



La creación. Encausto, chapopote s/madera, 120 x 100 cm. 1997.

LA SEGUNDA TRAICIÓN DE JUDAS

Ociel Flores Flores*

*El sujeto contemporáneo se concibe como
alguien a quien le falta el pasado*

D. VIART

El análisis que realizaremos ahora se centra en la manera en que dos novelas españolas, la de Ramón J. Sender, *Réquiem para un campesino español* (1960), y la de Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001) se convierten en ejemplo del cuestionamiento que el discurso histórico sufre en su objetividad, en nuestros tiempos *posmodernos*.

Ambas novelas cumplen una doble función: son, por una parte, testimonio de la época que las ve aparecer, pues tratan un mismo suceso de la historia de España: la Guerra civil. Ramón Sender cuenta lo que debió acontecer en un pequeño poblado de campesinos, desde los años de gestación de la Segunda república hasta la conclusión del enfrentamiento y muestra la turbia participación de la Iglesia católica en el conflicto. En tanto que Javier Cercas lleva a cabo una investigación de algunos pasajes del final de la guerra, sesenta años después de estos sucesos, para revelar el carácter de un falso héroe ligado al franquismo.

Por otra parte, ambos escritores, desde su posición —la de la ficción, verdadera en esencia, indiferente a las tentaciones ideológicas—, ponen en tela de

juicio lo sabido de los trágicos sucesos que empujaron a Ramón Sender a la vida trashumante del exiliado, y que dejaron en herencia al joven periodista Javier Cercas la necesidad de un diálogo con sus antecesores y la urgencia de desenmascarar a los fantasmas que habitan el imaginario histórico de su país. En los dos casos se trata de iluminar con la lámpara de la fabulación literaria, de manera que se arroje una luz sobre hechos cuya oscuridad despierta aun en nuestros días inquietud y sospecha.

La idea de analizar la manera en que estas novelas tratan el discurso histórico fue motivada por dos hechos que revelan las interrogantes que se suscitan entre los jóvenes, escritores o no, en relación con su pasado inmediato.

El primero es el acto de justicia que lleva a cabo Javier Cercas al dar vida al veterano de guerra (de la Civil española y de la segunda guerra mundial) Miralles. Al dar cuerpo a Miralles, el viejo combatiente ignorado por la Historia y por aquellos por los que sacrificó su vida, Javier Cercas reivindica al héroe anónimo, y confiere simbólicamente una identidad al *soldado desconocido*.

El segundo es haber escuchado —con frecuencia— de labios de jóvenes españoles de la generación que

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

ha vivido su adolescencia después de la muerte de Franco la siguiente aseveración: “nosotros sabemos muy poco de lo que realmente sucedió en la Guerra civil”.

Estos hechos, desde luego, están muy lejos de ser fortuitos y si saltan ahora a la vista es debido a la mirada inquisitiva con que la generación llamada “posmoderna” revisa su pasado y “rescribe” su historia. Se repite con insistencia que vivimos una época en la que los “discursos han perdido su credibilidad”;¹ se insiste en la incertidumbre que caracteriza nuestros tiempos, para subrayar la urgencia de dar respuesta a las inquietudes que perturban a nuestros contemporáneos sobre su identidad y sobre su pasado, especialmente en nuestros días en que el futuro es menos predecible y las certezas con las que vivieron nuestros padres se han desvanecido. De ahí que el espíritu histórico busque vías alternas para dar cuenta de los hechos que la disciplina histórica tradicional parece dejar de lado.²

Ramón J. Sender y Javier Cercas responden a este fenómeno en dos momentos diferentes —Sender después de veinte años de exilio; Cercas en una fecha en la que ya han desaparecido los actores del suceso—, desde dos puntos de vista, pero con un propósito semejante. Al caracterizar a los actores de los hechos sangrientos que sacudieron al pueblo español y al señalar la connivencia de la Iglesia católica, Sender denuncia a los cómplices del genocidio; mientras que Cercas emprende la búsqueda del verdadero héroe del conflicto, para honrar con justicia su memoria.

La segunda traición de Judas

*Lo que es y carece de nombre
ha existido siempre y existirá,
y nos espera para ver que
se lo damos con nuestra voz*

RAMÓN J. SENDER

Réquiem para un campesino español es una narración “convencional”, que cuenta una historia con personajes ficticios que representan a los actores de la Guerra civil y su proceder antes, durante y después del conflicto. Habría que situar las acciones alrededor de 1931, año en el que triunfan los republicanos en las elecciones y en el que el rey Alfonso XIII abandona el país,³ después de un vano esfuerzo por encontrar su sitio entre la dictadura de Primo de Rivera y las posiciones de las fuerzas socializantes crecientes en esa época.

La historia comienza en la iglesia de un pueblo de España, en la que oficia Mosén Millán, cura fiel a su misión apostólica y guardián del orden que tradicionalmente ha sustentado a su institución. Mosén Millán celebra la misa de réquiem dedicada a Paco el del Molino, opositor al régimen de nobles que comparten la propiedad de la tierra con caciques locales y que pareció por un momento desmembrarse.⁴

A la misa no acude casi nadie: ni los familiares de Paco, a medias desquiciados por la muerte del joven, ni sus vecinos, temerosos de las consecuencias que les traería ser asociados al difunto; aunque su ausencia es también un gesto de reprobación de una ceremonia manchada por la presencia de los responsables de aquello que se rememora: la muerte de Paco. Sólo las

³ Alfonso XIII abandona el Palacio real rumbo al destierro el 14 de abril de 1931.

⁴ El historiador R. A. C. Parker describe las precarias condiciones de vida en el medio rural en la España de esta época: “...una región de latifundios cultivados por un proletariado agrícola formado por trabajadores que no poseían tierras. Existía una excesiva oferta de trabajo —el desarrollo industrial de España no era suficiente para absorber el exceso de población de las regiones con predominio agrícola— y los salarios extremadamente bajos constituían la regla general [...] La tierra era pobre y seca y no podía ser cultivada intensamente...”, *Historia Universal Siglo XXI. El siglo XX. Europa 1918-1945*, 2a. edición, Siglo XXI Editores, México, 1978, pp. 216-218.

¹ Recordemos el canónico capítulo “La deslegitimación”, en Lyotard, Jean-Francois, *La condición posmoderna*, trad. de Mariano Antolín Rato, REI, México, 1993, p. 119.

² Claude Fell, en su artículo “Histoire et fiction dans *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso” (*Cahiers du C.R.I.A.R.*, núm. 11), señala un resurgimiento de la novela histórica en nuestros días, tanto en Europa como en América Latina.



Obsesión. Encausto y chapopote s/tela, 40 x 40 cm. 2001.

frases de unos cuantos fieles resuenan en la sombría nave: la de don Valeriano, alcalde y administrador de los campos del duque, la de don Gumersindo y la del señor Cástulo Pérez, los ricos que recuperaron el poder a costa de la sangre de muchos jóvenes campesinos.⁵ Los asesinos de Paco conversan en el templo de asuntos de comercio e insisten todos —ironía que lastima incluso al cura— en pagar las costas de la ceremonia.

La historia se centra en la figura del párroco Millán, vestido de sotana negra y casulla dorada —colores que

⁵ La novela alude a las elecciones de concejales en la provincia española y a la represión de los representantes elegidos democráticamente por las fuerzas franquistas. El enfrentamiento del antiguo y el nuevo régimen es descrito de manera peculiar por un historiador español: "...la política de un pequeño pueblo aragonés [es descrita] como el enfrentamiento de dos bandos: uno de los cuales se empeñaba en salir armado escoltando la procesión en el día del patrono, mientras que el otro, también armado, pretendía evitarlo", en *Historia de España en el S. xx*, t. II, "La crisis de los años 30". Madrid: Taurus, 1999, p. 66.

sugieren el carácter sombrío de su oficio y los intereses ocultos de su menester espiritual—, que deambula murmurando sus oraciones en un templo desierto, al que sólo asisten los sacrificadores del pueblo, de los que él inconscientemente se convirtió en cómplice.

En las primeras páginas destaca un elemento capital: el tañer de las campanas. El llamado a los fieles, que en el pasado había recibido por respuesta congregaciones animadas por la celebración de bodas y bautismos, es ahora un monólogo que se pierde en la nave vacía. El narrador describe con detalle el ambiente enclaustrado, cargado de humo de cirios y de incienso, que intensifica el silencio sombrío en el que se disimulan, tras cortinajes de tonos lúgubres, "cabezas de *ecce homos* lacrimosos, paños de Verónicas colgados del muro, trípodes hechos

de listones de madera que tenían un busto de mujer en lo alto, y que, cubiertos por un manto en forma cónica, se convertían en Nuestra Señora de los Desamparados".⁶ En esta atmósfera, rodeado de cuerpos desmembrados de mártires y redentores, Paco el del Molino vio a edad muy temprana anunciado su trágico destino.

Mosén Millán había bautizado y casado al difunto en la misma iglesia. Paco había sido su monaguillo y su amigo. Por ello, al entregar involuntariamente al campesino a sus verdugos, escudándose en su "deber eterno" y en una inocencia sospechosa, comete una traición atroz en la persona de su "ahijado en lo espiritual".

La inocencia del cura es más que cuestionable: Paco es capturado debido a las informaciones que el religioso obtiene engañando al confiado padre del joven

⁶ Sender, Ramón J. *Réquiem para un campesino español*. 32a. edición, Ediciones Destino, Barcelona (colección Destino libro, vol. 15), 1975, p. 31.

disidente. Años antes de la tragedia, había tenido lugar un suceso que revelaría ser premonición del fin del Labrador. El padre Millán había querido despojar a Paco de un revólver viejo que éste había ganado a sus amigos en juegos y transacciones infantiles, pero el cura abandonó su intento al escuchar de su pequeño asistente una respuesta desconcertante: “él guardaría el arma para evitar que otros hicieran el mal con ella”. Paradójicamente, el anuncio de violencia que el arma contenía, habría de hacerse realidad por intermedio del guardián de la fe. Cuando Mosén Millán convence a Paco de entregar su fusil a los esbirros que habrán de ejecutarlo, el religioso propicia que los “otros” —los venidos de fuera— hagan el mal con armas cuya fatalidad el religioso parece ignorar.

Así, el joven campesino, perplejo ante la traición del cura, interroga a su amigo sobre la justicia de su próxima ejecución. Mosén Millán se limita a exclamar: “—Me han engañado a mí también. ¿Qué puedo hacer? Piensa, hijo en tu alma, y olvida, si puedes, todo lo demás.” Y enseguida agrega: “—A veces, hijo mío, Dios permite que muera un inocente. Lo permitió de su propio hijo...”⁷

Detengámonos en el valor de las voces a través de las cuales va tomando forma el relato.

La primera es la de los desposeídos que habitan las grutas de las orillas del poblado, destinatarios de los beneficios que el cambio político habría traído y cuya breve aparición en el relato sugiere la escasa participación que podían tener en la dirección de su destino. En esta atmósfera lúgubre, Paco el monaguillo asiste a la unción de un viejo moribundo compañero de una desolada mujer, igualmente miserable y abandonada. En estas habitaciones, Paco concibe niño aún la idea de que el mundo sería mejor si alguien pensara en aquellos que nada poseen.

Escuchamos enseguida los violentos discursos de los políticos llegados de la ciudad. Por ellos se enteran los pueblerinos de la misión de las fuerzas represivas destinadas a acallar los reclamos de la población. En las manifestaciones forzadas, en que son obligados a saludar levantando el brazo, los discre-

tos provincianos se alarman ante el habla procaz y amenazante de los señoritos madrileños venidos a ejecutar a sus jóvenes concejales.

Aparece enseguida el habla cotidiana de los labradores, con su algarabía durante las fiestas, y las conversaciones que enfrentan los saberes paganos a los dogmas católicos del cura y a las afirmaciones científicas del médico recién llegado a esas provincias. En estos ambientes habían convivido ricos y humildes, en festejos que anulaban por momentos las diferencias sociales, en los tiempos que precedieron la fugaz revolución del orden que hasta entonces había permitido una paz fundada en la injusticia.

Es en una de estas reuniones, en el bautizo de Paco, evento crucial de la historia, que el narrador pone la siguiente sentencia en boca de la abuela del pequeño: “... el chico había nacido dos veces, una al mundo y otra a la iglesia. De este segundo nacimiento el padre era el cura párroco”.⁸ Esta frase resume el pacto que unía a los feligreses con su guía espiritual, y que habría de romperse poco después y provocar con su ruptura la deserción del templo.

Por encima de estas conversaciones, flotan los rumores de la comunidad, la mayoría de ellos salidos del *carasol*. Es éste el sitio en el que se reúnen los campesinos a comentar los sucesos del pueblo. “Allí iban las mujeres más pobres —generalmente ya viejas— y cosían, hilaban, charlaban de lo que sucedía en el mundo”.⁹ En el *carasol* se escucha el habla colectiva, la de los presagios que anuncian los efímeros cambios sociales, trágicos para los políticos progresistas, y los augurios del futuro del pueblo. Estos rumores divulgan lo que nadie sabe, ni se reconoce como verdadero hasta que se cumplen ineluctablemente sus vaticinios. Habla allí la voz que ajusta cuentas con los tiranos, ironizando a poderosos y a acomodados. Se oyen también las “dijendas” de Jerónima la partera, portadora de conocimientos añejos heredados de sus antecesores y poseedora de una sensibilidad sobrenatural; es Jerónima quien conoce la “verdadera fe”, la que resume el saber popular y el

⁷ *Ibid.*, pp. 101 y 102.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 39.

dogma eclesiástico y que, en el momento debido, pasa por encima de la autoridad sacerdotal.

Del *carasol* parten las opiniones secretas, los sentires sinceros de los habitantes del pueblo —los que deberían decirse de *cara al sol*—; por ello, este espacio sería el escenario de la masacre con la que se castigaría la virulencia del espontáneo maldecir de las voces anónimas. Las manifestaciones de la conciencia colectiva deben ser acalladas, pues son portadoras de verdades ancestrales que contradicen las verdades que se pretende imponer como únicas. Manifestación de un coro trágico, el *carasol* canta el destino que pronto habría de cumplirse.

La misma voz popular —indiferente a la represión— se hace escuchar posteriormente en labios del monaguillo, el sucesor de Paco, quien canta la muerte de éste en un romance de autoría colectiva que, con retazos donados por testigos y fragmentos recreados, compone los pasajes faltantes —los “secretos”— del juicio clandestino y la ejecución de Paco el del Molino a manos de los esbirros que “engañan” a Mosén Millán, su involuntario delator.

Este romance —ficción dentro de la ficción— cuenta los pormenores del sacrificio de Paco en estrofas que revelan, mediante una analogía con la pasión de Jesús, el papel del párroco Mosén-Judas quien entrega a Paco-Redentor de los menesterosos al Centurión-Verdugo.

Ahí va Paco el del Molino,
que ya ha sido sentenciado,
y que llora por su vida
camino del camposanto.

[...]

y al llegar frente a las tapias
el centurión echa el alto.

[...]

aquel que lo bautizara,
Mosén Millán el nombrado,
en confesión desde el coche
le escuchaba los pecados...

La narración termina donde comienza, en la iglesia, escenario privilegiado de un suceso perturbador: el potro de Paco el del Molino, errante en las calles del pueblo desde la desaparición de su amo, irrumpe

en la nave y burla los esfuerzos por ahuyentarlo de los reunidos en la misa, como denunciando el irónico cumplimiento de una ceremonia cuya solemnidad sanciona un acto criminal. El resonar de los cascos en la nave es la única respuesta del otrora pueblo bullicioso al lúgubre llamado de las campanas. En la alternancia del tañer de campanas y el resonar de los cascos del potro leemos un mensaje: la vitalidad del pueblo anterior al sacrificio de sus hijos ha dado paso a un presente inerte, semejante a la muerte.

Al final, el potro abandona el templo, mientras el monaguillo concluye su romance

... y rindió el postrer suspiro
al señor de lo creado. —Amén.

En cuanto a la estructura de la novela, señalemos que ésta sigue una estrategia narrativa que conviene perfectamente a los propósitos del autor: al iniciar y concluir su relato con la secuencia final de la anécdota, el narrador dibuja un círculo, roto por la violencia. Este círculo interrumpido emula el suceso central de la historia que se cuenta: la Iglesia no es ya el guardián que asegura la repetición de los ciclos sagrados; las campanas no congregan ya a los hombres que por siglos acudieron a su imperativo llamado, a una misma hora, en una fecha precisa; los ritos han perdido su continuidad; el orden se ha roto. Mosén Millán llevó a cabo su traición. De este modo, la evocación de la Guerra civil española que nos presenta Sender se sitúa en una dimensión que rebasa su coyuntura histórica y que se extiende en el tiempo mítico de la creación literaria.

Agreguemos que Ramón J. Sender, al escribir esta novela veinte años después de haber abandonado su país, consigue una sobria emotividad. Al leerla no se percibe ya el apasionamiento que provoca la cercanía de hechos dolorosos. Si bien su espíritu vive ligado a la imagen de la tierra que debió abandonar adulto ya, la distancia le permite sacar a la luz los sucesos, sin juzgar. Aunque sus vivencias en España siguen siendo el fondo valioso de su existencia, el tiempo transcurrido le permite transmutar hechos vivos en acciones ejemplares. En este sentido, su novela, aunque es incluida entre las obras llamadas de “La España

inventada”, ocupa un lugar especial por el equilibrio que logra al conjugar Historia e imaginación. Así, afirma José Ramón Marra López, “...con los mínimos elementos ‘actuales’ y los máximos del pasado, [Sender] ha construido una de sus mejores obras, demostrando su maestría técnica al soslayar los peligros de la invención”.¹⁰

En *Réquiem para un campesino español* Sender realiza una operación inversa a la del escritor que se apresura a dar testimonio de la tragedia que acaba de vivir; es decir, no hace ficción de la Historia, sino, como señala Paul Ricoeur, “ficcionaliza la Historia”. En este sentido, la literatura se acerca a la epopeya, que en su inicio fundía las dos disciplinas ahora separadas —aunque en el caso de nuestra novela no sería para perpetuar la gloria efímera de los héroes, sino para contar la historia de las víctimas. En este caso, “...la ficción se pone al servicio de lo inolvidable [...] permite a la historiografía igualarse a la memoria”. La justificación de este recurso —sigamos a Ricoeur— es que “...hay crímenes que no deben ser olvidados, víctimas cuyo sufrimiento exige menos venganza que un relato. Sólo la voluntad de no olvidar puede hacer que esos crímenes no se repitan jamás”.¹¹

Las fuentes equívocas

Soldados de Salamina es un texto notable por su estructura. En un estilo menos poético, más cercano al periodismo, con pasajes en los que resuena en ocasiones un tecleo apresurado, Javier Cercas logra un texto original. Su tema —uno de ellos—, anuncia-

do en el título, evoca un suceso que se actualiza eternamente: el sacrificio del soldado anónimo en una batalla destinada al olvido, que sin embargo define el curso de la historia.¹²

La narración se divide en tres capítulos: “Los amigos del bosque”, “Soldados de Salamina” y “Cita en Stockton”.

Los dos primeros relatan los frustrados esfuerzos de Javier Cercas, periodista y escritor, al recabar la información “objetiva” con la que habría de escribir un texto “real” sobre la fallida ejecución del falangista Rafael Sánchez Mazas, en el Santuario de Collell, al final de la Guerra civil. Evento secundario en la lucha armada del que es protagonista un miembro prominente del futuro gobierno franquista y “buen poeta menor”, este pasaje inquieta a Cercas y lo lleva a indagar los pormenores de la captura y la condena del falangista por el ejército republicano en plena retirada hacia la frontera francesa.

Entre los rasgos más significativos de la estrategia narrativa de Javier Cercas, debe ser señalada la elección de un narrador-personaje-autor; esta decisión lo hace partícipe de las acciones narradas e identifica al personaje Javier Cercas con el periodista Javier Cercas quien, a través de su relato, ficticio en gran medida, indaga “la verdad” sobre un hecho de la historia de su país. De esta manera, un joven intelectual español se interroga sobre su pasado y sobre las acciones de quienes lo precedieron. El narrador-autor manifiesta claramente su propósito:

Escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial en la historia de su vida [...] 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 Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre.¹³

¹⁰ Marra-López, José, “Las grandes líneas temáticas en la narrativa exiliada”, en *Historia de la literatura española*, vol. 8, Barcelona: Editorial Crítica, 1981, p. 520

¹¹ “...la fiction se met au service de l'inoubliable. Elle permet a l'historiographie de s'égaliser a la mémoire [...] il y a peut être des crimes qu'il ne faut pas oublier, des victimes dont la souffrance crie moins vengeance que récit. Seule la volonté de ne pas oublier peut faire que ces crimes ne reviennent plus jamais.” Ricoeur, Paul, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris: Éditions du Seuil, 1985, pp. 338 y 342.

¹² La Batalla de Salamina enfrentó en el siglo V a. c., a persas y griegos, y culminó, después de sangrientos combates en el que cayeron incontables héroes anónimos, con el triunfo griego.

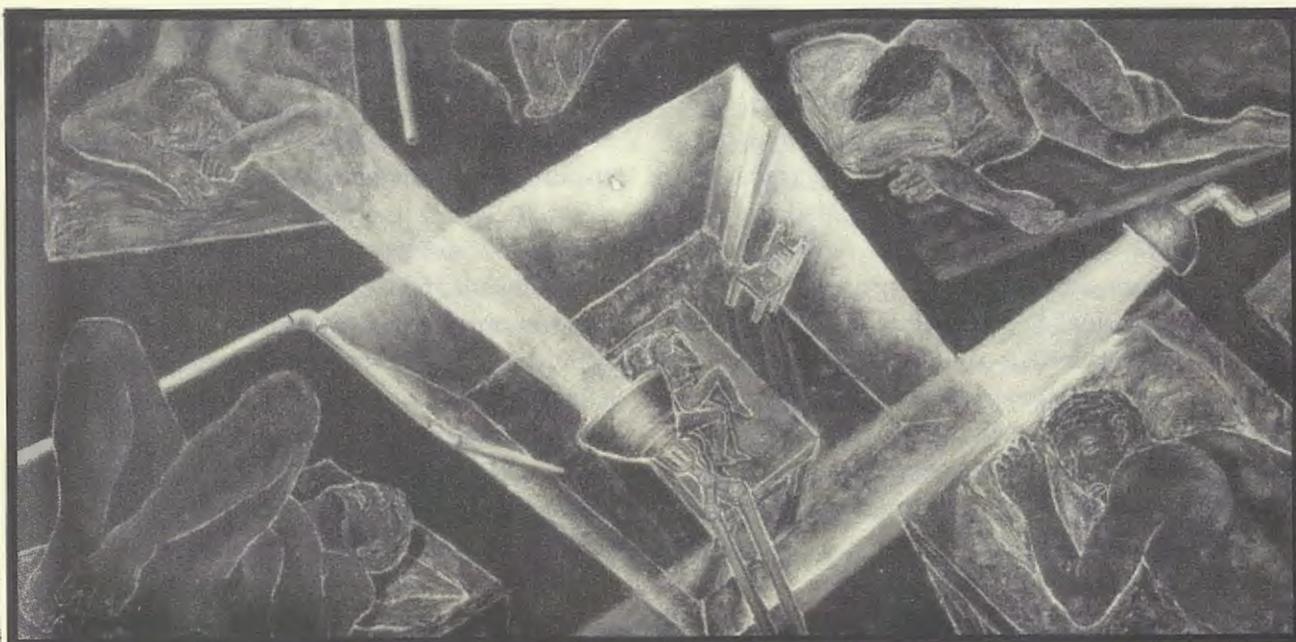
¹³ Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, 15a. edición, Tusquets Editores (Colección Andanzas), Barcelona, 2002, p. 143.

En las primeras páginas del libro, Cercas asume las tareas del historiador y recurre a un sinnúmero de fuentes tanto orales como escritas para reconstruir los hechos del Collell. Pero a medida que avanza, la escasa confiabilidad de los materiales que encuentra le despierta sospechas. Pronto se percata de que las versiones del suceso repetidas por los familiares del falangista —como la de su hijo, el escritor Rafael Sánchez Ferlosio— han sido desfiguradas por el paso del tiempo y están impregnadas de emotividad, de tal manera que terminan por delatar “un carácter casi formulario”.

Los relatos de testigos, como “Los amigos del bosque”, quienes ocultaron a Sánchez Mazas durante su fuga, sufren de caprichosas contradicciones que ponen en duda su apego a la realidad; contradicciones que se agravan a medida que los hechos van pasando de segundos a terceros narradores. Al final de esta sucesión de reinterpretaciones, Jaume Figueras, hijo de un “Amigo del bosque”, reconoce “...no tener más que un conocimiento muy vago de los hechos...”¹⁵

El investigador no encuentra, en consecuencia, ninguna versión desinteresada, confiable, de lo suce-

Laura Quintanilla.



La noche. Encausto y chapopote s/tela, 60 x 140 cm. 2003.

Un efecto semejante es percibido en la filmación del suceso, realizada por el mismo Sánchez Mazas, en la que cuenta los pormenores de su fuga. Cercas describe el documento en estos términos: “...sus palabras son tan precisas y los silencios que las pautan tan medidos que él también da a ratos la impresión de que, en vez de contar la historia, la está recitando, como un actor que interpreta su papel en un escenario.”¹⁴

dido, sino una serie variada de rememoraciones más o menos imprecisas. Esta significativa dosis de subjetividad, explicable en las entrevistas, no es mitigada por los aportes de las fuentes escritas. Los libros y los artículos sobre la creación de la Falange y la Guerra civil que Cercas analiza en sus pesquisas no le entregan informaciones más certeras. Este material “formal” se completa con un archivo de penitenciaría que sufre de flagrantes errores, y el diario borroso de Sánchez Mazas,

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

al que le faltan páginas y del cual Cercas sospecha incluso que se trate de una falsificación.

Las mismas carencias sufren las suposiciones del historiador Miquel Aguirre. Al ser éste consultado por Cercas sobre la identidad de quien emitió la orden de fusilamiento de los franquistas prisioneros en el Collell, Aguirre cita el texto escrito por Jesús Pascual Aguilar, compañero de evasión de Sánchez Mazas: "Creo que Pascual insinúa que la dio un tal Monroy..."; aunque algunas líneas más tarde sugiere que el legendario coronel Líster pudo serlo, "...Pero también pudo no serlo." El mismo Aguirre confiesa sus resquemores acerca de lo que parece "...una historia muy novelesca..." De igual manera, al comentar la obra testimonial del coronel Líster, Miquel Aguirre afirma que "...no son exactamente unas memorias [...] aunque dicen una cantidad tremenda de mentiras, como todas las memorias." "Además [agrega] la mitad de las cosas que se atribuyen a Líster es pura leyenda, y la otra mitad..., bueno, supongo que la otra mitad es verdad. En fin, quién sabe."¹⁶

El narrador muestra un interés particular en denunciar la "imprecisión" del sólido material del que se alimenta el historiador. Las páginas de las dos primeras partes de la novela abundan en enunciados acompañados de: *quizá, conjetura, leyenda, novelesco, mentira, en rigor no puede afirmarse, no creer en nada, no lo sé*; es decir, un cúmulo de "alusiones dispersas, sumarias e imprecisas".

Por otra parte, la multiplicidad de perspectivas de los narradores a los que el periodista Javier Cercas les presta voz imposibilita la reconstrucción de una historia única. Las fuentes que pueden nutrirla son asimismo ambiguas, polivalentes. De este modo, el narrador llega a la conclusión que no es posible obtener un texto histórico "real" de un suceso como el de Collell, sino únicamente, la certeza de que no existen elementos suficientes para afirmar que tal acontecimiento hubiera ocurrido en ciertas, precisas, condiciones.

La historia no se deja construir como un discurso "objetivo". Esta evidencia obliga al autor a renunciar a la "veracidad" de su futura obra y a pensar simplemente

en su verosimilitud. Su conclusión es clara en este sentido:

[...] el rastro de Sánchez Mazas se esfuma. Su peripecia durante los meses previos a la contienda y durante los tres años que duró ésta sólo puede intentar reconstruirse a través de testimonios parciales —fugitivas alusiones en memorias y documentos de la época, relatos orales de quienes compartieron con él retazos de sus aventuras, recuerdos de familiares y amigos a quienes refirió sus recuerdos— y también a través del velo de una leyenda constelada de equívocos, contradicciones y ambigüedades que la selectiva locuacidad de Sánchez Mazas acerca de ese periodo turbulento de su vida contribuyó de forma determinante a alimentar. Así pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables.¹⁷

En lo sucesivo, el narrador del capítulo "Los soldados de Salamina" decide sacar partido de los recursos propios a un texto de ficción (aun basado en un hecho real), y ejerce deliberadamente su derecho a la subjetividad, dando incluso muestras de omnisciencia. El narrador cuenta así los sobresaltos de Sánchez Mazas hecho prisionero en el barco "Uruguay": "...le despierta un rumor inusual y no tarda en advertir el nerviosismo de los carceleros. Por un momento piensa que lo van a poner en libertad; al siguiente momento piensa que van a fusilarlo. La mañana transcurre en esas alternativas angustiosas".¹⁸ Otro pasaje que ejemplifica el deseo del autor de oponer la pretendida objetividad histórica del primer capítulo a la deliberada ficción del segundo es la escena de humor negro en que los vencidos que parten a pie al exilio envidian a los condenados a muerte que viajan en vehículo, ajenos a su fin: "...alguien mira fijamente a los ocupantes del autobús, envidioso de su comodidad y su abrigo, ignorante de su destino de fusilados; de vez en cuando alguien los insulta".¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

Agreguemos el relato del momento en que el fugitivo Rafael Sánchez Mazas, protegido por María Ferré y su padre, en el Mas de Casa Nova, se tiende en la hierba y “reconciliado con la realidad”, recita “...unos versos que ni siquiera recordaba haber leído...”²⁰

Es así como el proyecto inicial del periodista Cercas [“...decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad...”] cede su lugar al proyecto que otorga título definitivo a la obra: *Soldados de Salamina*, texto que dará cuenta de lo que “en esencia” sucedió en el Collell.

El soldado desconocido

El tercer capítulo de la novela, “Cita en Stockton”,²¹ narra los sucesos que llevan al escritor a concluir que el fundamento de su obra reside en la identificación de un héroe verdadero, a través de cuyas acciones se dirima una cuestión trascendental. Esta constatación descalifica el relato de la vida del falangista Rafael Sánchez Mazas, sea éste de carácter histórico o completamente ficticio, ya que daría como resultado un texto mediocre, al no tratar sucesos dignos de una obra literaria. Es así como el narrador parte en busca del soldado anónimo que le perdona la vida al falangista, personaje que dotaría a su obra de un sentido “esencial”: “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 [...] el libro seguía estando cojo”.²²

En lo sucesivo, la única cuestión digna de ser dilucidada residirá en el gesto del soldado “rojo” que perdona al falangista en el fusilamiento del Collell.

[...] la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una espe-

²⁰ *Ibid.*, pp. 109-110.

²¹ El nombre de esta ciudad estadounidense alude a una película de Huston, *Fat City*, que el veterano Miralles ve un verano en Francia y que anticipa el ambiente desolador en que habría de pasar sus últimos días.

²² Cercas, Javier, *op. cit.*, p. 144.

cie de secreta e insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres...²³

La misión del escritor de los *Soldados de Salamina* consistirá en explicar por qué razón un hombre perdona a su enemigo y realiza así el único acto digno de ser llamado heroico entre todos los acaecidos en el Collell. De ahí la necesidad de identificar al soldado anónimo y de interrogarlo sobre su actitud.

“Cita en Stockton” se centra en la identificación del soldado cuyo nombre se pierde en el anonimato de la historia de los hechos menores. Después de frecuentes titubeos y del desaliento que le dejan algunas pistas falsas, el investigador encuentra a un héroe igualmente desconocido que el que motivó su búsqueda. Éste es el entrañable republicano y combatiente de la segunda guerra mundial, Antoni Miralles, recluido entonces en una casa de retiro de la provincia francesa, solo y olvidado de todos aquellos por cuya libertad luchó.

El viejo Miralles llena la parte final de la novela con su descripción física, “...su perfil rocoso, el pelo ralo y gris, la barba creciendo como un minúsculo bosque de matojos blancuzcos en torno al violento cortafuegos de la cicatriz...”,²⁴ que asemeja su cuerpo de combatiente veterano a un campo de batalla; con sus aventuras disparatadas al lado de un grupo de soldados empujados por el destino del frente español al del África magrebina. Un puñado de hombres que cruza el desierto en busca de las batallas que habrían de decidir el futuro de Europa. Unos cuantos pasajes son suficientes para dar cuenta de su casi inverosímil odisea.

[...] Miralles se retiró con el ejército hacia Cataluña y a principios de febrero del 39 cruzó la frontera francesa con los otros 450,000 españo-

²³ *Ibid.*, p. 104.

²⁴ *Ibid.*, p. 183.

les que lo hicieron en los días finales de la guerra. Al otro lado le esperaba el campo de concentración de Argeles [...]; unas semanas después de llegar a Argeles, cuando aparecieron por el campo las banderas de enganche de la Legión Extranjera Francesa, sin dudarlo un instante, Miralles se alistó en ella. Fue así como llegó al Magreb. [...] Allí le sorprendió el inicio de la guerra mundial. [...] Miralles se pasó toda su vida cagándose en Leclerc [el general disidente del “gobierno títere” de Vichy, al mando de las fuerzas mabgrebinas] y en sí mismo por haberle hecho caso a Leclerc. [...] Pero ahí estaban Miralles y su montón de engañados voluntarios reclutados de urgencia por el proselitismo insensato de Leclerc, quienes, después de varios meses de contramarchas suicidas por el desierto, arribaron a la provincia del Chad [...] La patrulla de Miralles era sobre todo simbólica, porque, después de la caída de Francia, era la primera vez que un contingente francés tomaba parte en una acción bélica contra una de las potencias del Eje. [...] La columna Leclerc fue el primer contingente aliado que entró en París; Miralles lo hizo por la Porte-de-Gentilly la noche del 24 de agosto...²⁵

Miralles no es el soldado que busca Cercas, pero es un héroe y eso es suficiente para dotar del elemento “esencial” a una obra destinada a preservar del olvido la imagen de aquellos que realizan un acto sublime en el caos de la guerra. En sentido inverso, por un curioso proceso de desprestigio, el carácter protagónico de Rafael Sánchez Mazas, evidente en las primeras líneas del libro, es paulatinamente ensombrecido hasta ser reducido a una especie de anti-héroe impropio. Sánchez Mazas, indigno de ocupar el espacio de la narración, se pierde.

La aparición del héroe desconocido es el elemento central de *Soldados de Salamina*; este personaje contribuye determinadamente a la originalidad de la novela. Si se dice que en los años cincuenta “se substituyó al sujeto por la escritura”, como una manifestación de la desconfianza que inspiraba la imagen del hombre

fragmentado, sobreviviente de las grandes guerras, en la novela de Javier Cercas, un hombre de apariencia “realista” vuelve a ocupar el centro de la narración. Pero en este caso se trata de un personaje cuya ambigüedad no se oculta: Miralles es un héroe que no toma cuerpo sino al final del relato, y que sólo en las últimas páginas adquiere un nombre. Esto parece sugerir que su valor reside en su anonimato, cualidad que al sustraerlo a las manipulaciones del discurrir sobre la Historia, lo conserva en un intacto estado de pureza.

El narrador recibe dos revelaciones fundamentales obtenidas en sus conversaciones con el viejo combatiente. La primera le hace saber que el escritor tiene a su cargo la prolongación de la memoria de los hombres y, por ende, la conservación de la vida que pueden tener después de la muerte física: un nombre escrito en una calle o en los pasajes de un relato mantiene vivo su recuerdo. Es por ello que al dar testimonio de la existencia de un héroe auténtico hasta entonces desconocido, como Miralles, la novela de Cercas justifica su razón de ser.

Pensé [Cercas-narrador]: “nadie se acordará de él cuando esté muerto”. Volví a ver a Miralles caminando con la bandera de la Francia libre por la arena infinita y ardiente de Libia, caminando hacia el oasis de Murzuch mientras la gente caminaba por esta plaza de Francia y por todas las plazas de Europa atendiendo a sus negocios, sin saber que su destino y el destino de la civilización de la que ellos habían abdicado pendía de que Miralles siguiera caminando hacia adelante, siempre adelante. [...] Pensé: “Lo que ni José Antonio ni Sánchez Mazas podían imaginar es que ni ellos ni nadie como ellos podría jamás integrar ese pelotón extremo, y en cambio iban a hacerlo cuatro moros y un negro y un tornero catalán que estaba allí por casualidad o mala suerte, y que se hubiera muerto de risa si alguien le hubiera dicho que estaba salvándonos a todos en aquel tiempo de oscuridad...”²⁶

²⁵ *Ibid.*, pp. 156-157.

²⁶ *Ibid.*, pp. 195-196.



Juegos de guerra. Encausto, chapopote s/tela, 150 x 180 cm. 1999.

La segunda le dice que el escritor, intérprete y perpetuador de los recuerdos de los hombres, asume también un deber moral. Pues si bien “los poetas no mueven a los pueblos”, sí pueden propiciar que “los jóvenes partan al frente y maten y se hagan matar por palabras, que son poesías...”²⁷ como hizo Rafael Sánchez Mazas, quien fue indigno de escribir una *Epístola moral a Fabio*.

Al concluir *Soldados de Salamina* como testimonio de las gestas de Miralles y sus compañeros muertos en el campo de batalla, Javier Cercas adquiere la dignidad de escritor. Al revivir “sucesos esenciales” de dos conflictos que enfrentaron a los hombres en el siglo

pasado, como algún día otro escritor dio testimonio de la Batalla de Salamina, Cercas perpetúa el gesto sublime del héroe eterno que reaparece con avatares diferentes a lo largo de la historia. De esta manera, el autor logra que las palabras trasciendan la coyuntura del suceso de Collell y que alcancen una forma de verdad estética — y moral— frente a la cual la verdad de lo “real” es irrelevante.

Volvamos ahora a las peculiaridades formales de *Soldados de Salamina*. En este sentido, debemos señalar la estrategia discursiva empleada por Cercas: el libro se construye a medida que avanzan las investigaciones del periodista-historiador-novelistas; los datos arrojados por éstas van formando el cuerpo del texto, y la enunciación va llenando las páginas de una historia que se crea a medida que se acumulan sus pasajes, sus datos, sus reflexiones.

²⁷ *Ibid.*, p. 51.

Cercas “manipula” la atención del lector al expresar en las primeras páginas su deseo de escribir un documento basado exclusivamente en hechos reales; y en la tercera parte, su proyecto de crear una novela sobre “la mirada del soldado que perdona a su enemigo”. Al final, ninguno de los dos propósitos se cumple y en su lugar vemos aparecer la relación del proceso de la escritura de una “novela” —llamémosla así a falta de mejor nombre—, que parece haberse construido a espaldas del autor y bajo la mirada desconcertada del lector. Esta peculiar estrategia narrativa cuestiona de manera eficaz el rol tradicional del autor como “contador de historias”.

Al mismo tiempo, se hace evidente un doble proceso que afecta a la veracidad/verosimilitud de las acciones. La primera manifestación de este proceso consiste en la permanente descalificación de los recursos históricos que lleva a cabo el narrador. Al despojar, por una parte, de su investidura a una figura consagrada por el discurso oficial; y al “abrir”, por otra parte, su narración a una multiplicidad de discursos no-convencionales (agenda, video, registros oficiales...), el autor no solamente diversifica la naturaleza de los discursos que participan en el literario, sino que cuestiona la confiabilidad de las fuentes en las que un biógrafo sustentaría la formalidad histórica de su obra.

La segunda manifestación del proceso se presenta como una “ficcionalización” progresiva de las acciones descritas: los hechos tomados de la realidad van cediendo su sitio a eventos salidos de la imaginación, al tiempo que los hombres que vivieron en el mundo palidecen ante la intensa verosimilitud de los personajes inventados.

Señalemos para concluir que, si bien las obras de ambos escritores cumplen un objetivo común (contar para explorar el fondo de los hechos dramáticos que separaron a España del itinerario seguido por el resto de los países del Occidente europeo en la segunda mitad del siglo pasado), sus particularidades no son menos significativas.

Sender, hemos señalado, opta por una narración “clásica”, que explota de manera mesurada y sutil los recursos tradicionales del relato de ficción. Esta elección sugiere, sin embargo, una segunda intención: cuando el

autor sitúa la historia de Paco el del Molino y de Mosén Millán en un espacio indefinido, y cuenta sus acciones de manera que evoquen situaciones arquetípicas y figuras míticas más que hechos datados y personajes históricos, intuimos que Sender quiso establecer una distancia que lo resguardara de la realidad cruda de la guerra y sus vivencias; por este medio, protegido por el manto de la ficción, hizo soportables hechos dolorosos para quien fue testigo de ellos. Así, su historia se distancia del “mundo real”, de modo semejante al exilio que lo alejó de su tierra y lo situó en un espacio de parcial irrealidad. Aunque esta distancia no quiere decir olvido de la Historia de los suyos ni olvido de su compromiso como escritor. En un breve texto en el que presenta una reedición de sus novelas, Sender explica:

Los errores de aquel tiempo dejan sobre todos nosotros una responsabilidad grave y los aciertos, si los hubo, una tímida gloriola. En cuanto a los sufrimientos [...] los de España y los nuestros, no hablemos de ellos, no insistamos, que en ese silencio está nuestro pudor.²⁸

Actitud diferente es la de Javier Cercas quien elige una forma (parcial, es cierto, pero reveladora) de autobiografía. Al insertarse en el relato bajo múltiples apariencias, Cercas manifiesta su deseo de encontrar para sí mismo un hueco no sólo en su historia, sino en la Historia española. Su insistencia por aparecer en la narración se antoja como un anhelo de formar parte de la vida de su país, y tal vez simplemente de *ser* de una manera plena. Este rasgo, notable en *Soldados de Salamina*, nos lleva a asociar el carácter interrogativo de la novela al llamado “relato de filiación”, género frecuente en la literatura occidental de nuestros días, que cumple una función inquisitiva-reconstructora de la Historia reciente, y que D. Viart caracteriza en estos términos: “...ante la imposibilidad de narrar al yo [...] el relato de los que precedieron al yo”.²⁹

²⁸ Sender, Ramón J., O. P. (Obra pública) México: Publicaciones Panamericanas, 1941, p. 5.

²⁹ Viart, Dominique, “Filiaciones literarias”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 591 (septiembre de 1999), p. 79.

Es así como, con estrategias narrativas diferentes, Ramón Sender y Javier Cercas cumplen varios fines, además de colmar los espacios borrosos que perciben en el retrato de su generación y de las que inmediatamente los precedieron. *Réquiem para un campesino español* y *Soldados de Salamina* ponen en entredicho la imagen que se adjudica a algunos actores del relato histórico; en este caso preciso, a los ministros de la Iglesia católica —en la figura de Mosén Millán—, y al falso héroe falangista Sánchez Mazas. Paralelamente, emiten una denuncia que, aunque no pretende juzgar, sí cuestiona y expone a la luz los rincones oscuros de las bibliotecas históricas. En ambas novelas vemos cumplida la función indagatoria del pasado inmediato que ocupa a nuestros contemporáneos, como señala Dominique Viart y que él mismo recisa de estos términos:

...en su extravío, el sujeto intenta reconstruir la historia de la que ha surgido, sin duda para entender mejor su propia situación. Los padres no aparecen ya como garantes de su sistema de pensamiento, sino como víctimas de una Historia que ha pasado de ellos.³⁰

Asimismo, al revisar un pasaje sensible de la historia de su país mediante la representación novelada de los hechos, ambos escritores apuestan por la “justicia poética” que la trasfiguración ficcional administra de manera generosa. Al nombrar al hombre y no a un hombre, la fabulación literaria no continúa la amputación que una interpretación unívoca le inflige a las palabras; al presentar arquetipos, no se

contamina con la coyuntura temporal, lo que le da libertad para expresar una verdad que rebasa en su profundidad al documento histórico. Esta misma forma de justicia dio como resultado, afirma Javier Cercas, que el poeta falangista Rafael Sánchez Mazas, “ganó la guerra y perdió la historia de la literatura [...] acaso íntimamente juzgaba que toda victoria está contaminada de indignidad...”³¹

Fuentes

- Cercas, Javier, *Los soldados de Salamina*, 15ava. edición, Tusquets Editores (Colección Andanzas), Barcelona, 2002, 209 pp.
- Lyotard, Jean-Francois, *La condición posmoderna*, trad. de Mariano Antolín Rato. REI, México, 1993, 119 pp.
- Marra-López, José. “Las grandes líneas temáticas en la narrativa exiliada”, en *Historia de la literatura española*, vol. 8, Barcelona: Editorial Crítica, 1981, 719 pp.
- Martín, José Luis y otros, *Historia de España. vol. 2. La Edad Contemporánea*, Taurus-Minor, Madrid, 1998, 637 pp.
- Parker, R. A. C., *Historia Universal Siglo XXI. El siglo XX. Europa 1918-1945*. 2a. edición. Siglo XXI Editores, México, 1978, 440 pp.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris: Éditions du Seuil, 1985, pp. 533.
- Sender, Ramón J. O. P. (Obra pública). México: Publicaciones Panamericanas, 1941, 200 pp.
- , *Réquiem para un campesino español*, 32ava. edición, Ediciones Destino (colección Destinolibro, vol. 15), Barcelona, 1975, 106 pp.
- Viart, Dominique, “Filiaciones literarias”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 591 (septiembre de 1999), pp. 73-81.

³⁰ *Ibid.*, p. 77.

³¹ Cercas, Javier, *op. cit.*, p. 140.