

Narrativa y transición: renovación y consenso en los discursos sobre la transición en la novela española

Narrative and Transition: Renovation and Consensus in the
Discourses about Transition in the Spanish Fiction

Violeta Ros Ferrer

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA · violeta.ros@uv.es

Tras completar la licenciatura en Filología Hispánica y un master en Estudios Hispánicos Avanzados, es investigadora en formación dentro del programa FPU en el Departamento de Literatura Española de la Universitat de València. Realiza su tesis doctoral sobre las representaciones de la transición española en la narrativa contemporánea. Ha publicado sobre ello el artículo “**Representaciones de la transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática**” (*Olivar*, 2014).

RECIBIDO: 5 DE NOVIEMBRE DE 2014

ACEPTADO: 13 DE DICIEMBRE DE 2014

Resumen: A partir del análisis comparativo de las novelas *El vano ayer* (Rosa, 2004) y *Anatomía de un instante* (Cercas, 2009), este artículo propone una reflexión en torno a la necesidad de la interpretación crítica de aquellos textos que, desde el ámbito de la narrativa, parecen estar aportando discursos sobre el proceso de la transición a la democracia en España diferentes a los que constituyen el relato hegemónico de la misma. La comparación de estas novelas se presenta, en este sentido, con la intención de poner en evidencia hasta qué punto la complejidad en las formas narrativas de temática transicional no apunta necesariamente hacia una verdadera revisión crítica de la misma, sino que, en ocasiones, viene a reafirmar su matriz ideológica más básica.

Palabras Clave: Narrativa contemporánea, Transición española, consenso, Isaac Rosa, Javier Cercas.

Abstract: Through the comparative analysis of *El vano ayer* (Rosa, 2004) and *Anatomía de un instante* (Cercas, 2009), this paper points to the need of a critical interpretation of those fictions which seem to be creating new narratives about the process of transition to democracy in Spain different to the hegemonic discourse. Hence, the comparison between these two novels will be presented in order to highlight to what extent the complexity of narrative forms does not necessarily imply a critical review of the transitional narratives, but sometimes it comes to confirm its original ideological pattern.

Key Words: Contemporary Fiction, Spanish Transition, consensus, Isaac Rosa, Javier Cercas.

DOI: 10.7203/KAM.4.4523

El estilo es la agenda principal para imponerse a la generación anterior. Pero no necesariamente el contenido del discurso.

ELENA CABRERA

1. Representar la transición: nuevos sentidos en el discurso narrativo sobre el proceso de cambio político en España¹

La proliferación de discursos sobre la transición española en los últimos años ha neutralizado, con una intensidad creciente, el contenido crítico de los mismos. En un contexto de demanda social de memoria, como el que se ha dado en el Estado español a finales de los años 90 y principios de los 2000, la interacción entre los discursos sobre el pasado reciente y las nuevas dinámicas de producción cultural que generaron el *boom* de la memoria histórica² resulta del todo evidente.

En el marco de estas dinámicas, la Guerra Civil –foco temático en primera instancia– ha dado paso a la transición como escenario predilecto de la nueva ficción de temática histórica. Sin formularse necesariamente como tal –es decir, sin recurrir de forma obligada a los códigos de la literatura de la memoria, ni de la ficción histórica–, las numerosas novelas aparecidas en los últimos años que de distintas maneras tematizan el periodo transicional constituyen, hoy por hoy, una de las formas más potentes de producción de nuevos sentidos sobre el pasado y de configuración de un imaginario cultural sobre dicho periodo. Pero insistimos: la proliferación de novelas sobre la transición no implica necesariamente la construcción de un discurso crítico en torno a ella. Más allá de que, en un primer momento, la aparición de las primeras novelas podía leerse como un síntoma de la caída del mito de la transición, la recurrencia de este tema en la narrativa actual nos obliga a realizar un análisis más complejo. Un análisis que comprenda e impulse nuevas formas de leer los textos que veníamos leyendo hasta el momento y, también, el desarrollo de nuevas estrategias de lectura de los textos que, sin duda, irán surgiendo en adelante.

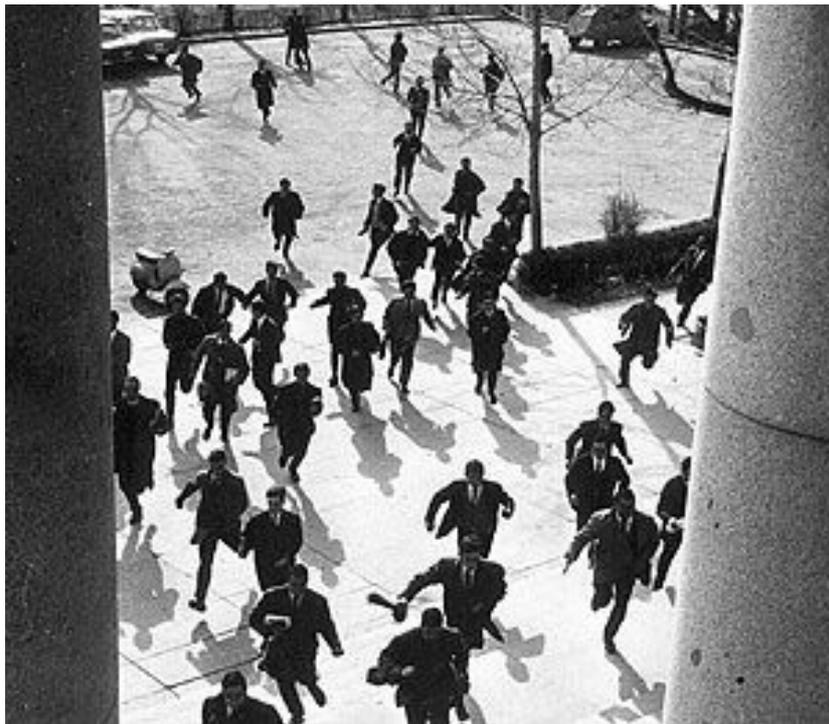
El objetivo de nuestra investigación es entender cuál es la naturaleza y el verdadero estado de renovación de los discursos sobre la transición que la narrativa más reciente ha producido y sigue produciendo en España. Este planteamiento excede de forma evidente los límites y los objetivos particulares de este texto. Lo que aquí se pretende exponer es la parte de nuestra investigación que comprende el análisis de una

¹ La idea de este artículo surgió y fue desarrollada en conversación con la profesora Alexandra Saum-Pascual entre septiembre y diciembre de 2014 en el marco de una estancia de investigación llevada a cabo en la University of California Berkeley.

² Rescatamos aquí la definición que Labrador propone para la etiqueta ‘memoria histórica’ con el objetivo de entender y resaltar la importancia del relato de la transición y su representación y elaboración a través de la literatura como uno más entre los discursos de la cultura: “Entiendo el sintagma ‘memoria histórica’ como una categoría narratológica que opera como un régimen de representación del pasado, que propone una sintaxis histórica donde incardinar el republicanismo y las experiencias antiautoritarias del siglo XX español en la configuración simbólica del presente. En la medida en la que aspira a la hegemonía cultural, supone una superación de la lógica fundacional de la transición como tiempo cero” (Labrador, 2011:123).

serie de novelas, ya icónicas, que se ofrecen a sí mismas a partir de la clave de la renovación formal.

Por ‘renovación formal’ entendemos aquí la voluntad de romper con los esquemas y códigos tradicionales de la representación narrativa que, explícitamente, presentan algunos textos. El gesto de ruptura formal, entendido como un gesto repetido a lo largo de toda la modernidad cuenta con su propia tradición y es fácil caer en un uso vacío del mismo. Las formas de ruptura pueden ser muy variadas y obedecer a lógicas muy diversas entre sí, y su resultado suele generar el calificativo de *experimental*, que trataremos de evitar aquí por su carácter ambiguo y poco explicativo. No obstante, y este es el rasgo que aquí se pretende rescatar, siempre implica una voluntad de alteración, reordenación o superación de los esquemas compositivos heredados de la novela decimonónica que, con alteraciones mínimas, han sido y siguen siendo conservados por buena parte de la producción narrativa española contemporánea. En términos generales, tales esquemas están relacionados con la preservación de una cierta linealidad temporal en la construcción de la acción, la ordenación cronológica de los hechos que la componen, el respeto a las formas y estatutos más tradicionales de narrador, la clave metaliteraria, etc.



El análisis de este tipo de textos pretende señalar hasta qué punto algunas de las elaboraciones narrativas, formalmente renovadoras, de la temática transicional no necesariamente apuntan hacia una renovación ni hacia una verdadera revisión crítica del discurso hegemónico sobre la misma, como pudo ser interpretado en un primer momento, sino que además –y en no pocas ocasiones– vienen a reafirmar su matriz ideológica más básica.

2. Lecturas enfrentadas: *El vano ayer* y *Anatomía de un instante*

Acerquémonos, desde este punto, a dos novelas cuya presencia en el canon narrativo de los últimos años ocupa, respectivamente, dos lugares muy específicos: *El vano ayer* (Rosa, 2004) y *Anatomía de un instante* (Cercas, 2009). *El vano ayer* fue recibida, en su momento, como una de las primeras formulaciones narrativas de la *posmemoria* y funcionó como un referente destacado a la hora de proponer una ética de la representación del pasado dictatorial en España³. *Anatomía de un instante* tuvo, por su parte, una gran resonancia mediática porque llamó la atención sobre el carácter problemático de uno de los episodios centrales de la transición, y reabrió, en un momento en el que no existía, un debate mediático en torno al carácter irresuelto de lo ocurrido en el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. Precisamente a causa de este lugar privilegiado, una lectura enfrentada de ambas novelas puede resultar explicativa a la hora de pensar el tipo de relación que se establece, en cada uno de los casos, entre el discurso narrativo sobre la transición y el relato hegemónico de la misma. Es más: puede ayudar a entender por qué en un caso estamos ante una novela que verdaderamente desestabiliza el relato mítico de la transición a partir de una determinada operación con la ficción, mientras que, en el otro, asistimos a un ejercicio falsamente performativo de ese acto de desestabilización dado que la propia construcción del discurso narrativo acaba invalidándolo como tal.

Proponemos esta aproximación a partir del acercamiento a dos aspectos muy concretos que afectan a la composición de ambas novelas. El primer aspecto tiene que ver con las similitudes formales que presentan ambos textos en tanto que se proponen a sí mismos como un proceso de construcción narrativa que, mediante el señalamiento de sus propios límites, busca la desestabilización explícita del propio acto de representación de un episodio concreto y problemático del pasado histórico. El segundo está relacionado con la naturaleza del episodio histórico elegido como núcleo en cada una de las novelas y con el estatuto que cada uno de estos episodios ocupa en el imaginario colectivo de la transición española⁴.

³ “La propuesta de Rosa es claramente reactiva, quiere establecer límites para las formas que están contando el pasado reciente, entendiendo por éste el continuum histórico de acontecimientos, mitos, relatos que unifican actualmente el siglo XX español bajo la categoría narratológica de memoria histórica. La memoria histórica convoca y unifica en un mismo teatro de problemas –Guerra Civil, posguerra, franquismo y transición–, en un gran dispositivo histórico que define tomas de posiciones comunes para todos estos pasajes temporales, en la medida en que sus figuras han sido capaces de movilizar parecidos afectos, por haber sido susceptibles de contarse en los términos continuos de unos valores compartidos” (Labrador, 2011: 123).

⁴ Entendemos aquí la transición como una matriz de tiempo compleja que, según qué autores, abarca el relato desde el tardofranquismo hasta la socialdemocracia. A la hora de abordarla como eje histórico debe tenerse en cuenta un importante matiz con respecto a los límites cronológicos del proceso. Si bien desde una perspectiva estrictamente política la transición como proceso de cambio institucional de la dictadura a la democracia ha quedado limitado por la bibliografía entre 1975 y 1978 —desde la muerte del dictador hasta la aprobación de la Constitución—, la cronología cambia a la hora de acercarse al proceso desde una perspectiva sociológica y cultural. Desde esta segunda perspectiva, que es la que aquí adoptaremos, la visión del cambio político se amplía muy considerablemente, y quedan establecidos unos límites aproximados que sitúan este proceso entre



2.1. Similitudes formales del gesto narrativo

La principal similitud que ambos textos presentan es el hecho de que los dos abordan la representación literaria desde la dimensión conflictiva que el propio acto de representar conlleva. Desde su dimensión metaficcional, ambas novelas se construyen sobre el acto explícito de señalar la evidencia de un vacío en el relato histórico de la transición. No obstante, es la diferente naturaleza de ese gesto narrativo en ambas novelas lo que hace de estos dos textos dos propuestas que, en realidad, apuntan hacia sentidos bien diferenciados de la revisión del pasado transicional.

En primer lugar, *El vano ayer* se presenta como una obra en marcha, como un proceso de creación que se desarrolla en la misma medida en que la propia narración va avanzando: “Renqueante, acaso falta de ritmo, la novela ha avanzado a brazadas desiguales, arrojado a los pies del lector materiales enfermos, explicitado mecanismos que normalmente son encubiertos por la habilidad manufacturera del novelista, el andamiaje siempre se disimula tras hermosas cortinas” (Rosa 2004: 291). Desde esta construcción, el texto trabaja en torno a la idea de la responsabilidad, por parte del autor, de que su texto construya un sentido abierto que el lector –un lector crítico– debe cerrar con su propio acto de lectura. En este sentido, la respuesta que este texto ofrece ante el hueco en el discurso previamente señalado es, precisamente, el gesto de

finales de los años sesenta y finales de los ochenta, es decir, desde el inicio de proceso de resquebrajamiento del régimen hasta la total integración de España en la Comunidad Económica Europea.

no ofrecer un sentido cerrado que lo tape, ya que es en el propio acto de señalamiento de ese hueco en el que la novela concentra su sentido:

¿De qué se trata entonces? ¿Suficiencia del autor? No, evidentemente. Quizás el hartazgo ante cierta escritura de plantilla –por otra parte, perfectamente respetable– que trampa al lector con los viejos recursos ya conocidos: intrigas dosificadas, elementos dispuestos con helada premeditación, motivos repetidos con un compás exacto, ambigüedades afinadas, o ese meritorio runrún que destilan ciertas novelas y del que salimos con sensación de desvalimiento, de haber sido llevados de la mano por alguien que considera que no sabemos andar. Y que nadie vea en esta declaración una ingenua pretensión iconoclasta, ni una contribución –por otra parte no solicitada– al tosco e interesado debate sobre el fin de la novela y etcétera. Quizás, más probable, estamos ante una confesión de invalidez, el recurso deconstructivo de quien no sabe, no puede o no quiere construir (Rosa 2004: 291-292).

Anatomía de un instante, en cambio, se presenta como el resultado, enunciado *a posteriori*, de un proceso de indagación histórica ya concluido en el momento de su enunciación, y con un sentido ya cerrado por la voz narrativa que lo enuncia. El texto de Cercas se ofrece al lector dentro de un marco de interpretación previamente acotado por la propia estructura del texto, que empieza y acaba con dos reflexiones sobre el propio proceso de construcción del mismo, casi a modo de manual, que explica cómo debe ser leído y comprendido. De este modo, a través de la voz del narrador, la novela sella el agujero que parecía haber abierto, en un principio, en el relato histórico de la transición:

Así es como decidí escribir este libro. Un libro que es, antes que nada –más vale que lo reconozca desde el principio– el humilde testimonio de un fracaso: incapaz de inventar lo que sé sobre el 23 de febrero, iluminando con una ficción su realidad, me he resignado a contarlo. El propósito de las páginas que siguen consiste en dotar de una cierta dignidad a ese fracaso. Esto significa de entrada no arrebatárselos a los hechos la fuerza dramática y el potencial simbólico que por sí mismos poseen, ni siquiera su inesperada coherencia y simetría y geometría ocasionales; significa asimismo intentar volverlos un poco inteligibles, contándolos sin ocultar su naturaleza caótica ni borrar las huellas de una neurosis o una paranoia o una novela colectiva, pero con la máxima nitidez, con toda la inocencia de la que sea capaz, como si nadie los hubiese contado antes o como si nadie los recordase ya [...] (Cercas, 2009: 25).

En ambos textos, el autor se formaliza dentro de la narración, si no como personaje, sí como una función visible y que muestra sus acciones y elecciones. No obstante, el carácter actancial que la figura del autor tiene en ambas narraciones funciona, en cada una de ellas, de forma opuesta: en el texto de Rosa, el autor-narrador reivindica su voluntad explícita de no construir un sentido sobre lo narrado o al menos un cierto descreimiento sobre ese proceso de construcción de sentido que implica, en realidad, toda narración. En el texto de Cercas, la confianza plena en el sentido que los

hechos narrados tienen *per se* hace que esa figura de narrador-autor se presente como un mero transmisor del sentido que estos tienen y que no es ya un constructo textual, sino que proviene de fuera de la propia narración. Esta falta de espacio que el autor-narrador deja a producciones de sentido del texto diferentes a la que él mismo impone hace, en consecuencia, que la discusión sobre el sentido del acontecimiento histórico que funciona como núcleo de la novela sea bloqueada.



ASALTO ARMADO AL CONGRESO



2.2. Operaciones de sentido sobre el imaginario de la transición

La complejidad formal de la construcción narrativa en ambos casos apunala dos operaciones de sentido sobre el imaginario transicional muy distintas entre sí. Esto se hace más evidente si, desde esta perspectiva, nos acercamos a su contenido temático.

El objetivo inicial y aparente de ambas novelas es construir un núcleo ficcional que, temáticamente, trate de desestabilizar los discursos social, cultural y mediáticamente consolidados acerca de la transición. En ambos casos, el núcleo ficcional se presenta a partir de material de archivo, de documentos cuya fiabilidad queda garantizada porque no tienen estatuto de ficción, sino que son aportados como documentación externa a la narración que verifica lo narrado. En el caso de *El vano ayer*, en su búsqueda de un argumento válido el narrador-autor aporta numerosas fuentes historiográficas, hasta que da con él en una cita de Carreras Ruiz y Carnicer (*La Universidad española bajo el régimen de Franco [1939-1975]*, Institución Fernando el Católico, 1991, pág. 327) (Rosa, 2004:13). En el caso de *Anatomía de un instante*, el origen de la narración se sitúa en el visionado de una imagen congelada, extraída de la famosa grabación emitida por Televisión Española en la que se puede ver la entrada de Tejero al Congreso: el gesto de Adolfo Suárez petrificado en su escaño mientras las balas de los guardias civiles zumban a su alrededor (Cercas, 2009: 17-18).



En ambos casos, asimismo, los códigos de la metaficción se ponen al servicio de un ejercicio de cuestionamiento de la versión oficial de un relato histórico; los dos textos comparten la voluntad inicial de someter un relato histórico ya cerrado a un proceso de ficcionalización que lo reabra, y que ofrezca una lectura distinta a la que obliga el sentido hegemónicamente configurado. En ambos casos, hay una visión compleja de la historia y un rechazo a la participación literaria en la reproducción de un relato histórico incompleto; como también hay una reflexión compartida sobre el lugar que la ficción ocupa en la configuración de imaginarios sobre el pasado. En las

dos novelas, esta reflexión se hace textualmente evidente a partir del juego explícito con las expectativas del lector, o más bien con el lugar en que las expectativas que un cierto imaginario cultural compartido en relación con el pasado colocan, de entrada, al lector.

Ahora bien, más allá de las similitudes que presentan entre sí las dos novelas, el núcleo ficcional elaborado en cada caso presenta una diferencia sustancial.



En *El vano ayer* hay una elección consciente de construir una ficción que gire en torno a un episodio que la historia oficial no ha contado de manera demasiado prolija. Este episodio remite al imaginario de la lucha antifranquista llevada a cabo en la clandestinidad por el movimiento obrero y estudiantil, y busca ser transformada en ficción sin perder su dimensión de verdad histórica:

En las páginas de un libro: oculta entre las páginas de un libro, tenaz como flor desecada y en su interior prisionera de aniversarios, o lecturas memorables [...], en cualquier página de cualquier libro abandonado en los estantes superiores a la espera de un moroso rescate [...], Ciencias Sociales, Historia de España, Siglo Veinte: el título puede ser elegido al azar o fruto de varios meses de dedicación. Una vez escogido, podemos ayudarnos de una lectura minuciosa y discriminadora o confiarnos a un veloz ojeo al índice onomástico en el que seleccionar aquellos nombres menos mencionados, y entre éstos, los desconocidos, los completamente desconocidos, los olvidados, centrar la atención finalmente en uno de ellos y probar suerte [...]: esa despreciada anécdota que lleva décadas esperando nuestra atención y que no ha merecido hasta hoy el trabajo dilatado de los historiadores; ese cabo suelto que quizás sólo sea una breve mecha que concluya en sí misma, pero que también podría conducirnos a una vida singular, a una fábula no contada, a un misterio concentrado y a punto de

extinguirse con sus testigos, a una novela, al fin, a una novela (Rosa 2004: 9-10).

La apuesta que hay detrás de esta novela es la de rescatar lo que, durante mucho tiempo ha sido el envés (la “flor desecada”) del relato de los años del tardofranquismo: el papel activo de la base social (obreros, estudiantes) en la lucha antifranquista que, más allá del papel institucional desempeñado por la élite política, debería haber sido uno de los principales elementos constituyentes de la memoria democrática española. No obstante, la importancia decisiva que este colectivo tuvo en el proceso de cambio político en España quedó fuera de la construcción mítica del relato transicional desde bien temprano, y sólo en los últimos tiempos parece que empieza a ser relativamente visibilizado. Es en este lugar del imaginario transicional donde la novela de Rosa se ubica.



De una forma más precisa, el núcleo ficcional de *El vano ayer* recupera la historia nunca contada de la desaparición de dos personas –el profesor Julio Denis y el estudiante André Sánchez– en febrero de 1965, a raíz de una revuelta universitaria ocurrida en Madrid que fue duramente reprimida por la policía franquista. Es esta, por tanto, una historia de persecución política, violencia de Estado y brutalidad policial, con un anclaje histórico y documental concreto en los años más duros de la lucha antifranquista⁵ que, como el propio título apunta, busca, además, señalar las

⁵ En cualquier caso, se trata de un “anclaje histórico y documental concreto” que funciona en la ficción como tal. Las referencias a la historicidad de lo acontecido en la novela de Rosa se hacen, en este artículo, desde este plano. Es decir, dichas referencias no apuntan a que los dos hechos que funcionan respectivamente como núcleo de las novelas que tratamos hayan, efectivamente, ocurrido. Sabemos que el 23-F Tejero entró al Congreso y que algo ocurrió ese día. Sin embargo, el lector no sabe, al menos en un principio, si la historia central de la novela de Rosa tiene un anclaje real, si lo

continuidades que ese pasado de violencia y autoritarismo tiene en un presente pacífico y democrático, codificándolas de forma explícita en los elementos que componen su discurso narrativo:

Desde hace una decena de páginas, prescindiendo de la habitual distancia y respeto hacia la obra en marcha, un grupo de radicalizados lectores acosa al autor con el propósito, con la exigencia, de que introduzca un personaje (incluso sugieren perfiles biográficos que, creen ellos, lo harán más aceptable en el transcurso de la novela) no previsto por el autor: un personaje que tense la intención de esta novela desde el referido ayer hasta el mañana engendrado, es decir, el hoy presente; un personaje que, según estos impertinentes lectores, amplíe la idea central de que el vano ayer ha engendrado un mañana vacío, mediante un trastoque de términos: el brutal ayer, dicen, ha engendrado un mañana (por hoy) brutal. Un personaje que, según me ordenan con malas palabras, actúe como portavoz de estos lectores (que parecen ser minoría, pese a su ruido) y reproduzca sus afilados argumentos, que en resumen, serían éstos: todavía hoy no se ha perdido la huella de cuarenta años de policía franquista; aquella escuela marcó a varias generaciones de guardianes del orden; la débil transición (incluso renuncian a la mayúscula, Transición) no sólo no exigió responsabilidades a los funcionarios represores, sino que los mantuvo en sus puestos [...]. Argumentos que, indican, deberían ser explicitados mediante un relato hinchado de ejemplos de brutalidad policial en el presente, de los que los mencionados lectores no han olvidado enviarme cientos de denuncias supuestamente reales que describen casos de delincuentes menores que se llevan una paliza o son humillados en los calabozos, inmigrantes que antes de ser expulsados del país son golpeados y vejados (y me adjuntan un informe de una curiosa organización llamada Amnistía Internacional), ciudadanos pacíficos que recriminan la brutalidad de un agente y acaban en comisaría conociendo en carne propia esa brutalidad [...] (Rosa, 2004: 189-190).

Frente a todo esto, *Anatomía de un instante* se construye en torno al intento – que se declara a sí mismo ya fallido de antemano– de dilucidar qué es realidad y qué ficción en la versión pública y oficial de lo ocurrido el 23-F. El motivo escogido para la construcción de esta novela implica la tematización de uno de los episodios fundamentales que integran el relato institucional y mediático de la transición.

El personaje autor presenta una extensísima y muy detallada narración en términos de documental sobre los hechos, los personajes, los antecedentes y las consecuencias del golpe de Estado del 23-F. Es precisamente la reconstrucción y

narrado ocurrió, en el plano de la realidad, ese día de febrero de 1965. Y no obstante, esto no invalida el gesto de Rosa. Rosa, con esta historia, apunta a un vacío en el relato hegemónico de la transición: la ausencia del papel histórico de la lucha antifranquista. Lo que importa es señalar este hueco, y no tanto que dicha historia haya ocurrido tal y como él la narra. El gesto dice que podría haber ocurrido, que de hecho historias similares han ocurrido, y que hay que señalar el silencio que las recubre.

reformulación del relato sobre el lugar que algunas de las figuras centrales de la historia oficial ocuparon en la trama del episodio golpista, así como el señalamiento insólito de nuevas responsabilidades políticas sobre todo lo ocurrido en aquellos días – especialmente en relación con la figura del Rey, por ejemplo– lo que constituye el gesto de disentimiento que hay en la novela de Cercas. Un gesto de disentimiento que, no obstante, queda formulado dentro de los términos del relato estadocéntrico que integra el relato mítico de la transición.



Como decíamos más arriba, todo el engranaje narrativo se arma sobre la reflexión en torno al gesto congelado, y ya mítico, de Adolfo Suárez: “cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (Cercas, 2009: 18). Sobre la imagen de este gesto se proyecta una reflexión sobre el carácter ambiguo de los límites entre Historia y ficción en la construcción mediática del 23-F:

Pero no fue la aparatosa discrepancia entre mi recuerdo personal del 23 de febrero y el recuerdo al parecer colectivo lo que más me llamó la atención y me produjo el palpito presuntuoso de que la realidad me estaba reclamando una novela, sino algo mucho menos chocante, o más elemental– aunque probablemente vinculado a aquella discrepancia–. Fue una imagen obligada en todos los reportajes televisivos sobre el golpe: la imagen de Adolfo Suárez petrificado en su escaño mientras, segundos después de la entrada del

coronel Tejero en el hemiciclo del Congreso, las balas de los guardias civiles zumbaban a su alrededor y todos los demás diputados presentes allí –todos menos dos: el general Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo– se tumbaban en el suelo para protegerse del tiroteo. Por supuesto yo había visto decenas de veces esa imagen, pero por algún motivo aquel día la vi como si la viese por vez primera: los gritos, los disparos, el silencio aterrorizado del hemiciclo y aquel hombre recostado contra el respaldo de su escaño de presidente del gobierno, solo, estatuario y espectral en un desierto de escaños vacíos. De repente me pareció una imagen hipnótica y radiante, minuciosamente compleja, cebada de sentido: tal vez porque lo que todos hemos visto muchas veces y pese a ello se niega a entregar su significado, de repente me pareció una imagen enigmática. Fue ella la que disparó la alarma (Cercas 2009: 17-18).

No obstante, detrás de la extensa construcción narrativa, y a pesar de ese gesto de esmerada disección crítica de la anatomía del instante 23-F, no hay en la novela de Cercas una lectura global del sentido que este episodio tiene en el imaginario colectivo que difiera de la ya existente y apuntalada institucionalmente. Más allá de sus efectos mediáticos, *Anatomía de un instante* no deja de ser una reformulación literaria, lúdica e inocua del relato estadocéntrico de la transición, elaborada a partir de sus mismos términos y sin aportar, en esencia, elementos nuevos a los propios elementos míticos que ya lo caracterizan. Frente a lo propuesto en *El vano ayer*, en *Anatomía de un instante* los personajes que conforman la trama de la novela son las figuras públicas e icónicas ya conocidas por todos porque son parte de la historia aprendida: Suárez, Carrillo, Gutiérrez Mellado, Tejero, Juan Carlos I son, en definitiva, actores fundamentales del relato consolidado de la transición. Además de esto, la trama de la novela se demora en su totalidad en los entresijos del relato político e institucional. De este modo, el desvío que el texto de Cercas presenta con respecto al relato mítico –un relato que es, como decíamos, fundamentalmente estadocéntrico, en tanto que concentra la responsabilidad y el éxito del cambio político en España en el papel de la élite política y en el escenario del ámbito institucional– consiste, esencialmente, en ofrecer una versión diferente de las actuaciones de la élite dirigente y su responsabilidad o no en el golpe de Estado. Este gesto, sin embargo, no cuestiona, en sí, la perspectiva estadocéntrica del relato de la transición; es más, lo que se presenta como un desvío espectacular, al final de la novela viene a reafirmar y consolidar su versión más hegemónica.



A pesar la abundancia de personajes y lo abrumador de los datos históricos aportados, la figura de Suárez tiene una función central como elemento de la narración. Es a partir de la reflexión en torno a ella que la novela cobra, en su final, un sentido muy específico. Y lo hace deslizándose desde la obsesión del narrador por construir un discurso históricamente riguroso sobre el pasado hacia la enunciación de una serie de declaraciones pertenecientes al plano de lo sentimental. Esta operación de deslizamiento del sentido de lo colectivo a lo particular se produce a partir de la elaboración de esa identificación simbólica final entre Suárez y la figura del padre del autor-Cercas, que parece anular todo el distanciamiento crítico que la novela parecía haberse esforzado tanto por construir y propone una lectura muy específica, y bastante poco crítica, del proceso transicional:

Lo entendí. Creo que esa vez lo entendí. Y por eso unos meses más tarde, cuando su muerte y la de 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 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 (Cercas 2009: 437).



La novela de Cercas da al 23-F un sentido borgiano: el 23-F como instante, como una suerte de *aleph*, en el que el sentido último de la transición está condensado y cifrado. Este sentido, explícitamente puesto en relación con la elaboración cultural y generacional del pasado transicional, se alinea perfectamente con la versión más neutralizadora de la idea de la reconciliación y el consenso, dado que reduce el gesto de revisión del pasado a un acto de “comprensión”, y no a un ejercicio crítico. Leída de este modo, lo que la novela de Cercas propone es, en realidad, un ejercicio crítico que acaba invalidándose a sí mismo, de la misma manera que acaba invalidando cualquier posibilidad crítica y cualquier mecanismo de producción de sentido diferente sobre el pasado transicional a esa idea de consenso:

En fin, el franquismo fue una mala historia, pero el final de aquella historia no ha sido malo. Pudo haberlo sido: la prueba es que a mediados de los setenta muchos de los más lúcidos analistas extranjeros auguraban una salida catastrófica de la dictadura; quizá la mejor prueba es el 23 de febrero. Pudo haberlo sido, pero no lo fue, y no veo ninguna razón para que quienes por edad no intervinimos en aquella historia no debamos celebrarlo; tampoco para pensar que, de haber tenido edad para intervenir, nosotros hubiésemos cometido menos errores que los que cometieron nuestros padres (Cercas, 2009: 434)⁶.

⁶ Nos parece especialmente sugerente la interpretación que María José Naval propone de la novela de Cercas a este respecto: “El planteamiento narrativo se hace arrancar de una reflexión baudrillardiana sobre la suplantación de la realidad por su representación televisiva, en este caso la suplantación del asalto al Congreso perpetrado el 23-F visto por televisión. No obstante, la referencia prologal al simulacro, la novela relata la versión más oficial, documentada y favorable del 23-F: ‘En fin, el franquismo fue una mala historia, pero el final de aquella historia no ha sido malo’. Incorpora también Cercas el componente sentimental, el homenaje familiar y, por tanto, autodescriptivo en parte. Así lo constatamos en el emotivo recuerdo del padre en las páginas finales, recuerdo en el que los contextos históricos se hacen personales o viceversa: ‘El 17 de julio de 2008,

3. Nuevas dinámicas en la producción cultural: el consentimiento del disenso

La cita con la que abríamos este artículo apuntaba hacia la idea de que el estilo, la elaboración de una forma literaria propia que rompa con las anteriores, no tenía por qué ir vinculada necesariamente a una renovación en el contenido de los discursos. En este sentido, hemos visto hasta qué punto la voluntad de desestabilizar el relato histórico mediante la desestabilización de los propios esquemas narrativos de la ficción tiene una finalidad distinta en los dos textos aquí trabajados. Tras este gesto desestabilizador, cada uno de estos textos presenta, por tanto, una ideología literaria diferente.

Un discurso narrativo presenta una determinada ideología en tanto que está generado desde una matriz ideológica concreta y culturalmente reproducida. Las propias reglas que articulan el discurso literario en los dos textos aquí estudiados posicionan a la figura del autor como 'autor intencional' del discurso narrativo. La posición del autor como sujeto de la enunciación propone una determinada codificación de las ideas, creencias y legitimaciones producidas dentro de un 'horizonte' del lenguaje y de la cultura, que construye lo que Barthes denominó 'mapas de significado' (Hall, 2010b: 235-236). El horizonte que, en este caso, acota la producción de sentido de las novelas aquí estudiadas no es otro que el debate en torno a la producción, reformulación u oposición a la idea de consenso. Entendemos esta idea de consenso como un estado de cosas en el debate político y cultural en el que la discrepancia y la crítica son consideradas, en cierto modo, un ejercicio de violencia contra el bien común, en lugar de un ingrediente esencial de la democracia (Escudillo y Ampuero, 2008: XIV). En este sentido, si la función de la ideología es, en última instancia, fijar los límites mentales y estructurales, subordinando a ellos el visionado de una película o la lectura de un texto, la idea del consenso es, sin lugar a dudas, la piedra angular de la producción cultural española que trabaja sobre los imaginarios de la transición.

La preocupación por las formas narrativas, es decir, por la *estética* a través de la cual se vienen formulando las novelas de temática transicional, puede ser una de las claves que nos permitan acercarnos a la ideología literaria de estos textos desde una perspectiva útil para la elaboración de un análisis crítico complejo de los mismos.

Como apuntábamos al inicio, la atención especial a este tipo de textos responde al hecho de que, temáticamente, el propio discurso sobre la transición ya constituye, en sí, una forma de *disensión consentida* dentro de un canon cultural en constante transformación (tal vez, posterior al 15M y como un efecto del mismo). Si bien la lógica del consenso, en su función de imperativo cultural, hizo de la representación de la transición un motivo literario poco pertinente y de escasa presencia mediática durante

la víspera del día en que Adolfo Suárez apareció por última vez en los periódicos [...] yo enterré a mi padre.' Uno más de nuestros millones de padres que votaron a Suárez en 1977 'porque era como nosotros' (p436). 'Era de pueblo, había sido de Falange, había sido de Acción Católica, no iba a hacer nada malo, lo entiendes, ¿no?' (437)" (Naval, 2014:149-150).

un tiempo⁷, la repentina y recurrente presencia del tema transicional en la producción narrativa hoy no obedece a una lógica diferente. La operación, no obstante, es algo más refinada.

La ampliación de la noción operativa de consenso según las necesidades políticas e ideológicas de un momento cultural concreto constituye una operación básica de toda sociedad en el contexto del capitalismo avanzado. El núcleo consensual ha absorbido todo lo que se situaba en su periferia, asimilando de este modo, y sin barrera alguna, las diferentes formas de disensión y haciendo crecer, progresivamente, una cultura de centro característicamente inocua (Hall, 2010: 159). Para pensar sobre este proceso, resulta útil recordar aquí el modo en que Rancière emplea el término *policía*:

[...] Emplearé la palabra *policía* y el adjetivo *policial* en ese sentido amplio que es también un sentido “neutro”, no peyorativo. [...] La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes. Pero para definir esto hace falta en primer lugar definir la configuración de lo sensible en que se inscriben unas y otras. De este modo, la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y otra al ruido (Rancière 1996: 43-45).

Lo *policial*, en este sentido, sirve como noción abstracta para explicar el modo en que esta idea de consenso define la configuración de un marco de interpretación de lo pensable y de lo decible en el sistema cultural concreto de la España democrática. En este sistema, la *policía*, selecciona el lugar y la función que cada elemento juega en el conjunto del orden de lo *visible* y lo *decible*, y configura, en cada caso, lo que queda dentro y fuera del consenso. La transición, como matriz histórica y conjunto de relatos, constituye, en este sentido, una unidad temática ya plenamente insertada y acomodada en ese orden de lo visible y lo decible; aún así, sería una ingenuidad no tener en cuenta que sólo lo es cuando se visibiliza, o se dice, de una determinada manera que caiga siempre dentro de ese orden *policial*, perfectamente marcado y acotado. Porque lo que cae fuera se convierte en ruido.

Para entender en toda su complejidad las relaciones establecidas entre las diferentes representaciones de la transición en la narrativa actual, se hace necesario por tanto el trabajo sobre una serie de perspectivas críticas que atiendan a las implicaciones ideológicas que ese marco de sentido previamente acotado imprime a la interpretación de cada uno de los textos. La finalidad de esta labor crítica es la de establecer el grado de ruptura que el discurso sostenido por cada uno de ellos presenta con respecto a los

⁷ Llama la atención las escasas novelas de temática transicional publicadas entre mediados de los años 80 y finales de los 90. Escapan a esta generalización autores como Manuel Vázquez Montalbán y Rafael Chirbes, cuya labor crítica en relación con la transición ha sido una constante a lo largo de todo el periodo democrático.

discursos previamente aceptados y puestos en juego en etapas anteriores.

Desde la perspectiva que concede al plano de lo formal una atención especial, es posible proponer tres líneas de reflexión básicas que nos ayuden a pensar sobre las implicaciones ideológicas del texto narrativo. La primera de estas líneas consiste en pensar *de qué modo* el cambio en los relatos generados sobre los años 70 y 80 en España está siendo acompañado por nuevas apuestas estéticas que subrayen, desde la propia torsión de los códigos de la narrativa, un quiebre con discursos y relatos anteriores. La segunda, y tomando para el análisis únicamente aquellos textos que, efectivamente, optan por trasladar esta ruptura con el relato hegemónico a la renovación formal del discurso narrativo, habría que pararse a considerar *hasta qué punto* hay en ellos una verdadera interpelación a los relatos hegemónicos. Es decir –y vendría entonces la tercera línea de reflexión–, habría que observar de cerca *cómo se posicionan* ideológicamente estos textos con respecto a las formas hegemónicas de narrar y representar el pasado reciente, y si los términos, y la disposición de los elementos en los que presentan su relato de la transición difieren o no de los, del relato institucional. Esta es la triple reflexión a la que hemos sometido el análisis de las novelas *El vano ayer* y *Anatomía de un instante* en este artículo.

La ausencia de producción de nuevos sentidos no puede, en sí, constituir una crítica a una obra literaria en su totalidad, como artefacto narrativo. Sí puede, en cambio, constituir una crítica al lugar que esta obra ocupa en un determinado canon narrativo y en una determinada coyuntura histórica y cultural, en tanto que la complejidad narrativa, la voluntad de una renovación en las formas de contar, vacía de contenido crítico el discurso que sostiene, convirtiéndose en “un vano ejercicio de señalación en el que un estilo pretendidamente ingenioso acaba consiguiendo que se mire al dedo que señala antes que al objeto señalado” (Rosa, 2009: 265). En la dinámica de producción de nuevos discursos narrativos sobre la transición, y según lo expuesto, esta operación parece del todo evidente.

Bibliografía citada:

- Cabrera, Elena. “**Antologar es un arma de la clase dominante**”. *El Estado Mental* 4 (2014).
- Cercas, Javier (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori.
- Hall, Stuart (2010). “El redescubrimiento de la 'ideología': el retorno de lo reprimido en los estudios de los medios”. Restrepo, Eduardo; Walsh, Catherine; Vich, Víctor (eds.) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Enviñón Editores: 155-192.
- Hall, Stuart (2010b). “La cultura, los medios de comunicación y el 'efecto ideológico’”. Restrepo, Eduardo; Walsh, Catherine; Vich, Víctor (eds.) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Enviñón Editores: 221-255.
- Labrador, Germán (2011). “Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de la memoria histórica”. Dorca, Toni (ed.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 121-130.
- Martín-Escudillo, Luis y Ampuero, Roberto (2007). “Introduction: Consensus and Its Discontents”. Martín-Escudillo, Luis y Ampuero, Roberto (eds.) *Post-Authoritarian Cultures. Spain and Latin America's Southern Cone*. Nashville: Vanderbilt University Press: XI-XXVII.
- Naval López, María Ángeles (2013). “La Transición política española no ha tenido lugar. Historia y medios de comunicación social en *El día de Watusi* de Francisco Casavella”. Calvo Carilla, José Luis; Peña Ardid, Carmen; Naval López, María Ángeles; Ara Torralba, Juan Carlos; Ansón Anadón, Antonio (coords.) *El relato de la Transición. La Transición como relato*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; 147-178.
- Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Tucumán: Ediciones Nueva Visión.
- Ros Ferrer, Violeta. “**Representaciones de la transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática**”. *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 20 (2013): 149-169.
- Rosa, Isaac (2004). *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.