



**ANATOMÍA DE UN INSTANTE: DE LA NOVELA DE JAVIER CERCAS AL THRILLER
TELEVISIVO DE ALBERTO RODRÍGUEZ**

**ANATOMÍA DE UN INSTANTE (*THE ANATOMY OF A MOMENT*): FROM JAVIER
CERCAS' NOVEL TO THE TV THRILLER BY ALBERTO RODRÍGUEZ**

Celia Fernández Prieto

Universidad de Córdoba

fe1feprm@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3829-3019>

Resumen

En noviembre de 2025, se estrenó la miniserie de televisión, dirigida por Alberto Rodríguez, titulada *Anatomía de un instante*, basada en el texto literario homónimo de Javier Cercas publicado en 2009. Este libro, mediante una hábil combinación de ensayo político, crónica histórica y novela, indagaba, casi treinta años después de los hechos, en el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981 y en el significado del gesto de mantenerse erguidos en sus escaños del presidente Adolfo Suárez, de Santiago Carrillo y del capitán general Gutiérrez Mellado. El objetivo de este artículo es analizar el proceso por el que el director y los guionistas se apropian, revisan y transforman la compleja estructura narrativa del texto de partida, manteniendo en lo sustancial su propuesta semántica, para elaborar una miniserie de televisión con los parámetros retóricos y pragmáticos de un thriller político.

Abstract

In November 2025 the TV miniseries *The Anatomy of a Moment* was released, directed by Alberto Rodríguez and based on the novel by Javier Cercas by the same title published in 2009. This book, by a clever combination of political essay, historical chronicle and novel, was delving, almost thirty years later, into the 23 February 1981 coup d'état attempt in Spain as well as the significance of the gesture of remaining standing in their places of President Adolfo Suárez, Santiago Carrillo and the General Gutiérrez Mellado. The objective of this article is to analyse the process by which the director and scriptwriters adopt, revise and transform the complex narrative structure of the original text. While generally preserving its semantic premise, they create a TV miniseries with the rhetorical and pragmatic parameters of a political thriller.

Palabras clave

Anatomía de un instante; Javier Cercas; Miniseries; Alberto Rodríguez; Golpe de estado del 23F; Thriller político.

Keywords

Anatomía de un instante; Javier Cercas; Miniseries; Alberto Rodríguez; February 23 coup attempt; Political thriller.

1. A modo de introducción

El proyecto de realizar una miniserie sobre el libro de Javier Cercas, *Anatomía de un instante* (2009), partió de Movistar Plus a través del productor José Manuel Lorenzo que se lo propuso a Alberto Rodríguez, director de algunos de los títulos más sobresalientes del cine español por la calidad de los guiones y por la factura técnica impecable de sus montajes, y que ya había trabajado sobre la temática

de la transición.¹ Según propias declaraciones, el cineasta sevillano no estaba inicialmente por la labor, pero la lectura del libro y en particular la interpretación de las figuras históricas del presidente del gobierno, Adolfo Suárez, del secretario del Partido Comunista, Santiago Carrillo, y del vicepresidente del gobierno, general Gutiérrez Mellado, como héroes de la traición, le decidió a aceptar el encargo.

La miniserie de cuatro episodios² se estrenó fuera de concurso en el festival de San Sebastián de 2025 y se emitió entera en el canal privado de Movistar Plus el 20 de noviembre de 2025. Tres meses después, el 22 de febrero de 2026, se programó en abierto y en una sola sesión en la primera cadena de televisión española.³ Las fechas no son casuales. La serie se enmarcaba en el contexto conmemorativo de los cincuenta años de la muerte de Franco y del inicio del proceso de Transición a la democracia, y no es ajena a la necesidad de reactivar la memoria de unos sucesos y de unos personajes decisivos en la historia contemporánea de España a un público intergeneracional y con expectativas y saberes muy diversos: desde aquellos que vivieron esos acontecimientos en primera persona, o los conocieron de manera mediata, hasta quienes los ignoran por completo. Por tanto, el film pone en juego el imaginario colectivo de aquellos años (1975-1981) y pretende incidir en los contenidos de la enciclopedia cultural de los espectadores a través de la reescritura⁴ fílmica seriada de una novela histórica e intermedial⁵ que llegó a convertirse en un *best-seller*. El formato de la miniserie, articulado según la retórica de la ficción, se ha mostrado especialmente adecuado para presentar personajes y acontecimientos relevantes del pasado histórico nacional, como lo demuestra el aumento significativo de este tipo de productos en las últimas

¹ Recuérdense títulos como *Grupo 7* (2012), *La isla mínima* (2014), *El hombre de las mil caras* (2016) o *Modelo 77* (2022).

² Con una duración de 45/50 minutos cada uno. Hay que precisar que el tercer episodio fue dirigido por Paco Baños.

³ El Consejo de Ministros aprobó al día siguiente, coincidiendo con el veinticinco aniversario del golpe, la desclasificación de los documentos relacionados con aquel acontecimiento.

⁴ El uso de este concepto remite a Pérez Bowie: «La noción de reescritura resulta ser la más rentable para el estudio de las prácticas adaptativas, especialmente de aquéllas que presentan un mayor interés por albergar una opción personal mediante la que el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación» (2010: 26).

⁵ Irina Rajewsky (2005) clasifica las prácticas intermediales en tres grupos: las transposiciones mediales (la adaptación), la combinación de diferentes medios (la ópera, el cine, los libros ilustrados, el cómic) y las referencias intermediales (por ejemplo, la écfrasis de una grabación visual como en nuestro caso).

décadas y la cuota de pantalla alcanzada⁶. Las miniseries se caracterizan por tener un número reducido de capítulos, que guardan dependencia narrativa entre sí, y por su final cerrado:

Comparten una factura visual más cercana a la cinematográfica que a la propia de otros programas televisivos y todas han sido diseñadas y pensadas desde el principio teniendo claro el final (en el sentido de que son planificadas de acuerdo a un determinado plan de rodaje y contando con los capítulos que va a tener y no se plantean seguir haciendo más capítulos, aunque la miniserie tenga mucho éxito (Bellido Acevedo, 2014: 45).

En las páginas que siguen se analizará el proceso a través del cual el director y los guionistas –el propio Alberto Rodríguez, Rafael Cobos y Fran Araújo–, se apropian, revisan y transforman la compleja estructura narrativa del hipotexto⁷ literario para crear un hipertexto serial que mantiene en lo esencial la línea temática e imaginativa planteada por el novelista, en el marco de un nuevo contexto de producción y de recepción.

2. El golpe de estado y el gesto de tres hombres: una imagen enigmática

El estímulo para la escritura del libro –según explica en el prólogo su autor–, surgió de la grabación de 34 minutos y 24 segundos que dos cámaras de televisión filmaron tras la entrada del teniente coronel Antonio Tejero en el Congreso de los diputados a las 18.23 del 23 de febrero de 1981 y que los espectadores pudieron ver al día siguiente cuando el golpe ya había fracasado: «imágenes densísimas, de una potencia visual extraordinaria, rebosantes de historia y electrificadas por la verdad, que contemplé muchas veces sin deshacer su sortilegio» (Cercas, 2012: 19). Entre esas imágenes destaca una que hasta ese momento le había pasado inadvertida: la figura del presidente Adolfo Suárez, erguida en su escaño en el hemiciclo desierto mientras las balas zumbaban a su alrededor: «Una imagen hipnótica y radiante, minuciosamente compleja, cebada de sentido» (Cercas, 2012: 18). Para hacer la anatomía de ese gesto de Suárez, y colateralmente los de Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo, que

⁶ Véanse los trabajos de Bellido Acevedo (2018) y de Hidalgo-Marí *et alii* (2025). Destacan los récords de audiencia obtenidos por miniseries relacionadas con la Transición y el golpe de estado de 1981 como *23F, el día más difícil del Rey* (TVE, 2009, 2 capítulos) de Silvia Quer, *23F Historia de una traición* (Antena 3, 2009), de Antonio Recio, *Adolfo Suárez, el presidente* (Antena 3, 2010), de Sergio Cabrera, entre otras.

⁷ Estos conceptos proceden de Genette (1989: 17) y se refieren a la relación de hipertextualidad en la que un texto B (hipertexto) se deriva de un texto A (hipotexto) por imitación o transformación.

tampoco se tiraron al suelo, el autor, figurado en un yo enunciativo situado en el presente de la escritura, elabora una crónica de lo que denomina «la placenta del golpe», con un amplio paratexto documental (bibliografía, notas a pie de página y al final, consulta de archivos y fuentes), con referencias precisas a los datos espacio-temporales y dando cuenta de las dificultades, dudas e inseguridades que le salen al paso a medida que intenta despejar de bulos la trama del golpe⁸ y comprender la reacción insólita de «los tres hombres que habían cargado con el peso de la Transición y que demostraron ser los únicos dispuestos a jugarse el tipo por la democracia» (Cercas, 2012: 272). De ahí que su discurso avance con enorme cautela, envolviendo cada afirmación en una tela de correcciones, restricciones y suposiciones, porque los motivos de cada decisión y de cada conducta solo pueden ser conjeturados o exigen considerar diversas alternativas.⁹ Lo narrativo de la crónica deriva así hacia lo argumentativo del ensayo y ambos hacia lo interpretativo de la fabulación. El yo autorial se mueve en esos tres registros sin solución de continuidad, proponiendo al lector dos posibles formas de recepción, como historia (aunque no sea un libro de historia) y como novela (aunque sea una novela sin ficción). Un pacto ambiguo o incluso paradójico (Fernández Prieto, 2016). Veamos cómo se produce la reescritura visual de este entramado discursivo y pragmático:

El origen de esta historia es una imagen, una imagen enigmática, la entrada del teniente coronel Tejero en el Congreso, los gritos, el silencio del hemiciclo y los disparos.

Con esta frase de una voz en *off* que se escucha mientras se visualizan las famosas imágenes del golpe de estado da comienzo la serie televisiva. Pero aquí estas imágenes no son *reales*, sino que han sido ficcionalizadas con rigor historiográfico: el equipo obtuvo permiso para rodar en el Congreso de los Diputados y tuvo que reconstruir su disposición en el período de 1975 a 1981. Se sustituyeron los sillones individuales actuales por la bancada corrida original, se buscaron las tapicerías, los ceniceros, los teléfonos, la iluminación de entonces,

⁸ «...lo que me propongo hacer en las páginas que siguen: describir la trama del golpe, un tejido casi inconsútil de conversaciones privadas, confidencias y sobreentendidos que a menudo solo puede intentar reconstruirse a partir de testimonios indirectos, forzando los límites de lo posible hasta tocar lo probable y tratando de recortar con el patrón de lo verosímil la forma de la verdad. Naturalmente, no puedo asegurar que todo lo que cuento a continuación sea verdad; pero puedo asegurar que está amasado con la verdad y sobre todo que es lo más cerca que yo puedo llegar de la verdad, o de imaginarla» (Cercas, 2012: 277)

⁹ Baste un ejemplo: «El golpe de Tejero no fue una farsa, o no del todo, o solo lo fue porque su fracaso impidió la tragedia, o solo imaginamos ahora que lo fue porque tragedia más tiempo es igual a farsa» (Cercas, 2012: 63).

para evitar en lo posible cualquier anacronismo y producir el máximo efecto de verosimilitud referencial. Con el mismo empeño se procedió a recuperar la indumentaria de los guardias civiles, las armas, los movimientos, etc. El plano siguiente muestra el desarrollo normal de la votación para elegir al nuevo presidente¹⁰, con el título sobrepuesto del primer episodio, «Un falangista de provincias», cuando irrumpe bruscamente Tejero, pistola en mano, que sube a la tribuna y grita aquello de «¡Quieto todo el mundo!». Gutiérrez Mellado, vicepresidente del gobierno, sale de su escaño y, aunque Suárez intenta retenerlo, se encara con los golpistas. Suenan los disparos, los diputados presentes se esconden bajo los escaños, y la voz en *off* insiste en el eje temático de la narración:

El origen de esta historia es la imagen de este instante y el gesto de tres hombres, el general Gutiérrez Mellado enfrentándose a los golpistas, Adolfo Suárez recostado en un desierto de escaños vacíos, y Santiago Carrillo, sentado en calma, esperando llevarse la peor parte.

El relato serial asume, en su primer movimiento, el mismo objetivo del relato literario: desentrañar el sentido de unas imágenes que condensan una memoria colectiva y que siguen siendo enigmáticas. Pero marca una divergencia fundamental con él al eliminar todo el aparato retórico y metaficcional de la enunciación homodiegética, y sustituirlo por un narrador cinemático (Stam, Borgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 127-128), invisible y externo, que se hace audible mediante la voz en *off* del actor Raúl Arévalo que, a la manera de un narrador omnisciente, ayuda a contextualizar la trama y a identificar a los personajes, resume y adelanta acontecimientos, enlaza secuencias y hace comentarios en un tono ensayístico, a veces con sesgo irónico, que recogen frases literales del texto literario.¹¹ La miniserie, por tanto, se presenta como un discurso narrativo audiovisual de ficción histórica, que se apoya en la crónica del libro de Cercas, en archivos de televisión, en fotografías de prensa, y en otras fuentes periodísticas e historiográficas para representar el ambiente y los sucesos de entonces, sin recurrir a lo documental. La información queda filtrada y

¹⁰ El presidente Suárez había dimitido el 29 de enero de 1981. El candidato propuesto para sucederle era Leopoldo Calvo Sotelo.

¹¹ Al final del episodio 4, cuando los periodistas abandonan la sala al término del juicio militar de los golpistas, la cámara se detiene en uno de ellos, todavía sentado en su silla: «Ese soy yo cuando aún era un periodista joven irreverente». De este modo casi inadvertido por el espectador, el narrador se convierte en personaje, en el posible cronista de la historia.

transformada en componentes del mundo ficcional para no alterar su coherencia semántica y pragmática.¹²

3. La diégesis: recurrencias, simetrías, paradojas

El contenido diegético del hipotexto se distribuye en cinco partes¹³, que ofrecen un diseño similar y paralelístico. Todas se abren con unas páginas en letra cursiva dedicadas a una descripción demorada, obsesiva y fotográfica de las imágenes de la grabación televisiva; luego la diégesis se despliega en varias secciones numeradas en las que se examina el tejido del golpe y las trayectorias previas de los tres políticos que, en el momento del asalto, habían perdido su prestigio y su poder. Y se cierran con un capítulo final titulado «23 de febrero», que repasa al minuto lo que sucedió fuera del Congreso durante las diecisiete horas y media transcurridas desde la entrada de Tejero en el hemiciclo hasta su rendición y la liberación de los diputados en la mañana del martes 24. La descripción y la narración se pliegan en una sintaxis de recurrencias y de repeticiones, de analepsis y prolepsis, y trazan inesperadas simetrías y contrastes entre los hechos y sus protagonistas.¹⁴

Esta distribución se readaptó a una secuenciación seriada por los guionistas, con los ajustes debidos al formato y a la duración de cada episodio. Las cinco partes del libro se redujeron a cuatro y se alteró el orden original, porque lo que al cineasta le interesaba no era tanto mostrar el transcurso de los acontecimientos, cuanto imaginar cómo los vivieron quienes estaban inmersos en ellos con la carga de incertidumbre que implica ignorar lo que va a ocurrir. Hoy sabemos que aquella intentona fracasó, pero pudo no haber fracasado. Alberto Rodríguez comparte el afán de Javier Cercas de no arrebatárle a la realidad histórica su naturaleza caótica y su discurrir imprevisible¹⁵, pero la manera de

¹² En todo caso, los elementos de archivo que se utilizan aparecen narrativizados, integrados en la diégesis: los titulares de prensa reales que Suárez lee tras su nombramiento, fragmentos de noticiarios sobre el entierro de Franco que Carrillo y su familia ven en la televisión francesa, o la publicidad del referéndum sobre la Ley para la Reforma Política de diciembre de 1976 con la canción *Habla, pueblo, habla*, del grupo musical *Vino tinto*.

¹³ Tituladas «La placenta del golpe», «Un golpista frente al golpe», «Un revolucionario frente al golpe», «Todos los golpes del golpe» y «Viva Italia».

¹⁴ Las simetrías y paradojas asocian a Suárez con Carrillo, y a Gutiérrez Mellado con Carrillo: «... solo los enemigos irreconciliables podían reconciliar la España irreconciliable de Franco» (Cercas, 2012: 184). Esos recursos retóricos se manifiestan también en el nivel morfosintáctico y léxico mediante figuras de equivalencia basadas en la repetición (derivaciones, anáforas, enumeraciones, paralelismos, poliptotonas): «...para Suárez lo más difícil era lo más fácil y lo más fácil era lo más difícil» (Cercas, 2012: 134) (Fernández Prieto, 2016).

¹⁵ Molinero (2018), desde su posición historiográfica, confirma el carácter de improvisación que tuvo este proceso histórico: «... no hubo ningún acuerdo entre los principales actores políticos sobre cómo dismantelar la dictadura y sustituirla por unas nuevas instituciones democráticas. (...) los cambios que fueron

narrarlo y el medio en que cada uno se mueve determina estrategias formales distintas. Lo que en el libro se significaba mediante la cautela y las conjeturas del autor sobre lo que ocurrió y sobre lo que pensaban o sentían los personajes, en la serie se resuelve mediante una retórica fílmica propia de un thriller político que privilegia el punto de vista de los personajes. Así en los tres primeros episodios – «Un falangista de provincias» (Suárez)¹⁶, «Un revolucionario frente al golpe» (Carrillo) y «Un golpista frente al golpe» (Gutiérrez Mellado) –, predomina el encuadre en planos subjetivos, que el narrador cinematográfico completa mediante ágiles inserciones de flashbacks, cuya datación cronológica se indica por rótulos superpuestos. De este modo, cada episodio inscribe el pasado en el presente de los personajes, un pasado que, a medida que el descontento social, político y militar se agudice y los desborde, se usará en su contra, como acusación y condena.

El cuarto episodio, «Todos los golpes del golpe», sintetiza la información que aparece repartida en diversos tramos de la novela, y funciona como cierre de la trama y de la miniserie. Se centra en el juicio militar a los principales responsables: el general Alfonso Armada (interpretado por Juanma Navas), el capitán general de la III Región militar, Jaime Milans del Bosch (Óscar de la Fuente), y el teniente coronel Antonio Tejero (David Lorente). Fue un juicio muy largo del que no hubo imágenes. Con una puesta en escena mínima, la cámara encuadra en primeros planos y planos medios a los acusados y en planos generales la sala y el público asistente, y al hilo del interrogatorio y de sus declaraciones se insertan flashbacks de lo sucedido anteriormente.

materializándose no fueron consecuencia de ningún pacto previo, sino fruto de un proceso abierto, lleno de incertidumbres, en el que se midieron continuamente los apoyos de los distintos actores políticos, en una situación sociopolítica en dinámica evolución» (2018: 272). También Juliá (2017).

¹⁶ El cambio del título del primer episodio, además de armonizar con los otros dos, remite a lo que Suárez sospecha que los líderes de UCD piensan de él, y que se reitera en varias ocasiones: «un falangistilla de provincias consumido por la ambición, un chisgarabís ignorante, un arribista de manual que había medrado en el caldo corrompido del franquismo gracias a la adulación y el mangoneo...» (Cercas, 2012: 68; lo mismo en 70, 152, 154, 353).



Figura 1. El capitán general Milans del Bosch (Óscar de la Fuente) en su declaración ante el Consejo Supremo de Justicia Militar.

Por otra parte, el uso de recurrencias, repeticiones, simetrías y paralelismos se adecúa a las estrategias de redundancia propias de una miniserie de continuidad tales como los resúmenes de lo ocurrido, la similitud formal entre las partes, las resonancias entre los capítulos, las repeticiones de escenas y de frases con leves variaciones, que permiten a los espectadores llenar vacíos, recordar información que pueden haber olvidado, y comprender el desarrollo argumental (Greco 2019, 51-52). Las imágenes del Congreso son recurrentes, con ellas se inicia cada episodio y con ellas se termina, grabando a cámara lenta los momentos en que los tres protagonistas son sacados del hemiciclo por los guardias mientras el narrador trasmite sus pensamientos en un final en suspenso (*cliffhanger*): «Cuando oyó el primer disparo aquella tarde, Suárez supo que no podía protegerse de la muerte. Supo que ya estaba muerto» (episodio 1); «El gesto de Carrillo es un gesto póstumo. El gesto de un hombre que va a morir o que ya está muerto», «Esa tarde, como Suárez, el otro traidor, tuvo la certeza de que iba a morir» (episodio 2); «Gutiérrez Mellado pensó que aquello solo podría saldarse con una masacre y que, suponiendo que él la sobreviviera, los golpistas no tardarían en eliminarlo» (episodio 3).

4. La puesta en escena: un thriller político de interiores

Otra divergencia con el texto literario se advierte en la funcionalidad diegética y en el tratamiento visual de los espacios, apenas mencionados en la novela

debido en buena medida a su dominante ensayística y hermenéutica. La naturaleza narrativa de la miniserie pone el énfasis en la representación visual de la trama y, sobre todo en los tres primeros episodios, en la puesta en escena de los espacios interiores en los que la iluminación, la disposición del mobiliario y los movimientos de la cámara producen esa atmósfera cerrada, cargada del humo de los cigarrillos, idónea para las conversaciones, las conspiraciones, las discusiones, el intercambio de notas escritas, etc. Había que debatir, negociar, convencer, prometer, engañar. Y no había tiempo que perder: "Suárez tenía solo dos meses para desmontar cuarenta años de franquismo", recuerda la voz en off. Todo ello se realizaba en los salones y despachos del palacio de la Moncloa y del palacio de la Zarzuela¹⁷, en habitaciones de domicilios particulares, de chalets o de pisos clandestinos, en cuartos de baño, en pasillos, en dependencias de una comisaría, etc.

Los actores se mueven despacio dentro del plano, se sientan, hablan y se miran expresando sus reacciones mediante un uso eficaz y dinámico del plano contraplano (Armada y Suárez; Suárez y el Rey; Suárez y Carrillo; Milans y Gutiérrez Mellado, etc.). De este modo el film muestra la tensión que envolvía cada encuentro y el estado de las relaciones personales.¹⁸ El cineasta teatraliza las situaciones, transforma en diálogos lo que en el texto literario eran argumentos o reflexiones y convierte la historia en un thriller político con sus estrategias de intriga y suspense.¹⁹

Tanto el libro como la serie destacan el papel jugado por las élites políticas en el proceso transicional y dejan al margen las movilizaciones en la calle²⁰(protestas sindicales, manifestaciones pro-amnistía, cargas policiales,

¹⁷ Se utilizaron 168 decorados que intentaron reproducir según archivos fotográficos los lugares en los que no fue posible filmar: el palacio de la Zarzuela y de la Moncloa, y los edificios militares. Un impecable trabajo de Arte dirigido por Pepe Domínguez.

¹⁸ Alberto Rodríguez reproduce visualmente el despacho medio destartado con cables sueltos y muebles en desorden, descrito por Cercas, en que Suárez se refugia, «una metáfora del desamparo de los últimos meses de Adolfo Suárez en el gobierno» (Cercas, 2012: 132); allí le encuentra Gutiérrez Mellado que ve a un presidente vencido y abandonado. «Aparte de ti y de mí ¿hay alguien más que esté con nosotros». Esta misma pregunta se la había hecho antes Gutiérrez Mellado al general Constantino Ortín, y se reitera cuando, fracasado el golpe, Tejero se la hace a Milans del Bosh: «¿Aparte de usted y de mí, hay alguien más que esté con nosotros?». Un ejemplo de las simetrías y repeticiones que atraviesan el libro y la serie.

¹⁹ El uso de estas estrategias resulta especialmente eficaz en el segundo episodio, «Un revolucionario frente al golpe», que narra la historia de Santiago Carrillo como un film de espías, desde su temor a ser reconocido en la frontera durante su regreso clandestino a España en febrero de 1976 con pasaporte falso, peluca y lentillas hasta su detención y sus reuniones secretas con Suárez.

²⁰ Sobre la importancia de las movilizaciones populares que, sin duda, obligaron a ir más allá de los planes de reforma ideados por la Jefatura del Estado, es referencia imprescindible la serie documental coordinada por Nicolás Sartorius en marzo de 2024 titulada *La conquista de la democracia* (TVE segunda cadena), de seis capítulos: 1) *Se hace camino al andar*, dirigido por Arantxa Aguirre; 2) *El principio del fin*, Ángeles González

pistoleros de extrema derecha, etc.). Ello explica que haya pocas secuencias rodadas en exteriores, aunque determinantes para calibrar el nivel de violencia y el paso titubeante de la incipiente democracia²¹: imágenes rápidas de huelgas y de manifestantes atacados por ultraderechistas; el plano general en la plaza de las Salesas de la marcha en silencio de los comunistas en el entierro de los abogados laboristas asesinados en el despacho de Atocha; los atentados terroristas de ETA contra militares en plena calle y los funerales de estado en los que las actitudes de furia e insubordinación contra Gutiérrez Mellado resultan claramente premonitorias del golpe.

5. El sentido de una imagen enigmática: los héroes de la retirada

Al principio de su libro Javier Cercas alude a la lectura de un artículo de Hans Magnus Enzensberger publicado en *El País* (25/XII/1989) y titulado «Los héroes de la retirada». Frente a los héroes clásicos, de convicciones absolutas e inamovibles, las dictaduras del siglo XX –argumenta Enzensberger– han producido otra forma de heroicidad no tanto política cuanto moral. Son los héroes de la retirada, de la traición, de la renuncia, del derribo y del desmontaje. Y sus ejemplos son Mijail Gorbachov, Wojciech Jaruzelski, y Adolfo Suárez. Este ensayo le dio pie al escritor para la fabulación de conformar a los tres políticos de la novela colectiva de la Transición española como traidores²² en el sentido de que los tres traicionaron su pasado para no traicionar el presente y el futuro, y acabaron denostados, marginados y despreciados por sus contemporáneos. Su gesto (de los tres) dispara la imaginación y la retórica un punto neurótico del novelista: un gesto de coraje, un gesto de gracia, un gesto de rebeldía, un gesto soberano de libertad, un gesto póstumo. Pero si el gesto de Gutiérrez Mellado y

Sinde; 3) *Una galerna de huelgas*, Azucena Rodríguez; 4) *Rebeldes*, Imanol Uribe; 5) *Mayoría silenciosa*, Tani Ca Balló; y 6) *El resurgir de la esperanza*, Manuel Gutiérrez Aragón.

²¹ Según Baby (2018: 134-135), la violencia invadió el espacio social de la Transición con unos 714 muertos y un mínimo de 3.500 actos de violencia entre 1975 y 1982. Y no se redujo al ámbito vasco ni tampoco a un conflicto bipolar entre terroristas y militares. Casi un tercio de los muertos en ese periodo fueron civiles anónimos, sin relación con las estructuras de poder.

²² La figura de Suárez es comparada en el libro con el personaje de Emmanuele Bardone en la película *Il general della Rovere* (1959) de Roberto Rossellini, un pícaro, estafador, colaboracionista del fascismo, que se hace pasar por el general de la Rovere, un jefe de la resistencia, para obtener información entre los partisanos presos y transmitirla a los nazis. Bardone se redime cuando, ante el pelotón de fusilamiento, proclama con orgullo ser el que había fingido ser en un gesto final que lo transforma de traidor en héroe de la Italia antifascista. Una analogía que redundo en exaltar la metamorfosis de Suárez, «un colaboracionista del franquismo convertido en héroe de la España democrática» (Cercas, 2012: 383). Esta analogía no se toma en cuenta en la serie que prefiere evitar la connotación heroica de las acciones de Suárez.

Carrillo resulta lógico y explicable, el de Suárez es inagotable, borgiano²³; interrogar su significado solo puede responderse con una novela (Cercas, 2012: 431). Es decir, con la ficción. Es decir, con esta novela.

Alberto Rodríguez adoptó la misma figuración literaria en la caracterización de los protagonistas, pero eliminando el despliegue retórico y el giro metaficcional de la novela, completamente ajenos a su poética fílmica. Para encarnar a las figuras históricas contó con la excelente interpretación de los actores Álvaro Morte, Eduard Fernández y Manolo Solo. En su apariencia física, gestualidad, vestuario, movimientos y adicción al tabaco (entonces todo el mundo fumaba), se reconocen sus referentes reales (ya fallecidos). En el caso de Álvaro Morte, su menor parecido físico con Suárez queda compensado con el porte y la elegancia del actor, con su energía y su seducción.



Figura 2. Adolfo Suárez (Álvaro Morte) sentado en su escaño del Congreso de los Diputados. A su lado, Gutiérrez Mellado (Manolo Solo).

Mediante los comentarios de la voz en off y los flashbacks, el narrador cinematográfico entreteje temporalidades y condensa trayectorias biográficas, inscribe lo que han sido y hecho en lo que ahora tratan de ser y de hacer y así visualiza la paradoja del traidor y del héroe: Suárez, al que vemos como gobernador civil, camisa azul falangista y brazo en alto, ahora desmonta los

²³ El instante del título no tiene solamente un significado temporal sino epifánico, y remite intertextualmente al relato de Borges «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)», incluido en *El Aleph* (1947): «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» (1971: 58).

principios que juró defender y quiere ser «un presidente legítimo, un presidente de verdad» (otra frase recurrente); Carrillo –cuya presencia desata un flash rápido de los fusilamientos de Paracuellos en 1936–, al que vemos en 1976 en el Comité Central del Partido Comunista cantando la Internacional, con el puño cerrado, delante de la bandera republicana, ahora acepta la monarquía, la bandera rojigualda y la unidad de España; Gutiérrez Mellado, que 40 años atrás había apoyado el golpe del 36 contra la República, ahora deshace el ejército con el que habían logrado la victoria. En esta paradoja está la clave de sentido de la imagen enigmática con que se abre la serie: mantenerse erguidos es el *gesto póstumo* de tres hombres políticamente rotos, considerados traidores por los suyos, pero dispuestos a morir para defender la democracia.

Pero si la novela acentúa la dimensión pública y heroica de los personajes, en la serie se busca rebajar su aureola épica y presentarlos en sus aspectos más humanos y cotidianos, como individuos con sus contradicciones y ambiciones, metidos en medio de una encrucijada histórica excepcional. Esta orientación explica, en el nivel técnico, el predominio de los primeros planos y planos medios cortos, capaces de transmitir en los rostros la incertidumbre, la angustia, la alegría o la ira, y, en el nivel temático, el añadido de un conjunto de detalles de la vida privada y familiar que funcionan a veces como contrapunto de la imagen pública, otras veces como metáforas, no exentas de ironía, de lo que están viviendo.

Así por ejemplo el dolor de la articulación de la mandíbula en el lado derecho que aqueja continuamente a Suárez; las partidas de billar y de tenis con el rey en que planifican las jugadas políticas; la presencia de Carmen Díez de Rivera como jefa de gabinete del presidente; la intensa emoción de Carrillo la noche en que, en su casa de París, su mujer le informa de la muerte de Franco o la sorpresa de su familia al verle disfrazado con la peluca; el derrumbe de Gutiérrez Mellado ante su mujer tras el asesinato de Constantino Ortín Gil, su fiel colaborador en la reforma del ejército; o, en fin, el baile de los dos matrimonios en un salón de la Moncloa, con un Suárez pletórico, al compás de la canción «Me olvidé de vivir» de Julio Iglesias, un movimiento coreográfico rodado en plano secuencia y que es cortado de pronto por el estallido de una bomba que muestra, en un montaje muy picado, varios atentados terroristas, el trasfondo de crímenes de ETA que se abatía contra los militares, que mantenía en sobresalto

al país, y que unos meses después provocaría el descalabro psicológico y político de Suárez.

6. Conclusiones

El director Alberto Rodríguez ha sometido el libro de Javier Cercas a un interesante proceso de reescritura que, desde el principio, asume sus líneas temáticas fundamentales, pero interviene sobre su estructura narrativa y diegética para convertirlo en una miniserie televisiva vibrante con las estrategias del thriller político. La primera transformación afecta a la estructura enunciativa homodiegética del hipotexto que se manifestaba como cronista, ensayista y novelista, y que es sustituida por un narrador cinematográfico que se hace audible a través de una voz en *off* que cumple las funciones de un narrador omnisciente y que en sus comentarios evoca el tono ensayístico del enunciador literario. Se prescinde de la dimensión metaficcional y de la pragmática ambigua del texto de partida para proponerse como una narración seriada televisiva de ficción histórica.

La diégesis sufre una reducción considerable: pasa de cinco largas partes a cuatro episodios de menos de una hora de duración; por tanto, hay una reordenación y una condensación de los acontecimientos y, más importante, un cambio en la perspectiva desde la que se cuentan: no es el desarrollo de los hechos lo que importa sino cómo fue vivido por aquellos políticos que ignoraban lo que iba a ocurrir. Recrear lo imprevisible de la Historia, que en el hipotexto se significaba mediante suposiciones y conjeturas, en la serie se logra a través de un encuadre en planos subjetivos y de los recursos de intriga y suspense de un thriller. Por otra parte, el juego de recurrencias, repeticiones y simetrías del texto fue aprovechado para las estrategias de redundancia propias de una miniserie de continuidad con los finales de los tres primeros episodios en suspenso y el cierre en el cuarto.

El tratamiento de los personajes, encarnados por actores que evocan con brillantez a sus referentes históricos, sigue el planteamiento imaginativo de la paradoja del traidor y del héroe que proviene del hipotexto. Mediante rápidos *flashbacks* se visualiza el pasado falangista de Suárez, el comunista de Carrillo y el golpista de Gutiérrez Mellado, las tres figuras políticas clave en el proceso de

Transición a la democracia. Pero la serie los baja de su pedestal para mostrarlos en su dimensión privada, con sus miedos y ambiciones, lo que a la vez que los aproxima a los espectadores, encarece el coraje moral de su *gesto póstumo* al desobedecer las órdenes de los golpistas.

Por último, importa advertir el cambio de contexto social y político en que ambos discursos se producen y se reciben y que afecta a la percepción del proceso transicional. En el año 2009, el relato de la Transición como mito fundacional de la democracia, basado en la reconciliación y en la voluntad de consenso entre líderes políticos franquistas y de la oposición, con el papel providencial de algunos actores (el rey Juan Carlos, Torcuato Fernández Miranda y Adolfo Suárez), estaba siendo radicalmente cuestionado; sectores de la izquierda juzgaban ese supuesto consenso como una traición de las fuerzas antifranquistas y denunciaban el «pacto de olvido» que había asentado la impunidad de los franquistas e impedido una política pública de memoria hacia las víctimas republicanas de la guerra civil y de la dictadura. El libro de Cercas toma abiertamente partido en defensa del proceso transicional tal como se gestó,²⁴ y concluye con un homenaje personal a la figura de Suárez ²⁵, cuyo gesto valora como símbolo de una redención individual y colectiva, la de la España de los setenta, un país de colaboracionistas con el franquismo y que votaron a Suárez porque *era como ellos* (384):

Es cierto que no se hizo del todo justicia, que no se restauró la legitimidad republicana conculcada por el franquismo ni se juzgó a los responsables de la dictadura ni se resarcó a fondo y de inmediato a sus víctimas, pero también es cierto que a cambio de ello se construyó una democracia que hubiese sido imposible construir si el objetivo prioritario no hubiese sido fabricar el futuro sino *–Fiat iustitia et pereat mundus–* enmendar el pasado (Cercas 2012, 432-433).

En el contexto de recepción de la serie, a cincuenta años de la muerte de Franco, el debate político sobre la Transición se ha desplazado de versiones beligerantes y reduccionistas hacia perspectivas historiográficas más amplias que toman en cuenta la interacción dinámica entre las decisiones de la élite,

²⁴ Véase la lectura de Santamaría (2020) sobre las posiciones ideológicas de diversos novelistas en «las luchas por establecer un relato dominante sobre el pasado reciente español y por definir un proyecto político de la nación española actual» (36). En este marco, opone la defensa de la Transición que hace Cercas con la visión muy crítica de autores como Juan Marsé, Rafael Chirbes y Almudena Grandes.

²⁵ A la vez que, como confiesa al final, hace un homenaje a su padre, de la misma generación de Suárez y fallecido en víspera de la última foto del expresidente, enfermo y olvidado, en compañía del Rey el 18 de julio de 2008 (recogida en la serie televisiva).

los marcos culturales, la violencia, las posiciones antagónicas y la movilización popular (Radcliff, 2022: 123-125). En esta línea se sitúa Alberto Rodríguez, que adopta una distancia crítica hacia los hechos y se abstiene de juzgar a sus protagonistas. Su tratamiento narrativo y estético de la novela de Cercas como thriller político se aleja de cualquier banalización y de un didactismo fácil, no propone una interpretación unívoca sino abierta al debate y respeta la complejidad de factores que intervinieron en aquel difícil tramo de nuestro pasado. En este sentido vale como una lección de Historia viva que hace del conocimiento del pasado una herramienta imprescindible para la comprensión del presente.

Referencias bibliográficas

- ARCHILÉS, Ferrán, SANZ, Julián y ANDREU, Xavier, eds. (2022), *Contra los lugares comunes. Historia, memoria y nación en la España democrática*, Madrid: Libros de la Catarata.
- BABY, Sophie (2018), *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*, Madrid: Akal.
- BELLIDO ACEVEDO, Gema (2018), «Evolución del género de las miniseries en la televisión española contemporánea (1980-2012)», *Comunicación y Medios*, n.º 38, pp. 37-51.
- BELLIDO ACEVEDO, Gema (2015), «Ficción y no ficción en *Adolfo Suárez, el Presidente*», *Área abierta*, n.º 15, pp. 35-48.
- BELLIDO ACEVEDO, Gema (2012), «Ficción/No ficción en *23F, el día más difícil del Rey*», *Comunicación y hombre*, n.º 8, pp. 77-90.
- BORGES, Jorge Luis (1971), *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (1986), *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial.
- CERCAS, Javier (2009/2012), *Anatomía de un instante*, Barcelona: Debolsillo.
- DOLEŽEL, Lubomír (1986), «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, n.º 50, pp. 5-48.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2016), «Las paradojas de una novela sin ficción: *Anatomía de un instante* de Javier Cercas», *Studi Ispanici*, n.º XLI, pp. 67-76.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- GRECO, Martín (2019), «Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva», *TOMAUNO*, n.º 7, pp. 47-68.
- HIDALGO-MARÍ, T., PALOMARES-SÁNCHEZ, P. y SÁNCHEZ-OLMOS, C. (2025), «Las miniseries españolas del siglo XXI: un formato para ficcionar hechos reales», *Obra Digital*, n.º 28, pp. 183-199.

- JULIÁ, Santos (2003), «Echar al olvido. Memoria y amnistía en la Transición», *Claves de la Razón Práctica*, n.º 129, pp. 14-24.
- JULIÁ, Santos (2017), *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MOLINERO, Carme y YSÀS, Pere (2018), *La Transición. Historia y relatos*, Madrid: Siglo XXI.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, ed. (2003), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca: Plaza Universitaria.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, ed. (2010), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca: Ediciones de la Universidad.
- POYATO, Pedro (2006), *Introducción a la teoría y análisis de la imagen*, Madrid: Grupo Editorial Universitario.
- RADCLIFF, Pamela B. (2022), «(Contra) la Transición como pacto de élites», en ARCHILÉS, Ferrán, SANZ, Julián y ANDREU, Xavier, eds., *Contra los lugares comunes. Historia, memoria y nación en la España democrática*, Madrid: Libros de la Catarata, pp. 119-125.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005), «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, n.º 6, pp. 43-64.
- SANTAMARÍA COLMENERO, Sara (2020), *La querella de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (1990-2010)*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- SERNA, Justo (2012), *La imaginación histórica*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999), *Nuevos conceptos de teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona: Paidós.
- WHITE, Hayden (2003), *El texto histórico como artefacto literario*, Madrid: Paidós.