente de la lucha contra el olvido, o la reducción del relato real del pasado a la hipotética trivialidad de una ficción televisiva, sino de impugnar un discurso arraigado en la disciplina a la que otorga la autoridad para interpelar lo real: la historia. Trabajando con fragmentos, expandiendo las trazas del resto preservado del archivo del 23-F, Cercas nos dice que el pasado se completa con la mitad benevolente que permitiría, al fin y al cabo, el sosiego de algo así como una verdad entera, ya no a medias.

En cualquier caso, si los políticos de la transición pudieron cumplir el pacto que ésta implicaba, renunciando a usar el pasado en el combate político, no fue porque se hubieran olvidado de él, sino porque lo recordaban muy bien: porque lo recordaban y porque decidieron que era indigno y abyecto ajustar cuentas con el pasado para tener razón a riesgo de mutilar el futuro, tal vez de volver a sumergir el país en una nueva guerra civil.⁴⁷

De algún modo, Cercas sigue respondiendo a un interlocutor potencial al que no deja de tener presente, y que figura en una de las cartas de los lectores del artículo sobre Machado y Sánchez Mazas al comienzo de *Soldados de Salamina*, cerrada con un “¡Y una mierda para la Transición!”.⁴⁸ De esta manera, la intervención articulada a través de este trabajo de montaje puede pensarse al menos como polémica en la medida en que viene a relativizar los discursos que atribuyen a la transición un carácter incompleto cuando no de abierta complicidad con los perpetradores del régimen anterior, volviendo sobre los pasos del salto que ha sido considerado propio de la literatura de la

⁴⁶ CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 108.

⁴⁷ CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 109.

⁴⁸ CERCAS. *Soldados de Salamina*, p. 27.

memoria en los últimos años: aquel que busca en la Segunda República un antecedente legítimo para la democracia actual, más legítimo que el de la transición.⁴⁹ La mirada de Cercas desestima el salto – ensayado, quizás, aunque de una manera intrincada y ambigua, hacia el héroe republicano y el falangista en *Soldados de Salamina* – y se deja interpelar por un doble espectro paterno, cambiando al héroe spengleriano (“en momentos de crisis siempre es un pelotón de soldados el que salva a la civilización”) por el héroe de la retirada y el desmontaje. A contramano de lo que se observa en las novelas arriba mencionadas, el diálogo intergeneracional no se da como reproche y rescate sino como justificación y *mea culpa*: así puede leerse la simetría entre la negación del heroísmo de la propia generación ante el intento de golpe en el artículo que dispara la investigación y la afirmación del de Suárez y su padre.

Cercas refiere en las primeras líneas de su ensayo que es Hans Magnus Enzensberger quien, en la encrucijada histórica de 1989, señala a Suárez junto a Gorbachov como ejemplares del héroe alumbrado por las dictaduras del siglo XX. Frente al héroe clásico del triunfo y la conquista, el de “la renuncia, el derribo y el desmontaje” es “un dudoso profesional del apaño y la negociación”, y a pesar de ello un héroe político y un héroe moral.⁵⁰ Una forma del antihéroe que lo asimila aún más al común de los mortales, y que funda el heroísmo de la transición en un resuelto pragmatismo: “No era un deseo heroico, sediento de justicia (o de apocalipsis); era sólo un valeroso y razonable deseo burgués, y la clase política lo cumplió, valerosa y razonablemente.”⁵¹ Este héroe se sitúa, tenazmente, en el plano de la historia, donde la simetría con la autobiografía termina de encontrar su sentido al contribuir a esa obstinación: en la ficción, el padre de Javier Cercas ya había muerto en la primera página de *Soldados de Salamina*, y también lo había hecho en “La verdad de Agamenón”, el relato contenido en el libro homónimo, de 2006.

Así, *Anatomía de un instante* no pone en su centro sólo la imagen del investigador en el archivo, del documentalista con sus informantes (“lo digo después de haberlo leído todo y hablado con muchos de los protagonistas”⁵²), sino que nos exhibe una y otra

⁴⁹ “La Guerra Civil y la revisión idealizada de la Segunda República atraviesan un momento de popularidad y difusión en diversos medios culturales y políticos porque, como afirmamos anteriormente, una democracia como la española necesita trazar sus antecedentes y crear una familia genealógica. Es evidente que en el seno de dicha familia, la Segunda República resulta un antepasado más atractivo y conveniente que el régimen de Franco o la dictadura de Primo de Rivera. En otras palabras, aunque (o quizás “porque”) la democracia española, su cultura, su economía, sus organismos, muchas de sus élites, sus principales capitales financieros, algunos de sus logros y muchas de sus deficiencias surgieron de los estertores del franquismo y las líneas de continuidad entre ambos han sido (y en algunos aspectos, siguen siendo) ciertamente preocupantes, puede trazarse un evidente movimiento cultural que busca recuperar la herencia de la República como ese antecedente noble en el que la democracia española puede y debe mirarse, reflexionar sobre su carácter y aprender lecciones positivas.” (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES. *La guerra persistente*. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española, p. 31.)

⁵⁰ CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 33.

⁵¹ CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 110.

⁵² RUIZ MANTILLA. Cercas: “El Rey hizo cosas en el 23-F que no debería haber hecho”.

vez el mismo gesto con el que nos han vendido el producto: el autor de *Soldados de Salamina* detiene la imagen y la observa, congelada, para finalmente rescatar el sentido que nos conviene extraer de ella. Este gesto se ofrece como una particular inflexión en la construcción de una imagen de escritor a la que corresponde asimismo una reflexión sobre su práctica, sobre los límites de la ficción literaria. O, en otros términos, podría hablarse de una posición de escritor que tiene como consecuencia una decisión sobre los límites de la literatura, o, al menos, de la novela. Tanto el relato real de *Soldados de Salamina* como la liquidación de la novela en *Anatomía de un instante* nos ponen frente a un borde de lo literario que explota su propia incertidumbre en provecho de la construcción de una voz autorizada. En el último libro, Javier Cercas deja de ser un ficcional escritor de ficciones para convertirse en un nuevamente atribulado e infecundo novelista ocupado en indagar la realidad del pasado y su incidencia en el presente a partir de un montaje de documentos, que sin embargo hace de su propia voz – de su propia imagen, de la colección de imágenes de su propia biografía dispuestas sobre la mesa de montaje junto a aquellas que habitan la memoria pública – el objeto de su escritura. Es, nuevamente, la perplejidad del yo narrativo-autobiográfico, la que en primera y última instancia justifica la escritura. El último párrafo del texto se ocupa de ofrecernos una “última simetría” entre la autobiografía y la historia, y al mismo tiempo dibuja también una simetría con el primero (“leí” – “lo entendí”) – y en ese contexto, el “no sé más” de la nota al pie acerca de las grabaciones desaparecidas cobra mayor fuerza. Un libro que dice no ser un libro de historia, pero al mismo tiempo no renuncia a ser leído como tal,⁵³ tampoco renuncia, ni en lo que podríamos llamar su “voluntad de estilo”⁵⁴ ni en la serie de elementos arriba mencionados, a lo que usualmente se denomina “literatura”: si bien asevera abandonar la ficción, no pretende tampoco instalar una ilusión de objetividad, sino que pone en escena todo el tiempo el montaje a partir del cual toma forma, y sobre todo al sujeto de ese montaje, el escritor Javier Cercas.



⁵³ CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 25-26.

⁵⁴ Se puede tomar al azar cualquier pasaje, sobre todo aquellos en los cuales Cercas se detiene en la recreación textual de la imagen, para hacer visible esta voluntad de estilo. Obsérvense, por ejemplo, las primeras líneas de la segunda parte: “La imagen, congelada, muestra el hemiciclo del Congreso de los Diputados desierto. O casi desierto: en el centro de la imagen, ligeramente escorado a la derecha, solo, estatuario y espectral en una desolación de escaños vacíos, Adolfo Suárez permanece sentado en su escaño azul de presidente.” (CERCAS. *Anatomía de un instante*, p. 101).

ABSTRACT

The cover of the latest book by Javier Cercas, *Anatomía de un instante* (2009) invites the reader to contemplate the blurred image of a photogram, a picture taken from the television recording of the occupation of the Spanish Congress by Lieutenant-Colonel Tejero and a group civil guards on 23 February 1981. The book, from this frozen image, tries to revisit the *transición* and its significance today, dwelling on the gestures, implications, and assumptions thereabout, based on a series of operations on the status of his own writing and his image as a writer, superimposing at the very end of the text the spectra of public memory to those of his individual memory.

KEYWORDS

Javier Cercas, writer's image, montage, memory

REFERÊNCIAS

- ANTÓN, Jacinto. Javier Cercas aborda el 23-F en su nuevo libro. *El País* - digital, 19 mar. 2009. Disponible en: <<http://www.elpais.com>>. Acceso en: 15 nov. 2010.
- BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual y proyecto creador. AA.VV. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967. p. 135-182.
- CARLÓN, Mario. Documental político y televisión. Cinco disparadores para pensar una historia desfasada. In: SARTORA, Josefina; RIVAL, Silvina (Ed.). *Imágenes de lo real*. Las representaciones de lo político en el documental argentino. Buenos Aires: Librería, 2007. p. 123-139.
- CATELLI, Nora. El nuevo efecto Cercas. *El País digital*, 9 nov. 2002. Disponible en: <<http://www.elpais.com>>. Acceso en: 15 nov. 2010.
- CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- CERCAS, Javier. *La verdad de Agamenón*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- CERCAS, Javier. *Anatomía de un instante*. Buenos Aires: Mondadori, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen crítica. In: _____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. p. 111-134.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. L'image brûle. In: ZIMMERMANN, Laurent (Ed.). *Penser par les images*. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman. Nantes: Éditions Cécile Default, 2006. p. 11-52.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Das Archiv brennt. In: DIDI-HUBERMAN, Georges; EBELING, Kurt (Ed.). *Das Archiv brennt*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007. p. 7-32.
- ECO, Umberto. TV: la transparencia perdida. In: _____. *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1999. p. 151-168.

- EISENSTEIN, Sergei. Montage and architecture. In: _____. *Selected Works*. London: British Film Institute, 1991. p. 59-81.
- ENNIS, Juan. Todo sobre mi padre. (Pos)memoria y generacionalidad en la narrativa española contemporánea. In: AMÍCOLA, José (Dir.). *Estados de la cuestión*. Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literarias. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2009. Disponible en: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Ennis.pdf>>. Acceso en: 15 nov. 2010.
- GERHARDT, Federico. Infección y bibliografía (en torno a *Soldados de Salamina* de Javier Cercas). In: MACCIUCI, Raquel; POCHAT, María Teresa (Dir.). ENNIS, Juan (Coord.). *Entre la memoria propia y la ajena*. Tendencias y debates en la literatura española actual. La Plata: Ediciones Del lado de acá, 2010. en prensa.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio. *La guerra persistente*. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española. Madrid/Frankfurt (M.): Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- GRACIA, Jordi. Tres héroes de un instante. *El País* - digital, 11 abr. 2009. Disponible en: <<http://www.elpais.com>>. Acceso en: 15 nov. 2010.
- GRAMUGLIO, María Teresa. La construcción de la imagen. AA. VV. In: _____. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1992. p. 35-65.
- HIRSCH, Marianne. Postmemories in Exile. *Poetics Today*, v. 17, p. 659-686, 1996.
- HOBBSAWM, Eric. *Sobre la historia*. Barcelona: Península, 2002.
- LACAPRA, Dominick. *Historia en tránsito*. Experiencia, identidad, teoría crítica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- LLUCH, Javier. La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas. In: CANCELLIER, Antonella; RUTA, Caterina; SILVESTRI, Laura (Ed.). *Scrittura e conflitto*. Atti del XXII Convegno AISPI. Madrid: Instituto Cervantes-AISPI, 2004. p. 293-306. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_21.pdf>. Acceso en: 15 nov. 2010.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. *Ciberletras* - Revista de Crítica Literaria y de Cultura, 17jul. 2007. Disponible en: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acceso en: 15 nov. 2010.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 2.0. *Z Ensaíos*, año IV, n. 1, dic. 2007-mar 2008. Disponible en: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/josefinaludmer.htm>>. Acceso en: 15 nov. 2010.
- MAINER, José-Carlos. El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo. In: CUSATO, Domenico *et al.* (Ed.). *Letteratura della memoria*. Atti del XXI Convegno, Salamanca 12-14 settembre 2002. Messina: Andrea Lippolis, 2004. p. 11-37.
- MANRIQUE, Winston. La literatura en español no tuvo su mejor año, según Javier Cercas. *El País Digital*, 27 dez. 2009. Disponible en: <<http://www.elpais.com>>. Acceso en: 15 nov. 2010.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

RICO, Francisco. Nota de un lector. In: CERCAS, Javier. *El móvil*. Madrid: Tusquets, 2003. p. 101-110.

ROSA, Isaac. *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* Barcelona: Seix Barral, 2007.

RENDUELES, César. Isaac Rosa: la anamnesis del franquismo. *LDNM Libros*, v. 16, 2004. Disponible en: <<http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=13&id=324>>. Acceso en: 15 nov. 2010.

RUIZ MANTILLA, Jesús. Cercas: “El Rey hizo cosas en el 23-F que no debería haber hecho”. *El País Digital*, 16 abr. 2009. Disponible en: <<http://www.elpais.com>>. Acceso en: 15 nov. 2010

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1997.