

## **Memoria de la Transición: entre la no-ficción y el falso documental**

### **Memory of the Transition: between non-fiction and fake documentary**

Agnieszka Kłosińska-Nachin

Uniwersytet Łódzki, Katedra Filologii Hiszpańskiej  
agnieszka.klosinska-nachin@uni.lodz.pl

#### **Abstract**

The article confronts two ways of organizing the memory of Spanish Transition: one represented by Javier Cercas (*Anatomía de un instante, El impostor*), who turns to a novel without fiction, and the other proposed by Jordi Évole in *Operación Palace*, which is a fake documentary. The analysis allows to detect the great thematic axes of the memory of Transition, especially that of consensus, and go deeper into its potential subversive load.

**Keywords:** Javier Cercas, memory of transition, Jordi Évole, fake, non-fiction

Y con el tiempo se descubre que no hay otra victoria que la de la memoria, compensación melancólica al fracaso inevitable del deseo.

M. Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la transición* (1985)

En las últimas décadas, el tema de la Transición junto con el de la Guerra Civil, si no han monopolizado la llamada memoria histórica de los españoles, han acaparado gran parte de su atención (Ros Ferrer, 2013, pp. 149-169; Potok, 2012, pp. 9-20). La tradicional alianza entre la literatura y el periodismo (Acosta Montoro, 1973; Chillón, 2014) se ha puesto al servicio de estos temas, como en el caso de dos novelas sin ficción de Javier Cercas, *Anatomía de un instante* (2009) y *El impostor* (2014), que van a polarizar mi atención en las páginas que siguen. Me interesará

especialmente un cambio de perspectiva que se produce entre ambos textos en la manera de abordar la Transición. Frente a la irrupción de la realidad en los dominios de la novela a través de la no-ficción, un peculiar contrapunto lo constituye el falso documental *Operación Palace* (2014) de Jordi Évole, que se propone abordar un tema histórico, elaborando una trama ficticia y, además, lo hace desde una forma —la de un documental— que apela a la verdad. La confrontación de estos enfoques —el de Javier Cercas, que es doble, con el de Jordi Évole— me permitirá fijarme en los grandes ejes temáticos de la memoria de la Transición y ahondar en su potencial carga subversiva.

A nivel general, la Transición como tema del discurso cultural actualiza la problemática de la memoria, de su gestación y de su transmisión así como la de los modos de su expresión. Gran parte de la literatura del siglo XX explora la memoria individual del ser humano, recurriendo a diversas modalidades del discurso interior. Sin embargo, cuando la memoria deja de ser propiedad de un individuo y abarca vivencias de una colectividad, inevitablemente aparece el ingrediente político, erigiéndose como uno de sus agentes estructurantes. La Transición española nos ofrece un claro ejemplo de ello en la manera en que gesta su memoria, especialmente la del pasado más inmediato, es decir, la del franquismo (Chirbes, 2006, pp. 229-246). Recordemos en este contexto las palabras de Adolfo Suárez pronunciadas en el Congreso español durante un debate sobre la nueva constitución:

En relación con nuestra singular experiencia histórica, la Constitución expresa la convicción de que no hay dos Españas [...] irreconciliables y en permanente confrontación. Creo que es el triunfo de alcanzar la voluntad común una razonable, ordenada y pacífica convivencia para todos los españoles. (Suárez, 1978, p. 5202)

Así pues, las autoridades del Estado imponen su propia lectura del pasado y del presente en nombre del bien común, decretando que las dos Españas, enfrentadas en la lucha fratricida, han desaparecido y que, por lo tanto, hay que poner las miradas en el futuro a fin de construir un equilibrado espacio de la convivencia, común a todos los españoles. Simultáneamente, las pautas de la reconciliación y del consenso, establecidas en el discurso político, irán moldeando los modos de expresarse de gran parte del mundo de la cultura y del mundo académico, determinando un paradigma peculiar en el que la exploración del pasado no debía minar los principios antes indicados de la convivencia pacífica.<sup>1</sup> De este modo, una vez conquistada la libertad, la literatura tiende a privatizarse (Alonso, 2003, p. 107; Mainer, 2006, p. 167).

---

<sup>1</sup> A modo de ejemplo, véase Abellán (1987, p. 55). Ello dará lugar a una de las lecturas más divulgadas de la Transición, la que presenta la transformación hacia la democracia en España como fruto de un proceso basado en la amnesia y en un pacto de silencio. El movimiento de la recuperación de la memoria explotará mucho esta veta. Santos Juliá afirma que esta óptica constituye una de las cuatro trampas en las que se suele caer a la hora de hablar de la Transición española (2006, pp. 59-79).

En la actualidad, cuando la Transición se ha convertido en un lugar de la memoria (Jünke, 2006, pp. 101-106), los mecanismos a través de los que el Estado se esforzó por apropiarse de la cultura nos parecen más transparentes,<sup>2</sup> tanto más que vienen siendo denunciados desde determinadas posturas tanto culturales como políticas, especialmente a través del concepto de cultura de la Transición (Martínez, 2012). Lejos de acogerme a cualquier perspectiva política, me interesa interrogar algunas manifestaciones culturales actuales acerca de los modos de representar la Transición, siempre en el contexto del discurso consensual que acabo de esbozar. Conviene precisar asimismo que, en el panorama de la Transición, el fracasado golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 ocupa uno de los lugares privilegiados, en el que se cifra la gran inestabilidad política de aquel momento. La casi inmediata mediatización de este acontecimiento contribuyó a forjar un mito colectivo del 23-F: los españoles tenían la sensación de ser partícipes (o así lo recuerdan) de los acontecimientos y experimentaron en su propia piel la fragilidad de la situación política.

*Anatomía de un instante* se publicó en 2009. Desde los umbrales del libro, en el *Epílogo de una novela fracasada* Cercas nos cuenta su gestación, recurriendo a un alambicado juego entre la realidad y la ficción. Será una novela y una crónica de la realidad pura a la vez: el autor se lanza a “conocer con el mayor escrúpulo posible cuál era la realidad del golpe del 23 de febrero” (Cercas, 2010, p. 23), para ofrecernos, como resultado, un texto que se instala explícitamente en la hibridez, fundada en una relación borrosa entre lo real y lo ficticio, cosa que —dicho sea de paso— pone en entredicho su inclusión dentro de la llamada no-ficción. Ahora bien, al verse confrontado con materia histórica, este enfoque viene a denunciar el carácter ficticio de cada relato, incluidos los historiográficos (Potok, 2013, pp. 133-142). Cada representación tergiversa lo representado: el lector, provisto de esta herramienta conceptual, se adentra en el texto con la convicción de que, a pesar de la promesa de la realidad pura, el acceso a la verdad le será vedado.

Pero es que, además, la naturaleza de la historia que se esfuerza por rescatar Cercas es peculiar. Primero, observemos que lo que le llama la atención en el pasado son gestos que, por así decirlo, le piden una novela. Este es el caso de *Soldados de Salamina*, donde el narrador se propone esclarecer el gesto generoso de un soldado republicano, y así ocurre en *Anatomía de un instante*, donde Cercas quedó cautivado por la conducta de Adolfo Suárez quien, tras la irrupción del coronel Tejero en el Congreso, a diferencia de casi todos los diputados (con excepción de Santiago Carrillo y Gutiérrez Mellado), se quedó inmóvil en su escaño, mientras las balas zumbaban a su alrededor: “De repente me pareció una imagen hipnótica y radiante, minuciosamente compleja, cebada de sentido” (Cercas, 2010, p. 18). A partir de esta

---

<sup>2</sup> A este respecto resulta muy esclarecedor el artículo “La cultura, ese invento del gobierno” de Sánchez Ferlosio (1984, pp. 11-12).

fascinación por determinados gestos se ha llegado a la conclusión de que a Cercas no le interesa la dimensión ideológica de los hechos sino que estos lo atraen como materia para contar (Jünke, 2006, p. 120). Sin embargo, creo que esta materia lleva marcas de una ideología.

En primer lugar, la fascinación antes descrita lleva a Cercas a una estetización del pasado. Se diría que el autor de *Anatomía...* sigue al pie de la letra la definición baudelairiana de la modernidad, según la cual el artista moderno debería extraer la esencia (la belleza, lo eterno, lo universal...) de la actualidad (Baudelaire, 1976, p. 694). Una vez llevado a cabo gran parte de su análisis de los hechos, Cercas dice de la conducta de Suárez: “éste es un gesto de coraje y de gracia y de rebeldía, un gesto histriónico y un gesto libérrimo y un gesto póstumo, el gesto de un hombre acabado que concibe la política como aventura” (Cercas, 2010, p. 336). Y aunque esta lectura esencialista Cercas la aplica al pasado (y no, como quiere Baudelaire, a la actualidad), es, por una parte, un pasado muy reciente y, sobre todo, el carácter presente de la historia tiene en el mundo de *Anatomía...* un referente concreto: el padre de Cercas, una figura decisiva en la novela (Serna, 2011, p. 110).

Desde su aparición entre los personajes de *Anatomía...* el autor traza un llamativo paralelo entre Adolfo Suárez y su padre (Cercas, 2010, p. 434). Nos enteramos igualmente de la discrepancia que el autor siempre mantuvo con su padre en torno a la política. Cercas cierra el libro del siguiente modo:

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. (Cercas, 2010, p. 437)

La indagación sobre la historia de la Transición desemboca en un gesto privado e íntimo de reconciliación: Cercas, al entender a su padre, encuentra un fundamento ético en sus actuaciones. Además, da con la finalidad última de su escritura: esta no le ha servido para entender la historia, sino que se ha revelado una herramienta en la indagación identitaria de un individuo. De hecho, el narrador reconoce haber llegado a una visión armoniosa de su propio pasado, encarnado por su padre. De este modo, desde dentro de *Anatomía...* se plantea la escisión historia/memoria:<sup>3</sup> Cercas, al no

---

<sup>3</sup> De los peligros de la contaminación entre memoria e historia dice Santos Juliá lo que sigue: “Habría que estar atentos, sobre todo hoy, a la contaminación posible de la historia, que es un saber crítico, que aspira a la objetividad y que pretende dar cuenta de todo el pasado, por la memoria, que es una relación afectiva, subjetiva, con un pasado con el que se siente especialmente vinculado el sujeto que recuerda: por su carácter instrumental, por estar dirigida a legitimar o a deslegitimar en el presente algún acontecimiento del pasado, la memoria puede convertirse en una trampa para la historia” (2006, p. 62).

poder explorar la historia (lo colectivo) de una manera fidedigna (y sentando previamente las bases generales de esta incapacidad), se instala en los dominios de la memoria en la medida en que esta se concibe como espacio de lo individual, lo subjetivo, lo privado y lo vital, es decir, reorienta la no-ficción hacia los cauces tradicionalmente explotados por la literatura que se interesó en la memoria. En última instancia, *Anatomía...*, aunque parte de la historia, opta por la memoria de la Transición. Por otra parte, al ofrecer —a través del gesto de reconciliación— una imagen metonímica de la aproximación entre las dos Españas, de manera evidente coincide con el discurso consensual sobre la Transición, cuyas pautas he señalado en los apartados anteriores y en este punto reside su dimensión ideológica.

En la novela sin ficción *El impostor*, publicada en 2014, el tratamiento del tema de la Transición cobra matices distintos. En *Anatomía...* la Transición es obra de unos cuantos políticos y, por lo tanto, la colectividad está ausente del relato o, si aparece, se presenta como un pueblo pasivo y silencioso (Cercas, 2010, p. 310). En *El impostor*, en cambio, la colectividad no solo recobra una presencia activa sino que, además, se erige en entidad que hace posible el relato de Enric Marco, un barcelonés que durante treinta años se hizo pasar por un deportado de un campo nazi. El discurso de Marco, la manera en que habla de sus supuestos sufrimientos, de su heroísmo y de la crueldad de la realidad de los campos, con su sentimentalismo y su carácter ornamental, se avenía a las expectativas de los oyentes, facilitando su mediatización. Marco decía lo que la gente quería oír y, si movía a lágrimas, eran lágrimas fáciles que no hacían reflexionar ni ponerse en duda, ni mucho menos cuestionar el pasado con una mirada crítica. Para caracterizar esta dimensión de los relatos de Marco, Cercas recurre a la categoría del kitsch, cuya aparición marca un punto de inflexión en el proceso que una sociedad lleva a cabo para encauzar y codificar su memoria. Es el momento en que la memoria se mercantiliza, desembocando en la industria de la memoria (Cercas, 2014a, p. 188).

Ahora bien, esta colectividad que con tanto entusiasmo acogió los relatos de Marco lo hizo por determinadas razones: “Marco se inventó un pasado (o lo adornó o lo maquilló) en un momento en que alrededor de él, en España, casi todo el mundo estaba adornando o maquillando su pasado; Marco reinventó su vida en un momento en que el país estaba reinventándose” (Cercas, 2014a, p. 233). La aparición de la sociedad como fundamento de los fenómenos descritos, y en particular, como origen del kitsch, marca la diferencia en la manera de abordar la Transición entre las dos novelas comentadas. En *El impostor* Cercas proyecta una mirada nítidamente crítica en los procesos del cambio de la dictadura a la democracia, estableciendo el paradigma de la mentira como base social de la transformación.

Este criticismo es lo que echamos en falta en *Anatomía...*. Pero es que, además, en *El impostor*, el propio novelista se pone en duda al reconocer que la historia de Marco remueve “cosas muy personales” en él (Cercas, 2014a, p. 53). También recuerda un malestar que experimentó a raíz de la publicación de *Anatomía...*,

llegando al convencimiento de que, tras la gestación de esta novela sin ficción, necesitaba el alivio de una ficción (Cercas, 2014a, p. 16). Creo que el símil entre la impostura de Marco y el oficio del novelista (Cercas, 2014a, p. 205), y, por lo tanto, la impostura del propio Cercas, remite a una concienciación por la que pasó el autor entre la publicación de las dos novelas y en cuyos recovecos el lector puede adentrarse en las páginas de *El impostor*. Primero, como Marco en sus distintas elecciones, Cercas está con la mayoría, al ensalzar la Transición como proceso de la concordia.<sup>4</sup> En segundo lugar, teniendo en cuenta la campaña promocional de *Anatomía...* así como su enorme éxito de ventas, cabe preguntarse si no estamos ante una manifestación de la industria de la memoria, de la que habla Cercas en *El impostor*, y cuyos mecanismos se acelerarán a partir de la publicación de *Soldados de Salamina* (2001) y la promulgación de la *Ley de Memoria Histórica de España* en 2007. Otra duda que se puede formular afecta al sentimentalismo del gesto de reconciliación entre padre e hijo que cierra *Anatomía...* ¿Estamos lejos del kitsch? Y, por último, cabe preguntarnos acerca de la naturaleza ambigua de la no-ficción. Marco realzaba el carácter auténtico de sus vivencias a través del adverbio “verdaderamente” (Cercas 2014a, p. 243). Paralelamente, la novela, al autoproclamarse “sin ficción”, crea un espacio proclive a la manipulación: recuérdese a este respecto la relación fluida entre historia y memoria en *Anatomía...*, y todo ello acompañado de una carga metaficcional y autorreflexiva que remite a la autenticidad.

Contestar todas las preguntas sugeridas desde las páginas de la novela de 2014 sería incurrir en una valoración de *Anatomía...*, tarea que no considero de mi incumbencia. Sin embargo, encuentro legítimo el formularlas, dado que me atengo a la perspectiva implícita en *El impostor*, novela que acoge las dudas que asaltan al autor en relación con el tema de la cultura que participa en la gestación de la memoria. El clímax de este cuestionamiento nos lo ofrece el muy unamuniano diálogo imaginario en el que Marco se dirige a su autor:

Lo que quería decirle es que no puede tirar la piedra y esconder la mano: usted hizo exactamente lo mismo que yo, usted puso de moda la memoria histórica, o contribuyó a ponerla de moda, usted contribuyó a crear la industria de la memoria, igual que yo, mucho más que yo; pero a usted le premiaron convirtiéndole en un escritor reconocido mientras que a mí me castigaron convirtiéndome en un apestado. (Cercas, 2014a, p. 360)

Sería exagerado darle toda la razón a Marco. No obstante, a la altura de 2014, se impone una reflexión acerca de la naturaleza del interés por la llamada memoria

---

<sup>4</sup> Es cierto que a la altura de 2009 las voces de discrepancia acerca de la Transición se dejan oír con cada vez más fuerza y el propio Cercas pretende contestar a ellas (Cercas, 2010, pp. 431-434). En cualquier caso, su relato coincide con el discurso dominante tal y como se gesta en los años de la Transición.

histórica que por momentos llegó a desvirtuar la historia, materia que aspira a ser un saber crítico y objetivo.<sup>5</sup> Desde la literatura y otros sectores de la cultura se ha llegado a problematizar el discurso historiográfico y a minimizar su valor cognoscitivo, privilegiando el estatus del testigo inmerso en el curso de los hechos y borrando una perspectiva global, que aspira a la captación del sentido de los sucesos. En *Anatomía...*, como hemos visto, es obvia la contaminación de la historia por la memoria.<sup>6</sup> En *El impostor*, en cambio, Javier Cercas se hace eco de la escisión entre las dos categorías y se distancia ante lo que llama “el chantaje del testigo” (Cercas 2014a, p. 276), es decir, la perspectiva de la memoria. Por ello, la última novela goza de un mayor distanciamiento crítico frente a los discursos culturales imperantes. No solo elimina el tópico de la Transición como efecto de un consenso de las altas figuras del Estado sino que, además, introduce el motivo de la mentira y de la impostura, aplicadas a los amplios sectores de la sociedad. Pero, sobre todo, el texto de 2014 se gesta en torno a una esencial duda (de ahí la importancia de la óptica unamuniana) sobre el papel que desempeñó la cultura en la gestación y las tergiversaciones de la memoria histórica, duda que, además, Cercas sitúa en el contexto de la cultura pop, al echar mano del concepto del kitsch. En última instancia, creo que ambas novelas de no-ficción ilustran los dilemas de la postcultura (Steiner, 1993, pp. 109-161): si esta no llega a encontrar estrategias para incorporarse en una actualidad cada vez menos apegada a la palabra y, en general, a la estética (y, añadámoslo, a la ficción), se quedará relegada al baúl de lo inútil e invisible.

El 23 de febrero de 2014 se emitía en España un falso documental titulado *Operación Palace*, dirigido por el periodista Jordi Évole, ofreciéndonos una perspectiva nueva a la hora de examinar la memoria de la Transición. El tema del programa es el golpe de Estado del 23-F. A través de numerosas entrevistas concedidas por figuras políticas que participaron en los acontecimientos de 1981, periodistas e historiadores, se pretende demostrar la tesis acerca del carácter ficticio de los acontecimientos descritos. De hecho, el acceso a los archivos de la CIA hubiera posibilitado demostrar que el golpe del 23-F fue un montaje político, dirigido por el director de cine José Luis Garcí, con el fin de afianzar la posición del rey y proteger el Estado de un auténtico golpe de Estado que hubiera podido acabar con una frágil democracia.

*Operación Palace* recurre a estrategias propias de un documental, como, por ejemplo, la voz en off, la intertextualidad o las ya mencionadas entrevistas (García Martínez, 2004, pp. 140-143). Se manejan datos, se muestran imágenes, entre ellas, las que todos los españoles reconocen como auténticas, se indican detalles en las que

---

<sup>5</sup> A este respecto, coincido plenamente con la perspectiva de J. Ugarte (2006, pp. 185-227).

<sup>6</sup> Tal vez así podría explicarse el hecho de que la novela no siempre se haya apreciado con entusiasmo por los representantes de la historiografía (Andrés Sanz, 2010, pp. 328-332).

pretendidamente nadie ha reparado, todo en busca de la credibilidad de un documental o un reportaje. Por otro lado, al ser emitido un domingo a la misma hora que la cadena La Sexta solía emitir la serie de *Salvados*, dirigida por Évole, *Operación Palace* se apropia de un espacio reservado a la verdad y a la investigación. En los dominios de la literatura, observamos algo parecido con la publicación de la biografía titulada *Jusep Torres Campalans* en 1954, en la que su autor, Max Aub, utiliza, por ejemplo, fotos donde figura Campalans con Picasso a fin de documentar su libro, aunque la figura del pintor catalán fue pura invención. *Operación Palace* consiguió engañar a gran parte de su audiencia, disparando una ardiente actividad de las redes sociales y provocando una inusitada ola de indignación, especialmente entre los representantes del mundo mediático (Calvo, 2014).<sup>7</sup>

Ahora bien, desde el principio del programa de Évole, el espectador recibe señales relativas al carácter ficticio de las hipótesis avanzadas. El título mismo remite claramente a *Operación Luna*, de 2002, un clásico del género del *fake* que, recurriendo a las mismas estrategias que el programa español, afirma que las imágenes de la llegada del hombre a la Luna de 1969 fueron rodadas por Stanley Kubrick por iniciativa del propio Richard Nixon. Otro guiño lo constituye una referencia-homenaje al cineasta Alfred Hitchcock que, como bien se sabe, solía aparecer metalépticamente en sus películas, como personaje de fondo. Hacia el final de *Operación Palace*, Garci afirma estar en unas imágenes donde se ve a Tejero despedirse de los guardias civiles: “¿A ver si me buscáis?”, pregunta burlescamente el cineasta y sugiere que una silueta de un hombre con barba, por cierto muy borrosa e imposible de reconocer, es él mismo. Añádase a ello que *Operación Luna* también estaba repleta de referencias cinematográficas, entre otras, a Hitchcock. A medida que avanza el *fake* de Évole, su carga humorística va en aumento. Por ejemplo, para explicar las motivaciones de la actuación de Manuel Fraga, cuando por la mañana del día siguiente del golpe “se puso a chillar como un loco”, según cuenta un supuesto testigo, se barajan hipótesis de lo más contradictorias. Por un lado, se aducen razones políticas serias para luego afirmar que lo hizo por hambre. “Creo que no se ha tenido en cuenta este factor”, reconoce Jorge Verstrynge con un tono grave y hasta preocupado. El recurso del choque de perspectivas, tan típico de un reportaje, mueve igualmente a la risa en el momento en que se comentan imágenes en las que se ve salir a las guardias civiles por una ventana. Por un lado, se destaca que “estos hombres no lo merecían” y que salir por una ventana es un acto ridículo y, por otro, Garci habla de la elegancia de esta escena, evocando argumentos de orden estético en referencia a la *Ventana indiscreta* de Hitchcock.

Si insisto tanto en la dimensión humorística de *Operación Palace*, es porque considero que este aspecto del falso documental constituye el aporte esencial al tema

---

<sup>7</sup> A este respecto, véase el muy valioso estudio de M. Montagut y N. Aràuna, en el que se categorizan las reacciones frente al programa comentado (2015, pp. 131-136).



de la memoria de la Transición que estoy examinando. De hecho, aparte del evidente argumento acerca del carácter manipulador de cualquier representación que cada *fake* vehicula, *Operación Palace* consigue desdramatizar el tema tratado mediante un cariz marcadamente carnavalesco, entendido este concepto a la manera bachtiniana. Cuando lo serio y lo alto se entremezclan con la risa y lo bajo, se produce un choque con el discurso oficial y hegemónico, manifestando una necesaria apertura hacia otros discursos (Bachtin, 1979, p. 252). Lo carnavalesco de *Operación Palace* apela a borrar lo existente y reescribirlo de nuevo, al igual que el leitmotiv de la tiza y la pizarra en el documental *Las rejas de la memoria* (2004) de Manuel Palacios.

La memoria de la Transición, tal como la hemos visto configurarse en los artefactos culturales analizados, cuaja en torno al golpe de Estado del 23-F, al tema de la mentira y de la impostura. También hace reflexionar sobre la aparición de la cultura pop en su relación con la memoria histórica así como sobre las bases sociales de los cambios hacia la democracia. A nivel metaliterario (y metacultural), la gestión de la memoria y los modos de su transmisión, junto con sus dificultades y sus inevitables tergiversaciones, ocupan lugares privilegiados en el relato de la Transición. Quizás no sería descabellado recordar en este contexto las palabras de Rafael Chirbes: “En las sociedades laicas, el concepto de historia como legitimidad viene a ocupar el espacio que deja libre la religión” (2006, p. 229). El discurso de la historia, cuando se inmoviliza, deshaciéndose de las perspectivas críticas, se convierte con facilidad en un proyecto ideológico. Dado que cada uno de los actores sociales (y entiendo que los representantes de la cultura lo son igualmente) se esfuerza por convertir su visión de la historia (o de la memoria) en oficial para monopolizar el espacio público, es imprescindible pelear por renovar constantemente el relato que nos es ofrecido para que no se instale hegemónicamente en nuestras mentes. Este tipo de hegemonía la ejerció, por ejemplo, el movimiento de la recuperación de la memoria histórica, llegando por momentos a ofrecer versiones edulcoradas del pasado. La figura de Enric Marco y el espectacular éxito de su relato catalizan cabalmente esta problemática y Javier Cercas, al captarla en *El impostor*, emprende un necesario cuestionamiento acerca del proceso de la apropiación de la historia, un cuestionamiento que no dejó ilesa su propia obra y el papel que tuvo, por ejemplo, *Anatomía de un instante* en la forja de una historia alterada por la memoria. *Operación Palace*, mediante su visión carnavalesca, ofrece una invitación a poner en entredicho el relato oficial de la Transición, quitándole el corsé del dogmatismo y de la sentimentalidad.<sup>8</sup> Sin lugar a dudas, la cultura participó en la forja de una historia falsificada, pero gracias a su potencial autorreflexivo es capaz de detectar los mecanismos de su implicación en este proceso y, en un movimiento simultáneo, de recobrar su carga subversiva.

---

<sup>8</sup> Así, la tendencia a problematizar la memoria de la Transición es lo que, según mi punto de vista, acerca *El impostor* y *Operación Palace*. Ello no impide que Cercas se mostrara muy crítico frente a *Operación Palace* (Cercas, 2014b).

## BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, J. L. (1987). “La Guerra Civil como categoría cultural”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, 41-55.
- Acosta Montoro, J. (1973). *Periodismo y literatura* (Vols. I-II). Madrid: Guadarrama.
- Alonso, S. (2003). *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid: Marenostrum.
- Andrés Sanz, J. de (2010). Javier Cercas. Anatomía de un instante [Reseña]. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 23, 328-332.
- Aub, M. (1958). *Jusep Torres Campalans*. México: FCE.
- Bachtin, M. (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa: PIW.
- Baudelaire, Ch. (1976). *Œuvres complètes* (Vol. II). París: Gallimard.
- Calvo, L. (2014, 3 mayo). “Jordi Évole y el entierro de la credibilidad”. *Tiempo*. Recogido en: <http://www.tiempodehoy.com>
- Cercas, J. (2010). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Debolsillo.
- (2014a). *El impostor*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2014b, 16 marzo). “El golpe de Estado de Jordi Évole”. *El País*. Recogido en: <http://elpais.com>
- Chillón, L. A. (2014). *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona-Castelló-València: Aldea Global.
- Chirbes, R. (2006). “De qué memoria hablamos”. En C. Molinero (Ed.), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia* (pp. 229-246). Barcelona: Península.
- Évole, J. (2014). *Operación Palace* [Vídeo]. Recogido en: [http://www.atresplayer.com/television/noticias/lasexta-noticias/especiales/temporada1/capitulo-1-operacin-palace\\_2014022100224.html](http://www.atresplayer.com/television/noticias/lasexta-noticias/especiales/temporada1/capitulo-1-operacin-palace_2014022100224.html) (12 febrero 2016).
- García Martínez, A. N. (2004). “En las fronteras de la no-ficción. El falso documental: definición y mecanismos”. En J. Latorre Izquierdo, A. Vara Miguel, & M. Díaz Méndez (coords.), *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales. Actas del XVIII Congreso Internacional de Comunicación* (pp. 135-144). Pamplona: Eunat.
- Juliá, S. (2006). “En torno a los proyectos de la Transición y sus imprevistos resultados”. En C. Molinero (Ed.), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia* (pp. 59-79). Barcelona: Península.
- Jünke, C. (2006). “Pasarán años y olvidaremos todo”. En U. Winter (Ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo – Representaciones literarias y visuales* (pp. 101-128). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Mainer, J.-C. (2006). “La cultura de la Transición o la Transición como cultura”. En C. Molinero (Ed.), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia* (pp. 153-171). Barcelona: Península.
- Martínez, G. (coord.). (2012). *La CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.
- Montagut, M., & Aràuna, N. (2015). “Entre la indignación y la interpretación lúdica. El diálogo intergeneracional ante el falso documental Operación Palace”. *Historia Actual Online*, 38 (3), 131-136.
- Palacios, Manuel (2014). *Rejas en la memoria* [Vídeo]. CGT Catalunya. Recogido en: <https://www.youtube.com/watch?v=IIV86oDDZwo&list=PLxIG4ehppLedxFmzDZ7EnvOYmIOaLvbgz> (23 mayo 2016).
- Potok, M. (2012). “Estrategias literarias para la recuperación de la memoria histórica. La narrativa actual frente a la guerra civil”. *Études Romanes de Brno*, 33 (2), 9-20.
- (2013). “«Esa historia no puede contarse». La dificultad de representar el pasado en dos novelas de Javier Cercas”. *Studia Romanica Posnaniensia*, 40 (2), 133-142.

- Ros Ferrer, V. (2013). “Representaciones de la Transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática”. *Olivar*, 14 (20), 149-169.
- Sánchez Ferlosio, R. (1984, 22 noviembre). “La cultura, ese invento del gobierno”. *El País*, pp. 11-12.
- Serna, J. (2011). “Un hombre solo: historia y virtud en *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas”. *Espacio, Tiempo y Forma* (Serie V, Historia Contemporánea), 23, 95-112.
- Steiner, G. (1993). *W zamku Sinobrodego*. Gdańsk: Atekt.
- Suárez, A. (1978). *Diario de sesiones del Congreso de los Diputados*, 130, 5202-5206. Recogido en: [http://www.congreso.es/public\\_oficiales/L0/CONG/DS/C\\_1978\\_130.PDF](http://www.congreso.es/public_oficiales/L0/CONG/DS/C_1978_130.PDF).
- Ugarte, J. (2006). “¿Legado del franquismo? Tiempo de contar”. En C. Molinero (Ed.), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia* (pp. 185-227). Barcelona: Península.
- Vázquez Montalbán, M. (1985). *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Planeta.