

Alejandro Rodríguez Díaz del Real

## **Tiempo, realidad y ficción en *Anatomía de un instante* de Javier Cercas**

**Palabras clave:** Javier Cercas, novela, tiempo, historia, ficción, transición en España, ensayo

*Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, es un libro de difícil catalogación, considerado novela por el autor, pero que el lector percibe a medias entre el ensayo y la crónica, dado que a primera vista la ficción brilla por su ausencia. El mismo título constituye una prosopopeya, al atribuir a algo no humano –en este caso a un *instante*– una característica propia del ser humano o de un ser vivo, como es la *anatomía*. Por anatomía se entiende comúnmente un estudio exhaustivo, académico, médico o científico de la estructura de un ser vivo. En el caso del libro de Cercas, ese ser estaría petrificado, congelado o suspendido, y se corresponde con una imagen o instantánea que buena parte de los españoles de una cierta edad, los nacidos en torno a 1970 o antes, tienen perfectamente archivada en la memoria, que es la del primer presidente de gobierno en la España democrática y tras la muerte de Franco, Adolfo Suárez, desobedeciendo a un desagradable griterío de órdenes militares para que todo el mundo se tirase al suelo, mientras ve cómo su compañero de escaño, Manuel Gutiérrez Mellado, arriesga su vida al forcejear con los golpistas.

Aquellos acontecimientos de la tarde del lunes 23 de febrero de 1981 en el parlamento español son harto conocidos: la irrupción de una serie de guardias civiles en el congreso de forma más o menos violenta y caótica, los disparos al techo tras instar a los diputados a que se agacharan, etc. Lo que hace único ese suceso, en opinión de Cercas, es que una cámara de la televisión pública lo estuviera recogiendo todo, y que las imágenes llegaran poco después a los hogares del mundo. Se trata del único golpe de estado que ha sido grabado por la televisión.

Francisco Franco había muerto algo más de cinco años antes, y desde entonces los cambios políticos y sociales producidos habían sido vertiginosos. Se había pasado de un régimen autoritario a una democracia cuyas bases estaban y siguen aún hoy recogidas en una flamante constitución votada en referéndum en diciembre de 1978. Antes del golpe de estado ya se habían celebrado dos elecciones generales y se había abolido la censura. La pluralidad era un hecho consumado desde la fulminante legalización por sorpresa del Partido Comunista en 1977 y los militares aguantan lo que consideran

una provocación y una traición por parte de Suárez. Se da también la circunstancia de que 1980 había sido el año con más muertos por ETA, y que además éste no es el único grupo que intenta desestabilizar al nuevo estado mediante la violencia. Mientras ocurre todo esto, España vive su famosa movida cultural algo a destiempo, cuando su propio panorama de libertades lo permite, algo así como una revolución sexual tardía, un comprensible despegue general que duró muy poco pero que ha permanecido en el imaginario colectivo como una marca fácilmente reconocible de un *antes* rígido y gris, y un *después* coloridamente moderno y almodovariano.

Todo esto es solo el marco general en el que se encuadra el tema del libro de Javier Cercas, que él proclama novela. El instante al que hace referencia su obra ya desde el título es un momento concreto del llamado 23-F, poco antes de las seis y media de la tarde, en el que tres personas, tres héroes, el presidente Adolfo Suárez, su vicepresidente Gutiérrez Mellado, y Santiago Carrillo, dirigente histórico del PCE, deciden no echarse al suelo mientras un grupo de guardias civiles acribillan a tiros el techo del hemiciclo y se desgañitan la garganta. Se trata de un momento concreto a partir del cual el narrador dilata su escritura en diferentes direcciones, en excursos, digresiones y divagaciones sobre los más variados temas, aunque siempre en relación con la gestación de ese momento o con la biografía de cada uno de los tres *actores* mencionados. Actores que son personas de la realidad histórica de la España reciente, dos de ellas vivas aún durante más de treinta años, pero que sin embargo son sometidas por el narrador a un proceso de ficcionalización, aunque posiblemente sea mejor hablar de mitificación.

## El dilema del género

Ya en el prólogo, llamativamente titulado *Epílogo de una novela*, se habla de la relación entre personajes históricos y ficción. El narrador hace alusión a una encuesta que había sido publicada en el Reino Unido y en la que se destacaba que la cuarta parte de los ingleses pensaba que Winston Churchill había sido un personaje de ficción. Cercas señala la diferencia cronológica entre un Churchill desaparecido hace más de cuarenta años y el general Gutiérrez Mellado, quien murió en los noventa. Adolfo Suárez, Santiago Carrillo y el teniente coronel Tejero aún están vivos en el momento en que Cercas escribe dicho prólogo.

Javier Cercas profundiza después en aspectos concretos de ambos políticos, mencionando por ejemplo el hecho de que la televisión no fuese en tiempos del primer ministro británico el primer fabricante de realidad y de irrealidad, como sí lo era ya en 1981, algo que convirtió a aquellos sucesos en el único golpe de estado retransmitido a todo el planeta, como ya se ha dicho. Se pregunta además hasta qué punto para muchos

*espectadores* el teniente coronel Tejero no fuera más que un personaje televisivo, afirmando seguidamente que Tejero es a la vez un personaje real e irreal: efectúa en este momento el autor la primera maniobra –cinematográfica– de ficcionalización, proceso que afecta tanto a Tejero como al instante en sí, al compararlos con «una escena de una españolada recién salida del cerebro envenenado de clichés de un mediano imitador de Luis García Berlanga» (Cercas, 2009, 14). No por aparecer en la televisión un personaje real deviene ficticio, pero aquella *contamina* de irrealidad cuanto toca. Y aquí la idea central de la ficcionalización anunciado en el prólogo se difumina paulatinamente, pues Cercas continúa observando que la televisión puede distorsionar, trivializar o degradar la realidad, sin que esto parezca traer consecuencias en la ficcionalización de la misma. Hay que leer el final del prólogo para volver a encontrar el hilo:

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 reino de lo ficticio, yo acababa de terminar el borrador de una novela en que intentaba convertir el 23 de febrero en ficción. Y estaba lleno de dudas. (Cercas, 2009, 15)

Hacia el final de la segunda parte de su prólogo, Javier Cercas comenta la fascinación que le causa la realidad del golpe, elemento que le lleva a escribir su libro. Tras haber hablado de *novela* más arriba, el autor se contradice en cierta medida, ya que admite que la magnitud de los hechos le resultaba imbatible, y que le había sido inútil proponerse la hazaña de «derrotarla con una novela». Dice además comprender dos cosas: una, que los hechos del 23-F poseen por sí mismos toda la fuerza dramática y el potencial simbólico que exigimos de la literatura, observación de gran trascendencia; y la otra, que aunque es escritor de ficciones, por una vez le importa más la realidad que la ficción. Y es así como en la tercera y última parte del prólogo se propone narrar tales hechos con la mayor nitidez, con la inocencia de quien los cuenta por primera vez,

como si nadie los recordase ya [...] como si fuera verdad que para casi todo el mundo Adolfo Suárez y el general Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo y el teniente coronel Tejero fueran ya personajes ficticios o por lo menos contaminados de irrealidad y el golpe del 23 de febrero un recuerdo inventado, en el mejor de los casos como los contaría un cronista de la antigüedad o un cronista de un futuro remoto. (Cercas, 2009, 25)

No falta la nota de humor, que hace aparición al mencionar un clásico de la literatura francesa, en lo que constituye más bien una decidida declaración de

intenciones: invitar al lector a que acometa la lectura de su libro avisado de que se enfrenta a un género híbrido que no tolera ser catalogado, que no es ni historia ni crónica ni novela ni ensayo, nada de eso o todo al mismo tiempo:

[...] y de ahí que, aunque no sea un libro de historia y nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes para el conocimiento de nuestro pasado reciente, no renuncie a ser leído como un libro de historia; [...] y de ahí que, aunque no sea una novela, no renuncie del todo a ser leído como una novela, ni siquiera como una rarísima versión experimental de Los tres mosqueteros. (Cercas, 2009, 26)

Queda, pues, prefijada la ambiciosa tarea ya en el prólogo, un prólogo del que decíamos que estaba chocantemente titulado *Epílogo de una novela*, en un juego de ambigüedades que en principio podría confundir, pero que se irá desvelando progresivamente como una pieza más de la voluntad ficcionalizadora. Late una reflexión metaliteraria sobre los límites de la realidad y de la ficción, que nos llevaría a focalizar nuestra atención sobre las estrategias que permiten pasar de unos sucesos históricos abrumadoramente concretos, con protagonistas de carne y hueso, a un resultado final que si no es novelesco, sí resulta cuando menos parcialmente novelado.

Lo que Javier Cercas acomete con *Anatomía de un instante* no concuerda exactamente con ejemplos de novelación histórica o historia novelada que el lector podría tomar espontáneamente de su catálogo mental, echando mano de Walter Scott, los *Episodios naciones* de Benito Pérez Galdós o *La feria de los discretos*, de Pío Baroja, cualquier novela de Juan Eslava Galán o Arturo Pérez-Reverte, *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa o *El hereje* de Miguel Delibes. En todos los casos mencionados la ficción es un universo narrativo autónomo insertado en unas determinadas coordenadas históricas, y no una base documental previa a la que se aplica una intención ficcionalizadora con objeto de desarrollar un determinado discurso de mitificación. Este proceso fluye en paralelo a un paulatino distanciamiento entre autor y narrador. El «autor implícito representado» –según el esquema propuesto por Pozuelo Yvancos (2003, 236)– de *Anatomía de un instante* se aleja del autor real Javier Cercas conforme avanza la narración y a partir del momento en que él mismo admite «novelar un instante». Ciñéndonos a la terminología de Genette<sup>1</sup> (en Pozuelo Yvancos, 2003, 248), nos encontramos ante un narrador heterodiegético –no forma parte de la historia que cuenta– y ante una narración ulterior, forma clásica y común en la que el tiempo pasado es anterior a la voz, y no se trata de un narrador omnisciente, puesto que hay aspectos de la propia gestación del golpe de estado que a día de hoy aún no han sido aclarados.

---

1 Genette, G., *Figures III*, Paris 1972.

## Interhistoricidad y metaforicidad de la memoria

En la tercera parte del libro se introduce, mediante un comentario hecho por Santiago Carrillo (Cercas, 2009, 206) durante la ocupación del Congreso por los militares («Pavía entra antes de lo que se esperaba»), un episodio de análogas características, aunque perteneciente a la Primera República. El 3 de enero de 1874 el general Pavía –cuyo nombre ha sido desde entonces metonimia de la expresión *golpe de estado*, calco de *coup d'État*– protagonizó un golpe muy propiciado por los conservadores en nombre de la salvación del país, que se excusaban en la situación de caos creada por las más complejas dificultades, hoy diríamos *de liderazgo*, algo que también haría tambalearse el orden constitucional de aquel entonces hasta su caída final en otoño y la reintroducción de una monarquía sin tantas garantías constitucionales a finales de ese mismo año. En vista del detallado análisis de los paralelismos entre una situación y otra cabe evocar el concepto de interhistoricidad, desarrollado por Claudio Guillén, quien a su vez cita a Northrop Frye:

Todos los temas y personajes y cuentos con los que nos encontramos en la literatura pertenecen a una sola, gran familia interrelacionada. [...] Las estructuras interhistóricas se incorporan al proceso hermenéutico del que depende de día en día, la idea antológica que cada cual tiene de la literatura, de las artes y de la cultura en general.<sup>2</sup> (en Guillén, 1989, 286)

La interhistoricidad recoge la diacronía, los cambios y las concatenaciones, según las palabras de Guillén, ya que en su opinión las relaciones intertemporales y las interculturales a menudo se superponen. La recuperación de elementos pretéritos, extraviados u olvidados es característica de la literatura occidental, tesis que desarrolla también con la ayuda de los conceptos de *palingenese* (el pasado renace hoy) y *palimpsest* (el presente reescribe las palabras de ayer). Las artes viven entre las exigencias del olvido y los recursos de la memoria.

Por su parte, Aleida Assmann habla de la *metaforicidad de la memoria*, cuando nos construimos un universo cultural de metáforas, sean arquitectónicas, piezas teatrales o enteras bibliotecas, a las que conferimos significados superpuestos a lo que son de por sí (cf. Assmann, 2003, 158).

Difícil, pues, imaginarse cómo percibiríamos una obra de Gaudí sin la preexistencia del arte gótico, la parrilla escurialense sin un San Lorenzo, al *Tenorio* de Zorrilla sin *El burlador de Sevilla*, al Fausto de Goethe sin el *Volksbuch* de 1588, o a Borges –teorizador y poeta épico de la metáfora, según Assmann (2003, 158)– sin algunos juegos narrativos puestos a prueba en la literatura precedente. La presencia, activación

---

2 Frye, N., *The Educated Imagination*, Bloomington 1968, p. 48.

mental o evocación de un golpe como el que asestó Pavía a la I República tiene la doble utilidad de añadir trascendencia histórica al 23-F por un lado, como el de conferir un mayor significado literario al texto, una especie de hipercondensación semántica, procedimiento que Cercas domina magistralmente, por ejemplo aderezando el relato con elementos legendarios cuando resalta algunos paralelismos entre ambas insurrecciones y sendas reacciones de los presentes.

## Nivelación entre realidad histórica y ficción literaria

El procedimiento más evidente de ficcionalización en *Anatomía de un instante* es el de la aproximación de Adolfo Suárez, perfil en que se profundiza con mayor intensidad de los tres que el narrador destaca como protagonistas del instante en cuestión, a personajes de ficción procedentes de la novela francesa del XIX y a uno procedente del cine italiano (aunque también literario en su origen). En la página 375 se mencionan en simbólica triada y de un tirón a Julien Sorel, protagonista de *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal; a Lucien de Rubempré, protagonista tanto de *Illusions perdues* como de *Splendeurs et misères des courtisanes*, de Balzac; y por último a Frédéric Moreau, figura central de *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert. Los tres tienen en común ser ambiciosos arribistas de provincias obsesionados por hacer carrera en la capital. Para designar a este tipo de oportunista, en el texto aparece repetidamente la palabra «chisgarabís», un término relativamente raro, al menos en el español de España, pero usado en numerosas ocasiones a la hora de caracterizar a Suárez, a veces también en compañía de «falangistilla».

La quinta parte de *Anatomía de un instante* lleva el título ¡Viva Italia! y con ella concluye el libro, si se excluye el epílogo, que al igual que el prólogo, es llamado de manera significativa *Prólogo de una novela*, en una suerte de quiasmo textual. Es en esta quinta y última parte donde mayor importancia y centralidad adquiere una historia de ficción, al señalarse que el 18 de febrero de 1981 el diario *El País* había publicado un duro editorial que comparaba a Suárez con el general De la Rovere:

[...] parecía un general De la Rovere convencido y transmutado en su papel de defensor de la democracia. La estabilidad del régimen y la normalización política española le necesitaban al frente del Gobierno mientras durara la actual legislatura, como necesitaban que ésta durara lo más posible. El general De la Rovere murió, sin embargo, fusilado, y Suárez se ha ido deprisa y corriendo, con un sinfín de amarguras y muy pocas agallas. (*El País*, 18-02-1981)

*El general De la Rovere* es una película de Roberto Rossellini ambientada en la ocupación nazi de Italia. Tomando como referencia el arco temporal entre los hechos

narrados en el film de Rossellini, ocurridos en el invierno de 1943–1944, y los narrados en el libro de Cercas, en 1981, tenemos un lapso temporal aproximado muy semejante en años a los que distan desde la Transición hasta el presente en el que Cercas escribe su «novela». Sería, por tanto, adecuado hablar de triple *flashback* con la inserción de una nueva unidad argumental autónoma, la trama de la película *Il generale Della Rovere*, basada a su vez –dato que no se menciona en el libro– en una novela del periodista, ensayista e historiador Indro Montanelli (1909–2001). Esta unidad semántica, que el lector puede no conocer, se encapsula magistralmente en el discurso narrativo de *Anatomía de un instante* y gira en torno a un individuo teatrero y camaleónico que tiene por costumbre hacerse pasar por un tal «coronel Grimaldi», y que no conoce escrúpulo alguno a la hora de abusar desmedidamente de sus compatriotas italianos, obteniendo beneficio personal de las condiciones extremas que se dan durante la guerra mientras el país es atrozmente humillado por los alemanes, al falsear por ejemplo datos sobre soldados que habrían podido sobrevivir pero que en realidad han muerto, y alimentando así vanamente las esperanzas de sus familiares a cambio de dinero o favores. Su verdadero nombre es Emmanuele Bardone y, en palabras de Cercas, es un «chisgarabís apuesto, simpático, mentiroso, trapacero, mujeriego y jugador, un pícaro [...] que extorsiona a las familias de los prisioneros antifascistas» (Cercas, 2009, 359). Aunque las coincidencias con Suárez están más bien relacionadas con la percepción de este como traidor a los principios de la España franquista al haber contribuido a construir un aparato estatal descentralizado, aconfesional, pluripartidista y garante de todas las libertades y derechos de una moderna monarquía parlamentaria, por analogía a la ágil manera que Bardone tiene de ser un acérrimo partidario del III Reich cuando está entre alemanes y un italianísimo entusiasta cuando se encuentra entre italianos. Su suerte cambia cuando muere un aristocrático general de la resistencia antinazi, De la Rovere, y de la necesidad que los alemanes tienen de que se piense que éste sigue vivo para interceptar informaciones sobre actividades clandestinas de aquella. De este modo, y aprovechando la buena sintonía entre Bardone y Müller, este coronel nazi le propone que se haga pasar por el mítico De la Rovere, siendo encarcelado a la espera de nuevos acontecimientos, como lo habría sido también el auténtico aristócrata si hubiera sobrevivido al control rutinario en el que había perdido la vida. En el desarrollo último de la película la interpretación de su papel será tan convincente que él mismo aceptará ser fusilado, instando a sus compañeros a dedicar sus últimos pensamientos a sus familias, a Italia y a su rey. De ahí el grito de *¡Viva Italia!*, elegido por Javier Cercas para titular todo un capítulo final, más de 80 páginas en total.

Suárez no perdió la vida en un paredón, pero habría podido perderla fácilmente con su actitud de no dejarse intimidar ni agacharse bajo la mesa de su escaño, un acto de valentía tan solo compartido –como es bien sabido– por Carrillo y por Gutiérrez

Mellado, y que constituiría la médula del *instante* tan anatómicamente diseccionado y desmenuzado en el libro. Es imposible evitar la tentación intertextual, que nos remite aquí a *Soldados de Salamina*, novela del mismo Javier Cercas y limpia de dudas en torno a su género, en la que el falangista Rafael Sánchez Mazas decide, también en un solo instante, perdonar la vida a un soldado republicano escondido en un hoyo, tras haberle apuntado con un fusil, haberle mirado a los ojos y haber dudado, dándose finalmente la vuelta sin disparar y gritándole a los compañeros que ahí no había nadie. En la misma novela se diserta ampliamente sobre la esencia del heroísmo, en qué consiste ser un héroe. Es clara la relación –valga el neologismo– «palimpsestual» entre una novela y otra. Y habiendo usado arriba la palabra mítico, que se inserta en el campo semántico del heroísmo y la gesta, no puede el lector resistirse a una interpretación global en clave mítica de unos hechos reales como puños, de los que incluso podemos acordarnos más o menos episódica o banalmente, pero cuya trascendencia y condensación histórica, en el caso de *Anatomía*, es resultado también de una consciente labor de sobrecarga semántica mediante la referencia intertextual, Genette (1997, 23–32) diría *paródica*, a episodios que se despliegan en la mente del lector, incluso sin alusión alguna al texto *Soldados de Salamina*. Es un hecho evidente que surge de los anaqueles de la memoria para reconstituir y reconfigurar la obra.

## Fusión de autor y narrador

Una última reflexión en torno al uso del estilo indirecto libre. Según Pozuelo Yvancos, la razón de su importancia en la literatura contemporánea estriba en que durante mucho tiempo ha sido la forma más usual de representación de la interioridad y pensamientos del personaje, siendo la vía por la cual el narrador daba cuenta de la actitud de su héroe y según lo advertido por Bajtin, el estilo indirecto libre «implica un trasvase o intertextualidad en tanto es el narrador quien *dice* las palabras del personaje, incorporando éstas a su discurso propio, haciéndose difícil separar las palabras del narrador y las del personaje» (Pozuelo Yvancos, 2003, 256).

Cuando leemos: «Tal vez Suárez pensó que [...]» (Cercas, 2009, 373) observamos que a continuación la estructura se repite anafóricamente siete veces, pero termina debilitándose a partir de la página 374, lo cual produce un efecto de superposición entre lo que pensó o habría pensado Suárez con lo que el propio narrador afirma. Esta es una de las pruebas que más razón daría a Javier Cercas cuando asegura en su prólogo haber escrito una novela –y no un ensayo o una crónica, por ejemplo–, prueba cuya contundencia se evidencia en el confluir entre autor y narrador, siendo éste último evocador de los pensamientos de Suárez sin el necesario despliegue documental y empírico que una obra ensayística o crónica histórica requeriría. Radica aquí, pues, una



de las claves de nuestra tesis ficcionalizadora, dado que el personaje real se hace autónomo de su propia verdad, la histórica o biográficamente verificable, y pasa a ser objeto de una estilización, de una mitificación premeditadamente literaria o «literarizadora»:

[...] desde que mandaba su pandilla de adolescentes en Ávila y encarnaba a la perfección el ideal juvenil de la dictadura [...] había sido el más justo, el más moderno y el más audaz, su pasado franquista quedaba a su vez muy lejos y demasiado cerca y lo humillaba con su cercanía, él ya no era quien había sido, él era ahora no sólo el hacedor de la democracia sino su campeón, el principal baluarte de su defensa [...]. (Cercas, 2009, 374)

## Conclusión

Aunque podría reprochársele a Javier Cercas que la falta de claridad en sus ideas sobre el género literario genera confusión en el lector ya en la lectura de las primeras páginas de *Anatomía de un instante*, supone un gran desafío estético enfrentarse a su libro y disfrutar del juego dialógico en que nos embarca cuando él mismo afirma no haber escrito otra cosa que una novela. Los mecanismos de los que para ello se sirve son muy precisos, como la referencialidad interhistórica, la aproximación de hechos con ficciones o de personas con personajes tipo, o la fusión de autor y narrador mediante el uso de ciertas estrategias retóricas, como el uso del estilo indirecto libre. Terminada la lectura, puede que Javier Cercas no nos convenza completamente de que aquella es novela y no ensayo, pero sí nos habremos convertido en partícipes de una fructífera y duradera reflexión sobre los límites e hibridez de los géneros, y sobre la profunda interpenetración de realidad, tiempo y literatura.

## Bibliografía

- Assmann, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2003.
- Aullón de Haro, P., *Teoría del ensayo*, Madrid 1992.
- Cercas, J., *Soldados de Salamina*, Barcelona 2003.
- Cercas, J., *Anatomía de un instante*, Barcelona 2009.
- Genette, G., *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, París 1982; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997.
- Guillén, C., *Teorías de la historia literaria*, Madrid 1989.
- Lukács, G., *Le roman historique*, París 1972.
- Pozuelo Yvancos, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid 2003.

## Artículos de prensa

Adiós, Suárez, adiós (Editorial), *El País*, 18-02-1981, [http://elpais.com/diario/1981/02/18/opinion/351298807\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1981/02/18/opinion/351298807_850215.html) [29-06-2012].

Juliá, S., Mientras zumbaban las balas, *El País*, 22-04-2009.

Alejandro Rodríguez Díaz del Real

## **Čas, realnost in fikcija v delu *Anatomía de un instante* Javierja Cercasa**

**Ključne besede:** Javier Cercas, roman, čas, zgodovina, fikcija, tranzicija v Španiji, esej

Že sama katalogizacija dela *Anatomía de un instante* (Anatomija trenutka) ni enostavna, saj ga sam Javier Cercas v uvodu predstavi kot roman, bralec pa ga dojema bolj kot esej ali kroniko. Na začetku avtor eklektično in zgodovinopisno analizira razmeroma nove zgodovinske dogodke, posebej se ustavi pri protagonistih španskega državnega udara 23. februarja 1981. Avtorjevo objektivno podajanje pa se počasi spremeni v pravi pripovedovalni glas, bolj tipičen za obliko romana. To dosega z različnimi strategijami fikcionalizacije, in sicer s t. i. »znotrajzgodovinsko referencialnostjo« (referencialidad interhistórica) in približevanjem realnosti fikciji oziroma fikcijskim tipom. Značilna je tudi retorična strategija uporabe prostega indirektnega govora. Le v končnem delu postane Cercasova uvodna namera, naj bralec knjigo bere kot roman, razumljivejša in prepričljivejša. Tako postane sam bralec udeleženec plodne in trajne refleksije o omejitvah in hibridnosti žanrov ter o globoki prepletenosti realnosti, časa in književnosti.