



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Hispánicas

*SOLDADOS DE SALAMINA: UNA PROPUESTA  
DE RECONCILIACIÓN Y NUEVOS HÉROES*

TESIS

que para obtener el título de  
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA

Julio Alberto Flores Mora

ASESORA

Dra. Blanca Estela Treviño García

Ciudad Universitaria, CDMX, 2018





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*La gente dice que lo que importa en la vida no es lo que sucede, sino lo que piensas que sucede. Pero, evidentemente, esa definición no sirve de mucho. Es muy posible que el acontecimiento central de tu vida sea algo que no ha sucedido. De lo contrario, no habría necesidad de ficción y sólo habría memorias e historias, legajos clínicos; con lo que ha sucedido –con lo que realmente sucedió y lo que crees que ha sucedido– sería suficiente.*

–Geoff Dyer

*Un hombre que cultiva su jardín, como quería Voltaire.  
El que agradece que en la tierra haya música.  
El que descubre con placer una etimología.  
Dos empleados que en un café del Sur juegan un silencioso ajedrez.  
El ceramista que premedita un color y una forma.  
El tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada.  
Una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto.  
El que acaricia a un animal dormido.  
El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.  
El que agradece que en la tierra haya Stevenson.  
El que prefiere que los otros tengan razón.  
Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo.  
–Jorge Luis Borges*

*No queda otra que ponerse en pie. De algún modo levantarse y en pie.  
De algún modo en pie. Eso o quejarse.*

–Samuel Beckett



Antes que nada, quiero dedicar esta tesis:

Para mis padres, Martha y Salvador. De ella, quien sabe escuchar, y de él, quien sabe hablar, proviene mi pasión por las palabras.

Para mi abuelo Gonzalo, de quien aprendí que la ficción hace más disfrutable la vida.

Para Luis, quien me enseñó que no es el lenguaje ni la memoria lo que derrota a la muerte, sino el amor.

Para quien su nombre aún no aparece en un libro, o en un museo, o en un programa de televisión, pero que portan la virtud.

Es decir, para todos los que luchan. Para los que, no conformes con la *verdad*, crean una más verdadera. Para los que están salvando al mundo sin siquiera saberlo.

Para los que imaginan. Para los que se atreven. Para los que buscan.

Para los que se duelen y para los que sanan (o creen haberlo hecho o creen estarlo haciendo).

Para los que viven en este gran capítulo de la ficción llamado realidad.

Ya sólo me queda advertirles:

De esto soy.



## Agradecimientos

Este trabajo, para los demás, podrá ser interpretado como el fruto de una extensa investigación al que le siguieron numerosas horas de escritura y correcciones. Para mí, no es nada de eso, sino el resultado de haberme cruzado con ciertos individuos en el camino que me enseñaron el significado del heroísmo.

Cada línea aquí redactada fue inspirada por personas de carácter impugnador, generosidad perenne y gran instinto por hacer lo que es debido justo en ese momento en el que verdaderamente importa, es decir, fue por ustedes: héroes a su manera.

Por lo tanto, deseo externar mi gratitud

a Martha, mi mamá, porque –de algún modo– indicaste mi relación con el lenguaje desde antes de que yo naciera, cuando escribiste que venía “de más allá de las estrellas con un *mensaje* de Dios”. Por la presencia y por permitir que me diera cuenta de que las palabras curan y acercan, todo mi reconocimiento.

a Salvador, mi papá, porque quisiste que mi destino fuera literario (me gusta pensar que un día leíste a Cortázar y tu vida cambió tras ello); porque estando tu periódico al revés, dejaste que yo imaginara que leía sin que ninguno de los dos pensara que serían las letras las que iban a poner mi mundo de cabeza.

a Luis y a sus herederos, Quinoa, Latte y Ramón Pambazo, por su cariño y su compañía; por enseñarme lo que significa ser responsable.

a mis abuelos, Alicia, Margarita, Gonzalo y Salvador, por enseñarme la alegría, los sabores, las anécdotas y el valor del recuerdo; por la dicha de saberlos mi origen.

a mi familia –Tere, Lety, Chimi, Coco, Chris, Kenny, Pano, Lucy, Tany, Francisco, Íker, Isabel, Madrinen, Neto (¡tantas gracias por Potter!), Diego, Jime, Mau, Mayra, Leo, Damián, Iván y Nina–, por dejarme ser tiempo y memoria a su lado.

a Nyd, prima y cómplice, por tanto camino, porque aprendimos juntos el significado de la imaginación.

a Dan, porque eres mi lectora ideal, el cuento inacabado, el diente de león; por dejarme aprender de tu valentía, bondad, amor y disciplina; porque me salvaste al entregar mi trabajo de Rull y desde entonces también salvas mi mundo. SMS.

a los maestros que me hicieron saber que éste era el camino: Ángel Molina, José Martínez, Jesús García y, de manera muy especial, Gabriel Astey; porque de ustedes me nació la idea de querer ser profesor también.

a los excelentes docentes de la carrera, por haberme transmitido su pasión y su conocimiento dentro y fuera del aula, especialmente a Manuel Garrido, Rafael Mondragón, Julia Pozas, Georgina Barraza, Mariana Ozuna, Nieves Rodríguez, Eva Núñez, Jeanett Reynoso, Gustavo Cantero, Mónica Quijano e Israel Ramírez.

a Blanca Estela Treviño, por tantos aprendizajes; por la calidez que siempre has tenido conmigo; por la paciencia y la confianza que mostraste en mi proceso de tesis.

a Hugo del Castillo, Armando Velázquez, Juan Vadillo y Rosario Valenzuela, por su atenta lectura y las acertadas correcciones de mi tesis.

a mis incondicionales, “Los amigos del Bosque”: Roco, mi *brody*, por esas noches de tacos, consejos y electro; Fuman, por tu cariño y por enseñarme las artes del debraye intenso; a Corro, por tu inquebrantable apoyo y tu *mohawk* rosa; a Verena, por los proyectos y las pelis juntos. Los quiero, chidos.

al ahora disgregado club de los fregones: por la hermandad y camaradería, Pablo; por tus infinitas bendiciones, Óscar; por tanta afinidad musical, literaria y cómica (o sea, de cómics también), Marco; por tantos “ay, la Chata” y el apoyo con los términos catalanes, Diego; por haberte dado tanta lata en Español con Julia, Héctor; por Radiohead y el Borrego Viudo, Eduardo; por tu gran entusiasmo, Iris; por tu cercanía (no sólo domiciliaria), Karen; y, por tu amable sonrisa, Fer.

a Andrea Cordero, porque indirectamente forjaste mi gusto por la escritura y, directamente, mi gusto por la música *osom* (¡gracias por Justice!).

a Elena, por las coincidencias y la filosofía de las flores de las colles.

a Adriana, por ser mi *Doc* y mi periodista deportiva favorita.

a Elisa González, por la sólida amistad, el apoyo y la confianza, oiga.

a Elisa Lastra, por el tour gastronómico y las recomendaciones fílmicas.

a Sabina, por el pastel, el músculo y la caminata por Brooklyn.

a Selene, por ser mi *amix* emprendedora y aliada.

a Abril, por la gran contribución de tu parte para que Vocábula sea lo que es.

a Mónica, por los ánimos constantes y las pláticas; por los Friendly Fires.

a Sandra, por ser mi *prima* y estar siempre feliz.

a Jezie, por las golosinas y por las clases de inglés que no teníamos.

a Nicolás, por los entrenamientos, los achaques de los 20, las pláticas existenciales y los *fifitas*. Gracias, Dios, por darnos al Nikirius.

a Ernesto, por romper todo, pero nunca nuestra amistad; por tantas tardes que nos financiaste la diversión.

a Daniel, por toda tu asistencia siempre que lo he necesitado y las charlas de fut.

a Lalo Godoy, por ser la persona más simpática de la Tierra.

a Julio Pastrana, por ser el mejor Julio. No se diga nada más.

a Andrei, porque te admiro y eres mi ídolo.

a Marco Valente, por ser siempre un amigo pero más un referente para mí.

a Teo, por tu valentía y tu forma tan desenfadada de vivir.

a Aarón, por ser un tipazo y llevar a lo más alto el nombre de nuestro país.

a Luis Becerril, por la generosidad y calidez que has tenido siempre conmigo.

a Pesto y a Diego Arellano, amigos y socios, por los aprendizajes juntos.

a Joaco, por su gran capacidad para editar y ser siempre fraternal y entusiasta.

a Gil, por las pláticas sobre tardomodernidad.

a Julián, por ser mi *roomie* y aprender mucho de ti en tan poco tiempo.

Por último, quisiera reconocer (eternamente) a las instituciones que me han permitido desarrollar académica y laboralmente: Logos, la UNAM y Vocábula; asimismo, externo mi agradecimiento al proyecto PAPIME 400813 “Seminario permanente de escritura autobiográfica”, dirigido por la Dra. Blanca Estela Treviño y del cual fui becario.

Llevan sus nombres las calles de esa ciudad que es mi memoria.

## Índice de contenidos

Introducción. Una propuesta de reconciliación y nuevos héroes	1
Capítulo 1. <i>Soldados de Salamina</i> : una mentira, y muchos géneros, al servicio de la verdad	10
1.1 Una nueva oportunidad para dialogar	10
1.2 Una mentira al servicio de la verdad	17
1.3 La novela de reconciliación: una propuesta	30
Capítulo 2. El gran fármaco de la memoria: la escritura como trabajo	35
2.1 La guerra, el trauma y el trabajo de elaboración	35
2.2 La receta del fármaco: el restablecimiento de las memorias	45
2.3 Miralles: Duelo y reconciliación	56
Capítulo 3. Hojear el pasado para ojear el porvenir: los héroes de Cercas	65
3.1 El otro Stockton	65
3.2 Hacia un héroe <i>cercasiano</i>	78
3.3 Breve y última reflexión: el lector como héroe	89
Consideraciones finales	95
Referencias	105



## Introducción: Una propuesta de reconciliación y nuevos héroes

Fue en los primeros meses de 2007, ahora hace más de 11 años, que terminé de leer por primera vez *Soldados de Salamina*, libro que llegó a mis manos como una tarea escolar. Tres cosas destaco de aquel entonces: la primera es que ya para ese momento Javier Cercas (Ibahernando, Cáceres, 1962) se había hecho, mediante esta obra, de un nombre entre los escritores españoles contemporáneos, pues a pesar de que ya tenía a sus espaldas otras novelas (*El inquilino* y *El vientre de la ballena*), libros de artículos y crónicas (*Una buena temporada* y *Relatos Reales*) y una extensa trayectoria periodística en rotativos como *El País*, no fue sino hasta 2001 que lectores y críticos coincidieron en adoptar *Soldados* como una de las mejores novelas sobre la Guerra Civil publicadas en tiempos recientes, pues mientras los primeros hicieron que la obra agotara sus primeras impresiones rápidamente y ganara premios como el Crisol y el Qué Leer, los segundos –donde resaltan plumas como Vargas Llosa, Poniatowska, Coetzee y Sontag– emitieron comentarios y críticas favorables, además de otorgarle al autor reconocimientos como el Grinzane-Cavour; asimismo, el cineasta David Trueba, convencido por el argumento y el furor de *Soldados* (como también distinguiré a lo largo del trabajo a la novela), llevó a cabo una adaptación a la pantalla grande del texto de Cercas, la cual se estrenó en 2002.

En segundo lugar, yo sufría con la nueva disciplina académica del primer año de preparatoria, donde encontraba en la materia de Lengua Española un pequeño refugio, en forma de novela, ante la vorágine de cambios escolares y personales que supusieron aquella época; toda vez que terminé de leer a Cercas, me quedé con la impresión de que el libro me había ayudado a enfrentar los retos de ese periodo de

modo más positivo, me preguntaba desde entonces si la literatura podía ayudarnos a vivir mejor y si realmente podía jugar un papel determinante en nuestro día a día, consideré también que en *Soldados* se hallaba una preocupación del autor por hablar de la identidad y el heroísmo, palabras que para mí en ese tiempo tenían que ver más con Hi5 y videojuegos.

El tercer punto es que esta historia sobre la Guerra Civil me ayudó a definir mi vocación y me puso en rumbo a la Facultad de Filosofía y Letras.

Fue en los inicios de la carrera cuando tuve la oportunidad de abordar con mayor rigor académico las inquietudes que me habían surgido antes respecto a *Soldados* y si bien logré que con el paso de los semestres se resolvieran algunos de mis cuestionamientos, a partir de diversos trabajos realizados, siempre salían nuevas interrogantes. Precisamente, Cercas en *El punto ciego* define a la novela como el género, por excelencia, de las preguntas, puesto que el autor más que plantearse resolver una duda, desea volverla más compleja mediante el ejercicio narrativo (18). ¿Cuáles pueden ser las preguntas que yacen en *Soldados*? Pienso que son varias. Por ejemplo, se cuestiona sobre la vigencia de los héroes, pero también reflexiona sobre qué importancia hay detrás de las historias no contadas sobre la Guerra Civil y si éstas no podrían ser un medio que posibilite vincularse con su pasado.

Así pues, Cercas profundiza y examina tales cuestiones colocando como protagonista del texto a un periodista homónimo, quien tras fracasar en sus intentos por hacer literatura y haber perdido a su padre, retoma su carrera en la prensa. Al hacer una nota, se entera del fusilamiento fallido de Rafael Sánchez Mazas, episodio que tuvo lugar en el Santuario del Collell en enero de 1939, el cual provoca la curiosidad del personaje, pues se cuenta que al ser encontrado el poeta falangista por un militar, éste sólo lo ve a los ojos, da media vuelta y se va: más que dejarlo

escapar, le concede la vida. Para el protagonista, lo que vio el soldado en la mirada de Sánchez Mazas supone un secreto esencial, el cual conduce, durante los tres capítulos de la novela, a una búsqueda más que por analizar la historia relacionada con la Guerra Civil Española (1936-1939), por comprender las motivaciones humanas.

En la primera parte del libro, “Los amigos del bosque”, el protagonista –en primera persona– narra los inicios de la investigación en torno a los acontecimientos del Collell y los días posteriores, por lo que en este punto el apoyo de otros escritores, investigadores y testimonios directos resulta fundamental para obtener un panorama general de los hechos, al tiempo que permite la recuperación memorística de un episodio derivado de la Guerra Civil; al final, Daniel Angelats, uno de los “amigos del bosque” que guareció a Sánchez Mazas durante su huida, le cuenta a Cercas que el falangista quiso en su momento escribir un libro, que tendría el nombre de *Soldados de Salamina*, donde narrase su escape y la posterior convivencia con sus protectores, pero jamás lo hizo, por lo que la misión de Cercas se convierte en escribir un relato real con el mismo título que el pretendido por el poeta, donde se le dé nombre y apellido a las personas que apoyaron a Sánchez Mazas, incluido el exmilitar que le perdonó la vida.

En el segundo capítulo del libro, “Soldados de Salamina”, las voces de los testimonios y la pesquisa bibliográfica se transforman en conjeturas razonables sobre lo que sucedió antes y después del fusilamiento, por lo que predomina un narrador omnipresente que pretende recrear los pasos de Sánchez Mazas, desde su anexión al falangismo hasta los días que pasó en Can Pigem junto a María Ferré, Daniel Ángelats y los hermanos Figueras; no obstante, una vez que acaba este relato, el periodista advierte que el libro está cojo, falta una pieza clave para concluir

el libro. Para la última parte, “Cita en Stockton”, Cercas suspende la escritura del libro por no encontrar al elemento fundamental de su libro, el soldado que dejó con vida a Sánchez Mazas, quien, además, solía bailar solitariamente frente a los prisioneros del Collell un famoso pasodoble, “Suspiros de España”; sin embargo, el escritor chileno Roberto Bolaño, al ser entrevistado por Cercas, cuenta sus días en un camping donde conoció a un veterano de guerra –Antoni Miralles– quien combatió en la Guerra Civil y que gustaba de ver películas, así como de cantar y bailar el mismo pasodoble que el soldado del Collell; el periodista se muestra atraído por conocerlo, por lo que emprende con su novia Conchi una última búsqueda para encontrar a Miralles y con él, el secreto esencial.

Al final, cuando Cercas halla al veterano en una residencia de ancianos en Dijon, Francia, encuentra también una figura paterna fundamental y un último motivo para su escritura, pues a pesar de que Cercas renuncia al encuentro del secreto esencial porque Miralles nunca revela ser el soldado que dejó con vida a Sánchez Mazas, el protagonista se convence de que debe escribir *Soldados* incluyendo a Miralles, porque si narra acerca de él, entonces no morirá del todo; estará presente en los recuerdos.

En la novela, Cercas jamás encuentra las motivaciones que actuaron para que el soldado perdonara al enemigo; no obstante, al darle voz a los testimonios, al intentar esclarecer este episodio, y al otorgarle nombre y apellido a los héroes anónimos de la Guerra Civil, el protagonista obtiene un hallazgo superior, pues restablece un vínculo con su pasado, del cual, debido al fuerte trauma que supuso el conflicto bélico y al “pacto del olvido” que apareció durante la Transición, no se hablaba. De hecho, es de llamar la atención que un escritor que no vivió los hechos asuma la responsabilidad de narrarlos, y es aún más destacable que no sea el único en

hacerlo, pues varios autores contemporáneos se han ocupado de retomar las historias de la Guerra Civil, las cuales fueron olvidadas, poco interpretadas y bloqueadas durante mucho tiempo.

Curiosamente, al salir de la carrera y enfrentarme al panorama laboral, donde como docente atestiguaba la apatía de los jóvenes y el público en general hacia la literatura, atravesé por un momento de crisis donde reflexionaba sobre el papel de la literatura en nuestra época, puesto que parecía que el fin de los que la escriben era ganar premios y concursos de librerías; mientras que el de los que la leen era entretenerse cuando la pila del celular se hubiera agotado. Así fue como abrí una nueva investigación sobre *Soldados de Salamina*, pues considero que en esta obra el trabajo creativo sirve como un puente para unir a la España actual con su pasado, en donde el protagonista se compromete a recuperar la memoria –aun cuando ésta ha sido reprimida al tratarse de un acontecimiento traumático– así como a dignificar con el proceso de escritura a todas esas voces calladas; se puede decir, por tanto, que es un ejercicio narrativo que busca más que rescatar una buena historia, asumir los deberes éticos y de justicia sobre los personajes anónimos que participaron en el conflicto y que permanecieron en las sombras desde entonces.

De esta manera, inquietudes personales devinieron en problemas que considero le atañen al terreno académico de mi área, pues me parece pertinente analizar los alcances de la literatura actual. Si se pretende contestar haciendo un análisis de *Soldados*, diría que la función de este tipo de literatura es la de restablecer vínculos y enterar al lector de las impurezas de la memoria, una situación que, desde mi perspectiva, es oportuna, pues se viven tiempos donde la narrativa obedece en gran medida a las exigencias del mercado. Una buena parte de la producción literaria en la tardomodernidad ha menguado su carácter crítico. Por tanto, creo que como

hispanista se debe contribuir con el estudio de la novela para poder saber su condición y qué se puede alcanzar con ella, más allá de volver complejas las preguntas de los autores.

Así pues, en este trabajo pretendo abordar *Soldados* para exponer, en primer lugar, que se trata de una novela en la que se evidencian las dificultades de recordar pero también las grandes ventajas que tal acción conlleva, donde el autor recurre a diversos géneros, como la metaficción y la autoficción, para poder exponer mediante el protagonista las vicisitudes a las que los españoles se enfrentan todavía cuando se trata de hablar de la guerra. En segundo lugar, la obra propone un camino para la reconciliación con el pasado, pues el personaje principal vence las represiones en torno al conflicto bélico y realiza un trabajo de elaboración y de duelo (cuyo punto cenital se alcanza cuando Miralles y Cercas se funden en un abrazo) que le sirve para concebir un futuro más justo y donde los recuerdos ya no están bajo las sombras del inconsciente, lo que me lleva a pensar que la literatura tendría un valor social como instrumento de los trabajos psíquicos. En tercer lugar, pienso que el Cercas novelado al buscar valores en un mundo donde se evita profundizar lo más posible en el suceso bélico español, tiene afinidad con el individuo problemático de Lukács, un arquetipo del héroe moderno que aún tiene vigencia y puede ser clave cuando se necesite romper con la superficialidad contemporánea para adentrarse en la reflexión y el entendimiento de los hechos.

Desde luego, mi trabajo pretende ser una aportación a la línea de otros estudios sobre el vínculo entre la Guerra Civil y la literatura. El más relevante ha sido el trabajo del hispanista Anthony Nuckols, quien en su ensayo "La novela contemporánea como instrumento de duelo" retoma las premisas de Sigmund Freud para fundamentar que este género, a través de la ficción, puede servir para colocar

la libido –que antiguamente estaba en los objetos perdidos, en este caso, las personas que perecieron en la guerra y de las cuales no hay recuerdos– en seres nuevos que aporta la creación literaria. Asimismo, la tesis de máster de Marta del Pozo es otra disertación que me gustaría complementar, pues en este trabajo, titulado *Terapias para después de una guerra*, la académica destaca la importancia del psicoanálisis *junguiano*<sup>1</sup> en *Soldados*, al tiempo que propone al Cercas periodista como el héroe de la novela. Considero estos dos estudios como el punto de partida del mío, donde retomo aspectos de ambos para señalar los propósitos previamente señalados. No obstante, dentro del marco teórico tienen una gran resonancia teóricos como Paul Ricoeur, Daniel Feierstein, Fredric Jameson y Octavio Paz; se trata también de un trabajo que se nutre de diferentes disciplinas –psicoanálisis, filosofía, teoría literaria–, las cuales resultan necesarias para entender la obra de Cercas como una propuesta de reconciliación y de nuevos héroes.<sup>2</sup>

Para ahondar en los temas que pretende abarcar el presente estudio, lo he dividido en tres capítulos. En el primero, “*Soldados de Salamina: una mentira, y muchos géneros, al servicio de la verdad*”, se aborda cómo el dispositivo metaficcional y autoficcional, al igual que el uso de la ficción dentro del relato real de Cercas tienen una función menos estilística que crítica, puesto que revela el escaso tratamiento de la Guerra Civil, al tiempo que las voces testimoniales facilitan un diálogo con el pasado cuyo fin es el de reconciliar pasado y presente; asimismo, expongo las características de la generación de Cercas, un grupo de escritores que despiertan tras la amnesia impuesta.

---

<sup>1</sup> Cabe señalar que al hacer el estado de la cuestión encontré otras propuestas donde el psicoanálisis era una herramienta de estudio aplicada a la novela de Cercas; no obstante, las líneas de investigación se enfocaban hacia las corrientes junguianas y lacanianas, y no es objetivo de este

<sup>2</sup> De hecho, una intención personal de este trabajo es la de utilizar disciplinas ajenas al campo de la literatura, pues considero fundamental que los académicos abran diálogo con otras ciencias para comprender el papel actual de la literatura.

Es objetivo del segundo capítulo, “El gran fármaco de la memoria: la escritura como trabajo”, explicar el proceso de reelaboración de la memoria que se manifiesta al recuperar gran parte de los recuerdos restringidos por causa del pacto del olvido y la represión franquista mediante múltiples entrevistas con testimonios y herederos de historias relacionadas al episodio del escritor falangista, por lo que el contenido reprimido –del que hace mención Freud en “Recordar, repetir, reelaborar”– ahora ve la luz. De igual modo, se expone cómo la novela también actúa de carburante del trabajo de duelo, ya que interioriza el pasado traumático, con lo que se posibilita un futuro libre de ataduras y tabúes. En esta parte se describe el trabajo de duelo sobre el pasado español que realiza el autor mediante el protagonista, ya que debe representar el objeto amado en Antoni Miralles, un anciano y otrora soldado considerado por Cercas como aquél que le perdonó la vida a Sánchez Mazas, para ello, es necesario recurrir a “Duelo y melancolía”, también del doctor austriaco.

En el tercer capítulo, “Hojea hacia atrás para ojear el porvenir: los héroes de Cercas”, retomo los trabajos psíquicos efectuados por el personaje principal para mostrar que con ellos se está desafiando la figura irreflexiva y desinteresada característica de la tardomodernidad; por lo tanto, considero que el Cercas de *Soldados* se parece más a un héroe moderno, similar al propuesto por Lukács en su *Teoría de la novela*, puesto que es capaz de profundizar en su pasado para buscar su sentido y marcar un camino para las generaciones futuras. Finalmente, el lector se coloca como el último héroe, porque en el caso de una lectura atenta, éste puede advertir –de la misma forma en que el protagonista– que la realidad puede ser cuestionada, especialmente porque vivimos en una época donde aún hay abusos de la memoria y donde muchos otros Miralles exigen ser recordados.

De esta manera, se podría hablar de que la literatura aún tiene un compromiso a nivel social y que los lectores puedan ser los héroes de nuestro tiempo o, quizá convenga decir, otro tipo de héroes que apoyen en la solución de los retos actuales, como lo es el escrutinio de la realidad en un mundo plagado de noticias falsas y de ausencias de memoria. Estamos frente a un periodo de retos, donde, como bien dijo Alain Touraine, lo que se necesita son ideas que devuelvan la confianza en los individuos y las comunidades (*¿Podremos?* 309).

Javier Cercas postuló que la novela era el género de las preguntas y sus complejidades; ahora bien, me atrevo a pensar que entonces las tesis son el género de las posibles respuestas, de las réplicas que de alguna forma pretenden apaciguar el enorme océano de inquietudes. Y aquí están las mías.

## Capítulo 1

*Soldados de Salamina*: una mentira, y muchos géneros, al servicio de la verdad

*E intentó imaginar qué ocurría con la llama  
de una vela cuando la vela estaba apagada.*  
Lewis Carroll

### 1.1 Una nueva oportunidad para dialogar

*Soldados de Salamina* es una novela que llegó a las mesas de novedades en marzo del 2001, su recepción entre lectores y crítica especializada fue muy positiva; la obra recibió comentarios favorables de célebres autores; Vargas Llosa la definió en un artículo publicado por *El País* como un texto “capaz de reflexionar sobre asuntos peligrosamente truculentos, como el heroísmo, la moral de la historia, el bien y el mal en el contexto de una guerra civil, sin caer en el estereotipo ni la sensiblería, con una transparente claridad de ideas y una refrescante limpieza moral” (“El sueño de los héroes”). Aunado a esto, *Soldados* ha sido acreedora a diversos premios<sup>3</sup>, con lo cual su autor, Javier Cercas, consiguió centrar la atención en un hecho ocurrido durante la Guerra Civil de España, que tuvo lugar entre 1936 y 1939.

No se puede decir que Cercas haya cortado el listón rojo para las visitas al pasado, pues al evaluar la reciente producción literaria en España resulta más que evidente la preocupación que gran parte de los autores dedican a la Guerra Civil, acontecida hace más de ochenta años. Se puede considerar este fenómeno como algo razonable, debido a que el conflicto bélico en cuestión ha cimbrado durante generaciones al pueblo ibérico; retomo las palabras de Ruth Ruyffelaere:

La Guerra Civil Española (1936-1939) fue el golpe que más sacudió a España desde las invasiones napoleónicas, más de un siglo antes. En ella no se combatía por bienes nacionales, territorio o riquezas, sino ante todo por ideologías y por la concepción del mundo y de la misma España: anarquismo, fascismo, comunismo, socialismo,

---

<sup>3</sup> Por parte de los lectores destacan los premios Qué leer y Crisol; del lado de los librereros, el Libreter y el Librería Cálamo; de los escritores, el Premio Salambó; y, finalmente, de los críticos el Ciutat de Barcelona, Ciudad de Cartagena, Premio Extremadura y el Premio Grinzane Cavour.

catolicismo y monarquía, todas las corrientes políticas e ideológicas del siglo XX se vieron enfrentadas en un país y un momento concreto. Es quizás por esta razón que la literatura que se crea en torno a la Guerra Española conserva mayor vitalidad (7).

No obstante, llama aún más la atención que esta camada de escritores jamás haya vivido en carne propia dicho episodio y, aún así, se adentre de lleno a hablar del tema, por lo que sus textos suelen mostrar lo que Luis Gómez López Quiñones, en *La guerra persistente*, reconoce como “doble trama, una situada en el presente de la narración, protagonizada por personajes relativamente jóvenes que no vivieron la contienda, pero que muestran un notable interés en conocerla; y otra que cuenta eventos ocurridos durante el periodo 1936-1939” (35); de este grupo de plumas destacan Andrés Trapiello, Dulce Chacón, Jordi Soler, Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa y Benjamín Prado<sup>4</sup>, además de Javier Cercas, cuya obra de acuerdo con José V. Saval, merece especial atención, pues “*Soldados de Salamina* ha servido, de momento, para crear todo un subgénero de la novela histórica centrado en la Guerra Civil” (62).

Tal situación revela, en primer lugar, el dolor que hasta nuestros días persiste como consecuencia del choque entre las fuerzas nacionalistas y republicanas; no obstante, pareciera que a este nuevo agrupamiento literario no le fue legado el tema de la guerra, junto con las historias que de ésta se desprenden, con el fin de que sólo funcione como punto de partida para una narrativa que promueva el consumo<sup>5</sup>,

---

<sup>4</sup> De acuerdo con la periodista Paula Corroto, la actividad literaria de entre 1989 y 2011 ha arrojado 181 novelas con la temática de la Guerra Civil. Véase el artículo de la autora “La Guerra Civil todavía no ha sido narrada”.

<sup>5</sup> Son varios los estudiosos que han notado cómo novelas sobre la Guerra Civil tienden a ser éxito en ventas. Sofía González Gómez señala: “Cualquier novela relacionada con el conflicto bélico puede rápidamente convertirse en *best-seller*: recordemos el *boom* que causó *Soldados de Salamina* (2001)” asimismo, comenta a propósito de la Feria del Libro de Madrid, que hay “largas colas que esperan la firma de *Las tres bodas de Manolita* de Almudena Grandes”. Por último, la literatura no es sólo el único producto exitoso, pues “Las películas basadas en novelas que versan sobre la Guerra Civil suelen ser éxitos de taquilla asegurados” (116). No obstante, académicos como David Becerra señalan que “la Guerra Civil importa más bien poco, salvo porque forma un más que atractivo telón de fondo o escenario (22). Ahora bien, esta opinión es refutada en el presente trabajo, pues considero que si bien el escenario del conflicto es terreno fértil para las ventas, la inquietud por los sucesos ocurridos durante ese trienio han recuperado importancia como punto clave para que el español

puesto que más bien se percibe en esta generación una oportunidad para evocar los hechos del pasado con el fin de abrir conversación con éstos; es precisamente por este motivo que el presente en estas obras merece una especial atención. Cabe señalar que toda vez que concluyó el régimen dictatorial de Franco, en los tiempos de la Transición se promulgó la ley 46/1977 o de la amnistía<sup>6</sup>, donde –*grosso modo*– todos los crímenes que combatientes de la guerra y autoridades de la posguerra hubieran hecho, quedaban indultados.

Previamente, tras la muerte de Franco, los partidos de izquierda y derecha resolvieron que lo mejor que podía hacer España para ver hacia delante y edificar una nación donde cupieran vencedores y vencidos de la guerra era acordar el olvido de las atrocidades causadas por el episodio bélico y, con ello, esconder el pasado de la nación<sup>7</sup>. Cercas reconoce sobre esto que “como todos los pactos, resultó injusto y hubo víctimas [...]. Pero a la vez, fue un pacto posibilista, una manera de seguir conviviendo...” (*Diálogos* 128). De esta manera, comenzó un tiempo de amnesia, la cual obnubiló “todo lo que tuviera que ver con la Guerra civil española” y que “fue propiciada por el miedo, la represión política y la supervivencia” (Izquierdo 3).

Ahora bien, la visita a los ayeres de España en los literatos antes mencionados ha fungido como un proceso para espabilarse y revisar con nuevos bríos lo sucedido; Isabel Cuñado señala que con esto se dio un “despertar tras la amnesia”<sup>8</sup>,

---

actual conozca su historia, la interprete y se autodefina, sin dejar de lado que, en efecto, existen novelas de la guerra y posguerra que venden poco o nada.

<sup>6</sup> En septiembre de 2013, la ONU le pidió al gobierno español que revocara dicha ley, justamente por considerarla en contra del esclarecimiento de los hechos (Pinedo “ONU insta a España a revocar la ley de amnistía de la época de Franco”).

<sup>7</sup> De acuerdo con Cristina Moreiras, la consecuencia más evidente de este pacto fue la “negativa a realizar una revisión histórica e intelectual del franquismo tanto desde el ámbito de la historia y las ciencias políticas como de la literatura y el cine” (29).

<sup>8</sup> Según el ensayo de Isabel Cuñado, fue Javier Valenzuela quien acuñó el término de “Despertar tras la amnesia” para señalar el alcance que la Guerra Civil empezaba a tomar para la literatura española. Dicho término se utilizó por vez primera en un artículo de *El País* en el año 2002.

es decir, un *boom* donde: “Sociólogos, políticos, historiadores, novelistas y otras voces con proyección en la prensa tratan con asiduidad y entusiasmo sobre este fenómeno” (1). Debido a la importancia que ha tenido la obra de Cercas, la investigadora incluye en su listado al autor de *Soldados de Salamina*, obra que, en palabras de la misma Cuñado, parte de la perspectiva “del hijo que ha heredado del padre la memoria traumática de la guerra pero, a diferencia de él, siente ahora la necesidad de mirar al pasado que era tabú” (4).

A Cercas, el hecho de que los españoles hayan permanecido en silencio durante tanto tiempo le parece un importe excesivamente caro de pagar a cambio de mantener la hegemonía de la patria; no obstante, el tiempo que fungió como “neblina de equívocos, malentendidos, verdades a medias y simples mentiras que envuelve los años de la guerra y la inmediata posguerra” ha de ser examinado, pues el ocultamiento de este episodio “impide un conocimiento cabal del significado del período”. El escritor pide así un escrutinio de lo acontecido, y para ello no ha de llamarse sólo a historiadores e intelectuales, sino que debe ser auditado por todos los españoles; justamente, Cercas apela al despertar de “la conciencia colectiva, el conocimiento que el ciudadano de a pie posee del pasado inmediato de su país” (*La verdad* 113).

Se puede percibir un sentido de adhesión por parte de aquéllos que no vivieron el combate, cuyo fin es el de adoptar una posición y fabricarse una identidad toda vez que durante el pacto del olvido se habló con poca efectividad sobre su historia y ahora ellos han de encargarse de reconstruirla colectivamente, por lo que la literatura habrá de fungir como pieza clave y punto de partida. Sebastiaan Faber, por ejemplo, percibe ciertas formas literarias contemporáneas como actos afiliativos, que se caracterizan por un “*compromiso* asumido voluntariamente” en donde se

“complementa y refuerza una transformación paralela en la postura ante el pasado de la sociedad española en general” (103)<sup>9</sup>.

Aunado a lo anterior, es digno de resaltar que quienes tomaran la palabra y encabezaran dicho despertar fueran las generaciones de Cercas y de otros escritores más jóvenes; a nivel político y cultural, durante la primera década del siglo XXI han visto la luz la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica y el proyecto de ley de la Memoria Histórica. Considero que el visitar los hechos desde la lejanía le brinda a los autores, entre ellos el oriundo de Cáceres, “la posibilidad de crear un relato donde medie el perdón, ficción poco probable de haber sido escrita en décadas anteriores” (Guiribitey 12).

Sobre lo dicho, resulta llamativa, por ejemplo, la evocación al poema de Jaime Gil, “De todas las historias de la Historia”, donde se menciona que “«De todas las historias de la Historia [...] sin duda la más triste es la de España, porque termina mal.» ¿Termina mal?” (*Soldados* 26), para el autor, me atrevo a decir, no es que termine bien, sino que aún no acaba, lo que significa una característica clave de la ficción tardomoderna, de acuerdo con Linda Hutcheon: “La ficción tardomoderna sugiere que reescribir o representar el pasado en ficción y en historia es, en ambos casos, exponerlo al presente, para prevenirlo de ser concluyente y teleológico”<sup>10</sup> (110). Por ende, es necesario para el autor hablar sobre el tema, pues aún queda muchos aspectos por recordar, discutir y elaborar.

Desde esta óptica se escribió *Soldados*, donde la rememoración sobre cierto acontecimiento detona una pesquisa que desemboca en dar cabida a aquellas voces

---

<sup>9</sup> Dentro del texto de Faber, también se señala un ensayo sobre el aniversario de la Segunda República en el que Almudena Grandes se refirió a las nuevas generaciones como “nietos biológicos o adoptivos de los republicanos del 31” (103).

<sup>10</sup> La traducción es mía. Original en inglés: “Postmodern fiction suggests that to re-write or to represent the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological”.

antes omitidas del coro; así, el autor –en la última parte del libro– recurre a la invención no para ponerle punto final al esclarecimiento de los hechos, sino para que éstos comiencen.

El suceso en cuestión fue el fusilamiento masivo de miembros del bando nacionalista que tuvo lugar a finales de enero de 1939 en el Santuario del Collell. Rafael Sánchez Mazas, pilar indiscutible de la Falange, se encontraba presente ahí; lo particular de su historia fue que logró escapar. Sin embargo, en un intento por ocultarse, un soldado republicano alcanzó a verlo. Esto hubiera supuesto el final de la huida de Sánchez Mazas y su consecuente ejecución, mas aquél enigmático militar no lo delató, por lo que la fuga del falangista tuvo éxito.

Así pues, el personaje principal de la novela –cuyo nombre coincide con el del escritor, Javier Cercas– da inicio a una intensa exploración para encontrar al héroe anónimo que decidió salvar de la muerte al político, con lo cual logra vincularse con el pasado, conocidamente silenciado, de España y, a partir de numerosas investigaciones y la colaboración de diversos testimonios –que traen de vuelta la importancia de la oralidad y el relato testimonial en la literatura–, hace un intento no sólo por contar la historia como también pudo haber sido, sino también por sacar a la luz a todos aquéllos que la memoria, de modo obligado, dejó en el abandono. Quiñones reconoce el trabajo de novelas como *Soldados*, donde se halla “una labor más urgente y necesaria [por recuperar testimonios] porque en ésta radica la posibilidad de una relación radicalmente moral con el pasado” (55).

Cercas se coloca en este punto no sólo como un heredero de la disciplina de Heródoto<sup>11</sup>, es decir, como un oyente y recolector de los sucesos históricos, sino que

---

<sup>11</sup> No es casual que el título de la obra haga referencia a la Batalla de Salamina, que formó parte de las Guerras Médicas en el 480 a. C. y que Heródoto, nacido aproximadamente en el 484 a. C., describió al basarse en la tradición oral. Ni Cercas ni el llamado “Padre de la Historia” vivieron los hechos, pero decidieron recuperarlos; no obstante, en el caso del autor español, la razón por la que

además juega el papel de cuestionador al dar una propia versión del evento en el Collell, con lo cual podría también considerarse que, además de recopilador de la historia, es un poeta, un creador a la manera de Aristóteles, en el que prevalece un instinto por alcanzar temas de mayor alcance que si sólo se contara el suceso tal cual: “No es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o necesidad. Y por ese motivo la poesía es más filosófica y esforzada que la historia. Porque la historia trata de lo singular y la poesía, por el contrario, de lo universal” (Aristóteles ctd. en Cercas y Trueba 19).

Como producto final, la novela de Cercas se distingue por poseer una voz propia, donde lo que más importa traspassa la, desde luego meritoria, reconstrucción de los hechos; en este sentido la *universalidad* de la novela gira en torno a lo que debe o no ser rememorado en nuestros tiempos, y a quienes deben alejarse del olvido para ser considerados de una vez por todas.

Cercas y su generación tienen una perspectiva nueva frente a los hechos, pero antes que nada, tienen un objetivo con el presente, el cual “en definitiva, aprende a recordar precisamente recordando y que obtiene cierta pericia en dicha práctica con la implicación y complicidad de varias generaciones”<sup>12</sup> (Gómez López Quiñones 97); mientras que la meta de retornar al pasado mediante la escritura es, de acuerdo con María Corredera González, la de “resaltar así la importancia de todos aquellos que lucharon y dieron su vida por unas ideas de libertad truncada, y presentar de esa forma, cómo hoy, que existe la libertad, nadie los recuerda”. Así pues, para la autora

---

se trajo de vuelta la oralidad fue debido a que la censura no permitía que hubiese otro modo de contar las cosas para los testimonios. El motivo de la Batalla de Salamina tiene ecos dentro de la novela, pero con diferentes matices.

<sup>12</sup> En *Diálogos de Salamina*, Cercas explicita que es consciente del grupo cuantioso de españoles de las cuales se puede echar mano: “No hay una sola familia que no tenga una historia de la Guerra Civil” (26).

de este texto el atento escrutinio de la guerra vía la literatura genera dos oportunidades valiosas centradas en el presente, donde de primera mano apoya a “entender y conocer cómo está hecho” para después “ofrece[r] la posibilidad de influenciarlo y transformarlo para que esas injusticias no vuelvan a ocurrir” (17).

Ahora bien, la escritura puede ofrecer cierto poder transformador de la historia que el autor acciona mediante la novela; Cercas parece apelar, cual mantra, a cierta aseveración de Keith Jenkins: “Somos la fuente de lo que sea que el pasado signifique para nosotros”<sup>13</sup> (14), con este enunciado breve pero contundente, Jenkins no sólo se refiere a que no hay forma directa de conocer los tiempos remotos, sino que el acercamiento más viable es a través de aquello que las generaciones actuales puedan desarrollar, incluso si para cubrir los vacíos dejados por la historia haya que recurrir a invenciones.

De este modo, lo que Cercas relata en *Soldados* es la experiencia personal de un escritor que en el intento de averiguar cierta información para satisfacer un trabajo periodístico, termina por darse cuenta de los conflictos tanto políticos como epistemológicos sobre la Guerra Civil y, más que nada, de la dificultad para dar respuesta ante los huecos de información, para ello, Cercas hace uso de diferentes herramientas literarias, las cuales se estudiarán en las líneas siguientes.

## 1.2 Una mentira al servicio de la verdad

Cercas ha dicho que la novela “intenta apropiarse de otros géneros, igual que si nunca estuviese satisfecha de sí misma, de su condición de plebeya y de sus propios límites, y aspirara siempre, gracias a su esencial versatilidad, a ser otra, pugnando por ampliar constantemente las fronteras del género” (*El punto* 26). Pues

---

<sup>13</sup> La traducción es mía. Original en inglés: “We are the source of whatever the past means for us”.

bien, tal afán de expandir sus límites correspondería en gran medida a satisfacer las necesidades que demanda el momento actual del país ibérico en torno al esclarecimiento de los hechos ocurridos entre 1936 y 1939. En este trabajo se considera que la obra de Cercas se sirve de elementos veraces –expuestos a través de la biografía y la utilización de diferentes géneros referenciales–, componentes de ficción, propios de la novela, y, desde luego, recursos como la autoficción y la metaficción, cuyo despliegue no es el de causar un impacto estético, sino que cada una de estas piezas tiene una razón de ser: exponer las inquietudes y dificultades diversas a las que el protagonista, escritor y periodista que comparte nombre con el mismo Cercas, se enfrenta en su recorrido investigativo; situación que –a mi parecer– sería la misma a la que se expondría cualquier español contemporáneo.

En primer lugar, evalúo que *Soldados* no sólo es enriquecedora en cuanto a su carácter documental, se trata también de una novela camaleónica que coloca en su situación más tensa la relación entre lo referencial y lo ficcional, ya que por un lado podemos encontrar lugares, fechas, personajes y otros datos verificables, incluida una extensa biografía de Rafael Sánchez Mazas en el segundo capítulo; mientras que por otro, se integran a la obra productos ficcionales oriundos de la imaginación de Cercas. Tal fenómeno de hibridación hace tambalear inclusive al lector más atento; Carlos Lens avisa que este tipo de novelas españolas actuales se caracteriza porque: “Uno de los elementos que sirve a los autores para introducir al lector en ese limbo entre la realidad y la ficción es la mezcla de personajes reales e inventados” (181).

En sí, ha de señalarse que cualquier narración parte del plano de lo que se vive o ha vivido, que en este caso, tanto en el presente como en el pasado se vincula con episodios y personas relativas a la historia española, quienes hasta cierto punto son

fácilmente identificables; cabe recordar lo dicho por Nicholas Wolterstorff en un texto de Lubomir Doležel acerca del universo creado a partir del nuestro: “El mundo real participa en la formación de mundos ficcionales proporcionando los modelos de su estructura (incluyendo la experiencia del autor), anclando el relato ficcional en un acontecimiento histórico”. Siguiendo con la idea, el teórico checo agrega que “el material real debe sufrir una transformación en su contacto con la frontera del mundo: tiene que ser convertido en posibles no reales” (83).

De esta manera, la obra de Cercas se convierte, más que en un plano separado de la realidad, en una alternativa a ésta. El propio escritor español parece estar consciente de esto y lo transmite en su obra mediante la acuñación del término *relato real*, el cual es descrito en *Soldados* “como una novela [...]. Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad”<sup>14</sup> (68). Así, Cercas acarrea materiales provenientes de su entorno: personas reales y fácilmente identificables como Rafael Sánchez Mazas –motivo fundamental por el cual se desarrolla el texto– y su hijo, Sánchez Ferlosio; escritores contemporáneos que colaboran en la pesquisa del protagonista como Andrés Trapiello y Roberto Bolaño; así como “los amigos del bosque”, quienes fungen de narradores testimoniales, Maria Ferré, Daniel Angelats y los hermanos Figueras, por mencionar algunos además del mismo Cercas.

---

<sup>14</sup> Peter Monteath ya había advertido, desde tiempo antes de que se publicara ésta y otras novelas semejantes, el discurso reiterativo sobre el manejo de elementos veraces: “Gran parte de la literatura de la guerra española insiste en su propia objetividad, es decir, insiste en que los acontecimientos, la gente y las escenas que describe corresponden precisamente a acontecimientos, gente y escenas de la vida real” (76). [La traducción es mía. Original en inglés: “Much of the literature of the Spanish war insists in its own objectivity, that is, it insists that the events, the people and the scenes it describes correspond precisely to events, people and scenes of real life”]. Como ejemplo, dentro de la novela analizada, aparece dentro de ésta el término “relato real” 12 veces, es decir, he aquí la insistencia de la que habla Monteath.

Por otro lado, con la noción de relato real, Cercas tiene una intención muy definida: poner a prueba al lector y hacerle dudar en todo momento sobre lo que es referencial y lo que pertenece a la esfera de los posibles no reales. Pareciera que su meta es volver imperceptible toda frontera entre ambos planos. Noto además muy parecido este término con el de “la ficción de lo real” de Reyes: “lo inventado con elementos reales” (195).

Igualmente, se incorporan lugares pertenecientes al plano referencial, el Santuario del Collell posiblemente el más emblemático; además de fechas exactas donde tuvieron lugar acontecimientos de la Guerra Civil. Incluso, al principio de *Soldados* puede leerse que “Muchas de las personas con las que estoy en deuda aparecen en el texto con sus nombres y apellidos” (nota del autor). No obstante, aun habiendo todos estos ingredientes del plano de lo verdadero, todos ellos pasan al mundo ficcional por el sencillo hecho de que son parte de una novela; habría que agregar la definición que fuera de la novela hace el autor sobre lo que es un relato real, el cual “puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad” (*Relatos reales* 17), lo que quiere decir que: “es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla” (16); a esto puede sumársele la tajante oración de Catherine Orsini-Saillet: “Seleccionar es ya falsear” (301).

El lenguaje recrea, se atreve a bosquejar los espacios del pasado con lo que pretende aportar verosimilitud a la historia, pero queda sólo en intento pues aunque el protagonista revise los lugares por donde transcurrió la aventura de Sánchez Mazas, éstos se presentan para él como territorios libres donde él puede crear significaciones; como corolario la descripción que el narrador hace sobre las casas de los amigos del bosque: “Sesenta años atrás habrían sido sin duda tres casas muy distintas, pero el tiempo las había igualado, y su aire común de desamparo de esqueletos en piedra entre cuyos costillares descarnados gime el viento en las tardes de otoño, no contenía una sola sugestión de que alguien alguna vez hubiera vivido en ellas” (*Soldados* 71).

Entonces, son las palabras las que terminan por llenar de significado los huecos que el tiempo y el olvido han provocado. De hecho, resulta muy relevante que Cercas antes que novelista, sea presentado como periodista, y que a partir de que

comienza con la suposición de los sucesos, toda vez que desea elaborar un texto sobre la aventura de Sánchez Mazas, adquiere la figura de escritor de relatos reales:

Al día siguiente, apenas llegué al periódico fui al despacho del director y negocié un permiso.

–¿Qué? –preguntó irónico–, ¿Otra novela?

–No –contesté satisfecho–. Un relato real.

Le expliqué qué era un relato real. Le expliqué de qué iba mi relato real.

–Me gusta –dijo–, ¿Ya tienes título?

–Creo que sí –contesté–, *Soldados de Salamina* (74).

Este relato por más cosido que esté a la realidad, no pretende una suplantación de ésta con metas puramente imaginativas y que satisfagan el entretenimiento del lector, sino que lo obliguen a cuestionarse y, de este modo, optimizarse. Así pues, explica Fernando Larraz: “La ficción debe favorecer la explicación de nuestro presente interpretando las raíces del mismo. Nuestro éxito como sociedad depende en parte de ello”<sup>15</sup> (354). Es de esta manera como *Soldados* quizá pueda contribuir al mejoramiento del mundo y al entendimiento de nuestros tiempos. De hecho, estimo que Cercas está consciente del valor que puede tener su libro cuando menciona:

El propósito de toda novela digna de tal nombre no es el escamoteo de la realidad, sino su análisis, pero sobre todo su impugnación. Porque [...] en el corazón de toda novela capaz de construir un mundo tan persuasivo como el real late siempre un gesto de insubordinación contra lo establecido y, en la medida en que postula una realidad distinta de la real –una realidad imaginaria–, también una rebelión contra la realidad misma, contra sus ultrajes, estrecheces y deficiencias. (*La verdad* 93)

Por este motivo considero que es relevante el empleo de la ficción, es decir, como una forma de rebelarse ante lo que la historiografía ya ha contado. Es una forma de denunciar que dentro de lo real hay preguntas por hacerse y misterios no revelados. En esta obra se analiza un episodio de la Guerra Civil: la fuga exitosa de Rafael Sánchez Mazas el día que debía ser fusilado en el Santuario del Collell, la cual tuvo

---

<sup>15</sup> A mi juicio, Larraz cae en una generalización que parecería peligrosa; debe haber espacio para la literatura de ficción que explore otras posibilidades que no sean explicar nuestro tiempo. Sin embargo, es de vital importancia que la narrativa que explora el pasado silenciado contribuya al esclarecimiento de los hechos o, cuando menos, a dejar al lector en duda sobre la objetividad de lo que se le ha contado oficialmente.

como particularidad que habiéndose escabullido y “tumbado sobre una charca de barro sobre la que ha saltado antes de recibir la ráfaga de metralleta, Sánchez Mazas es descubierto por un miliciano que, en lugar de matarlo o denunciarlo, lo mira largamente, se miran largamente, da media vuelta y se va” (*Soldados* 104). Lo que a simple vista podría resultar una anécdota, para el protagonista de la novela esto parece fundamental, pues así se detona una extenuante investigación por dar con aquel militar con el “cual tal vez comprendería por fin un secreto esencial” al interrogarle “qué pensó al mirarle a los ojos y por qué lo salvó” (180).

La averiguación sobre Sánchez Mazas y su enigmático salvador presentan el punto cenital de la ficción a través de la tercera y última parte del libro, “Cita en Stockton”, donde aparece Roberto Bolaño como personaje, quien se vuelve trascendental al contarle a Cercas de un exmilitar de nombre Antoni Miralles que conoció y cuyos rasgos lo delatan como el posible héroe de Sánchez Mazas<sup>16</sup>. El chileno le hizo saber a su interlocutor que se conocieron en un camping durante las vacaciones y que a Miralles le gustaba bailar con una mujer un pasodoble: *Suspiros de España*, lo cual despertó en el narrador un profundo interés, pues recordaba que según algunos prisioneros del Collell, un soldado bailaba con su metralleta esa misma pieza. Así comenzó su búsqueda definitiva: encontrar a Antoni Miralles. Finalmente, Cercas se entera de que el antiguo soldado aún vive y está internado en

---

<sup>16</sup> Desde luego que incorporar a Bolaño, uno de los grandes escritores de ficción de los últimos tiempos, como aquél que introduce por primera vez a Miralles –de los personajes ficticios de *Soldados*, el más importante– en la novela no es nada casual. Incluso, vale la pena señalar que como Cercas, Bolaño también se ha encargado de revisitar episodios del pasado y exponerlos en su narrativa, tal sería el caso, por ejemplo, de *Amuleto*. Con relación a *Soldados*, Bolaño se encargó de aclarar en su libro *Entre paréntesis* que él era amigo del autor, mas nunca intervino en la investigación de Cercas. Asimismo, es de llamar la atención el nombre del capítulo, donde Stockton hace referencia a la ciudad ficticia donde se desarrolla la película *Fat City* y que más adelante tiene cierto paralelismo con Dijon, donde se encuentra Miralles.

una clínica geriátrica en Dijon, Francia<sup>17</sup>. Un momento de iluminación llega al protagonista:

Y en aquel momento, con la engañosa pero aplastante lucidez del insomnio, como quien encuentra por un azar inverosímil y cuando ya había abandonado la búsqueda (porque uno nunca encuentra lo que busca, sino lo que la realidad le entrega)... me oí murmurar en el silencio sin luz del dormitorio: "Es él" (165).

Aunque Cercas consigue dar con Miralles, en un principio el viejo no acepta ser entrevistado. Si bien el protagonista insiste en concretar una cita, la tarea cada vez más se torna imposible, hecho por el cual Bolaño le hace un ofrecimiento a Cercas que no se debe pasar por alto:

No me rendí. Quizá llevado por la ciega seguridad que me había inculcado Conchi, telefoneé a Bolaño. Le puse al corriente de mis pesquisas, le pregunté si se le ocurría alguna otra pista por donde seguir buscando.

–Tendrás que inventártela –dijo.

–¿Qué cosa?

–La entrevista con Miralles. Es la única forma de que puedas terminar la novela (169).

Para este momento es donde la obra ha alcanzado el contacto más significativo con el mundo ficcional, puesto que si bien el escritor se reúne con Miralles, éste es únicamente un bosquejo ideal de lo que Cercas hubiera querido encontrar en la realidad, ese héroe anónimo al que no se ha significado con palabras, pues éstas, cuenta el narrador, están "para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo y derrotado" (104).

Las reuniones con Miralles tienen como objetivo denunciar lo que acontece en el presente: la falta de exposición de personas como el exmilitar, y el mejor recurso es el de inventar estas figuras. Orsini-Saillet comenta que: "El libro completo nunca podrá existir sin el recurso a la ficción, pues el objetivo de Cercas es acceder a la

---

<sup>17</sup> Para Orsini-Saillet, "los espacios franceses simbolizan el olvido al que el país de origen condena a sus héroes anónimos, los vencidos de la guerra" (294). Curioso que el narrador describa la ciudad como "una ciudad sin alegría y sin futuro" (*Soldados* 181).

verdad, (...) no tiene otro remedio que pasar por la imaginación y convertirse en «verdad literaria» (298).

Esta verdad no consiste en recalibrar la opinión que se tuviera sobre figuras como Sánchez Mazas, quien funge sólo como pretexto para encontrar a Miralles, sino en recordar a los caídos de la guerra para que tengan cabida en la historia española; como dice, preocupado, el Cercas de la novela: “«Pero cuando Miralles muera», pensé, «sus amigos también morirán del todo, porque no habrá nadie que se acuerde de ellos para que no mueran.»” (*Soldados* 201); de este modo, también entrarán en la conmemoración figuras como las de Angelats, Ferré, Figueras, y por ende, el ejercicio de ficción se coloca como un espacio para posibilitar la memoria cuando ésta ha fallado, además de “subsanan heridas internas, lograr una reconciliación con el pasado y con el presente y proponer una nueva mirada en la que el futuro se dibuje como algo mejor” (del Pozo 26).

También, cabe apuntar que es evidente cómo el texto de Cercas tiene la particularidad de irse narrando a sí mismo; Vargas Llosa destaca algunos de los puntos donde la novela va contando, vía narrador-protagonista, la manera en que construye el libro, por ejemplo: “cómo nació la idea, qué problemas enfrentó mientras la escribía, qué ayudas tuvo, las depresiones que debió vencer, y la misteriosa manera como la tumultuosa vida real compareció para ayudarlo a llenar los blancos” (“El sueño de los héroes”).

Destaca, en un primer momento la misión que tiene *Soldados* por dar un análisis detallado de los fundamentos por los que se originó el falangismo, donde es clave la figura de Sánchez Mazas:

Terminé de escribir *Soldados de Salamina* mucho antes de que concluyera el permiso. [...] Éste consistía en escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial de su vida —su frustrado fusilamiento en el Collell—, propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo o, más exactamente, de los motivos

que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron la Falange, a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre (143).

Así bien, *Soldados* se caracteriza por su aspecto metaficcional, el cual se puede definir tradicionalmente como “un trabajo de ficción, que tiene una mayor preocupación por la naturaleza de la ficción en sí misma. Es el proceso por el cual la ficción hace sus propias declaraciones” (Holman 297). Hugh Holman además puntualiza sobre la metaficción historiográfica, la cual: “tiende a una disolución de las narrativas legitimizadas y recurre al proceso de simulacro de la representación. El novelista contemporáneo se sigue interesando por la historia, pero no para utilizar su armazón de veracidad, sino para poner al descubierto sus deficiencias” (207). Esta acepción empata con el compromiso de la obra por advertir el carácter encubridor que la Historia manifestaba con España, puesto que narra la dificultad por escribir un libro que satisfaga las inquietudes del novelista y recopilador de información, lo que justifica la insistencia por encontrar al exmilitar e *inventarlo* en Miralles; así dentro del texto se cuenta:

El libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, reescribí varios episodios, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía; el libro seguía estando cojo (144).

Por otra parte, el dispositivo metaficcional permite explicitar la voluntad del autor por rendir cierto homenaje al Sánchez Mazas escritor, quien en algún momento le confesó a los “amigos del bosque” la intención de escribir un relato donde se contara su aventura y donde aparecieran ellos, pero al no hacerlo, el protagonista manifiesta la idea de heredar la responsabilidad y, con esto, darle nombre y apellido a todos quienes estaban bajo los escombros del olvido, lo que asoma un nuevo objetivo, el de darle una utilidad a la función de escribir:

–¿Es verdad que va usted a escribir sobre mi padre y sobre Sánchez Mazas? –me espetó.

–¿Quién le ha dicho eso?

–Miquel Aguirre.

“Un relato real” pensé, pero no lo dije. “Eso es lo que voy a escribir”. También pensé que Figueras pensaba que, si alguien escribía acerca de su padre, su padre no estaría del todo muerto (53).

Así, el empleo de la forma metaficcional en *Soldados* es un recurso que no sólo sirve para asumir el compromiso por terminar lo que los hombres de antaño iniciaron –o, al menos, intentaron comenzar–, sino que presentándose esta oportunidad, el Cercas narrador se permite también configurarse a sí mismo y se reconecta con su patria. En este sentido, comulgo con lo aseverado por Gabriela Covarrubias: “al narrar [...] se está creando a sí mismo, y a la vez, una parte de la Historia de su país” (26).

Ahora bien, toca el momento de analizar al Javier Cercas que aparece en la obra, pues el escritor construye un personaje que comparte nombre con él y toma el rol estelar. Como se sabe, el que aparece en la novela tiene el mismo trabajo que su homólogo como redactor en *El País*, de manera muy especial, se destacaría el que ambos escribieron para dicho rotativo “Un secreto esencial”, artículo que desprende gran parte de la trama y que trata de cómo Sánchez Ferlosio le contó a Cercas sobre su padre; para rematar, por si fuera poco, el protagonista también está en proceso de escribir un libro llamado *Soldados de Salamina*.

Desde luego, esto es un recurso que de primera instancia pretende ser un apoyo para fabricar una historia de mayor verosimilitud y que fortalezca la idea de su relato real; posiblemente, un lector incauto podría sospechar, dados los paralelismos de la vida pública de los dos, que *Soldados* es en parte una autobiografía. No obstante, considero que la obra cabe dentro del terreno de la autoficción biográfica, en la cual: “El escritor sigue siendo el protagonista de su historia, el núcleo en torno al cual se ordena la materia narrativa, pero imagina su existencia a partir de datos

reales, permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad mejor subjetiva”<sup>18</sup> (Colonna 94). De hecho, es en la vida privada del escritor donde se encuentra la mayor parte de las diferencias entre el autor de *Soldados* imaginado y el real:

Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor (17).

Ante esto, Enrique Valdés se ha ocupado de aclarar que: “Ha sido el propio novelista quien ha tenido que dar algunas explicaciones: que su mujer aún no lo ha abandonado [...] que Javier Cercas no es un periodista, sino un profesor de literatura en la Universidad de Gerona” (1) y es que en la escritura de este tipo, advierte Manuel Alberca, pueden hallarse “elementos biográficos del autor, coexistiendo abierta o sutilmente a otros que son o parecen ficticios” (147).

Este dispositivo literario le permite imaginarse a quien escribe una existencia diferente a la que tiene, pero no significa que la persona devenga personaje para inmiscuirse con mayor libertad entre los elementos ficcionales, sino que los personajes imaginarios puedan gozar de mayor verosimilitud a partir del trasunto de personas “de carne y hueso” inmiscuidas en la obra donde Cercas es el más destacado; así, el motivo de la escritura autoficcional sería también el volver más verosímiles<sup>19</sup> a personajes como Miquel Aguirre o el exmilitar Miralles<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> A propósito de esto, agregaría también lo que Manuel Alberca advierte sobre este tipo de novelas del yo; para el académico la autoficción “[N]o es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua [...].se presenta como una novela, pero una novela simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-biografía [...]”. Por último, comenta que dicha transparencia “proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra” (145).

<sup>19</sup> Alfonso Reyes en *El deslinde* se refiere a lo verosímil como: “lo que puede acontecer en el mundo práctico” (198). En este sentido, lo verosímil se relaciona con lo probable real.

<sup>20</sup> La efectividad que tendría dicho mecanismo se puede ejemplificar con una anécdota que cuenta el autor en *Diálogos de Salamina*, pues narra: “me rogaban que les dijera si Miralles existía de verdad porque necesitaban hablar con él, ir a visitarlo. Y no sólo eso...” (125).

Esto genera como resultado un diálogo ya no sólo de la realidad con la Historia suspendida de España, sino de la literatura con ella, un diálogo que tiene como fin contar lo que no se ha podido. Destaco también un último punto sobre la autoficción biográfica, donde Colonna apunta que “se trata de una mentira verdadera, de una distorsión al servicio de la veracidad”: (Casas 19); en *Soldados* la mentira verdadera es el relato real, y por veracidad se entendería el intento por esclarecer el pasado difuso mediante la narración de lo que pudo ocurrir.

Así, con relación a este suceso en el cual Cercas juega a ser su yo verdadero con uno ficcional, el autor ha declarado:

El Javier Cercas de la novela no soy yo, ya lo he dicho. Pero ahora tengo que añadir que sí soy yo. Quiero decir que soy yo elevado a la enésima potencia, ese tipo es jugo o esencia de Javier Cercas, es una máscara que se ha puesto el Javier Cercas real para decir lo que quiere decir, porque escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un yo que soy yo y no soy yo: pero, cuidado, porque máscara es lo que significa persona en latín, y la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela (*Diálogos* 19).

Desde luego, existe una intención por usar tal máscara no para revelarse sólo a uno mismo sino al mundo; se usa al personaje para encontrar algo a lo que la realidad por sí misma difícilmente podría acceder. De acuerdo con Ana Casas, el uso de esta máscara “permitiría al autor hablar de sí mismo y de los demás con mayor libertad” (17); ahí se encontraría un uso fundamental y concreto de la autoficción dentro de la obra: denunciar con mayor holgura –mediante ese otro que es el personaje pero que a la vez es uno mismo, la máscara– las imperfecciones de la disciplina historiográfica. Asimismo, este personaje ha de explotar primero su profesión de periodista para, de manera muy detectivesca, recuperar los testimonios sobre el episodio ocurrido en el Santuario del Collell y luego su vocación de escritor, la cual sirve para darle a la recopilación oral de los testigos un espacio dentro del texto y, vía el proceso de escribir, reflexionar sobre los hechos; el tener a un protagonista de estas características es trascendental, pues como asevera Walter Ong, un “escritor

tiene acceso a sus palabras escritas para la reconsideración, revisión y demás manipulaciones, hasta que finalmente se dejan en libertad para efectuar su labor” (145), dicha labor, a mi juicio, es la de relacionar este acontecimiento con la memoria, algo que a la autoficción le atañe; pues al escribir, apunta Enrique Sacristán, se da “la construcción de la memoria para uno mismo y para los demás cuando se escribe” (49); las palabras anteriores encuentran resonancia en lo dicho por Carlos Castilla del Pino, quien observa la escritura como un acto de regularse y construirse, es “ponerse en orden uno mismo” (ctd. en Casas 14).

Si bien la autoficción y la autobiografía son formas distintas, éstas, al ser parte del grupo de las autonarraciones pueden compartir algunas características (como sucede también entre la novela autobiográfica y la autoficción<sup>21</sup>); uno de los rasgos en el que, considero, convergen ambos géneros lo describe Paul John Eakin, donde se vincularía la propiedad ordenativa que describe Castilla del Pino para la autoficción con lo que el investigador estadounidense resalta sobre el género autobiográfico, el cual: “puede cumplir una función reguladora, homeostática: la preservación o restauración de la estabilidad emocional [...] en momentos de crisis o fractura” (ctd. en Caballé 35); de esta manera, el autor elabora un trasunto novelado que le permite entender los acontecimientos de la guerra, los cuales en algún momento lucían faltos de coherencia, y con ello se reconfigura a sí mismo, pues estos eventos son parte de su pasado, de su propia vida. En este punto intersectan autoficción y metaficción, pues el trasunto novelado de Cercas se ordena redactando un libro de nombre *Soldados de Salamina*, donde justifica la presencia de la escritura como mecanismo para poder seguir adelante, en el cual la estabilización

---

<sup>21</sup> Esto lo ha advertido ya Manuel Alberca a lo largo de su trabajo “Las novelas del yo”.

emocional se da exponiendo los nombres de los héroes que él cree han quedado borrados de la memoria española; por lo tanto, se lee en novela:

Vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta el final, desde la primera hasta la última línea, allí supe que, aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo (20).

### 1.3 La novela de reconciliación: una propuesta

Es preciso señalar que *Soldados* funge como un hábitat para diferentes géneros y procedimientos literarios, lo que ha significado una complicación para la crítica al momento de clasificar y definir ésta y otras obras contemporáneas similares; la academia ha percibido cierta “alimentación de modelos estéticos y literarios desde fuentes muy diversas” (Gracia y Ródenas 272).

De hecho, un efecto que tiene la estructura autoficcional es el de nutrirse con procedimientos comunes en otro tipo de textos, Philippe Gasparini identifica el uso del “monólogo interior como resultado de la asociación de ideas [...], inserción de fotografías, [...] retrato y biografía de terceros”; asimismo, el académico agrega que “Algunas de estas técnicas provienen de la novela, como el monólogo interior; otras, de los géneros referenciales, como la inserción de documentos o la clasificación alfabética” (190-191); mientras que Marta del Pozo reflexiona, concretamente en *Soldados*, sobre el fenómeno que provocan los distintos roles del personaje –quien funge como historiador, periodista, detective y escritor de su propia novela–, pues desencadenan “una yuxtaposición paralela de géneros: el periodístico, historiográfico, novelístico, detectivesco y novela de memorias” (21).

Con base en lo anterior, la obra puede inscribirse en categorías múltiples pero también, dadas sus características, difiere en algunos aspectos con éstas. Amalia Pulgarín, por ejemplo, menciona que la “nueva novela histórica aborda tanto la

historia presente como la más lejana, aunque es en especial la historia distante del momento presente la que recibe una mayor atención” (18).

En este punto difiero con la autora, puesto que si bien en la trama de *Soldados* se muestra un gran interés por el pasado mediante el uso de testigos y algunas suposiciones por parte del protagonista, ha de considerarse que se halla una mayor inquietud por el presente, pues es el mundo contemporáneo el que tiene avidez por recordar el episodio bélico durante tantos años y, por supuesto, despojar del anonimato a todos aquellos combatientes y perjudicados.

Donde estaría de acuerdo sería en que la autora cuestiona el final cerrado que poseen las obras del realismo decimonónico que contrasta con el de las actuales, donde aquellos lugares inhóspitos para la memoria se vuelven sitios privilegiados de la ficción (205). Refuerza esta idea María Cristina Pons, a propósito del ya mencionado aspecto fundamental que resulta del atrevimiento del narrador por proponer cómo se dieron los eventos anteriores, quien añade como elemento de este tipo de novela la apropiación de los hechos a partir de la inserción de elementos ficcionales: “[L]a novela histórica reciente pone de relieve la manera particular que la Historia, en tanto construcción discursiva, puede ser percibida como un proceso de ficcionalización que puede implicar tanto la invención, la omisión, o simplemente la selección y organización del material en la producción de sentido” (263).

De este modo se deduce que no únicamente es la recuperación de nombres y eventos históricos lo que hace a una obra pertenecer a tal género, sino que además ésta se encarga de abrir un discurso disidente capaz de rebelarse a la realidad, donde el criterio del autor se coloca como el mejor ponderado; no obstante, esta definición no ofrece como tal una finalidad a la ficcionalización, algo que sí ocurre con la novela de confrontación histórica, denominación aplicable a las “novelas que

ofrecen un entendimiento del presente a partir del pasado y un replanteamiento de éste” (Luengo 51).

No es casual, entonces, que al principio de la narración sobre lo acaecido en el Santuario del Collell, el narrador se justifique de la siguiente manera: “Hace unos años [...] Rafael Sánchez Ferlosio, me contó su versión. Ignoro si se ajusta a la verdad de los hechos; yo la cuento como él me la contó” (*Soldados* 25). Esta línea puede tomarse como advertencia al lector, ya que a partir de ese punto los sucesos narrados serán replanteados por formar parte de la reescritura y las hipótesis personales<sup>22</sup>.

Por otro lado, el reconocido estudioso de la literatura Gonzalo Sobejano propuso la categoría de novela de la memoria aplicable a “aquellas narrativas donde el pasado se percibe como consumado, y aparece en forma de recuerdos a menudo inconexos desde un presente que sirve de punto de mira” (ctd. en Cuñado 2); en sí, *Soldados* nace gracias a la recuperación de esos recuerdos sobre un momento específico de la Historia: los años de Guerra Civil, pero esos tiempos de antaño, que Sobejano percibe como terminados, para esta novela son vigentes. En el presente de la obra, Cercas observa de fondo aquel momento, casi inexplicable, donde un soldado deja ir viva a la gran figura del falangismo, Rafael Sánchez Mazas.

Sin embargo, los acontecimientos retornan para ser explicados de otro modo y reinsertarlos con el fin de que se vinculen con el momento actual, esto gracias a la inmersión del personaje ficcional de Miralles, quien representa el intento por dar explicación a lo sucedido. Para el autor, exponer y acomodar los sucesos, desde la

---

<sup>22</sup> Nótese también que el texto está plagado de “quizás” y “tal vez”, como algunos de los marcadores discursivos más evidentes para resaltar el carácter de suposición de la obra. Asimismo, cabe recordar el término de Lejeune –recuperado por Casas en la introducción a *La autoficción*– “lo irreal del pasado”, característico de las narraciones del yo: “expresión que alude al proceso a través del cual el escritor se imagina otro pasado, reelabora sus recuerdos y bosqueja distintas posibilidades vitales” (13).

compilación testimonial hasta la simulación de entrevista con el exmilitar, resulta significativo al ser pieza clave para la construcción de memoria; Armando Velázquez concibe importantes las ficciones de memoria debido a que participan en la formación de “un pasado útil para el momento actual” (70), dicha utilidad sería la de tener como producto final una obra que facilite la comprensión del pasado y que funja como mediador de memoria entre lo individual y lo colectivo.

Ahora bien, dado el recorrido que se ha hecho en el presente trabajo, cabría señalar que *Soldados* es una obra que requiere más de un traje a la medida que de acepciones generales para corpus novelísticos más amplios, pues si bien algunas de éstas describen rasgos fundamentales del texto de Cercas, no alcanzan a satisfacer en su totalidad lo que representa el “relato real” en cuestión.

Así pues, considero que Cercas ha hecho una novela a la que me gustaría llamarle de reconciliación, la cual estaría caracterizada por el uso entrelazado de múltiples géneros al servicio de la memoria, y que busca, vía la ficción, fabricar un producto nuevo del pasado para poder vivir mejor en el ahora<sup>23</sup>; la novela de reconciliación sería también aquella que es escrita para reelaborar un episodio traumático utilizando recursos literarios y que muestra convicciones por recuperar el bienestar individual y social que el olvido político ha causado<sup>24</sup>; ese tipo de novela no buscaría una cura como tal para el trauma pero sí contribuiría a reelaborarlo y con ello devolver la homeostasis psíquica.

Para finalizar este apartado se puntualizarían dos cuestiones: la primera es que con esta definición se busca también que otros textos literarios se adscriban, ya sea

---

<sup>23</sup> Estoy consciente que este elemento puede depender más que del escritor, de la recepción y que, por tal motivo, no se cumplirá en todos los lectores.

<sup>24</sup> En el caso de *Soldados*, la convicción es firme y clara, pues hay un entusiasmo del autor por ahondar en el episodio histórico y obtener respuestas para conocer mejor el pasado y reconectarse con éste. Los testimonios, la entrevista con Miralles o la revisión bibliográfica son algunos de los elementos que vuelven evidente la finalidad de Cercas. No obstante, en otras novelas que pudieran aplicar para esta categoría podrán encontrarse otras situaciones que pongan de manifiesto la búsqueda del bienestar tras el conflicto.

para la producción reciente en España u otros provenientes de diferentes lares. En segundo lugar, resulta pertinente desarrollar todo el proceso de reelaboración al que, considero, se expone mediante el documento literario de Cercas; sobre esta preocupación versa el segundo capítulo del presente trabajo.

## Capítulo 2

### El gran fármaco de la memoria: la escritura como trabajo

«Escribir para recordar», dice mi madre cuando le hablo de estas cosas, «y para conjurar los fantasmas».  
Josefina Aldecoa

#### 2. 1 La guerra, el trauma y el trabajo de elaboración

En este trabajo se propone que *Soldados* es una obra cuyas intenciones son reconciliadoras, dadas sus pretensiones por procesar, más que la Historia de España, aquella memoria que durante mucho tiempo permaneció bloqueada e inaccesible. El protagonista de la novela apela a la recuperación memorística con miras de sanar la relación que existe con el pasado así como de no repetirlo. Previo a poder desarrollar este punto, es preciso hablar de las características de este episodio histórico para entender por qué resulta necesario hablar de él mediante la compilación de diversas fuentes que alimentan la novela, toda vez que en España aún sigue siendo un tema del que todavía es difícil hablar<sup>25</sup>.

Quisiera, en primer lugar, introducir dos acepciones trabajadas por Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*; la primera es la de memoria impedida, o también denominada herida, pues ésta supone rastros de una patología, como puede ser el trauma y su consiguiente amnesia. En el caso del país ibérico, la memoria española ha sido vulnerada por la Guerra Civil, la cual es descrita por Enrique Sacristán como:

[U]n episodio más dentro del devastador siglo XX pero con unas características particulares que lo elevan sobre otros conflictos, en términos de sangre y devastación, cuantitativamente superiores: es una guerra entre guerras, las mayores que ha vivido la humanidad, es una guerra entre hermanos, se trata del último gran conflicto

---

<sup>25</sup> Cabe destacar que la Guerra Civil aún es un tema complejo de tratar en ciertos sectores, como en el caso de la enseñanza. El profesor Carlos Berzosa cuenta desde su experiencia docente que “los estudiantes saben más del nazismo, gracias al cine, o de lo que sucedió en las dictaduras de Chile y Argentina, en las informaciones de los medios de comunicación, que de lo que fue nuestra dictadura, y, por supuesto, que no tienen una idea exacta de la brutalidad que supuso el régimen de Franco” (“El olvido”).

romántico y es también guerra mundial, más aún, universal, ya que en ella participaron soldados de todas las nacionalidades arrastrados por todo tipo de causas (31).

Con lo anterior, puede decirse que el conflicto además de catalogarse como fratricida se percibió como un ultraje de tal magnitud que fue capaz de inaugurar heridas hasta la fecha significativas; de hecho, Gregorio Armañanzas Ros señala dos acontecimientos que derivaron en traumas<sup>26</sup> de gran magnitud tras la guerra: la muerte de quienes lucharon en el frente de batalla y los civiles que, sin juicio ni algún proceso legal, fueron capturados y asesinados (13).

Ahora bien, tales hechos se transformaron en lesiones para la memoria; no obstante, éstas no fueron resueltas por la generación que las vivió, sino que tanto el dolor como la herida fueron transmitidas a las siguientes generaciones. Este fenómeno ya ha sido advertido por el psiquiatra Vamik Volkan, quien asevera que eventos traumáticos, provocados por integrantes de un mismo grupo pero con ideología política diferente, “no desaparecen cuando las condiciones del gran grupo cambian y ya no existe un trauma real. Los recuerdos comunes del pasado no se esfuman: siguen hostigando a grandes grupos de personas durante varias generaciones” (168)<sup>27</sup>.

Toda vez que se ha identificado a la Guerra Civil como una herida, regreso al texto de Ricoeur, pues es gracias al filósofo francés que, si bien existe una lesión en la memoria, se puede hablar de un proceso de sanación para ésta. Así pues, el teórico francés para hablar de la memoria impedida toma como punto de partida las

---

<sup>26</sup> En el *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis, el trauma se define como el “Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica” (447).

<sup>27</sup> Con respecto a la teoría psicoanalítica, Freud había ya señalado, en “Tótem y tabú”, que “ninguna generación es capaz de ocultar a la que le sigue sus procesos anímicos de mayor sustantividad” (160); ésta fue la primera vez en la que el médico hizo referencia a un traspaso inconsciente de generación en generación.

consideraciones de Sigmund Freud en “Recordar, repetir, reelaborar”<sup>28</sup>, texto en el cual el fundador del psicoanálisis identifica como obstáculo principal para recordar e interpretar un acontecimiento traumático a la compulsión de la repetición, tal impedimento para recordar se le atribuye a las “resistencias de la represión” (*Wiederholungszwang*) (Ricoeur 97); de acuerdo con el médico austriaco, en la compulsión a la repetición el analizado “no recuerda, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo *actúa*” (“Recordar” 152), es decir, que lo repite inconscientemente; de aquí, Ricoeur señala también que uno de los trabajos del *Wiederholungszwang* es el olvido, situación que obstaculiza la toma de conciencia sobre el trauma (569).

Dentro de la novela, me parece significativa, para ejemplificar lo anterior, la parte de la conversación que Jaume Figueras, hijo de Pere Figueras –preso político en el Santuario del Collell, lugar donde pudo convivir con Sánchez Mazas–, sostiene con Cercas, así responde a la pregunta del periodista:

“–¿No le contó su padre de qué habló con Sánchez Mazas durante los días que pasaron en el bosque?

–Supongo que sí [...]. Pero no lo recuerdo. Ya le he dicho que yo no prestaba mucha atención a esas cosas” (54).

De igual modo, también es posible percatarse del acontecimiento traumático y la resistencia a ser enunciado –discutido entre la misma comunidad– en el momento en que la hermana Françoise, responsable de la casa de ancianos donde reside Miralles, el soldado que estuvo en el Collell, dialoga con el protagonista acerca del humor del exmilitar, inicia la conversación la hermana:

---

<sup>28</sup> En la edición que he utilizado del libro de Ricoeur se tradujo el texto de Freud como *Rememoración, repetición y per-elaboración*; no obstante, yo me refiero a éste conforme a su traducción en las *Obras completas*. Considero este ajuste pertinente puesto que algo muy importante en el ensayo freudiano es la aparición de los verbos y no de los sustantivos, puesto que los primeros hacen referencia a una actividad, a un trabajo.

- Se le veía muy contento.
- [...] Estuvimos hablando de la guerra.
- ¿De qué guerra?
- De la guerra de España.
- No sabía que Miralles hubiera hecho la guerra (193-194).

Con base en estos ejemplos considero que así es como la compulsión de la repetición actúa, al hacer que el olvido se manifieste, tanto para la generación que lo ha vivido, como es el caso de Miralles, como para quienes han heredado los efectos del acontecimiento traumático, así ocurre con Jaume Figueras<sup>29</sup>. De hecho, algo fundamental que ha observado Marita Sturken en torno al trauma es su carácter *prenarrativo* o *prerrepresentable* (235), lo cual se intenta revertir a través de la escritura de *Soldados*, que funge como una recopilación de esa memoria considerada impedida, esto podría ser considerado entonces como la reelaboración de la que habla Freud y que Ricoeur analiza haciendo uso de la traducción al inglés: *working through*, pues el autor francés enfatiza la importancia del *trabajo*, entendido como un esfuerzo por recordar –de ahí que le llame justamente trabajo de recordación– para vencer la compulsión a la repetición y con ello reconciliarse con el pasado (Ricoeur 98). Sobre el trabajo de elaboración, Dominick Lacapra señala que éste es un:

[M]odo modificado de repetición que ofrece una cierta posibilidad de manejar los problemas y un control responsable de la acción que permita cambios deseables. Está íntimamente ligado a la posibilidad de acción éticamente responsable y de juicio crítico por parte de alguien que trate de asumirse como agente y pueda de ese modo contrarrestar su propia experiencia de victimización y los efectos paralizantes del trauma (214).

Con esto, el historiador americano sugiere que el trabajo de elaboración se muestra como una posibilidad para generar una acción tanto crítica como ética, donde la

---

<sup>29</sup> Aunque este trabajo focaliza su atención en el olvido, no se debe ignorar que la compulsión a la repetición también se presenta como consecuencia del trauma español como *acting out*, es decir que se actúa; Gregorio Armañanzas Ros señala a propósito de esto a la Euskadi Ta Askatasuna (ETA): “Tal vez una forma de romper el silencio, ha sido el terrorismo de ETA. La organización terrorista cumplía la función de vengar la humillación de la Guerra Civil sufrida por el pueblo vasco” (15). En sí, lo que esta agrupación perpetraba era la violencia, hecho con el cual se repetía la historia de la guerra.

meta principal es la de reconstruir un sentido atrapado en las resistencias del inconsciente; habrá de recordarse que un trauma opera “destruyendo cualquier vestigio de confianza previa e impidiendo a los afectados apropiarse de su propia historia, transformándolos (...) en extranjeros ante su propia vivencia”, con lo cual uno se vuelve ajeno de lo acontecido. No obstante, es justo el trabajo rememorativo el que vuelve factible readueñarse de la vivencia; para lograrlo, se debe considerar a un tercero, puesto que dicha práctica “ocurre en la relación con otros” (80), como puede ser, para el caso de la terapia psicoanalítica, el terapeuta, mas también el otro puede ser un amigo, un familiar o alguien que haya vivido experiencias compartidas o similares; en el caso de la novela de Cercas, los entrevistados son hijos de quienes vivieron la guerra, testimonios directos y amigos de éstos.

Por tal motivo, es viable concebir el trabajo de elaboración como una dinámica a nivel social e histórica y no sólo exclusiva del diván, este otro –comenta Feierstein– es quien “interpela al sujeto permitiéndole cuestionar críticamente los ciclos inconscientes construidos por el proceso de la represión con el que se intenta abordar la situación traumática” (82)<sup>30</sup>.

Antes de continuar con el análisis del trabajo de elaboración que hace Cercas junto al protagonista de su novela, he de tratar la segunda acepción de Ricoeur que es aplicable para la historia española: la memoria manipulada. Este concepto le sirve al teórico francés para aseverar que los actos legitimados de violencia son

---

<sup>30</sup> De hecho, el psicoanálisis es una herramienta útil no sólo a nivel sociológico, sino que es válido para analizar la memoria y la historia, pues como aseguró Ricoeur, “Esta extensión es tanto más esperada cuanto que todas las situaciones evocadas de la cura psicoanalítica tienen que ver con el otro, no sólo el de la “novela familiar”, sino también el otro psicosocial, y si se puede decir así, el otro de la situación histórica” (107); además de Ricoeur, Henri Bergson, René Kaës, Jo Labanyi, entre otros académicos, han adaptado con entusiasmo los textos de Freud a un marco social. Incluso, el mismo médico alemán en textos como “Moisés y la religión monoteísta”, “Tótem y tabú”, “El malestar en la cultura”, “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci” y “El poeta y los sueños diurnos” fue capaz de desplazar teorías concebidas para el consultorio a un marco comunitario.

determinantes en la creación de comunidades históricas, un hecho que contribuye a fragilizar la identidad (111).

En el caso del país ibérico no sólo existieron los periodos represores de la Guerra Civil y la posguerra, donde fue la censura un común denominador hacia cualquier tipo de manifestación de inconformidad sobre el régimen franquista, sino que también, al momento en que se pretendió instaurar la democracia, hubo un “pacto” donde se le dio la espalda a todas las atrocidades y crímenes cometidos durante la Guerra Civil y los años posteriores para poder inaugurar un periodo que diera carpetazo al suceso bélico y sus consecuencias, a esta etapa se le conoce como la Transición<sup>31</sup>, y es descrita por José Colmeiro como un momento caracterizado por la eliminación de la memoria histórica, el olvido y el silenciamiento del pasado (“Nation” 25)<sup>32</sup>.

Esta manipulación de la historia –o “vocación del olvido”, como la llama Cercas (*La verdad* 113)– remite una vez más a la compulsión de la repetición, en tanto que su intención primaria es la de borrar el rastro del acontecimiento traumático<sup>33</sup>. Para el psicoanálisis, esto sería lo denominado pacto denegativo, un “acuerdo inconsciente a nivel social en la exclusión de toda referencia al suceso traumático” (Feierstein 79), de este modo, cualquier referencia por más mínima que sea,

---

<sup>31</sup> Cercas ha descrito este episodio como: “un pacto mediante el cual los herederos de los derrotados de la guerra renunciaban a pasar cuentas de lo ocurrido durante cuarenta y tres años [...], mientras que, en contrapartida, los herederos de los vencedores aceptaban la creación de un sistema político que acogiera a todo el mundo, incluidos los herederos de los derrotados” (*La verdad* 112).

<sup>32</sup> Vale la pena utilizar de ejemplo una anécdota que refiere el autor español, donde narra que estaba viendo un documental titulado *Los niños perdidos del franquismo*: “En determinado momento, una de esas hijas sin madre aseguraba que aquélla era la primera vez en su vida que hablaba de su historia, y cuando el entrevistador, perplejo, le preguntó por qué, la mujer contestó: «Porque nadie me había preguntado por ella»” (*La verdad* 114).

<sup>33</sup> Un aspecto de la teoría psicoanalítica destacable acerca de la represión, es que ésta difícilmente puede vencer, de alguna forma el contenido será liberado. “Lo que sea que está reprimido se acaba manifestando, aunque tal vez de una forma tan camuflada”, señala Coetzee al respecto (33).

inmediatamente pasará a ser perseguida y reprimida en aras de mantener la armonía del colectivo<sup>34</sup>.

En la novela, después de muchos esfuerzos, el protagonista Cercas telefona a la pieza faltante de su obra: el soldado Antoni Miralles, quien pasa sus últimos días en una residencia para ancianos en Dijon. Cercas lo interroga con el fin de saber más sobre Sánchez Mazas y la historia de su fusilamiento, por lo que el otrora militar responde:

Créame: esas historias ya no le interesan a nadie, ni siquiera a los que las vivimos; hubo un tiempo en que sí, pero ya no. Alguien decidió que había que olvidarlas y, ¿sabe lo que le digo?, lo más probable es que tuviera razón; además, la mitad son mentiras involuntarias y la otra mitad mentiras voluntarias. Usted es joven; créame que le agradezco su llamada, pero lo mejor es que me haga caso, se deje de tonterías y dedique su tiempo a otra cosa (177).

Este *alguien* a quien se refiere Miralles bien puede ser el Estado, que eligió eclipsar la historia; sin embargo, darle la espalda a lo acontecido, llámese pacto denegativo o del olvido, tuvo consecuencias negativas.

Por un lado, si bien se pretendía empezar de cero, como un país unido, se echó por la borda el concepto de identidad, hablando tanto de la del individuo como de la comunidad. Perder los rasgos que definen al sujeto es sinónimo de “desafecto total: nadie se acuerda de uno, ni tan siquiera uno mismo” (Cruz 23); es quizá por eso que se percibe cierta derrota y resignación en las palabras del combatiente republicano. Néstor Braunstein, quien habla desde la teoría psicoanalítica, menciona que no recordar condiciona la continuidad de la vida, puesto que: “La memoria del propio pasado es una creencia necesaria para la sobrevivencia” (*La memoria* 88).

Por otro lado, un efecto que conlleva el sepultamiento negociado del pasado deriva en lo que José Colmeiro concibe como un nuevo tabú cultural donde

---

<sup>34</sup> René Kaës habla de la fórmula del pacto denegativo: “no recuerdes lo que podría poner en peligro nuestro vínculo, el cual es más precioso que el recuerdo de lo que ocurrió, pues lo que ocurrió ya ocurrió a uno y al otro” (177).

aparecen entes espectrales: fantasmas, en el estricto sentido de que esas personas olvidadas –combatientes, desaparecidos, incriminados, etcétera– no pertenecen a la vida o a la muerte, a la memoria o al olvido (25)<sup>35</sup>.

En la actualidad, España lucha por romper definitivamente con el pacto del olvido, la nación ibérica se enfrenta ahora a conjurar fantasmas, dado que, como dice Jo Labanyi: “tanto las víctimas como los vencedores de la historia son una presencia viviente que estamos obligados a reconocer”<sup>36</sup> (71). Ya se han mencionado las mociones actuales como la “Ley de la memoria histórica”, que han motivado a la recuperación de los inhumados en las fosas colectivas; Armañanzas Ros indica que los descendientes “piden justicia y reparación. Están buscando, exhumando y enterrando en los cementerios a sus familiares” (14) con el fin de que los muertos puedan ser honrados, “descansen en paz y no se conviertan en fantasmas persecutorios” (15).

No obstante, considero que quizá no baste con esto para que se reconecte la identidad que se sustrajo mediante el silencio; asimismo, tampoco será suficiente para conjurar los fantasmas. Para restablecer esa relación pasado-presente y facilitar el trabajo de elaboración, es necesario retomar el relato perdido, toda vez que ha sido alterado por el franquismo. Ricoeur explica en *La memoria, la historia, el olvido* que la memoria manipulada es la historia de quienes ganan, se convierte en historia legítima y oficial (115); empero, esta historia está llena de huecos y

---

<sup>35</sup> Previamente, Jo Labanyi ya había sugerido la denominación de fantasmas, “ghosts”, para aquéllos en condición de desaparecidos. En *History and hauntology*, la autora menciona que el concepto viene del libro de Avery Gordon *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (70). Para continuar en la red semántica, la académica trabaja con el término “hauntology”, de acuerdo con Colmeiro, se trata de un neologismo que juega tanto con la ontología derridiana como con el verbo *to haunt*, que hace alusión a cuando un fantasma se aparece; con él se pretende describir el carácter espectral de la historia y un pasado que está presente y a la vez no. El teórico español añade que la espectralidad de la Historia necesita pasar por un proceso de reconocimiento de aquellos rastros del pasado traumático permitiendo que los contenidos reprimidos puedan ser contados (28).

<sup>36</sup> La traducción es mía. El original en inglés: “both the victims and the victors of history are a living presence that we are forced to acknowledge”.

omisiones<sup>37</sup>, de tal modo que se presenta como una narrativa distorsionada, agrega José Colmeiro (“Nation” 31). Es por ello que considero que si la memoria se manipula y olvida a partir de la fabricación de un relato, es factible construir uno nuevo valiéndose de la misma alteración del pasado. Con esto se lograrían recuperar las características que definen al individuo y a su comunidad: “La memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de la función narrativa” (115), señala Ricoeur.

Con lo anterior se valida entonces la importancia de la narrativa actual en tanto que brinda explicaciones, sentido y reconciliación. Inclusive, en los tiempos de la represión, la memoria fue exiliada del discurso político institucional, pero se trasladó a la esfera intelectual y cultural, encontró un *lieux de mémoire*<sup>38</sup> en las plumas de diversos autores (Colmeiro 26), así como en diversas manifestaciones artísticas, como sería el caso del pasodoble “Suspiros de España”, mencionado múltiples veces en *Soldados*<sup>39</sup>. De este modo, se puede pensar que los relatos de los nietos del franquismo pueden cooperar, debido a que “la reconstrucción de una escena traumática a la que se puede brindar crédito es consoladora” (Braunstein, “El trauma” 188); de aquí que entonces la palabra devenga importante, pues su mérito es el de poder “dotar de un sentido la experiencia, sentido que no preexiste en ella, sino que es aportado por el sujeto” (Feierstein 65). El lenguaje se configura como un

---

<sup>37</sup> Aunque toda historia puede ser distinguible por tener omisiones, para los casos de los países donde han existido traumas por las dictaduras es más relevante tal condición.

<sup>38</sup> El término de *lieux de mémoire* (lugares de memoria) fue introducido por Pierre Nora para definir los sitios –a nivel simbólico, funcional y material– donde se manifiesta la memoria colectiva, como lo puede ser un libro, un testamento, una asociación de excombatientes o incluso un minuto de silencio (33).

<sup>39</sup> Desde mi perspectiva, la aparición de este pasodoble no es por nada fortuita; su letra evoca melancolía y habla de alguien que se despide de España. Al respecto, Labanyi comenta que: “Las canciones populares hablan abrumadoramente de pérdida y ausencia, con lo que conjuran los fantasmas que se han vuelto invisibles” (71) [La traducción es mía. Original en inglés: “The popular songs sing overwhelmingly of loss and absence, conjuring up the ghosts of history who have been rendered invisible”], es decir, que éste es un intento más por narrar la memoria impedida.

pilar en la readquisición del pasado, la búsqueda de la identidad y, por supuesto, el trabajo de elaboración, que demanda la apropiación de este sentido por cada uno de los que experimentaron el trauma, aunque en este caso es mejor decir por los que lo han heredado. Al final: “Cuando la experiencia vivida puede traducirse en relato [...], podemos confiar en que algo de la transmisión entre generaciones queda restablecido” (Viñar 141); lo anterior también manifiesta una preocupación no sólo por las generaciones que experimentaron el trauma, sino por aquéllas que vienen después, es una forma tanto de saldar cuentas como de posibilitar el futuro libre.

Así pues, me parece pertinente considerar que si la memoria herida –el pasado traumático: la Guerra Civil– demanda un trabajo de elaboración, entendido como recuperación de memoria, la memoria manipulada –la represión franquista y el pacto del olvido– exige entonces un relato nuevo que traiga consigo la identidad omitida. De esta manera, la obra de Cercas se coloca como un satisfactor de ambas demandas, en tanto que se preocupa por darle voz al pasado espectral y de elaborar una narración coherente que permite al protagonista apropiarse de la experiencia e interiorizarla<sup>40</sup>.

Es así como me gustaría que *Soldados* fuera contextualizada, pues en ella se halla una clara voluntad, más que por esclarecer los hechos, por traer de vuelta la historia de Rafael Sánchez Mazas y, consigo, la de muchos otros personajes que parecían destinados a no tener un sitio en el recuerdo, ni un nombre qué pronunciar; héroes de los que no se hablaba hasta que ahora toman relevancia a través de textos como éste para que sean problematizados a nivel comunitario. Ahora, toca turno de explicar cómo es que este complejo restablecimiento de la memoria (que

---

<sup>40</sup> Desde mi perspectiva, este fenómeno también ocurre con algunos lectores, pues son capaces de interiorizar el relato. En el tercer capítulo se discute con mayor detalle este posible efecto de la lectura de *Soldados*.

activa sus distintos usos) en la novela deriva en un trabajo de rememoración por parte del protagonista.

## 2.2 La receta del fármaco: el restablecimiento de las memorias

En la novela de Cercas, el lector puede ser capaz de advertir un protagonista interesado en su pasado, ya que su objetivo principal es esclarecer la historia detrás del fusilamiento de Sánchez Mazas. Para conseguirlo, debe poner a su disposición todos los recursos que tiene a su alcance, entendiéndose éstos como recursos que faciliten la adquisición de memoria; igualmente, ha de recordarse que en cuanto consigue obtener un relato medianamente habitable, Cercas lo considera aún cojo; de ahí la aparición de Miralles, quien complementa la narrativa; él es el fantasma con quien se busca dialogar. Toda vez que la interacción con el soldado es permitida, el libro queda completo. A partir de esto, es como encuentro afín el procedimiento de Cercas con el trabajo de reelaboración, un proceso que “abre la memoria y el tiempo, recupera lo pasado y recupera las posibilidades de modificarlo, desplegando las aperturas que ese pasado *contenía*; esto es, rescata las posibilidades entrañadas en lo pasado y des-conocidas, que el mero recordar ocultaba y que de ese modo clausuraba” (Saul Paciuk 194).

Primero que nada, me parece que ésta es una novela sumamente interesada por acercarse a la memoria impedida. Desde luego, el autor no ha sido el único en esta tarea, pues lo han acompañado otros escritores, quienes comienzan a hablar del suceso traumático con mayor soltura, posiblemente beneficiados de la distancia temporal que ahora se tiene con respecto a dicha época, y –como se ha comentado previamente– con la intención firme de justiciar y darle un tratamiento ético al

pasado<sup>41</sup>. Así pues, Colmeiro indica que: “La memoria ha vuelto ahora al escenario principal en las discusiones sobre qué hacer colectivamente con ese pasado, con repercusiones políticas, legales y éticas”<sup>42</sup> (28).

Resulta muy adecuado el término *memoria insatisfecha*, acuñado por Nelly Richard, para definir la postura de Cercas en tanto escritor como personaje, puesto que recordar y reelaborar requieren que la memoria no sucumba; la académica la describe como: “La que nunca se da por vencida, la que perturba la voluntad de sepultación oficial del recuerdo mirado simplemente como depósito fijo de significaciones inactivas” (29-30). Dicho esto, he considerado que si la investigadora hace referencia a una memoria que se percibe como *insatisfecha*, es plausible pensar en satisfacerla, en encontrarle un polo opuesto que sea capaz de completar los surcos generados por el olvido impuesto; en sí, el autor vía su protagonista hace un loable intento por saciar la memoria y mediante esta intromisión en el pasado “dar a alguien lo que, en un momento, debiera haber tenido” (Quiñones 62-63).

Así es como el narrador describe la intención de recordar:

Aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Segué —Joan y Lela— y Miquel Cardos y Gabi Baldrich y Pipo Canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayol, seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles y de todos ellos, sin dejarme a ninguno, y por supuesto de los hermanos Figueras y de Angelats y de María Ferré, y también de mi padre y hasta de los jóvenes latinoamericanos de Bolaño, pero sobre todo de Sánchez Mazas y de ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización (*Soldados* 208-209).

---

<sup>41</sup> A modo de complemento, vale la pena rescatar lo dicho por Elizabeth Jelin, quien indica que: “[Los] pasados que parecían olvidados «definitivamente» reaparecen y cobran nueva vigencia a partir de cambios en los marcos culturales y sociales que impulsan a revisar y dar nuevo sentido a huellas y restos, a los que no se les había dado ningún significado durante décadas o siglos” (10).

<sup>42</sup> La traducción es mía. Original en inglés: “Memory has now come back to the center stage in discussions about what to do collectively with that past, with crucial political, legal and ethical repercussions”.

Asimismo, lo anterior me lleva a reflexionar que la obra tiene intenciones firmes por recobrar los acontecimientos que antes no habían podido ser explorados, de modo que Cercas se convierte en un autor de la posmemoria, “que tiene a la memoria en su centro, y sería la reconstrucción memoralística de la memoria de hechos recientes que no fueron vividos por el sujeto que los reconstruye” (Sarlo 129).

Con ello, se favorece la asimilación de la identidad –la reelaboración se ocupa de ello– al tiempo que viabiliza un segundo trabajo, el del duelo, para que así el lector ciudadano del país ibérico quede en paz con su pasado y pueda reconocerlo; al respecto, coincido con Elena Poniatowska, quien en su nota “*Soldados de Salamina*, de Javier Cercas”, apunta que el texto: “nos da una imagen nueva de la guerra civil y de España, porque ofrece la posibilidad de la redención. Al reconciliarse los personajes, nos reconcilian con nosotros mismos y con los que consideramos nuestros enemigos”.

Contrario a lo que se pudiera pensar sobre la narrativa memorística, la cual muchas veces gira en torno a lo individual y muestra poco interés por la reconstrucción de los acontecimientos a nivel colectivo, cabe destacar que en *Soldados* la memoria se emplea como: “una caja de resonancia comunitaria y pública”, donde se “trata la Guerra Civil como un tema que ha sido moldeado políticamente por fuertes discursos nacionales cuyos efectos sólo pueden subsanarse en la arena de la memoria colectiva<sup>43</sup>, de la acción política y pública” (Quiñones 124).

Así pues, dos factores favorecen al trabajo de elaboración. El primero, el de

---

<sup>43</sup> Es sabido que fue el mismo Holwachs quien acuñó el término de memoria colectiva; no obstante, para definirla, comulgo con lo dicho por José Colmeiro, quien apunta que: “Sólo en el nivel simbólico se puede hablar de una memoria colectiva, como el conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social y que determinan su adscripción al mismo” (*Memoria* 15).

memoria insatisfecha, el cual resulta clave para comprender el proceso de readquisición memorística, desde el cual me sirvo para manifestar los diferentes usos de la remembranza que *Soldados* rescata, toda vez que la memoria histórica – es decir, aquélla que incluye acontecimientos nacionales no vividos, pero sí recopilados– ha fallado para el país ibérico, pues en sí, es esencia de esta variante definirse, aunque esquemática, incompleta (Halbwachs 60). El segundo aspecto es el de posmemoria, pues éste pone en evidencia que al ser el protagonista de la obra alguien que no vivió los hechos y que, por más que intente hacerse de diversos testimonios para la reconstrucción del pasado, debe explotar la imaginación, una condición aristotélica de la remembranza.

Asimismo, ambas acepciones me hacen pensar que el autor muestra una preocupación mayor por recordar que por historizar<sup>44</sup>. En este apartado, el punto central es exponer a detalle las memorias que se recuperan después de que las resistencias, como ya he comentado, se vencen debido a que el protagonista se ha alejado de aquella época donde la herida aún era muy dolorosa y el compromiso ético por conectar con el pasado tampoco cobraba la mayor de sus fuerzas.

Se ha tratado ya, en el primer capítulo, que para saciar la memoria ésta debe ser obtenida, en tanto que muchos recuerdos aún pueden ser retomados de primera mano; concibo este proceso como de memoria-búsqueda, es decir, que se esfuerza por recobrar los contenidos huidizos (Pimentel 61); de entrada, porque el protagonista se encarga de entrevistarse con figuras clave que le proporcionen datos relevantes acerca de la historia de Sánchez Mazas, destacados en este grupo serían Jaume Figueras, hijo de uno de los amigos del bosque, quienes convivieron con el falangista y lo ayudaron a guarecerse tras huir del Collell, así como Sánchez

---

<sup>44</sup> No es casual, por ende, que en esta pesquisa se prioricen los relatos de los testimonios y las entrevistas por encima de consultas bibliográficas o publicaciones.

Ferlosio, vástago de Sánchez Mazas. El recabado de información que éstos facilitan permite poner en marcha a la memoria comunicativa, la cual “pertenece al ámbito intermedio que se da entre los individuos, y surge en el contacto entre los seres humanos” (Assmann 19 ctd. en Sánchez 52), ésta es la que se transmite de vía oral y donde las memorias individuales participan para moldear recuerdos colectivos; es la memoria de la comunicación cotidiana (Maldonado Alemán 39), como ocurre dentro de la novela en la cita entre Sánchez Ferlosio y el narrador, la cual pone en evidencia el escaso conocimiento que se tenía hasta entonces acerca de los escritores vinculados a la Falange, pero también logra que los recuerdos que Sánchez Mazas le contaba a su hijo sean transmitidos –gracias a la oralidad– y de esta manera despierta la curiosidad del protagonista sobre aquel episodio:

[Yo] sólo sabía lo que acababa de oírle contar a Ferlosio; del segundo, poco más: en aquel tiempo no había leído una sola línea de Sánchez Mazas, y su nombre no era para mí más que el nombre brumoso de uno más de los muchos políticos y escritores falangistas que los últimos años de la historia de España habían enterrado aceleradamente (*Soldados* 21).

Por otro lado, ya cuando el personaje principal de la obra se ha inmiscuido más en la indagación de los hechos y la historia del falangista, Jaume Figueras le proporciona una libreta cuyo dueño fue Sánchez Mazas, en la cual se hallan diversas anotaciones a las que el Cercas novelado intenta proveer de sentido; inclusive, una de las páginas del cuaderno aparece dentro del texto. Si bien esto responde a una característica de la narrativa autoficcional, dicho acto tiene todo menos ser gratuito, pues permite que aparezca otro uso de la memoria social: la cultural, que se distingue de la comunicativa porque en ella suele trascender la barrera de la oralidad así como de las personas, pues éstas sufren de los límites biológicos; así, la memoria que aparece culturalmente es la que “se asienta en medios materiales como textos, imágenes, cuadros, películas, soportes informáticos o monumentos,

perdura en el tiempo, tiene una vigencia prolongada que puede abarcar incluso siglos” (Maldonado Alemán 42).

Ahora bien, la memoria cultural puede o no resultar significativa para la sociedad, o mejor dicho, puede ser activa o inactiva; así pues, Aleida Assmann describe una memoria cultural en depósito cuando ésta no se ha insertado en la comunidad y a la que se encuentra en operación –canonizada– se le denomina en función<sup>45</sup>. Sobre la primera, Maldonado Alemán apunta que: “En ella se conservan las fuentes, los objetos y los datos de una comunidad con independencia de su uso efectivo en el presente” (46); sobre estos recuerdos y las razones principales por las que estos símbolos culturales se ubican al margen de la colectividad, señala Zou Ping que son “inactivos por haber sido olvidados por el sujeto; unos son imposiblemente recuperados por restricciones de la institución o por la manipulación del poder; y otros pueden ser enterrados profundamente porque son memorias traumáticas o escandalosas” (94).

Así pues, considero que con la inserción de la libreta del falangista, el protagonista convierte el recuerdo de Sánchez Mazas en memoria cultural en función –pues adquiere un nuevo valor al formar parte de un libro al que la recepción ha favorecido– pero esta memoria no alcanza su punto máximo ahí, debido a que la estructura de la novela, donde la memoria comunicativa deviene en escritura, permite que estos recuerdos puedan reinstalarse y adquirir un nuevo sentido; relativo a este punto, Ping indica que “la memoria comunicativa de una generación viene desapareciendo sin darse cuenta, sin embargo, si se la conecta con alguna experiencia vivida y se la reserva a través de los símbolos o materiales, puede pasar a formar parte de la cultura” (93).

---

<sup>45</sup> Un ejemplo dentro del relato real de Cercas sería el libro *Yo fui asesinado por los rojos*, de Pascual Aguilar, que se puso en circulación a partir de 1981.

Con lo anteriormente dicho, se manifiesta un elemento clave tanto para este trabajo como para darle solidez a la recuperación del recuerdo: la escritura. La relación que ésta tiene con la memoria es fundamental, ya ha advertido Emilio Lledó que tal práctica facilita al ser humano volverse más sabio y, por supuesto, más memorioso (*El surco del tiempo*, 58); las letras son, ante todo, el gran fármaco de la memoria (56).

Para Cercas, pareciera incluso que escribir una obra es resultado de la memoria, ya que el personaje de Bolaño se encarga de decir que: “Para escribir novelas no hace falta imaginación [...]. Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos” (*Soldados* 151). Desde luego, el acto de redactar no sólo apoya a plasmar recuerdos, sino que además esta acción permite reflexionar y desarrollar cierta conciencia a partir de lo inconsciente (Ong 147). Así pues, ya no se trata únicamente de congregar los recuerdos para que sean vigentes, sino que el objetivo es también narrarlos a su manera, contrarrestar la memoria manipulada, –volverlos memoria episódica, aquella que codifica una experiencia en expresiones verbales transmisibles (Coetzee 30)– para que devenga en literatura. Recorro aquí nuevamente a Lledó porque explica el procedimiento de trasladar la memoria a la tinta: “Cada escritor, forjado sobre su propia memoria, integra, a través de ella, las experiencias colectivas, y asume a través del filtro de su individualidad, todo aquello que, después se transformará en obra literaria” (28); para complementar, Maldonado Alemán declara un aspecto importante: “Un medio fundamental, de raíz simbólica, que interviene en la construcción, estabilización y desarrollo de la memoria colectiva de una sociedad, y con ello en la configuración de una cultura del recuerdo y una identidad, es la literatura” (49).

En conclusión, lo que queda por hacer, finalmente, es aprovechar su condición de literatura, es decir, que sea leído, ya que el texto “posee influencia en la edificación de la memoria colectiva del receptor” (Luengo 66).

Gracias a la escritura se vuelve factible expresar y reconstruir el pasado para nutrirlo de significado, hecho que es importante especialmente cuando después del silencio y el abandono se vuelve a un pasado lleno de surcos de sentido; de ahí la relación con la posmemoria, que admite fabricar recuerdos comunicables de todo lo que no se ha alcanzado a vivir o a comprender, de tal modo que estos bosquejos funcionan como una actualización de los sucesos.

Sin embargo, si bien una de las tareas principales de la memoria es darle forma al pasado, ésta lo esboza utilizando por una parte la realidad y, por otra, la invención, hecho que evoca a la definición del relato real de Cercas, así como a la naturaleza del lenguaje. Da la impresión de que el protagonista de *Soldados* es consciente de ello y, por ende, advierte sobre la verosimilitud de lo que le han contado:

Me decía que, si bien el relato de Jaume Figueras no podría ser fiable (o no podía serlo más que el de Ferlosio), pues su veracidad ni siquiera pendía de un recuerdo (el suyo), sino del recuerdo de un recuerdo (el de su padre), los relatos de su tío, [...]. Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino sólo lo que recordaran haber contado (62).

De este modo, el protagonista se enfrenta a la veracidad del recuerdo, a su respectiva herencia generacional y a la recreación de la memoria que puede ser traicionada con la palabra para devenir en creatividad.

Con relación a lo anterior, Daniel Feierstein asevera que la memoria es un “acto creativo, [que] existe para poder utilizar el pasado en la acción, a la vez que constituye a través del tiempo, en tanto nos permite construir una identidad”. De

hecho, el investigador argentino explica también que los mecanismos memorísticos se pueden describir como una tarea propiamente de reconstruir, mas no de reproducir (98)<sup>46</sup>.

Personalmente, encuentro este influjo de la imaginación sobre la memoria no sólo como una cuestión común –es decir, quién no ha contado una anécdota sin modificar aunque sea un poco la linealidad de los hechos o bien, ciertos diálogos que no dijimos pero nos hubiera gustado hacerlo, quién no se ha sentido mejor con ello, más *identificado* consigo mismo–, sino como una operación casi esencial que contribuye a la formación de nuestro ser y al restablecimiento del pasado con nuestro presente; el contarnos historias donde interviene el proceso creativo serviría para formar un relato coherente y soportable; al respecto, Feierstein retoma a Ricoeur para comentar que aquellas narrativas que “un sujeto se cuenta a sí mismo pueden ser tanto verídicas como de ficción, que en definitiva el nivel de ajuste a lo efectivamente acontecido no es tan relevante como la articulación de un sentido y una coherencia (o incoherencia) que restablece una continuidad identitaria a lo largo del tiempo”<sup>47</sup> (122).

Lo anterior, me lleva a la reflexión el hecho de que la memoria deba recurrir, para formar identidad, a la *poiesis*. En el caso de la historia de España, tomar posesión sobre el recuerdo es clave para desbloquear el episodio de la guerra, el cual fue un acontecimiento traumático y que dejó heridas a nivel psicológico; el protagonista de *Soldados* recurre a la narración de la historia sobre Sánchez Mazas para analizar el

---

<sup>46</sup> Para profundizar en esta cuestión, Feierstein recurre a los trabajos de Frederic Bartlett, contemporáneo de Halbwachs, quien en la década de los treinta estudió cómo se da la transmisión de memoria. Para el psicólogo hay tres procesos involucrados: percepción, rememoración e imaginación; es sobre la rememoración que en sus trabajos postula que la literalidad o exactitud del recuerdo es prácticamente imposible. Véase Bartlett, Fredric. *Remembering. A study in Experimental and Social Psychology*. Madrid: Alianza, 1995.

<sup>47</sup> En *Tiempo y narración*, Ricoeur apunta sobre cómo la interpretación de nuestras narrativas – refiguraciones– participa en la formulación de nuestra identidad: “La historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo” (ctd. en Feierstein 121).

pasado, para saber quién es él como ser humano; no obstante, advierte que existen aún deficiencias en cuanto a la recuperación memorística<sup>48</sup> y es por eso que el mecanismo propio de la rememoración deviene en ficción, pues Miralles surge como una respuesta ante la carencia de memoria, ya que se desconoce quién fue en verdad el militar que concedió la fuga del falangista. El recuerdo, por tanto, quedaría incompleto sin él, y la asimilación de identidad con todos los héroes estaría trunca en caso de no darle un nombre y un rostro. El libro del protagonista aparece para revelar aquello que la misma Historia, en cuanto verdad, desconoce, un interés que comparte con la memoria como acto creativo; acerca de esto, Alejandro Montes de Oca señala que: “Cierta literatura surgiría, entonces, con el afán desmesurado de suplantar la realidad, si no por otra mejor, sí por otra más verdadera” (23), con ello, el relato real hablaría de una memoria más verdadera, una en la que Miralles existe porque su presencia es necesaria.

Ahora bien, retomo aquí lo dicho en el primer apartado de este capítulo, pues si bien la memoria es maleable en tanto que en algún momento le permitió al Gobierno olvidar lo ocurrido en la Guerra Civil para posibilitar la convivencia –la memoria manipulada–, es posible pensar que la memoria ahora también pueda ir en la dirección contraria, es decir, la de rehacerse de los acontecimientos para la creación de memoria cultural<sup>49</sup> con el fin de que entre en función y, gracias a esto, se reconozca y tolere el episodio, así como también se permita una reelaboración, pues así se dará una relación más verídica con su pasado (Ricoeur 98), que a su vez viabilizará que la memoria se convierta en lección, en un relato para alertar sobre el futuro. El autor de la obra comenta que el fin del trabajo de recordar es el de

---

<sup>48</sup> Recuérdese que toda vez que ha acabado el libro, el Cercas novelado comenta que su libro está cojo, esto sería porque aún no encuentra al soldado enigmático del Collell (144).

<sup>49</sup> A propósito de lo dicho, Marita Sturken señala sobre la memoria que vuelve tras un trauma: “Los recuerdos recuperados [...] responden por y para producir memoria cultural” (239). [La traducción es mía. Original en inglés: “Recovered memories [...] respond to and produce cultural memory”].

“afrontar la verdad” y esto se hace para “poder entenderlo y entendernos [...]”. No sólo porque el conocimiento del pasado inmediato es un deber moral, ni porque [...] los países que olvidan su historia están condenados a repetirla, sino sobre todo porque el hijo de un pasado imposible es, indefectiblemente, un futuro imposible” (*La verdad* 116-117). Igualmente, relaciono estas palabras con las de Tzvetan Todorov, acerca de los usos de la memoria:

Sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero por otra parte [...] abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección. El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente (*Los usos* 32).

Sobre esta cita retomo dos cuestiones. La primera es que adueñarse del recuerdo significa abrir la posibilidad de mitigar su dolor; por lo tanto, recuperar la memoria funge como el primer eslabón ya no sólo para reelaborar, sino para el trabajo de duelo también; la segunda se relaciona con la memoria impedida de la que habla Ricoeur, puesto que se refiere a una herida y, por tanto, a algo que duele. Se trata desde luego de un trauma cuyo síntoma imposibilita el sentido del suceso; lo inenarrable provoca huecos en la memoria e impide su adhesión (Jelin 9). De ahí que el protagonista y su libro, *Soldados de Salamina*, reciban un gran mérito, pues aun introduciendo elementos de ficción a la memoria su relato real es capaz de narrar una memoria traumática y romper el carácter prenarrativo. Sturken asevera que la recuperación memorística, en forma de narración, es una posibilidad de sanar: “También se basa en la idea de que la recuperación memorística no sólo es

posible, sino también la sanación”<sup>50</sup> (234). Para mí, esto es el trabajo de elaboración de Cercas.

En resumen, lo que el protagonista hace es afrontar lo traumático, romper con la compulsión a la repetición en forma de olvido y la dificultad que deriva de éste de representar en palabras los sucesos; así, la elaboración se suscita al poner en marcha la memoria comunicativa para que en forma de texto mute en cultural, con ello se busca crear un dispositivo que dé identidad y constancia de que los sucesos traumáticos no han de repetirse en el futuro.

Ahora bien, para concluir este capítulo, ha de analizarse un segundo texto freudiano al que también recurre Ricoeur en su apartado sobre la memoria impedida, se trata de “Duelo y Melancolía”, de este ensayo, como su título indica, es pertinente rescatar la dicotomía duelo-melancolía, caminos opuestos para tratar un episodio doloroso. El Cercas de la novela elige la primera salida, es decir, gestiona el duelo mediante la interiorización de los objetos perdidos; así pues, el siguiente apartado constituye un breve análisis de dicho procedimiento en *Soldados de Salamina*.

### 2.3 Miralles: duelo y reconciliación

Habiendo comenzado el trabajo de elaboración, concebido como una resucitación de la memoria, un segundo proceso es puesto en marcha, dado que al vencer la represión, los fantasmas del pasado olvidado rehabitan el imaginario de la comunidad. Ante ello, las opciones sobre el qué hacer con ellos son tres; advierte

Labanyi:

Uno puede negarse a verlos o puede silenciarlos, así como los discursos oficiales del Estado siempre han hecho con varias manifestaciones del imaginario popular [...]. Uno puede aferrárseles obsesivamente mediante el proceso patológico de la introyección que Freud denominó melancolía, con lo que le permite al pasado tomar control del

---

<sup>50</sup> La traducción es mía. Original en inglés: “It is also based on the idea that memory retrieval is not only possible but healing”.

presente y convertirlo en un “muerto viviente”. O uno puede ofrecerles morada con el fin de reconocer su presencia, a través de la introyección curativa que es el duelo<sup>51</sup> (65).

La primera alternativa ya ha sido implementada por el Estado antes y después de Franco sin el éxito esperado, por lo que se podría buscar ahora un trabajo de duelo, el cual –como se ha mencionado previamente– antagoniza con la melancolía, que no ofrece posibilidad de concilio.

En este apartado se considera que lo más conveniente es optar por dolerse, porque, si bien representa un procedimiento desgarrador, sería lo mejor por hacer, ya que ofrece libertad; para explicar esto, Ricoeur vuelve a Freud en “Duelo y melancolía”, donde se explica que “una vez terminado el trabajo de duelo, el yo se halla de nuevo libre y desinhibido” (100). Para el autor de *La memoria, la historia, el olvido*, el duelo se expresa como trabajo del recuerdo, por lo que se podría decir que éste es un uso de la memoria que permitiría enfrentarse con la realidad y la pérdida; es aquél que viabiliza dialogar con el fantasma<sup>52</sup> y amortigua la posibilidad de que sean futuras generaciones las que deban lidiar con la memoria herida<sup>53</sup>.

Para definir este trabajo, se debe recurrir al texto donde el doctor vienés lo describe por vez primera: “El duelo es, por regla general, la reacción frente a la

---

<sup>51</sup> La traducción es mía. Original en inglés: One can refuse to see them or shut them out, as the official discourses of the State have always done with the various manifestations of the popular imaginary [...]. One can cling to them obsessively through the pathological process of introjection that Freud called melancholia, allowing the past to take over the present and convert it into a “living death.” Or one can offer them habitation in order to acknowledge their presence, through the healing introjection that is mourning.

<sup>52</sup> En su libro *Mourning, Modernism, Postmodernism*, Tammy Clewell utiliza de epígrafe un fragmento de *Spectres of Marx*, de Jacques Derrida: “Es necesario hablar *del* fantasma, en realidad, *al* fantasma y *con él*”. [La traducción es mía. Original en inglés: “It is necessary to speak *of* the ghost, indeed *to the* ghost and *with it*”]. Con esto, el autor francés enfatiza la responsabilidad ética que debemos tener para justiciar a las víctimas de la guerra y de las opresiones causadas por el capitalismo.

<sup>53</sup> Recuérdese el proceso transgeneracional del trauma descrito por Vamik Volkan, quien señala que los traumas masivos a manos de enemigos, como la guerra, se acompañan de una sensación de vergüenza, humillación y deshumanización; por lo que en caso de no hacer un proceso de duelo “obligan a la generación o generaciones siguientes a completar estos procesos psicológicos inconclusos” (155-156).

pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (“Duelo” 241).

Considerando el contexto del país ibérico, me sumo a lo dicho por Gómez López Quiñones en *La guerra persistente*, pues el granadino indica que el contenido de la pérdida española es el elevado número de muertos, la desaparición de comunidades políticas, la represión extrema de ciertos partidos, sindicatos y organizaciones, el exilio –por millares– de españoles, y la expulsión de algunos intelectuales y escritores destacados (276).

Ahora bien, a nivel colectivo, éstas son las mismas pérdidas que acarrea el protagonista de *Soldados*, pues si bien se sabe que esto es una obra ficcional, también parte de un marco histórico que, inclusive, hibrida con lo imaginario en el texto de Cercas. Por otra parte, a nivel individual, quizá la pérdida más obvia es la que refiere el protagonista al principio de la obra: la muerte de su padre (17). No es mera casualidad que sea el progenitor quien ha muerto, pues hay en esto un símil con la patria, puesto que más allá de que padre<sup>54</sup> y patria comparten raíz etimológica, lo que Cercas en realidad ha perdido es el pasado de su país, entendido éste como lo que anteriormente señaló Gómez López Quiñones.

Ahora bien, considero que para que exista un trabajo de duelo, previamente tiene que haber uno de rememoración que ayude al doliente a canalizar la libido depositada en el objeto perdido en otro nuevo. En un breve texto llamado “La transitoriedad”, Freud enuncia nuevamente su concepto haciendo hincapié en las pérdidas de la guerra; no obstante, llama la atención la puntual forma en que resume el proceso de duelo:

---

<sup>54</sup> De alguna forma la pérdida del progenitor de Cercas lo coloca en la misma situación de orfandad que los hijos de los combatientes de la guerra. Considérese que el protagonista alza la voz en nombre de esa generación para aclamar un espacio dentro de la historia de España, por lo que la muerte de su padre simboliza también la muerte de los caídos sin importar el bando.

Poseemos un cierto grado de capacidad de amor, llamada libido, que en los comienzos del desarrollo se había dirigido sobre el yo propio. Más tarde [...], se extraña del yo y se vuelve a los objetos, que de tal suerte incorporamos [...] a nuestro yo. Si los objetos son destruidos o si los perdemos, nuestra capacidad de amor (libido) queda de nuevo libre. Puede tomar otros objetos como sustitutos o volver temporariamente al yo (310).

Líneas más adelante, el autor explica que: “Sólo vemos que la libido se aferra a sus objetos y no quiere abandonar los perdidos aunque el sustituto ya esté aguardando”, con lo cual justamente se sugiere que debe ejercerse una acción para mudar hacia un nuevo objeto la libido. De vuelta al contexto de la novela, el Cercas novelado descubre en su tercer capítulo a Antoni Miralles; en primera instancia éste es el personaje cuyas características le hacen creer al protagonista que se trata del mismo soldado que dejó ir con vida a Sánchez Mazas. Asimismo, la ausencia de este soldado consecuentaba que el libro estuviese incompleto, aunque al final Cercas reflexiona que más allá de ser la pieza que le ayudaría a completar el relato de Sánchez Mazas – y con ello, la memoria–, Miralles es quien sustituye el objeto perdido de Cercas: el padre:

Comprobé que tenía la cabeza muy clara y la memoria intacta y, mientras vagamente le escuchaba, se me ocurrió que Miralles tenía la misma edad que hubiera tenido mi padre de haber estado vivo; el hecho me pareció curioso; más curioso aún me pareció haber pensado en mi padre, precisamente en aquel momento y en aquel lugar. Pensé que, aunque hacía más de seis años que había fallecido, mi padre todavía no estaba muerto, porque todavía había alguien que se acordaba de él (187).

De esta manera, el anciano se convierte en la figura paterna del periodista, un hecho cuya carga simbólica repercute en dos aspectos: primero, el padre funge como guía y consejero de los hijos, es una de las voces fundamentales dentro del proceso de formación de una persona, por eso es que Miralles advierte al joven protagonista que, acerca de los episodios del pasado, existen mentiras voluntarias y mentiras involuntarias (177); así, más que por ser un estudioso de la historia, la sabiduría de este personaje radica en su experiencia, por eso que asevere: “yo sólo le cuento las cosas como son, o como yo las viví” (192).

En segundo lugar, una de las funciones del padre es la de instaurar, en la descendencia, códigos éticos y normativos (Acquesta 76), los cuales se han desvanecido dentro de la esfera social, curiosamente muchos de los personajes que conviven con el periodista dentro de la novela parecen deslindarse de la responsabilidad ética que deberían tener con su pasado; de esta manera, no es casual que el *nuevo* padre de Cercas sea representado a través de un soldado –y específicamente un republicano<sup>55</sup>, quien rige su vida por una estricta serie de lineamientos. Por consiguiente, la recuperación del progenitor acarrea también la reintegración de los valores y el pasado en el protagonista.

Si se continúa con la similitud entre el padre y la patria, el personaje principal estaría encontrando en Miralles una figura imaginaria representante del pasado<sup>56</sup>, sería éste el fantasma con el cual ha de reconciliarse el autor<sup>57</sup>, además –por supuesto– de encontrar el depositario de su libido tras la muerte del progenitor. En *Diálogos de Salamina*, el escritor español asegura que su protagonista “ha perdido a su padre, y al final lo encuentra: quiero decir que encuentra a Miralles [...], que es una especie de padre simbólico o histórico” (21).

Asimismo, hablando sobre el fantasma que representa Miralles, es relevante la descripción que proporciona el protagonista sobre Dijon, la ciudad donde encuentra al otrora militar:

“Mientras recorría en el taxi sus calles flanqueadas de edificios como cadáveres de animales prehistóricos y miraba con sueño sus frontispicios señoriales y parpadeantes de anuncios luminosos, me había parecido una de esas imponentes ciudades medievales que de noche se afantasman y sólo entonces muestran su verdadero

---

<sup>55</sup> Se podría decir que la figura paterna modelo de España en tiempos recientes es Francisco Franco. En este sentido, Miralles, más que sustituir esa figura, la complementa, como dos caras de la misma moneda.

<sup>56</sup> Algo que se debe destacar sobre el duelo, es que muchas veces lidia ante un pasado que es tanto difícil de recordar como de olvidar completamente; esto ya ha sido señalado por Sam Durrant (31). De este modo, el trabajo de duelo entendido como uso de memoria podría servir para señalar que hay lagunas memorísticas en las que no se puede acceder, por lo que se recurre a la imaginación y simbolización.

<sup>57</sup> El autor en ambos niveles, es decir, el trasunto de Cercas que vive en la novela y el real.

rostro" (*Soldados* 181).

De este modo, la ciudad francesa fungiría como el espacio al que fueron enviados los fantasmas españoles, sería una ciudad que representa el olvido y la represión.

Así pues, este proceso resulta por demás importante, puesto que el nuevo objeto es una construcción ficcional elaborada por Cercas que solamente existe como uno de los héroes de la novela; no obstante, esto forma parte del duelo en tanto que, como indica Tammy Clewell, involucra una *hiperrememoración* en la que el doliente resucita la existencia del otro perdido en su psique, al sustituir su ausencia por una presencia imaginaria (44).

Ahora bien, la presencia imaginaria debe ser interiorizada para afrontar las pérdidas impuestas por la memoria herida. Al respecto, Clewell apela a los psicoanalistas de origen húngaro, Abraham y Torok, para sostener que un duelo exitoso depende de la compensación simbólica, es decir, de la representación; para estos especialistas el procedimiento fundamental del duelo es la internalización de dicha representación imaginaria, pues éste es el proceso en el cual el objeto perdido se asimila en la identidad propia (50).

De acuerdo con lo dicho, la manera en la que Javier Cercas –el real– internaliza el pasado perdido es escribiéndole, hablándole a través de la novela y figurándolo en Antoni Miralles, hecho que permite que esta representación<sup>58</sup>, ya como un producto de memoria en función, pueda ser revisitada y transformada en recuerdo, no sólo para el autor, sino también para quien lee<sup>59</sup>; la internalización entendida

---

<sup>58</sup> Se puede decir que el Cercas novelado también hace un trabajo de duelo al interiorizar al héroe de guerra que le recuerda a su padre, un ejemplo interesante se mostraría al final de la novela, donde el periodista se refleja en la ventana de un vagón de tren y se describe gordo, envejecido y triste (205), justo como Miralles. De igual modo, hay que prestar atención en el apellido del exsoldado, pues en lengua catalana, se asemeja mucho a la palabra espejo (*miralls*), situación que se presta para que el lector asimile al combatiente con Cercas.

<sup>59</sup> Nuevamente acudo a Sam Durrant y su texto, pues ahí el autor desarrolla su idea de un duelo exitoso; éste sería un procedimiento en el cual el muerto se idealiza para después convertirse en recuerdo (31).

como el proceso creativo de la escritura funge entonces como última etapa del duelo y facilita que el sujeto doliente renuncie al objeto muerto y le ofrezca la alternativa de permanecer con vida de otro modo (“Duelo” 254), es decir como literatura; de ahí que el protagonista de *Soldados* relate: “mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos” (208). En este sentido, el teórico Anthony Nuckols se manifiesta – en “La novela contemporánea como instrumento de duelo”– a favor del empleo de la literatura para que ésta sea un medio por el cual trabajar el duelo, donde justamente el gran beneficio será que no vuelvan a morir, es decir, que no sean olvidados:

Los autores de hoy en día pueden, dado el contexto en el que desarrollan su obra, aprovechar la libertad creativa que es propia de la literatura y recrear aquellas historias para evitar que aquellos desaparecidos durante la guerra queden condenados a una segunda muerte, eterna, creando un espacio en el que exista al menos una representación de sus historias perdidas (183).

Por lo anterior, podría entenderse como válido que Cercas diseñe una representación que funja como un recuerdo nuevo acerca de todos los soldados caídos que jamás tendrán el nombre de una calle o un homenaje digno; considero valiosa la posibilidad que el protagonista le otorga a Miralles de tener un entierro digno para cuando muera, tal como él narra que lo desea:

Y habría un funeral y luego un entierro y en el entierro música, la música alegre de un pasodoble tristísimo sonando en un disco de vinilo rayado, y entonces yo tomaría a la hermana Françoise y le pediría que bailara conmigo junto a la tumba de Miralles, la obligaría a bailar una música que no sabía bailar sobre la tumba reciente de Miralles (207).

---

Tammy Clewell repara en el trabajo de Peter Sacks, quien postula que la elegía, en tanto que es una forma de creación a través del lenguaje, podría ser un mecanismo de duelo, hecho que puede llegar a levantar suspicacias éticas dado que podría considerarse que la sustitución del objeto perdido en uno estético borraría su unicidad (50); no obstante, la autora retoma los trabajos posteriores de Freud – concretamente, *El ello y el yo* y la carta a Binswanger, recogida en *Cartas de Sigmund Freud*– donde el médico alemán sugiere que el sujeto sobreviviente puede comenzar un proceso de duelo que jamás concluya y en el que además puede que nunca halle un sustituto que llene el vacío provocado por la pérdida (61-62). En este sentido, parecería pertinente que el doliente se permita buscar en una obra literaria el depositario de su libido; esta idea es apoyada por el académico Anthony Nuckols en su trabajo “La novela contemporánea como instrumento de duelo”.

Para Nuckols es importante hacer notar que la novela no reemplaza al pasado silenciado, sino que lo representa y se convierte en testimonio metafórico de éste (187); sin embargo, lo que más destaca del texto del académico es que en él se advierte el gran interés por parte de la ficción con estas características no por hacer un luto a nivel individual vía el trabajo de duelo, sino a nivel colectivo, donde la novela puede “dar sepultura y superar el pasado pero también su contrario: poder conjurar siempre aquella pérdida cuando sea necesario” (186).

Lo anterior posibilita retomar por última vez el texto “La transitoriedad”, en el cual un Freud esperanzado asegura que los conflictos bélicos si bien podrán destruir ciertas cosas, éstas podrán recrearse: “Lo construiremos todo de nuevo, todo lo que la guerra ha destruido, y quizá sobre un fundamento más sólido y más duraderamente que antes” (311), ha de comprenderse que estas construcciones más sólidas podrán estar en forma de lenguaje poético, es decir, literario; *Soldados* forma parte de este lenguaje del duelo capaz de transformar la pérdida en relato; el silencio obligado<sup>60</sup>, en palabras. De hecho, Derrida ya había expresado la idea de que “el mero hecho de hacer un discurso, de hablar acerca del duelo es una forma de vivir el duelo, de elaborarlo” (Kaufmann 24)<sup>61</sup>.

La obra de Cercas sería un intento de rescatar mediante el ejercicio de la imaginación la memoria impedida, pero más allá de eso, sería un ofrecimiento por convivir realmente; puesto que si la Transición ofrecía esto, a cambio negaba el pasado, situación que el proceso de duelo antagoniza. Con *Soldados de Salamina* la reconciliación con el pasado es posible, toda vez que Miralles es la creación que permite sustituir lo perdido. La reconciliación con el pasado, comenta Ricoeur, deriva

---

<sup>60</sup> El silencio obligado estaría íntimamente ligado con los conceptos de supervivencia y convivencia; se deja de narrar por satisfacer la necesidad básica de la seguridad.

<sup>61</sup> La idea que desarrolla aquí Kaufmann proviene del texto *By force of mourning*, que recoge una conferencia de Derrida pronunciada en el Centre Pompidou en honor a Louis Marin.

en alegría y en una memoria feliz, producto de que la imagen poética sea lo que completa el trabajo de duelo (106). No encuentro ejemplo más contundente sobre esta memoria feliz, reconciliada, que el abrazo en que se funden Miralles –posterior a una mirada fija del anciano hacia su interlocutor– y el protagonista cuando éste se despide del anciano, donde resulta significativo que Miralles empuje al Cercas novelado dentro del taxi para que se marche (204); esta metáfora de aventar al periodista es importante, pues concibe la idea de movimiento: debe avanzar, debe existir un futuro; esto es justo lo que dolerse permite<sup>62</sup>.

Para finalizar este capítulo, considero que *Soldados*, entendida como una novela de reconciliación, al crear un vínculo con el pasado es capaz de repercutir positivamente en la idea de un futuro. En sí, es una obra que posibilita tanto un duelo individual y colectivo como un trabajo de reelaboración. Desde luego, Miralles es una figura importante dado que su existencia en la novela hace posible representar el pasado; no obstante, es gracias al protagonista y su preocupación por la memoria que ésta es recuperada. Así pues, resulta pertinente analizar a este personaje, bosquejo del escritor español, junto con la época en la que vive, puesto que es relevante que en una cultura donde el consumismo, la levedad y la superficialidad dominan, exista una intención por vencer la compulsión de la repetición, alejarse de la melancolía y pretender inagurar caminos nuevos para la historia de España, esto será analizado en el tercer y último segmento del presente trabajo.

---

<sup>62</sup> Enric Mallorquí-Ruscalleda encuentra también en su trabajo un renacer del protagonista a partir del encuentro con Miralles. El autor indica que Cercas en *El inquilino* ya había señalado que “lo esencial es tener padres” (265).

## Capítulo 3

### Hojea hacia atrás para ojea el porvenir: los héroes de Cercas

*Si me dieran a elegir entre buscar la  
verdad y encontrarla, elegiría buscar la verdad.*  
Gotthold E. Lessing

#### 3.1 El otro Stockton

En la tercera parte del libro, Bolaño le cuenta a Cercas sobre el gusto de Miralles por el cine y de la vez que lo acompañó a ver *Fat City*, una película de John Huston, que se desarrolla en la ciudad californiana de Stockton; esta ciudad es descrita por el chileno como un lugar de perdedores y donde el fracaso es lo único que pueden encontrar sus personajes. En el filme, los personajes centrales son dos boxeadores –un joven y un veterano– acostumbrados a la derrota, que se saben solos, aislados y muestran un desencanto por su presente así como por su futuro, pero que, aún así, salen a pelear. La integración de la anécdota de la película en la obra de Cercas no resulta gratuita, pues permite establecer un paralelismo entre Stockton y el escenario de la novela: un protagonista que parece haber fracasado en su intento por escribir una novela, que ha pasado por los sinsabores de quedarse sin padre y sin esposa, pero que se mantiene en la lucha por encontrar al enigmático soldado del Collell.

Aunado a lo anterior, la ciudad californiana es también una metáfora apropiada para describir el mundo con el que el relato real de Cercas fue cosido; cabe recordar que ésta es una obra que se construye a partir de hechos y personajes reales, por lo que difícilmente ignora el espíritu de la época de principios del nuevo milenio, por ende, mi reflexión sostiene que nuestro tiempo parece ser descrito por Huston y Cercas, ya que desde ambas perspectivas se proyecta un panorama de personajes abrumados por la cultura del presente, algunos se muestran frustrados y rendidos,

como Miralles; superficiales, como Conchi; nostálgicos, como Bolaño; o carentes de empatía ante su pasado, como Joaquim Figueras. Tales figuras, que se han amasado a partir de la realidad, estarían sufriendo los síntomas de una nueva lógica dominante que no sólo se ha instalado a nivel cultural sino como forma de vida a la que podemos llamar modernidad tardía (o líquida) o posmodernidad aunque para este trabajo preferiré utilizar la primera acepción, pues considero que la modernidad es aún un proyecto inconcluso que más bien está viviendo una etapa nueva<sup>63</sup>; este nuevo orden es el otro Stockton, pues aquí deambulan entes desencantados, poco afectivos y hedonistas.

Sin embargo, en la novela es posible ver a un protagonista que lejos de sumarse a la corriente predominante, se encuentra en busca de un secreto esencial y que, más allá de encontrarlo, tropieza con algo mayor: los trabajos de elaboración y duelo que lo conducen a la adquisición de una identidad perdida. De este modo, Cercas se coloca como aquel individuo que lucha y no se rinde en un Stockton despoblado de figuras como la suya.

Este último capítulo parte de los trabajos de duelo y elaboración analizados anteriormente, debido a que hallo en éstos, principalmente, una alternativa al sujeto característico de la tardomodernidad. De esta manera, me permito postular a Cercas como el gran héroe de la novela, al ser aquél que está preocupándose por la

---

<sup>63</sup> En el análisis que hago sobre este periodo retomo conceptos de autores que llaman con distintos nombres a la etapa que inicia en los sesentas a nivel global y que tiene como principio la individualización a partir de los cambios culturales y económicos; algunos, como Jameson, Bell y Lipovetsky, le llaman posmodernidad y otros, como Bauman, Habermas y Touraine, la conocen como modernidad líquida o tardía. Resultan útiles las palabras de Lipovetsky acerca de que la época en cuestión carece de claridad y “remite a niveles y esferas de análisis difíciles de hacer coincidir” (79). La diferencia entre ambos radica en que para los posmodernos ya se ha roto con la modernidad, mientras que los demás optan por pensar que la modernidad es un proyecto hasta el momento inacabado y que más bien vive nuevas características. Quizá la discusión terminará en unos años cuando nos hayamos alejado de este momento y se pueda estudiar con una mejor perspectiva; por lo tanto, no es objetivo de este trabajo debatir las diferencias conceptuales de ambos grupos teóricos, sino considerar que ambas posturas definen al mismo sujeto y a su sociedad. No obstante, para fines prácticos del trabajo he de señalar que los términos tardomodernidad, sujeto tardomoderno y derivados englobarán las dos nomenclaturas de la época. Enfatizo que, desde mi punto de vista, la modernidad continúa operando bajo nuevas lógicas.

recuperación de la memoria y de la historia de España en un mundo que parece más bien ahistórico, al ser aquél que asume el duelo en una época donde nos olvidamos de sentir. Previo a llevar a cabo el análisis de este personaje, considero oportuno partir del estudio acerca del momento en el que se desarrollan los acontecimientos de *Soldados*, puesto que primero debe entenderse en qué consiste este periodo tardomoderno del cual Cercas es antagónico.

La historia de la modernidad tardía comienza a partir de la ruptura entre el Estado de bienestar, el individuo y la razón (Touraine, *¿Podremos?* 30). El individuo, antes comprometido moralmente con su entorno, sustituye el bien común para darle peso a las fuerzas financieras; surge entonces un crecimiento de la economía capitalista, la cual es representada por el mercado. Poco a poco, este último agente dismanteló al Estado, por lo que: “La sociedad de producción comenzó a transformarse en sociedad de consumo”<sup>64</sup> (32), donde ejerce el hedonismo. Ejemplifica esta transición un indignado Miralles al ver la televisión: “En mi vida he visto una imbecilidad más grande: la gente tiene que adivinar cuánto cuesta cada una de esas cosas; si acierta, se la queda. Pero fíjese en lo felices que son, fíjese en cómo se ríen [...]. Ahora la gente es mucho más feliz que en mi época” (*Soldados* 184).

Ahora bien, este cambio produjo que en el individuo y en su comunidad reinara la indiferencia entre unos y otros –recuérdese a Figueras ante las anécdotas de su

---

<sup>64</sup> Cabe aclarar que es difícil determinar una fecha concreta que marque el inicio del periodo tardomoderno (al que se debe ver más como un capítulo más de nuestra historia que como una corriente estética), la relativa proximidad temporal de los hechos ha provocado discrepancias entre los especialistas en el tema, así como algunas concordancias. En el presente trabajo, se tomará la postura de dos académicos que han señalado algunos momentos clave que detonaron su surgimiento. Por un lado, el poeta español Dionisio Cañas indica que la actitud tardomoderna ya se ubica en España cuando concluye la Guerra Civil, pero que se acentúa al finalizar la Segunda Guerra Mundial (“La posmodernidad cumple 50 años en España”). Por otro lado, el chileno Manuel S. Garrido ubica el auge de esta época en los setenta, pues el ciudadano ya estaría lejos de aquél dominado por la razón, puesto que ahora estaría regido por las fuerzas de la economía (70).

padre—, así como un sentimiento de reiteración y estancamiento (Lipovetsky 9), de tal modo que es justo en esta etapa en la que el ser humano se muestra lleno de incertidumbres ante el porvenir; estamos dentro de un momento en el que “no sólo no sabemos adónde nos dirigimos, sino tampoco adónde deberíamos dirigirnos”, dice Eric Hobsbawm (26), un hecho que, de acuerdo con Bauman, provoca impotencia en la medida de que no nos sabemos capaces de decidir nuestro curso (*Tiempos* 15).

Ante tal situación de “indiferencia y pasmo”, Baudrillard postula que nos encontramos ante el fin de la historia (13). No es el único teórico que destaca la condición desencantada de este tiempo, pues incluso Hal Foster habla de una creencia dominante acerca de que nada marcha como debería y que se vive bajo un sistema carente de esperanzas rectificadoras (10), una idea que se refleja en el poema de Gil de Biedma —referido anteriormente—, pues para él la historia de España ya ha acabado y, además, de mal modo.

Así pues, dentro de la cultura tardomoderna impera el sentimiento de que lo único importante es nuestro presente, así lo advertía en su momento Octavio Paz: “Creo que la nueva estrella —esa que aún no despunta en el horizonte histórico pero que se anuncia ya de muchas maneras indirectas— será la del ahora” (“Ruptura” 516); por consiguiente, el individuo comienza a preocuparse más por saciar sus deseos que por si sus acciones tienen algún valor positivo para la sociedad; el presente establece como premisa para la satisfacción el estímulo de los sentidos y el placer (Lipovetsky 105). Basándose en estas condiciones, Fredric Jameson postula que el sujeto posmoderno se distingue por su banalidad, de la cual surge cierta “falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal” (29). Desde luego, el personaje de Conchi, novia del Cercas novelado, fungiría como un digno

paradigma, en su acepción más inmediata, de lo aseverado por Jameson, pues se caracteriza por una fatuidad genuina y la búsqueda por el disfrute; cabe señalar, de entrada, que se desempeña como pitonisa en la televisión local, no se interesa por los artículos periodísticos, y piensa que un prehistoriador es aquél que dejó trunca la carrera de Historia; por otro lado, Cercas narra que, en su viaje a Cancún, su pareja se dedicó a realizar compras de forma compulsiva y a pasar el tiempo con sus amistades, quienes se encontraban gobernadas por el goce de las actividades recreativas<sup>65</sup> (50).

Asimismo, Conchi se muestra insistente para que el protagonista deje el libro de Sánchez Mazas, un *facha*, y comience uno sobre García Lorca, lo que, a mi juicio, es una clara alusión a la superficialidad impuesta y a la nula motivación por penetrar en el pasado. A propósito de lo anterior, podría pensarse que tal ausencia de profundidad, para el caso de España, estaría reforzada por el “pacto del olvido” impuesto por la Transición, puesto que a la sociedad le fue prohibido el escrutinio de los hechos al no resultar conveniente para la convivencia; de este modo, la idolatría al presente encontraría su origen en el desencanto por el futuro incierto y un pasado al que sería mejor no recordar tal y como fue. El corolario de esto sería identificable en el protagonista, quien en un principio mostraba incredulidad acerca de si existían aún sobrevivientes de la guerra, pues para él este episodio es lejano, casi intocable; el individuo se distingue por su escasa reflexividad:

Es curioso (o por lo menos me parece curioso ahora): desde que el relato de Ferlosio despertara mi curiosidad nunca se me había ocurrido que alguno de los protagonistas de la historia pudiera estar todavía vivo, como si el hecho no hubiera ocurrido apenas sesenta años atrás, sino que fuera tan remoto como la batalla de Salamina (43)<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Para Zygmunt Bauman, el mundo actual pretende liberarse de sus obligaciones escapando mediante su atracción favorita: la feria (*Tiempos* 147); de este modo, el placer ha sustituido al entusiasmo causado por las utopías, una característica del hombre moderno y racional.

<sup>66</sup> De acuerdo con Carlos Berzosa, si se comparan los años setentas (recuérdese como la época de las revoluciones universitarias y los movimientos de posvanguardia) con nuestro presente, existe actualmente una curiosidad intelectual mucho menor, así como una inquietud política menguante,

Continuando con las características que la tardomodernidad imprime en el sujeto, se percibe que éste vive desapegado, rechaza el compromiso con la comunidad e incluso consigo mismo, permea en la sociedad la idea de que los sentimientos y emociones han dejado de exteriorizarse; para Jameson a este fenómeno se le denomina “el ocaso de los afectos”; según el teórico americano, esto no debe interpretarse como si el sujeto nuevo “carece de todo afecto, de todo sentimiento o emoción” (30), sino más bien como una falta de ahondamiento en las emociones. Como consecuencia, llega también a su punto concluyente la identidad, pues haciendo uso del ejemplo del artista, Jameson declara que éste ha perdido su pincelada distintiva.

El cambio de la subjetividad provocado por la afectividad menguante y una identidad disuelta, desde mi perspectiva, colaboran en que el individuo se muestre irreflexivo, carente de inquietudes por conocer su pasado, pues se encuentra regido por la imagen y el entretenimiento, elementos que conducen a la euforia y a la sustitución de las emociones por intensidades (39). La pérdida de su singularidad y del pasado arrebatado no es meditada; deviene en desensibilización por el entorno.

De vuelta al caso de España, me parece que el ocaso de los afectos es producto, en gran medida, no sólo de la lógica de consumo y la seducción por el goce, sino que también contribuye al fenómeno el fantasma de la guerra –la memoria impedida– que se ha convertido en un trauma del cual el individuo ha decidido no dolerse. En una cultura donde quizá el único sentimiento permisible es la euforia, el duelo parece la última de las opciones. Al no tramitar los acontecimientos, surge

---

ambas cuestiones serían factores que contribuirían en “este escaso conocimiento sobre el ayer cercano”. Asimismo, postula el catedrático que “hay una menor afición por la lectura y, por tanto, también menos interés por averiguar por uno mismo, como se hacía entonces”, lo que sugiere una dificultad por ahondar sobre aquello que “no se encuentra en los programas de las asignaturas oficiales” (“El olvido”).

entonces una desensibilización, que en términos psicoanalíticos, comenta Feierstein, es llamada “protección antiestímulo”, y se distingue por “la pérdida de sensaciones generada por la imposibilidad traumática [...], desconectando al aparato psíquico de la mayoría de las sensaciones producidas por el entorno” (80).

En *Soldados*, llama la atención el momento en que el protagonista entrevista a los personajes que convivieron tiempo atrás con Sánchez Mazas y halla en ellos gran disposición e ímpetu en narrar su testimonio, aunque también nota que sus recuerdos son imperfectos y hasta contradictorios; para el protagonista, la responsabilidad de esto la tiene el sujeto actual: “Quizá porque ya nadie tiene tiempo de escuchar a la gente de cierta edad, y menos cuando recuerdan episodios de su juventud, los tres estaban deseosos de hablar, y más de una vez hube de encauzar el chorro en desorden de sus evocaciones” (71-71).

Más adelante, el mismo Cercas advierte mediante las anécdotas de Daniel Angelats que “hacía mucho tiempo que le urgía hablar con alguien de estas cosas; comprendí que yo sólo le estaba escuchando en compensación por haberme contado su historia” (73), por lo que se puede comprender que incluso en un principio el protagonista se resiste a compenetrarse. Con lo anterior, considero que se coloca en evidencia la dificultad por empatizar y tramitar junto con el resto de la comunidad el episodio bélico.

Por otro lado, el protagonista de *Soldados* percibe los relatos distorsionados de sus interlocutores con cierto aire de nostalgia (72), un elemento más que es pertinente incluir como rasgo fundamental de la cultura tardomoderna, donde hay un notorio afán por realzar el pasado. Curiosamente esta característica es aún más notoria en los dos personajes que motivan toda la búsqueda: uno, Sánchez Mazas, el falangista que buscaba con su poesía el retorno al mundo paradisiaco y al que

sabía que ya no regresaría, pues él estaba formando parte del cambio ideológico en España y en el mundo occidental<sup>67</sup>; el otro, el militar que permitió la fuga del escritor y político al que las balas no tocaron aquel día en el Collell, pues el falangista comentaba que uno de los soldados bailaba *Suspiros de España* (122), uno de los pasodobles no sólo más famosos, sino con más carga nostálgica en la historia del país ibérico.

Al respecto de esta propiedad en la tardomodernidad se han proclamado autores como Jameson y Lipovetsky; no obstante, es Zygmunt Bauman quien define con gran precisión la aparición de los lugares del pasado como depositarios de la esperanza y de la idealización, para el teórico, aparecen en nuestra época *retrotopías*, que son “mundos ideales ubicados en un pasado perdido/robado/abandonado [...] y no en ese futuro todavía por nacer” (*Retrotopía* 14)<sup>68</sup>.

Así pues, el pasado es valorado por su estabilidad y por tal motivo resulta benéfico que el individuo coloque ahí sus expectativas. Desde luego, tal aseveración lleva implícita la idea de que el porvenir y el concepto de progreso han dejado de ser llamativos para el sujeto tardomoderno, ya no predomina el impulso para ir hacia delante, por lo que las utopías dejaron de tener relevancia<sup>69</sup>. “El progreso fue un ‘ir en pos de las utopías’”, recuerda Bauman (*Tiempos* 136), pero esta concepción, que posibilitaba el ensayo de un futuro optimizado, se ha debilitado.

---

<sup>67</sup> Para Cercas, la clave de la nostalgia advertida en el falangista se halla en su poética: “Sus versos tienen una sola cuerda, humilde y viejísima, monótona y un poco sentimental, pero Sánchez Mazas la toca con maestría, arrancándole una música limpia, natural y prosaica que sólo canta la melancolía agrisulce del tiempo que huye y en su huida arrastra el orden y las seguras jerarquías de un mundo abolido que, precisamente por haber sido abolido, es también un mundo inventado e imposible, que casi siempre equivale al mundo imposible e inventado del Paraíso” (80).

<sup>68</sup> Justamente Gómez López Quiñones observa que tras la Segunda República aparecen narrativas donde se resucita “un pasado que nunca existió” y que por lo tal “depara utopías retrospectivas. Este pasado hace las veces de un espacio artificial de añoranza por valores y certidumbres que la posmodernidad [...] ha desdibujado” (30).

<sup>69</sup> Este fenómeno ocurre por el desencanto, toda vez que las utopías no son cumplidas.

En sí, es difícil confiar en una sociedad de consumo en la que en vez del progreso mediante la razón se instala la idea de riesgo: surgen las bolsas de valores, los mercados especulativos; su carácter de incierto lo vuelve poco fidedigno, el individuo se desencanta al notar dicha incertidumbre. Por otro lado, habrá que tener presente lo dicho por José Colmeiro, quien apunta que también la sociedad española ha ido desencantándose a causa de los defectos de la Transición, los cuales disolvieron las esperanzas colectivas, donde fue el recuerdo del pasado el que comenzó a ocupar el lugar de la utopía (“Nation” 25).

Por último, llama la atención en la tardomodernidad lo que Lipovetsky señala como el “divorcio entre los valores de la esfera artística y los de lo cotidiano” (105). Con esto, el filósofo francés se refiere a que el arte en nuestra época ha perdido su fuerza debido a que ahora es un producto más al servicio de la generación de recursos económicos<sup>70</sup>. Desde luego, Lipovetsky retoma a Octavio Paz quien, en “El punto de convergencia”, establece que “vivimos el fin de la idea de arte moderno” (“Los hijos” 463), para el poeta mexicano el romanticismo y las vanguardias eran auténticos movimientos artísticos dado que en ellos se hallaba una tentativa por “destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra”, aunque quizá lo más distintivo de ambos era “la pretensión de unir vida y arte” (421). Según Paz, lo que da paso a la tardomodernidad y al ocaso del porvenir es que el arte ya no involucra la noción de cambio, ha perdido el poder que tenía a través de la negación, es decir, la mirada crítica en la que se halla un rechazo a las conductas que se pautan en cada etapa de la historia (el romanticismo niega la racionalidad; las vanguardias, el arte burgués, por ejemplo). Se experimenta, con el ocaso de la vanguardia, que la rebeldía de la negación se convierte en procedimiento (463).

---

<sup>70</sup> Aun así, me parece que el arte todavía tendría un papel crítico y con implicaciones éticas, como ocurre, de acuerdo con este trabajo, con *Soldados*.

Focalizo ahora la atención en la literatura, pues resultaría ingenuo pensar que no ha sufrido cambios en tanto que es una de las manifestaciones del arte más importantes. En efecto, diversas voces señalan que la nueva lógica dominante suscitada por la sociedad de consumo y los nuevos valores tardomodernos alteraron el modo de escritura; se habla ahora de una literatura en la que resalta como nunca antes el uso de la primera persona y donde la novela renuncia a capturar la realidad de forma histórica para captarla ahora exclusivamente a nivel individual (Ortega ctd. en Orisni-Saillet 302).

Asimismo, Anna Caballé se apoya de teóricos como Lasch o Senett para aseverar que la nueva narrativa enaltece al “Yo privado”, el cual “corta sus lazos de pertenencia al ámbito público de la sociedad y la política” (24). Desde luego, la literatura puede ser un reflejo del individuo que padece de las consecuencias de la sociedad del capitalismo tardío, para Gómez Lopez Quiñones el “proceso de personalización” que se vive tiene origen en que las utopías colectivas se extinguieron al tiempo que las vanguardias perdían su camino: “La ‘cultura del yo’ [...] sustituyó los sueños de un mañana mejor” (206-207).

Complementariamente, el catedrático Anthony Sterling –también previamente citado–, indica que el auge de la literatura de la memoria, donde puede inscribirse a *Soldados*, está regido –también– por las leyes del mercado (“La novela de memoria” 213), en donde se buscan nuevos productos literarios que entretengan al lector con historias sobre el pasado sin que la trama busque de algún modo la reflexión o indique la presencia de aquellos personajes ejemplares conocidos como héroes, tal como postula Luis Landero<sup>71</sup>.

Con lo anterior, he pretendido realizar un breve repaso al mundo actual. Los

---

<sup>71</sup> En una entrevista, el escritor postula: “La palabra héroe está descatalogada. Las novelas ya no admiten héroes, se han refugiado todos en los *best sellers*” (Rodríguez Marcos, “Las novelas”).

fenómenos narrados esbozan un panorama francamente desalentador, donde el fracaso a todas luces parece inevitable; en efecto, asemeja la ciudad californiana de *Fat City*. No obstante, recuérdese que aun con todas las oposiciones, todavía en Stockton puede haber quien salga a pelear. Bien dice Bauman que ante un mundo que ha desvanecido la fuerza del Estado, “se ha dejado en manos de los individuos la búsqueda, la detección y la práctica de soluciones individuales [...] a problemas originados por la sociedad” (*Tiempos* 25).

Entonces, quizá dentro de los males de la tardomodernidad se podría encontrar la cura: si bien el individuo se encuentra seducido por la levedad, es posible que alguno todavía dé señales de resistencia y se halle, por lo tanto, en busca de propuestas para revertir su condición. En concreto, para el caso de la narrativa, considero que incluso en un mundo donde la oferta literaria se plaga de *best sellers*, es posible localizar novelas preocupadas por ofrecer posibilidades alternas a la realidad actual; incluso, algunas de estas obras se valen de la tradición tardomoderna de la autonarración para darle voz a sus sugerencias. Desde esta perspectiva, la autonarración podría ser vista entonces más como “una respuesta artística a los procesos de desobjetivización engendrados por la dictadura de la economía, como una forma de resistencia” (Gasparini 208) y como un relato donde se tenga al Yo en su centro pero meramente con fines narcisitas y de alardeo.

En el caso de *Cercas*, me parece que se puede encontrar en las líneas de *Soldados*, cierta literatura disidente y que se atreve a negar el pasado tal como la represión del franquismo había propuesto. En esta novela, al confrontar la memoria manipulada, se opone al intento de la tardomodernidad arrostrando su carácter teleológico y en la que el presente es visto, en lugar del tiempo predilecto para el entretenimiento y el goce, como el único momento que se tiene para considerar el

pasado y elaborarlo; de este modo, en el presente se hallaría la “capacidad de ruptura y su necesaria proyección hacia un futuro fluyente, dinámico y plural” (Gómez López Quiñones 25).

Ahora bien, Colmeiro señala que en nuestro tiempo vivimos sin grandes narrativas que resulten claras y desambiguantes que nos muestren lo que es importante de recordar (“Nation” 27). Es posible que tenga razón, pero también me parece que sería ésta una oportunidad perfecta de utilizar las narrativas como *Soldados* para trazar mapas cognitivos –utilizando la metáfora de Jameson<sup>72</sup>– de nuestro rumbo.

Un camino que puede emprender (e incluso ya lo hace) el sujeto tardomoderno español es el de la reconciliación con el pasado bloqueado. El protagonista de *Soldados* es un ejemplo, pues coloca como punto de partida para ello un trabajo de elaboración y, simultáneamente, uno de duelo que en conjunto permitirían un reencuentro con la memoria herida a la par de que se posibilita un proceso de “construcción y reconstrucción identitaria después del terror” (Feierstein 85). Así pues, una novela como *Soldados* sería capaz de abrir nuevas posibilidades de representación del duelo en una cultura que luce desinteresada por dolerse. Es en obras como éstas donde se puede hallar a un protagonista comprometido con su pasado y donde gracias a la distancia conforme a los hechos se puede tener un mejor encuentro crítico con éste; pareciera que el Cercas novelado hace eco de lo dicho por Rafael González Ferriz: “hay que seguir estudiando esos tiempos para comprenderlos mejor y sacar lecciones, pero no hay que seguir viviendo en ellos” (ctd. en Morales Rivera, 17-18) y, de hecho, la mejor forma de estudiarlos podría

---

<sup>72</sup> Fredric Jameson dedica el último apartado de *La lógica cultural del capitalismo tardío*, “El símbolo y la cartografía social”, para postular la idea de un nuevo arte político que funcione didáctica y pedagógicamente para trazar perspectivas acerca de cómo concebimos individual y colectivamente. De esta manera, el autor apela a la “confección de mapas cognitivos” (117-121).

hacerse mediante la recuperación de los testimonios antes ocultos; se trata ahora de dejar que la memoria se exprese. En ese camino, Andreas Huyssen asevera que el discurso sobre la memoria es esencial para concebir nuevamente un futuro y traer de vuelta la base sólida temporal y espacial de la vida, así como la imaginación; cuestiones que se han ido perdiendo (19).

Así pues, para revertir el camino condicionado por la tardomodernidad donde el futuro funge como inhóspito, es clave un arte como la literatura que permita recobrar la memoria –despertar tras la amnesia– y hacer una elaboración del pasado. Para ello, lo más importante a tener en consideración es aquello que Bauman refiere como uno de los últimos recursos para volver a mirar hacia al frente y detener las retrotopías: el diálogo. Es la interacción con el otro lo que nos hace partícipes de la “elaboración y construcción” de una nueva cultura donde puedan sanarse las heridas de nuestro mundo. Así pues, hay que depositar la confianza en lo más próximo, el individuo: “Tenemos que confiar la esperanza al cuidado de los encuentros cotidianos [...] en los que todos participemos y nos presentemos como simples humanos” (160).

Es el diálogo lo esencial en *Soldados de Salamina*. Se trata del recorrido de un hombre que se atreve a dolerse, que dialoga con el pasado ignorado –ahí está Angelats, Ferré, Figueras y un imaginado soldado Miralles– y que empieza el camino de la reconciliación. En esta novela, el héroe es aquel periodista, común y corriente, que en busca de un secreto esencial, comienza a hacer las maletas para mudarse de Stockton.

### 3.2 Hacia un héroe *cercasiano*

Dentro de la crítica que se le ha hecho a la reciente producción literaria en España resalta aquella que hizo Landero acerca de que los héroes están descatalogados y

ahora tienen su morada en la literatura de superventas. Quizá el autor tenga razón, y aunque el comentario pueda contener una carga negativa, desde mi perspectiva lo mejor que puede ocurrir en la tardomodernidad es aprovechar las narrativas de mayor distribución para evidenciar que aún puede haber individuos de carácter ejemplar.

De hecho, considero que el mismo Cercas explora en *Soldados* la cabida del heroísmo en nuestros tiempos<sup>73</sup>; asimismo, diversos académicos son los que han analizado la obra y confirman la preocupación del autor por este tema. De los primeros estudios al respecto, destacan los de Carlos Yushimito del Valle y Alicia Satorras Pons (ambos publicados en 2003). En el texto del escritor peruano se reflexiona, a partir del comportamiento del militar que perdona la vida del enemigo – Miralles, para Cercas–, que el héroe es quien desafía desde su libre albedrío y los impulsos de su interior la pauta a seguir<sup>74</sup>, la cual, en este caso, es matar al pez gordo en nombre del bando republicano (“Indagaciones”); se puede encontrar una opinión similar en el ensayo de Satorras Pons, quien observa a Miralles como aquél que: “se deja guiar por el propósito de ser coherente con lo que le dicta su interior” (238) al tiempo que advierte en *Soldados* la intención de Cercas por hacer que el héroe descienda del pedestal y enfrente los dilemas del hombre común (240).

Estas consideraciones me llevaron a pensar que el Cercas protagonista de la novela puede ser también un héroe, dado que en él también se aprecia un carácter disidente de la norma, es un individuo que reflexiona y busca un sentido en una época en la que permea el desinterés por hacerlo, hay, por lo tanto, un esfuerzo de enfrentar los tintes de conformidad y superficialidad que caracterizan a la sociedad;

---

<sup>73</sup> En *Diálogos de Salamina*, el autor confiesa que la novela habla de la posibilidad del heroísmo, de la búsqueda del padre y de la literatura como salvación personal (21).

<sup>74</sup> Incluso, Mallorquí-Ruscalleda encuentra en el nombre de la residencia del anciano –Nimphéas– un guiño con las ninfas, engendradoras de héroes (265).

además, se muestra como un periodista que intenta construirse una carrera de escritor: es un hombre común.

Desde luego, no he sido el primero en tener dicha idea; trabajos más recientes – curiosamente, todos de tesis– señalan a Cercas como una figura heroica en *Soldados*. En primer lugar, Gabriela Covarrubias Sánchez Hidalgo propone, en “La Trascendencia del héroe a través de la memoria en *Soldados de Salamina* escrita por Javier Cercas”, que el periodista, al resultar el objeto de la enunciación y darle voz a los testimonios, es el héroe (45). Un segundo análisis, a cargo de Marta del Pozo y titulado “*Soldados de Salamina*: Terapias para después de una guerra”, halla que el mismo personaje tiene tal condición debido a que en él está el propósito de comprender el pasado de un pueblo (VI). Por último, la brasileña Lorena Carvalho, con su trabajo “Entre a ética e a estética”, ubica en Cercas un heroísmo que recae en la búsqueda de identidad en los tiempos de la desubjetivización impulsada por la lógica dominante (69).

Así pues, la contribución que pretendo hacer sobre esta línea de estudio es en qué medida los trabajos de duelo y recuperación, que se detallaron en el capítulo 2, aportan a la figuración del héroe moderno, ya que la lucha por vencer la compulsión de la repetición aunada a la redirección de la libido fomentan que el protagonista de la novela afronte la actitud tardomoderna de la que se habló en el apartado anterior. De este modo, las líneas siguientes son un análisis de cómo Cercas es un héroe problemático<sup>75</sup> –distintivo de la modernidad, de acuerdo con Lukács– en un mundo que cada vez se percibe más ajeno al razonamiento y al progreso. Igualmente,

---

<sup>75</sup> Si bien desarrollo en líneas posteriores la idea, conviene decir que el héroe problemático es aquél que se encuentra en un mundo degradado, pero que aún así su preocupación es la de buscar y reflexionar; además, este es justo el héroe que tiene su morada en la novela, en la cual –cito a Lucien Goldman, seguidor del trabajo de Lukács– se narra “la historia de una búsqueda [...]; búsqueda de valores auténticos en un mundo degradado también, pero en un nivel más elevado y de una manera diferente” (22). Más adelante, el teórico francés sitúa en el artista –que puede ser un escritor, como Cercas– como el individuo problemático, al ser “crítico y opuesto a la sociedad” (37).

recordando lo dicho por Bauman, nuestro tiempo se distingue por actos personales que buscan darle solución a los problemas colectivos, por lo que encuentro resonancia en lo postulado por Joseph Campbell respecto al heroísmo que requiere la actualidad, un individuo creador consciente de que la sociedad no buscará guiarlo, sino que es él quien puede salvar a la comunidad, este héroe es el moderno (345).

Se debe considerar que el protagonista evoluciona en el transcurso de la novela, pues en un principio se muestra como un personaje característico de la tardomodernidad. Cabe recordar lo citado en el apartado previo acerca de su desconocimiento por la Guerra Civil, situación que alude a la ausencia de profundidad señalada por Jameson. Aunado a lo anterior, es posible percibir nula oposición ante los acontecimientos de su vida que refleja el individuo en esta etapa: “Se me adscribió a la sección de cultura, que es donde se adscribe a la gente a la que no se sabe dónde adscribir. [...] Se me obligó a hacer de todo” (*Soldados* 18). Sin embargo, es la historia de la exitosa huida de Sánchez Mazas del fusilamiento en el Collell lo que sacude a Cercas: la irreflexividad se transforma en búsqueda y aparecen numerosas preguntas que emergen en torno al enigma de nuestra condición como seres humanos:

Como una pregunta lleva a otra pregunta, me pregunté también —pero esto en realidad ya llevaba mucho tiempo preguntándomelo— qué ocurrió en realidad durante aquellos días en que Sánchez Mazas anduvo vagando sin rumbo por tierra de nadie. Qué pensó, qué sintió, qué les contó a los Ferré, a los Figueras, a Angelats. Qué recordaban éstos que les había contado. Y qué habían pensado y sentido ellos. Ardía en deseos de hablar con el tío de Jaume Figueras, con María Ferré y con Angelats, si es que aún estaba vivo (62).

De esta manera, comienza la pesquisa de los testimonios que acompañaron al falangista tras haberse fugado y que desemboca en la necesidad de hallar al soldado republicano, pues él puede esclarecer el misterio que hay detrás de perdonarle la vida al enemigo.

Al final, cuando encuentra a Miralles, éste no consigue satisfacer sus inquietudes; así pues, como asevera Satorras: “renuncia al descubrimiento del enigma esencial”<sup>76</sup> (240), sin que esto signifique que el autor no ha obtenido nada en su trayecto; todo lo contrario, pues Cercas halla una reconciliación con su pasado y un entendimiento de éste. “El camino del individuo problemático hasta sí mismo [...] va desde la oscura prisión en la realidad [...] hasta el autoconocimiento claro”, comenta György Lukács (109). De este modo, la oscura realidad a la que refiere el teórico húngaro sería la carencia de memoria, las deficiencias del recuerdo por haberse reprimido y la ausencia de los soldados anónimos en la historia española; mientras que el autoconocimiento tiene que ver con la identidad que Cercas asume tras el trabajo de duelo. Por lo anterior, puede considerarse que los procesos psíquicos permitirían establecer una ruptura (negación, como alude Octavio Paz) con el orden establecido por el pensamiento tardomoderno.

En primer lugar, el Cercas de la novela es el personaje que combate la superficialidad generada a partir de este periodo no sólo por la liviandad del individuo consumista sino también debido al producto del bloqueo memorístico durante la represión franquista y que continuó hasta el pacto denegativo fomentado por la Transición. Como se vio a partir de la teoría *ricoeuriana*, la memoria fue tanto bloqueada como manipulada, por lo que el trayecto para revertir esta condición es el trabajo de elaboración de la memoria en la que se debe vencer la compulsión de la repetición. En este sentido, el protagonista –mediante la puesta en marcha de la

---

<sup>76</sup> El epígrafe de la novela proviene de *Los trabajos y los días* de Hesíodo y reza así: “Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres”, desde aquí se observa la preocupación que el autor trasladará a su personaje por indagar en qué es lo que realmente nos determina a hacer lo que hacemos. Ya dentro de la obra, se sabe que la obsesión por encontrar a Miralles se da porque en él reside un *secreto esencial*: “Pensaba en Miralles [...]; pensaba en su único encuentro conjetural [con Sánchez Mazas], sesenta años atrás, a casi mil kilómetros de distancia, bajo la lluvia de una mañana violenta y boscosa; pensaba que pronto sabría si Miralles era el soldado de Líster [...], y que sabría también qué pensó al mirarle a los ojos y por qué lo salvó, y que entonces tal vez comprendería por fin un secreto esencial” (180).

memoria comunicativa y la transformación de ésta en memoria en función por vía de la escritura— estaría elaborando una interpretación del pasado de España al no permitir que los recuerdos permanezcan reprimidos.

Al respecto, encuentro nada casual la dicotomía del protagonista como escritor de prensa y de literatura. Su papel como periodista lo convierte en hombre de acción, como le confiesa a Bolaño (*Soldados* 151), es decir, su profesión lo vincula al rol del que investiga y exhibe; por otro lado, su papel como literato le permite utilizar la escritura como vehículo de su reflexión al tiempo que facilita la creación de un diálogo con los caídos anónimos como lo fue Miralles<sup>77</sup>. La búsqueda de valores residiría en el oficio de la creación literaria, así lo dice el protagonista: “Un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora” (143-144).

Ahora bien, de acuerdo con la teoría novelística de Cercas, una buena pluma sería la que hace frente a un problema agudo —como resulta la recuperación de la memoria impedida— pero que en lugar de darle una solución inmediata, “lo vuelve más complejo todavía” (*El punto* 72). Tal complejización es llevada a cabo por el protagonista de la obra toda vez que plantearse una pregunta le lleva a hacerse otra; esto lo hace con la intención de comprender qué era lo que realmente había pasado durante el episodio del fusilamiento (*Soldados* 62). Al final, lo único que reconoce es la ausencia de justicia y memoria de ciertos combatientes mientras que figuras como

---

<sup>77</sup> Curiosamente, esto es lo que para el escritor chileno sería un hombre de acción: aquél que escribe como rechazo a la compulsión de la repetición: “Si don Quijote hubiera escrito un solo libro de caballería nunca hubiera sido don Quijote, y si yo no hubiese aprendido a escribir ahora estaría pegando tiros con las FARC” (151).

Sobre este punto, llama la atención lo aseverado por Gómez López Quiñones: “Los personajes protagonistas de estas recientes novelas sobre la Guerra Civil, escritores y lectores cultos, recuperan la Historia y la memoria para crear un escenario sobre el que ellos mismos plasman la asunción de unas responsabilidades éticas” (95). Con esto, se validaría la importancia del oficio del héroe.

las de Sánchez Mazas habían sido enaltecidas cuando lejos de haber ayudado al país, habían contribuido a su hundimiento.

La memoria ya no sólo viabiliza negar la superficialidad impuesta, sino que actúa como un dispositivo capaz de reabrir expedientes que se habían dado por archivados. Se retoma una vez más el trabajo de Ricoeur, quien encuentra en la memoria obligada los andamiajes morales que llevan a dar a cada quien lo que le pertenece y cuyo arquitecto sería el Cercas novelado y los planos, el libro que fabrica: “al extraer de los recuerdos traumatizantes su va[h]o ejemplar, transforma la memoria en proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma de futuro y del imperativo” (119). Así, se vuelve posible vislumbrar un porvenir donde se reconcilian las Españas del pasado y el presente; un sendero hacia la paz se torna factible ya que, asegura Bauman, es la carencia de justicia lo que obstaculiza la pacificación (*Tiempos* 13).

Sin el ejercicio de la comprensión a fondo de los hechos derivados del proceso de redactar, sería inviable pensar en la justicia; por ende, sólo el héroe problemático y creador, entendido como aquél que no se conforma con lo que reside en la superficie y genera otras posibilidades, sería capaz de encontrar justicia y concilio.

Colateralmente, cuando el protagonista emplea como instrumento de sus razonamientos y como depositario de la memoria su novela –recuérdese que *Soldados* es una metaficción–, está haciendo un intento por ligar nuevamente el quehacer artístico con la vida cotidiana, un indicador en los tiempos del individuo moderno, como recuerda Habermas: “La idea de modernidad va unida íntimamente al desarrollo del arte” (27). De igual manera, Octavio Paz sustenta una opinión similar en la que destaca además la importancia de las vanguardias, cuyo rasgo principal era la “pretensión de unir vida y arte” (“Los hijos” 423); no obstante, dicho

enlace se desgastó con la lógica consumista impuesta por la tardomodernidad, con lo que el arte dejó de cumplir su función crítica, esto supuso el ocaso de la vanguardia. Otro de los grandes estudiosos de esta condición es Daniel Bell, quien recurre al término de “vanguardia fosilizada” para explicar que el protagonismo del arte fue embalsamado y enviado al museo, sitio donde sólo es permisible la contemplación y el distanciamiento<sup>78</sup>.

Desde mi perspectiva, existe en el personaje principal de *Soldados* la intención de arremeter contra el supuesto tardomoderno acerca de la nula negación que puede ofrecer un arte como la literatura. La forma en que la escritura puede ayudar a quien la ejerce es como una herramienta que posibilita la expresión de lo que se piensa, en donde puede plasmarse el aprendizaje de nuestras pesquisas a la par que permite vencer la represión; así pues, en lugar de reprimir nuestras ideas como ocurre en los pactos denegativos, se estaría logrando el libre desarrollo de lo que se piensa<sup>79</sup>. Por otro lado, el postulado de Satorras Pons en relación con que *Soldados* “participa de una naturaleza desmitificadora del arte que integra al escritor en el mundo circundante [...] y elude, en principio, una concepción elitista de la literatura” (227) estaría apoyando la validez de mi opinión desde una óptica alternativa, pues el comentario de la hispanista tiene que ver con el eclipse de la distancia –término también propuesto por Bell– que la obra logra cuando llega a manos del lector; si

---

<sup>78</sup> Publicado en 1987, el estupendo ensayo de Bell donde asegura que el arte se ha convertido en un producto decorativo puede ser consultado en *Letras Libres* (antes *Vuelta*): <http://www.lettraslibres.com/vuelta/la-vanguardia-fosilizada>.

Igualmente, considero que el término distanciamiento tiene ciertos ecos de la famosa aura de Benjamin.

<sup>79</sup> Por ejemplo, de acuerdo con Freud “El poeta dirige su atención sobre el inconsciente en su propio psiquisimo, escucha las posibilidades de desarrollo de éste y les permite la expresión artística en lugar de reprimirlas” (Jensen ctd. en Samson 169). ¿Será entonces toda forma poética un trabajo de elaboración en tanto que es un dispositivo que permite el libre flujo de las pulsiones?

bien apoyo esta noción, me parece que debe ser discutida particularmente en el último apartado.

Ahora bien, resaltan por su carga simbólica las palabras dichas por Miralles al momento en el que conoce en persona a Cercas: “Le esperaba antes”, le dice el otrora soldado a Cercas ya en la residencia de Dijon, y remata con un “Llega usted un poco tarde” (183). Si bien el anciano aclara que se refiere a que el protagonista arriba a su reunión poco antes de la hora de la comida, me parece ingenuo no pensar que Miralles le está reclamando también por todo el tiempo que la sociedad española tardó en reconocer la existencia de todos esos combatientes que dieron la vida sin que hoy un solo monumento lleve su rostro. No obstante, el protagonista llega a esta cita pospuesta con el objetivo firme de hacer las paces con el pasado y asimilar lo ocurrido: toca el tiempo de dolerse.

Como se sabe, la entrevista con Miralles es la cúspide de lo ficcional, un guiño al respecto lo proporciona Bolaño cuando le sugiere al protagonista que quizá la mejor forma para acabar con el libro es inventando dicho encuentro (169). He de retomar aquí el ensayo de Anthony Nuckols, “La novela contemporánea como instrumento de duelo”, donde señala: “Proyectar esas pérdidas reales en la ficción, ya sean estas pérdidas personales y vividas por los propios autores, o pérdidas heredadas [...], como podría ser el caso de un autor que, sin haber vivido necesariamente en los contextos mencionados, pretenda enfrentar las deudas del pasado a través de la ficción” (189). De este modo se conseguiría cuestionar la acepción tardomoderna del ocaso de los afectos, ya que al realizar este trabajo psíquico opuesto a la melancolía se involucra la noción de sentir el dolor provocado por las pérdidas reales, las cuales de algún modo se desplazan al contexto literario donde el doliente ofrece otra posibilidad de “vida”. El protagonista piensa en su padre, en el soldado enigmático,

pero, especialmente, en todos los caídos: “Ninguno probó las cosas buenas de la vida”, le recuerda el anciano (*Soldados* 200).

Atravesar por el luto ofrece al individuo la posibilidad de tener una expectativa más optimista acerca del porvenir, toda vez que viabiliza conjurar los fantasmas traumatizantes del pasado al hacerlos parte del relato real. De esta manera, Cercas cumple también con el rol del héroe moderno que, según Joseph Campbell, se atreve a buscar la presencia con la que debe reconciliarse para fijar un nuevo destino; un héroe que además se libera de sus temores y malentendidos y que es vital para nuestro tiempo (345): se trata de mirar hacia atrás, para aceptar que se puede seguir al porvenir<sup>80</sup>. No es entonces una visita al pasado con el fin de intervenirlo y alojar ahí las esperanzas, como caracteriza Bauman a las retrotopías (*Retrotopía* 19) y su connotación nostálgica tan distintiva del pensamiento tardomoderno.

En todo caso, se trataría de la nostalgia que Svetlana Boym denomina reflexiva y se le considera como “una forma de duelo profundo que ayuda a hacer desaparecer la pena gracias a la reflexión sobre el dolor y a un juego que apunta hacia el futuro” (91), recordemos que lo que Cercas ofrece en principio sólo son “conjeturas razonables” que le permitan comprender, por lo que nuevamente el héroe representado por él rompe con otro elemento de la época. El protagonista se muestra consciente de que el episodio bélico había provocado nostalgia no reflexiva a la vez que el pasado era, para una buena parte de escritores españoles, el terreno fácil para una narrativa consumible; por ende, la última gran negación de la novela es la obra en sí, en tanto que el relato real pretende romper con dicha tradición

---

<sup>80</sup> Se trata de un parafraseo de mi parte a una cita de Gómez López Quiñones que reza: “Los protagonistas de estas obras terminan aceptando que “vivir hacia delante” demanda “pensar hacia atrás” (25). Esta cita resultó fundamental para el entendimiento de mi trabajo y por ello le rindo homenaje con el título de este capítulo.

establecida: “Empecé a sentir curiosidad [...] por las historias tremendas que engendró [la Guerra Civil], que siempre me habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación” (*Soldados* 21).

Recapitulando los últimos párrafos, se puede ver que mediante el trabajo psíquico y creativo del protagonista éste se atreve a cuestionar la condición tardomoderna, por lo que Cercas aparece como una reinserción del héroe problemático que se extraña del mundo en el que vive (Lukács 95), el cual luce casi ajeno a la razón y la noción de progreso. Ciertamente, como apunta Satorras Pons, los héroes no tendrían sentido en un mundo en el que hubiese equilibrio y seguridad (238), por lo que resulta pertinente la inclusión del héroe problemático para confrontar la apatía e incertidumbre que rigen tanto al mundo de la novela como al nuestro.

De apegarse a las características del héroe de *Soldados* –entendiendo a éste como Cercas y Miralles, de acuerdo con lo que proponen los hispanistas–, podría pensarse que el paradigma del héroe *cercasiano* es aquel que dice no. Dice no cuando se rebela contra su tarea de disparar para, en vez de eso, dar media vuelta y permitir que el otro viva. Dice no cuando sabe que es inexistente una veleta que lleve el nombre de Antoni Miralles y como alternativa le ofrece una morada dentro de las páginas de una novela. Dice no cuando, mirando al pasado, acepta de éste sus imprecisiones y verdades y, al final, se funden en un abrazo<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> En *El punto ciego*, el autor español habla de una república ideal en la que “hay tres personajes imprescindibles: un maestro, un médico y un hombre que dice No. [...] El hombre que dice No es quien preserva la dignidad colectiva: es el hombre que, en las situaciones límite, en los momentos más comprometidos, cuando se decide el destino de la sociedad y más difícil es conservar la cabeza y todos o casi todos pierden el sentido de la realidad y dicen Sí por un error de juicio y quienes no lo hacen no se atreven a decir No por temor a ser rechazados por la mayoría” (126-127).

El héroe de Cercas es ése cuya forma de actuar se desapega del resto y que, lejos de adaptarse a la norma, busca llenarse de coraje y virtud para no equivocarse “en el único momento en que importa no equivocarse” (*Soldados* 148): su heroísmo reside en su nobleza moral (Satorras 243), consecuentemente, lo que se puede leer entre líneas es que para Cercas cualquiera que posea un instinto ético que combata las imposiciones de la norma puede ser un héroe, así como aquel muchacho del que cuenta Bolaño que, sin esperar a los bomberos, se metió a una casa en llamas motivado solamente por su intuición (149).

No es fortuito, entonces, que al final de la novela, la última imagen sea la de un soldado anónimo que ondea la bandera de “un país que es todos los países” (donde caben incluso los olvidados) en medio de un desierto (que bien podría simbolizar la sensación de profunda soledad y desasosiego de nuestra época) y que avanza “sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarles mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante” (209). Nótese que la clave está en el movimiento: en continuar. Y mientras eso pase habrá esperanza.

Para concluir, ha de señalarse que una gran bondad de la obra es que al ofrecer diferentes tipos de héroes y heroísmos la última palabra queda en quien pasa sus ojos por las líneas de *Soldados de Salamina*. La novela de punto ciego, como la concibe Cercas, genera espacios en blanco que al escritor no le interesa rellenar<sup>82</sup>. Por tal motivo, no puede considerarse este texto sin la presencia de quien toma la decisión final sobre los caminos del heroísmo: el lector. Desde mi perspectiva, así como los trabajos psíquicos realizados por el protagonista y su distintiva negación le

---

<sup>82</sup> Esta teoría, donde el autor compara el proceso del cerebro con el del lector tiene gran resonancia con lo propuesto por la hermenéutica acerca de los lugares vacíos (*Leerstellen*). Textualmente, dice así: “Igual que el cerebro rellena el punto ciego del ojo, permitiéndole ver donde de hecho no ve, el lector rellena el punto ciego de la novela permitiéndole conocer lo que de hecho no conoce, llegar hasta donde, por sí sola, nunca llegaría la novela” (*El punto* 18).

llevan a penetrar la liviana superficie de su mundo, el Cercas real invita a su lector a buscar en lo profundo de la memoria las imperfecciones de nuestras sociedades.

### 3.3 Breve y última reflexión: el lector como héroe

En este último apartado centro mis reflexiones en quien considero que es la pieza clave de toda la literatura: el lector. Por ende, no podía dejar de lado la oportunidad de comentar ciertas reflexiones sobre este agente, pues incluso no consideraría completa mi investigación dejándolo fuera. Desde luego, diversos autores que consulté para elaborar este trabajo advirtieron también su importancia desde diferentes aristas, lo que apoyó a escribir estas líneas.

En primer lugar, considero que *Soldados* tiene dos figuras que ejemplifican al lector: la primera es el propio Cercas, quien acude a su texto con ojo clínico para advertir sus deficiencias e indagar en las posibilidades de perfeccionarlo. Por otro lado se encuentra Conchi, la pareja del protagonista cuyos aires de torpeza la convierten, en un principio, tanto en el alivio cómico como en el modelo del sujeto posmoderno<sup>83</sup>; no obstante, esta pitonisa simboliza además al lector que acepta el pacto de Cercas y su relato real al dejarse convencer por el periodista de que Miralles es el individuo que le falta a la obra para no quedar trunca. De esta manera, Conchi vive una transición similar a la del personaje principal, dado que sus rasgos de individuo irreflexivo desaparecen al grado de que pasa de pedir que su pareja abandone su proyecto novelístico a volverse la gran cómplice en la búsqueda de

---

<sup>83</sup> Algunos estudiosos como Eva Antón (véase su trabajo “Guerra y sexismo: otro ejemplo narrativo de la reacción patriarcal” *Labrys, études féministes / estudos feministas*. jun/dic. 2006) critican, desde el feminismo, la propuesta de Cercas por bosquejar a una mujer, Conchi, como un personaje ignorante. Tal discriminación la considero accidental completamente y tiene que ver más con el desarrollo de la trama que con una segregación de carácter sexista. En el filme de *Soldados*, el personaje protagónico es una mujer en vez de un hombre, con lo que quizá hay un intento por evitar malos entendidos en cuanto al tema de género.

Antoni Miralles. Por lo tanto, Conchi es la primera lectora convencida del proyecto de Cercas.

Con base en lo que se ha trabajado, el heroísmo *cercasiano* se caracteriza, entre otras cuestiones, porque puede provenir de cualquiera, siempre y cuando esté motivado por la virtud y el progreso. En este caso, las características del héroe pasan a manos de la Conchi lectora, pues ella encuentra un mejoramiento en su persona que la vuelve parte de la pesquisa por el soldado. Al respecto, comenta Justo Serna que: “Son los héroes modestos los que nos mejoran al no empeorarse ellos mismos con sus propias decisiones” (121). De este modo, pienso que si Conchi fue una fiel convencida del trabajo del protagonista, entonces la literatura puede hacer algo similar por nosotros, por los que estamos afuera.

Para este punto, es preciso considerar la teoría del autor español, quien comenta que la literatura “sirve para transformar la realidad, es decir, para cambiar el mundo; también para cambiar a los hombres, llevándoles a asumir plenamente su responsabilidad”<sup>84</sup> (*El punto* 114). En esta cita llaman la atención dos aspectos. El primero es que para Cercas, la narrativa no tiene relación primaria con la noción de la lectura como pasatiempo, sino como acción. El segundo elemento a considerar tiene que ver con el rol de la literatura como sustento para llevar *algo* a cabo. Ese algo sería la responsabilidad de la que habla. Así pues, la literatura invita al lector a formar un criterio ético que podría conducirlo a la impugnación de la realidad, situación que vendría bien si se tiene en cuenta que en nuestros días la adquisición de conocimiento, cultura e historia proviene de medios masivos, quienes entregan información ya digerida.

---

<sup>84</sup> Encuentro ecos con la poética horaciana del *docere / delectare*, pues se postula que la poesía puede cumplir con las funciones de enseñanza y deleite.

Dice el autor de *Soldados* que el propósito de la literatura es el de provocar cambios colectivos a través del individuo (118); si la percepción de la realidad del lector es alterada, entonces podrá ejercer un compromiso distinto con su mundo. Así pues, si el ejercicio del escritor consiste en plasmar sus ideas y convicciones en la obra, el lector deberá extraerlas para que las cuestione o apoye y le sirvan de alguna manera para mirar la vida con otros ojos. La lectura sería un acto de negación: se puede ser crítico con el autor, pero también con lo que la realidad entrega. Así pues, una lectura crítica sería “capaz de transportar de una mente a otra, ideas que acentúan la interacción social” (Epstein 334).

De alguna manera, la idea de que leer es vivir mediante las vidas de otros y que por ende se vive más es cierta: “Toda experiencia literaria es *también* una experiencia vital, no menos intensa o verdadera” que nuestra vida, comenta Cercas (*La verdad* 89). Apoyo que es una experiencia vital en tanto que quien lee acepta colocarse en la situación de los protagonistas de la obra<sup>85</sup>; con ello se puede conseguir que se acceda al análisis de los hechos, especialmente cuando se tiene de frente una novela como *Soldados*, donde el lector actual experimentaría lo que gran parte de la población actual no alcanzó a vivir: la Guerra civil; por otra parte, lograría que este grupo pudiera indagar sobre su pasado al recuperar también testimonios y problemáticas de éste. Por consiguiente, el lector puede en caso de interpretar la obra, formular algo para sí (Iser 206) que le permita participar reflexivamente del momento en que le toca vivir<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Hans R. Jauss cita a Dieter Wellershoff (*Poetik und Hermeneutik*) para explicar que durante la lectura hay un proceso de reconocimiento-distanciamiento por parte del lector, lo que lo lleva a asimilar las conductas que le resultan ejemplares e identificarse con la obra o sus personajes: “el lector, cautivado por un texto, desea tanto reconocerse como diferenciarse, es decir, tener espacio para alternativas...” (Jauss 221).

<sup>86</sup> Parafraseando a Todorov, el lector de hoy lee para encontrar sentido que le permita entenderse a sí mismo y a su mundo (*La literatura* 28).

De vuelta al héroe problemático de Cercas, me gusta pensar que la tarea que éste tiene con el lector es exhortarlo para que “participe de los pasos, alteraciones y contratiempos sufridos por el recuento histórico” (Gómez López Quiónes 61); precisamente para Ricoeur ésta es la función del protagonista, pues viabiliza el involucramiento del lector en la elaboración de una verdad (ctd. en Jauss 223), donde deja de ser un cómplice de la memoria impedida para, lejos de eso, comenzar a escrutarla<sup>87</sup>.

La participación del lector, quien ahora es portador de una nueva experiencia que hasta ahora no había vislumbrado, permite que no sólo sea Conchi quien ahora se muestre reflexiva o que encuentre en Cercas a la única persona que hace un trabajo psíquico. De hecho, Ricoeur (ctd. en Jauss 223) postuló que en el receptor existe la oportunidad de sublimar nuestros conflictos irresueltos para que sea también el lector quien pueda proyectar la noción de futuro –nuevamente el mirar hacia atrás para vislumbrar el porvenir–, toda vez que alcanzaría a resolver con el héroe vivencias personales que se mantenían traumáticas; de ahí el gran placer de la experiencia estética.

Desde luego, el primer lector que puede sublimar la Guerra es el español, aunque si se considera que no es el único país que ha vivido episodios traumáticos, entre los que podemos enlistar dos guerras mundiales, dictaduras represoras, genocidios y terrorismos a lo largo del orbe, entonces la sublimación sería posible para otros lectores también. Una prueba de esto es la gran recepción que ha tenido *Soldados*, cuyos 540 mil ejemplares vendidos hasta 2008 en sus cuatro ediciones en español y la traducción del libro a 22 idiomas hablarían de la necesidad por sacar a la luz los

---

<sup>87</sup> Hans Sachs en *The creative Unconscious* (197) da a entender que es la obra quien “le abre [al lector] un mundo interior que es y siempre ha sido el suyo propio, pero en el que no puede entrar sin la ayuda y el estímulo procede de esta obra en particular” (ctd. en Iser 205).

soldados anónimos como Miralles, los antihéroes como Sánchez Mazas y las deficiencias memorísticas de otras culturas y regiones<sup>88</sup>.

Con base en lo anterior, se puede creer que la tesis de Anthony Nuckols es acertada y que, en efecto, leer novelas sería “una invitación a participar en esa memorialización a través de una ficcionalización de aquello que se creía olvidado para siempre y de la capacidad de conjurar esos fantasmas” (*La novela de duelo*,197); por lo que el lector tendría la capacidad de trasladar a sus propios escenarios la posibilidad de lidiar con otros traumas<sup>89</sup>.

Mediante este ejercicio de reconocimiento de nosotros mismos a través de la lectura, que deriva en un compromiso ético con el mundo, podría devolverse la utilidad a la literatura que se había perdido en tiempos recientes. Si se resalta que en los tiempos de la modernidad el arte se distanció de la praxis porque únicamente era interpretado por profesionales y expertos, en esta época podríamos esperar que un lector proveniente de cualquier entorno pueda reconectar el arte con su vida, siempre y cuando, advierte Jürgen Habermas, el individuo se comporte como consumidor competente (32).

Si se piensa todo lo anterior como una posibilidad tangible, es decir, que la literatura, sus héroes y sus búsquedas puedan causar beneficios a nuestra vida no sólo a nivel individual sino colectivo, entonces el lector estaría empoderándose de su porvenir y tendría nuevamente la capacidad de participar del reto que supone vivir en tiempos como los nuestros, donde el individuo desencantado habita. Pero la lectura nos haría a nosotros ser los protagonistas que combatan e impugnen nuestra

---

<sup>88</sup> Estos datos fueron tomados del trabajo de Silvia Hueso, “Las estrategias paraliterarias en *Soldados de Salamina*”.

<sup>89</sup> Aunque no se puede descartar la posibilidad de que también sea una lectura para lo opuesto, es decir, para la evasión.

realidad, nos devolvería, a través del instinto de la virtud, no sólo al rumbo de la  
pesquisa de valores, sino al de plantearnos propuestas y soluciones.

La literatura nos indica que la última palabra (¿un No, acaso?) la tenemos  
nosotros.

## Consideraciones finales

Desde que comencé a idear este trabajo supuse que *Soldados de Salamina* era, más que un “relato real”, una novela de reconciliación: una obra donde diversos dispositivos como la metaficción, la autoficción y lo ficcional se alían para ofrecerle a la realidad alternativas que permitan seguir nuestro camino. Lo anterior me llevó a pensar que para que hubiese una reconciliación entre las dos Españas, la olvidada y la del presente, se debía pasar por los trabajos psíquicos de los que Ricoeur hizo mención: la elaboración y el duelo, los detonantes principales para conducir las economías de nuestro psiquismo a nuevas posibilidades fueron la memoria insatisfecha y la inquietud de las nuevas generaciones por resolver lo que se había estancado, por conjurar los fantasmas, un fenómeno que los teóricos denominaron posmemoria. Finalmente, la escritura se sitúa como el instrumento más eficaz para recopilar la memoria y torna los recuerdos olvidados en acción.

Me pareció que los trabajos psicoanalíticos del protagonista no sólo eran capaces de provocar una forma distinta de mirar al pasado y recuperar una identidad extraviada, sino que con estos esfuerzos el protagonista traía de vuelta al héroe problemático, una figura de la modernidad que, a mi juicio, es muy necesaria en tiempos como los nuestros; por eso mismo no podía dejar del lado al lector, ya que de nada serviría que el héroe de Lukács viviese en la obra y no fuera asimilado por las personas, quienes tienen la palabra final para actuar en un mundo regido por la indiferencia.

Considero que con este trabajo se ha cumplido la tarea de explicar la reconciliación, la importancia de la escritura, la elaboración y el duelo del pasado, y los héroes *cercasianos*. Lo más importante, de forma muy breve, es decir que la

novela de reconciliación supone utilizar la escritura para mirar el porvenir mediante el escrutinio del pasado y, si acceder a éste es difícil, habremos de concebir uno donde quepan todos los que fueron arrastrados por las deficiencias históricas. Por eso es relevante decir que mientras fallen la memoria, la historia y los hombres, habrá necesidad de ficción.

Ahora bien, antes de teclear el punto que dará por terminada esta investigación, me gustaría señalar algunas cuestiones de las que he reflexionado al momento de escribir cada capítulo, así como realizar algunas exhortaciones para los trabajos que deseen continuar esta línea. Antes de comenzar con tales consideraciones, me gustaría responder algunas cuestiones que la crítica ha realizado en torno a *Soldados* y que de alguna manera mi trabajo puede responder.

De entrada, he leído que los escritores actuales como Cercas están muy intranquilos por las formas y no tanto por el fondo, o que se utilizan contenidos que buscan ser imanes de lectores, como puede ser la Guerra Civil. Sobre el primer punto, creo que *Soldados* es una novela a la que le atañen los instrumentos con los que se construye –autoficción, metafiction, biografía, inclusión de poemas y cuadernos de diarios, *flashbacks*, etc.– no obstante, habría que recordar que el género novelístico, desde que el *Quijote* lo inaugura, se caracteriza por la hibridación con otros. Asimismo, tal adopción de recursos me parece menos interesada por el entretenimiento del lector o para que puedan percibirse las capacidades del escritor, que por tomar prestados dichos procedimientos para hacerse escuchar y advertir las impurezas memorísticas. En otras palabras, aunque existe una preocupación estética por parte de Cercas, predomina su valor ético.

La crítica también ha tachado erróneamente a las narrativas del Yo como narcisistas (Gasparini 187). Me parece que en *Soldados*, una novela que tiene como

tema central la memoria colectiva, la recopilación de testimonios, la posibilidad de un duelo colectivo y la investigación sobre el pasado de España para que podamos conocerlo mejor, derriba fácilmente esta idea. El Yo existe porque se preocupa por los demás.

Por otro lado, hay quienes señalan que las historias de la Guerra Civil existen con fines mercantiles. Honestamente, qué bueno que se vendan tantos ejemplares de *Soldados*, qué bueno que sea traducida a otros idiomas. Es benigno que en una época seducida por el consumo, sean los libros de superventas los que propicien la conciencia sobre la historia, la memoria, la ética y la ideología. Fredric Jameson asevera que una forma de enfrentar a la tardomodernidad es utilizándola y volviendo el arte consumible pero didáctico (120).

Por último, he leído en diversos estudios que *Soldados* es una novela revisionista. No lo es porque precisamente un trabajo revisionista consistiría en negar datos históricos y lo que el protagonista hace es indagar en los acontecimientos; asimismo, no hay en la obra intención alguna por describir mejor a Miralles que a Sánchez Mazas o viceversa, en otras palabras, no se busca confeccionar personajes buenos o malos en ninguno de los bandos. A esto, ha de sumársele que Cercas construye un relato basándose en la memoria de los individuos y no en la Historia.

Ahora bien, me gustaría apuntar algunas reflexiones en torno a los tres capítulos de este trabajo. Es prudente empezar por una definición de lo que he considerado como novela de reconciliación. Ésta sería una obra cuyos elementos como la ficcionalización y la recopilación de testimonios pretenden solucionar estancamientos de la memoria que debido a su manipulación han causado un truncamiento en la identidad, traumas, desconocimiento de los hechos y ausencia de

justicia; por lo tanto, sus protagonistas se comprometen a la búsqueda ética para darle al pasado el lugar que merece en el presente.

Contrario al “pacto del olvido” donde para convivir y sobrevivir se callaba, en esta novela para convivir se habla y se recurre a la imaginación. Entonces, pienso que el relato real de *Cercas* satisface estos lineamientos; sin embargo, sería atractivo ver otro tipo de novelas tanto del autor como de su generación para tener una visión más general de lo que podría ser una obra de intenciones reconciliantes. Incluso, valdría la pena abrir el espectro a otro tipo de narrativas como el cine y la serie, donde también hay esbozos por recuperar la memoria y sanar las heridas de episodios traumáticos. En esta línea, sugiero algunos otros ejemplos de la narrativa española como *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez; *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas; y *Los rojos de ultramar*, de Jordi Soler.

Hay algunos aspectos del término que pueden hacerlo vacilar, principalmente porque depende en gran medida de la recepción y de la época; en algunos años la reconciliación planteada en *Soldados* no será necesaria, pero la obra podría marcar una pauta de cómo lidiar con experiencias dolorosas. En este caso, la valoración estética de estas publicaciones podría ponderarse más que la ética. Por otra parte, también, estoy abierto a la posibilidad de que esta teoría sea completamente refutada y que más que buscar una reconciliación, *Cercas* haya procurado realizar sólo una buena novela.

De vuelta a *Soldados* y a la hibridez de géneros, debo decir que el pacto de ficción prevalece en la novela, aun cuando el nombre del autor, narrador y personaje coinciden. Sobre la presencia de la autoficción y metaficción, he dicho que son dispositivos que el autor utiliza adrede para advertir cómo un periodista español contemporáneo –una persona cualquiera– vive todavía agobiado por los atrofios

generados por la Guerra Civil, el franquismo y la Transición, donde se evidencian, mediante los problemas de la escritura de la novela, los problemas en torno a la recopilación y producción de memoria.

Por otro lado, uno de los aspectos más interesantes que se debe notar en el texto de Cercas es su gran esfuerzo por realizar un trabajo de elaboración y de duelo, elementos que son clave en la búsqueda de la reconciliación y la sanación de la memoria impedida. No obstante, pecaría de ingenuo si pensara que basta una sola obra para concluir los trabajos psíquicos. De hecho, la elaboración no puede establecer directamente una posibilidad por curar un acontecimiento traumático, tampoco sirve para *dar de alta* a la memoria; si acaso, este gran esfuerzo puede apoyar a no repetir, a aminorar los efectos del pasado reprimido, y a restablecer un mayor nivel de autodeterminación, por lo que contribuye a la formulación de deseos propios y de una identidad, aspectos que me parecen muy positivos.

Una cuestión que Freud advierte es que seguiremos en la compulsión a la repetición mientras no haya una cura total (“Recordar” 153), la idea es reforzada por Ricoeur: “¡Cuántas violencias por el mundo que sirven como *acting out* «en lugar» del recuerdo!” (108), por lo que debemos esperar que aún los episodios traumáticos continúen haciendo estragos. Una forma de vencer poco a poco la repetición es recordando, por lo que el lector es una pieza fundamental para ser parte del recuento de la memoria que induce el protagonista.

Mientras participemos de la palabra y el recuerdo, podremos hacer una reelaboración colectiva y se irá por buen camino para no vivir la misma historia nuevamente. No obstante, habrá quienes continúen resistiéndose y decidan quedarse en la superficialidad, como algunos personajes evidenciaban que no prestaron atención a los recuerdos que les contaban; también estarán quienes

nunca se pregunten sobre los hechos pasados y difícilmente cuestionen la historia; tendremos que estar conscientes de que no todos asumirán un papel crítico en la lectura; esto es igual de válido.

Con relación al trabajo de duelo, el caso es similar. No tendremos la certeza jamás si al protagonista le fue suficiente la invención de Miralles para sanar esa herida. Imaginaré por un momento que el Cercas de la novela es el Cercas real, el que continúa publicando novelas que versan sobre la Guerra Civil y la Transición. En este caso, el duelo seguiría tramitándose. En sus epístolas y trabajos, Freud señala que el luto puede o quitarse espontáneamente o durar toda una vida y que no habrá suficientes depositarios de libido que lo satisfagan. No obstante, el psicoanalista se muestra esperanzado en “La transitoriedad”, donde señala que mientras haya fuerzas creadoras que construyan nuevos sitios donde colocar nuestro amor, la humanidad podrá seguir de pie. De ahí que la literatura tenga un papel fundamental, en tanto que podrían tener una nueva posibilidad de vida los héroes anónimos de los genocidios no sólo en sus páginas sino en las mentes de los lectores. Desde mi perspectiva, siempre las pulsiones de vida (entre las cuales está el arte) vencerán a las pulsiones de muerte –como la guerra– y siempre estarán en eterno conflicto.

También es preciso añadir que esta nueva morada de los héroes y de la memoria puede contribuir en la ampliación de la identidad, pues al recuperar los recuerdos nos hacemos de un espectro más extenso de la narración histórica, de tal modo que se adopta una visión de quiénes somos y hacia dónde podríamos dirigirnos. Pienso en una analogía donde un remero parte a la meta de espaldas, sabiendo desde dónde inicia su camino y a menudo voltea hacia delante para ver cuán cerca está de su objetivo. En este caso, el punto de partida y la meta serían el pasado y el futuro, respectivamente; el desplazamiento del remero sería el presente y su embarcación,

la identidad. En la búsqueda de Cercas todo el tiempo está presente la búsqueda por extender la identidad, desde el epígrafe hasta el final, donde el periodista se refleja en el vidrio con la figura de Miralles: es él, es Miralles, es el padre que tiempo atrás había perdido. Los secretos esenciales que nos hacen vivir serían los recuerdos: la memoria.

Encontrar tal ampliación de la identidad no es tarea fácil, pues implica un ejercicio de reconocimiento que muchas veces no se desea realizar. Parafraseando a Manuel Cruz, somos aquello que nos atrevemos a recordar (23), por lo que la pesquisa involucra de cierta manera pasar por un reto; considero que es la reelaboración lo que permite pasarlo exitosamente. ¿Cuánto durará esa investigación por la identidad? No lo sé y dudo que alguien tenga certeza de ello; prefiero quedarme con las palabras de Lukács acerca de que el mero hecho de buscar implica que ni las metas ni los caminos se pueden dar de modo inmediato (89), pero, eso sí, lo importante es mantenerse en esa averiguación tanto como se pueda.

Con referencia al psicoanálisis, por un momento pensé que se podría ver a la escritura-lectura y al psicoanálisis como terapias, donde una puede remplazar a la otra. Mi veredicto es que no es así, si acaso, son caminos con intenciones similares algunas veces, y donde ambos quehaceres pueden intersectar, pero en ningún punto serán sustituibles.

Llego al punto de hablar sobre los héroes de Cercas. Curiosamente, en otros trabajos que utilicé aquí para profundizar esta discusión, era Miralles la figura que diversos hispanistas señalaban como el centro del heroísmo en la novela. No difiero de ellos, pero ha sido un objetivo particular demostrar que el periodista tiene tintes de héroe también. Campbell y Lukács me apoyaron a sustentarlo, más el teórico húngaro, pues justamente pienso en Cercas como el individuo problemático que

intenta hallar valores en un mundo desarraigado. Es la identidad relegada, el pasado, la voz de los anónimos lo que Cercas busca, y aun cuando la realidad no puede encontrar lo que se requiere, él es capaz de inventarlo. De ahí el gran valor del protagonista, quien ya no es un ser superdotado y superior a los demás, sino que está en el mismo plano que todos, lo cual ejemplifica que el heroísmo puede venir de cualquier parte y es útil la cotidianidad.

Al respecto, la vuelta del héroe problemático me lleva a preguntarme sobre su vigencia, pues cabe recordar que gran parte de los héroes de obras contemporáneas reflejan también al individuo irreflexivo y egoísta de la tardomodernidad. Es muy probable que el primero no desplace al segundo, ni viceversa, me atrevo a decir que coexistirán durante más tiempo; sin embargo, considero que un protagonista como Cercas es necesario en la actualidad, pues hace mucha falta llevar a cabo los análisis pertinentes que nos entreguen cuentas del pasado y nos permitan reconcebir un futuro donde podamos convivir y tener cabida todos, pues el protagonista lejos de verse desencantado y nostálgico, vuelve a tener fe en ir adelante, “siempre adelante”.

Parte de las bondades de esta época es que no hay certezas absolutas ni mucho menos dualismos; como la novela lo demuestra, uno puede ser de pronto un individuo problemático y otras veces sumergirse en la levedad. Seguramente surgirán diferentes maneras de plantear el heroísmo; por ahora, sería de gran relevancia cotejar este héroe con el de otras obras y ver de qué manera se asemejan o diferencian. Desde luego, no se puede descartar que, como Jameson postula, este regreso del individuo problemático sea un mero pastiche, sin embargo, opto por darle el beneficio de la duda y aferrarme a que este protagonista tiene motivos para buscar valores y transmitirlos a los demás personajes y a quien lee.

Sobre el lector, debo decir que su rol será determinante para propiciar un cambio a nivel colectivo si realiza una lectura atenta y minuciosa y se aleja de leer sólo por entretenimiento; será papel fundamental del educador promover más la primera opción.

Personalmente, dos preguntas que he tenido desde hace años y que fueron refozadas con la tesis eran si la literatura puede tener algún beneficio social y si para su estudio pueden usarse diferentes disciplinas. Considero que con este trabajo satisfago ambas. Por un lado, es posible que cierto tipo de literatura como *Soldados* pueda apoyar a la sociedad, dado que permite en el lector identificarse con los problemas del protagonista e impugnar la realidad que le es dada; de igual modo, al ser un testimonio nuevo de la recuperación de la memoria, dejaría de participar del ocultamiento histórico y podría sumarse al trabajo de duelo y a la labor de la justicia.

Por otro lado, creo que si bien como hispanistas debemos analizar las obras recurriendo a las teorías literarias, me parece importante incluir otras disciplinas como la Filosofía, el Psicoanálisis, la Historia, por sólo mencionar algunas, pues en casos como *Soldados*, la aplicación de otras materias es más que necesaria para indagar en todo lo que este texto tiene para ofrecer<sup>90</sup>.

Asimismo, no sólo me parece ideal que pudiéramos analizar la obra desde otras perspectivas teóricas, sino que también esta línea utilizada en el trabajo pueda ser aplicable a otras regiones del orbe. En el caso concreto de México, considero que es muy importante analizar qué está pasando con nuestra producción literaria, pues también existen episodios traumáticos donde la literatura puede ayudar en el proceso de duelo y sublimación, como el caso de los feminicidios de Juárez (donde ya Bolaño los narró en 2006) o el reciente caso de los 43 estudiantes de Ayotzinapa,

---

<sup>90</sup> Un reto para quienes deseen enriquecer el análisis de la obra *cercasiana* será despegarse de la teoría literaria del propio escritor, pues muchos de los académicos que abordan su narrativa recurren como primera opción a las aseveraciones del autor (me incluyo en este grupo).

del cual tengo conocimiento de que ya existe una novela gráfica referente al suceso llamada *Vivos se los llevaron*. ¿Qué puede hacer México para reelaborar su historia? Sin duda, es un cuestionamiento que me gustaría abordar más adelante.

Dado que durante los últimos años me he desempeñado como docente, siento que el camino más próximo que debo recorrer es el de la pedagogía por lo que este trabajo resulta de suma importancia para los retos que se le presentan a la educación y a mi persona. Actualmente, la literatura tiene un papel para los planes de estudio muy alejado del que debería sostener: los alumnos no encuentran en la lectura una conexión práctica con su vida, no les parece útil y se percibe como mera obligación.

Un desafío interesante para los estudiosos de las Letras y los educadores reside en concienciar al pupilo sobre la importancia de la lectura, pues justamente sirve de complemento para llegar adonde la Historia no ha podido. No pierdo la fe en que la literatura nos sirva para vivir otras vidas, pensar acerca de las nuestras y sembrar en nosotros cuestionamientos y esperanzas que nos hagan vivir. De alguna forma, héroes como los de Cercas nos sacarán siempre adelante; así, hace algunos años, pasó conmigo.

## Referencias

- Acquesta, Miguel Ángel. "El síndrome de la función paterna en fuga". *Hologramática – Facultad de Ciencias Sociales UNLZ* vol. 3. núm. 12 (2010): 73-83. *Dialnet*. 15 de mayo de 2018 <[www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1220](http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1220)>.
- Alberca, Manuel. "Las novelas del yo". *La autoficción: Reflexiones teóricas*, Casas, Ana (Comp.). Madrid: Arcolibros, 2012. 123-150.
- Alquicira, Yolanda. "El secreto transgeneracional ¿se encarna?". *El cuerpo y sus afecciones*. Fernández Gaos, Carlos (Comp.). México: Círculo Psicoanalítico Mexicano, 2006. 55-74.
- Armañanzas Ros, Gregorio. "Elaboración transgeneracional del trauma". *Norte de salud mental*, vol. X. núm 43 (2012): 13-17.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin: La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- Bauman, Zygmunt. *Retrotopía*. México: Paidós, 2017.
- . *Tiempos líquidos: Vivir en una época de incertidumbre*. México: Tusquets, 2007.
- Becerra, David. *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual, 2015.
- Bell, Daniel. "La vanguardia fosilizada". *Vuelta* junio 1987:28-34.
- Berzosa, Carlos. "El olvido de la crueldad franquista". *El País* [España] 7 de enero de 2008, 10 de mayo del 2018 <[elpais.com/diario/2008/01/07/opinion/1199660412\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/01/07/opinion/1199660412_850215.html)>.
- Boym, Zvetlana. *El futuro de la nostalgia*. Madrid: A. Machado Libros, 2015.
- Braunstein, Néstor. "El trauma y la memoria de los sobrevivientes". *Los laberintos de la violencia*. Glocer Florini, Leticia (Comp.). Buenos Aires: Lugar Editorial-Asociación Psicoanalítica Argentina, 2008. 173-198.
- . *La memoria, la inventora*. México: Siglo XXI, 2008.
- Caballé, Anna. "La autobiografía en el siglo XXI: entre el yo y el Yo". *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. Treviño García, Blanca Estela (Coord.). México: UNAM-Bonilla Artiga Editores, 2016. 21-44.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1959.
- Cañas, Dionisio. "La posmodernidad cumple 50 años en España". *El País* [España] 25 de abril de 1985, 10 de mayo del 2018 <[https://elpais.com/diario/1985/04/28/opinion/483487214\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/04/28/opinion/483487214_850215.html)>.
- Carvalho dos Reis, Lorena. "Entre a ética e a estética: a desmitificação do herói e da

- guerra em soldados de salamina e el impostor, de Javier Cercas". Tesis. Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.
- Casas, Ana. "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". *La autoficción: Reflexiones teóricas*. Casas, Ana (Comp.). Madrid: Arcolibros, 2012. 9-44.
- Cercas, Javier. *Relatos reales*. Barcelona: Acantilado, 2000.
- . *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- . *La verdad de Agamenón*. Barcelona: Literatura Mondadori, 2013.
- . *El punto ciego: Las conferencias Weidenfeld 2015*. Barcelona: Literatura Random House, 2016.
- Cercas, Javier y David Trueba. *Diálogos de Salamina: Un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Clewell, Tammy. "Mourning Beyond Melancholia: Freud's Psychoanalysis of Loss". *Journal of the American Psychoanalytic Association* num. 52 (2004):43-67.
- Coetzee, J. M., y Arabella Kurtz. *El buen relato: Conversaciones sobre la verdad, la ficción y la terapia psicoanalítica*. Barcelona: Literatura Random House, 2015.
- Colmeiro, José. "Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain". *Electronic journal of theory of literature and comparative literature* núm. 4 (2011):17-34 <<http://www.452f.com/index.php/en/jose-colmeiro.html>>.
- . *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Colonna, Vincent. "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Casas, Ana (Comp.). Madrid: Arcolibros, 2012. 85-122.
- Corredera González, María. *La Guerra Civil española en la novela actual: Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- Corroto, Paula. "La Guerra Civil todavía no ha sido narrada". *El Diario* [España], 12 de marzo del 2015, 10 de mayo del 2018 <[https://www.eldiario.es/cultura/libros/Guerra-Civil-todavianarrada\\_0\\_365713812.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/Guerra-Civil-todavianarrada_0_365713812.html)>.
- Covarrubias Sánchez Hidalgo, Gabriela. "La Trascendencia del héroe a través de la memoria en *Soldados de Salamina* escrita por Javier Cercas". Tesis. UNISON, 2012.
- Cruz, Manuel. *Cómo hacer cosas con recuerdos: Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

Cuñado, Isabel. "Despertar tras la amnesia: Guerra Civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI". *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism, Dialnet*. 11 de marzo de 2018 <<http://www.dissidences/guerracivilpostmemoria.html>>.

Del Pozo Ortea, Marta. "Soldados de Salamina: Terapias para después de una guerra". Tesis. University of Massachusetts Amherst, 2007.

Dolezel, Lubomir. "Mímesis y mundos posibles". *Teorías de la ficción literaria*. Garrido Domínguez, Antonio (comp.). Madrid: Arco libros S.I., 1997.

Durrant, Sam. *Postcolonial narrative and the Work of Mourning*. Nueva York: Albany State University of New York Press, 2004.

Epstein, Lourdes. *La lectura de ficción como experiencia de capital social*. México: Solar, 2014.

Faber, Sebastiaan. "La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)". *Contornos de la narrativa española actual*. Álvarez Blanco, P. y T. Dorca (Eds.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Verveurt, 2010. 101-110.

Feierstein, Daniel. *Memorias y representaciones: Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: FCE, 2012.

Foster, Hal. "Introducción al posmodernismo" en *La posmodernidad*, Foster, Hal (Ed.). Barcelona: Kairós, 2006. 7-17.

Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *Obras Completas* vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979. 235-56.

---. "La transitoriedad". *Obras Completas* vol. XIV. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979, 305-312.

---. "Recordar, repetir, reelaborar". *Obras Completas* vol. XII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979. 145-158.

Garrido, Manuel S. *Estar de más en el globo*. México: Grijalbo, 1999.

Gasparini, Philippe. "La autonarración". *La autoficción: Reflexiones teóricas*. Casas, Ana (Comp.). Madrid: Arcolibros, 2012. 177-210.

Goldmann, Lucien. "Introducción a los problemas de una sociología de la novela". *Para una sociología de la novela*. Madrid: Gredos, 1962. 21-37.

Gómez López Quiñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: re-presentaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

González Gómez, Sofía. "Malditas novelas sobre la Guerra Civil. La revisión de la

- memoria en dos textos de Isaac Rosa". *Philobiblión: Revista de literaturas hispánicas* núm. 2 (2015): 115-126.
- Gracia, Jordi y Ródenas. *Domingo, Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Madrid: Crítica, 2011.
- Guiribitey, Marie, "Soldados de Salamina (2001): Cercas en busca de un héroe con el instinto de la virtud". *The Coastal Review*. Georgia Southern University <<http://class.georgiasouthern.edu/fl/thecoastalreview/guiribitey1sp08.html>>.
- Habermas, Jürgen, "La modernidad, un proyecto incompleto". *La posmodernidad*. Foster, Hal (Ed.). Barcelona: Kairós, 2006. 18-36.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Holman, Hugh. *A Handbook to Literature*. New York: Macmillan, 1986.
- Hueso Fibla, Silvia. "Las estrategias paraliterarias en *Soldados de Salamina*". *Liquids: revista d'estudis ibèrics* núm. 2 (2008). *Dialnet*. <<https://www.uv.es/liquids/articles/salamina.pdf>>.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 2002.
- Huyssen, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gesida, 2010.
- Iser, Wolfgang. "La constitución del sujeto lector". *Sujeto y Relato. Antología de textos teóricos*. Stoopen, María (Coord.). México: UNAM, 2009. 195-208.
- Izquierdo, José María. "La narrativa del nieto del derrotado: Las últimas novelas sobre la guerra civil española". *ANPE-Norge*. 2013.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jauss, Hans R. "Sobre la delimitación del primer nivel de identificación estética". *Sujeto y Relato: Antología de textos teóricos*. Stoopen, María (Coord.). México: UNAM, 2009. 209-226.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Käes, René y Janine Puget. *Violencia de Estado y psicoanálisis*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.
- Kaufmann Salinas, Sebastián. "El sí que hace el duelo: implicancias ontológicas y éticas". *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología* vol. 10. núm. 33 (2015): 16-25.

- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period" *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Resina, Joan Ramón (Ed.). Amsterdam: Ediciones Rodopi, 2000. 191-222.
- LaCapra, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama 2010.
- Lledó, Emilio. *El surco del tiempo: Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2000.
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria*. Berlín: Edition Tranvía, 2004.
- Lukács, György. *Teoría de la novela*. Barcelona: Debolsillo, 2016.
- Maldonado Alemán, Manuel. *Literatura e identidad cultural. Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*. Berna: Peter Lang, 2009.
- Mallorquí-Ruscalleda, Enric. "Responsabilidad, memoria y testimonio en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". *Hispanic research journal* vol. 15. núm. 3 (2014): 256-70.
- Monteath, Peter. "German Historiography and the Spanish Civil War: A Critical Survey". *European History Quarterly* vol. 20. núm. 2 (1990): 255-283.
- Montes de Oca, Alejandro. *Kafka: la atroz condena de la literatura*. México: UAM, 2001.
- Morales Rivera, Santiago. *Anatomía del desencanto: Humor, ficción y melancolía, 1976-1978*. West Lafayette: Purdue University Press, 2017.
- Moreiras, Cristina. *Cultura Herida*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.
- Nora, Pierre. *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Nuckols Sterling, Anthony. "La novela como instrumento de duelo. *Los Girasoles ciegos* de Alberto Méndez". *Revista internacional de estudios vascos* núm. 8 (2011): 180-199.
- . "La novela de duelo frente a la novela de memoria histórica: Un análisis de *Santo Diablo* de Ernesto Pérez Zúñiga". *Caracol* núm. 11 (2016): 210-242.
- Orsini-Saillet, Catherine. "Del pacto referencial a la ficción: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". *La autoficción: Reflexiones teóricas*. Casas, Ana (Comp.). Madrid: ArcoLibros, 2012. 283-304.

- Paz, Octavio. "Los hijos de limo". *Obras completas* tomo 1. México: FCE, 1997. 321-488.
- . "Ruptura y convergencia". *Obras completas* tomo 1. México: FCE, 1997. 497-532.
- Pimentel, Luz Aurora. "Memoria, olvido y ficción en la escritura autobiográfica". *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. Treviño García, Blanca Estela (Coord.). México: UNAM-Bonilla Artiga Editores, 2016. 45-80.
- Ping, Zou. "Memoria y novela. La narrativa de Antonio Soler". Tesis. Universidad de Salamanca, 2016.
- Poniatowska, Elena. "Soldados de Salamina, de Javier Cercas". *La Jornada* [México] 6 de julio de 2003, 9 de agosto de 2004 <<http://www.jornada.unam.mx/2003/07/06/03aa1cul.php?origen=opinion.php&fly=1>>.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.
- Pulgarín, Amalia. *Metaficción Historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1995.
- Pinedo, Emma. "ONU insta a España a revocar ley de amnistía de la época de Franco". *Reuters* 30 de septiembre del 2013, 10 de mayo del 2018 <<https://lta.reuters.com/article/worldNews/idLTASIE98T09Z20131001>>.
- Reyes, Alfonso. *El deslinde*. México: FCE, 1963.
- Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas. (Ensayo de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- Rodríguez Marcos, Javier. "Las novelas no admiten héroes, se han refugiado todos en los 'best sellers'". *El País* [España] 31 de octubre del 2009, 10 de mayo del 2018 <[https://elpais.com/diario/2009/10/31/babelia/1256951548\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/10/31/babelia/1256951548_850215.html)>.
- Ruyffelaere, Ruth. "El tema de la guerra civil en tres obras narrativas españoles recientes: Veinte años y un día de Jorge Semprún, La voz dormida de Dulce Chacón, Capital de la gloria de Juan Eduardo Zúñiga". Gent: Universidad de Gent, 2007.
- Sacristán Marín, Enrique. "Soldados de Salamina: de la novela de Javier Cercas a la película de David Trueba". Tesis. Universidad de La Rioja, 2015.
- Samson, Françoise. *Pulsión y ficción*. Madrid: Mármol Izquierdo Editores, 2008.

- Sánchez, Mariela Paula. "Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo". Tesis. Universidad Nacional de la Plata, 2012.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Satorras Pons, Alicia. "Soldados de Salamina de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes". *Revista Hispánica Moderna* núm. 56 (2003): 227-45.
- Saval, José V. "Simetría y paralelismo en la construcción de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". *Letras Hispanas* vol 4. núm. 1 (2007): 62-70.
- Serna, Justo. *Héroes alfabéticos*. Valencia: Universitat de Valencia, 2008.
- Sturken, Marita. "Narratives of Recovery: Repressed Memory as Cultural Memory". *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Bal, Mieke, Jonathan Crewe and Leo Spitzer. Hanover: Dartmouth College, 1999. 231-248.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- . *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- Touraine, Alain. *Crítica de la Modernidad*. Buenos Aires: FCE, 1994.
- . *¿Podremos vivir juntos?*. México: FCE, 2011.
- Valdés, Enrique. "Héroes y villanos en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". *Revista Alpha* núm. 25 (2007).
- Vargas Llosa, Mario. "El sueño de los héroes". *Caretas* [Perú] 2 de agosto de 2006, 9 de mayo de 2018 <<http://www.caretas.com.pe/2001/1686/columnas/mvll.phtml>>.
- Velázquez Soto, Octavio Armando. "Metaficción y ficciones de memoria: Estrategias en la construcción del relato". *Cuadernos Americanos* vol. 143.1 (2013): 65-86.
- Viñar, Marcelo. "Violencia política extrema y transmisión intergeneracional". *Los laberintos de la violencia*. Glócer Florini, Leticia (Comp.). Buenos Aires: Lugar Editorial-Asociación Psicoanalítica Argentina, 2008. 133-152.
- Volkan, Vamik D. "Traumas masivos causados por los «otros»". *Los laberintos de la violencia*. Glócer Florini, Leticia (Comp.). Buenos Aires: Lugar Editorial-Asociación Psicoanalítica Argentina, 2008. 153-172.
- Yushimito del Valle, Carlos. "Soldados de Salamina: Indagaciones sobre un héroe moderno" en *Espéculo*. *Revista de Estudios Literarios*, Número 23, 2003, <<http://www.ucm.es/especulo/numero23/salamina.html>>.