

Memoria e imaginación en la reconstrucción literaria de la guerra civil española en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas

Memory and Imagination in the Literary Construction of the Spanish Civil War in *Soldados de Salamina* by Javier Cercas

LAURA CIOCHINĂ-CARASEVICI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

laura.carasevici@uaic.ro

Palabras clave

guerra civil española; Rafael Sánchez Mazas; proceso de autoficcionalización; memoria; imaginación.

Keywords

Spanish Civil War; Rafael Sánchez Mazas; autofictionalization process; memory; imagination.

¿Un relato real dentro de una novela? En *Soldados de Salamina* Javier Cercas convierte un episodio de la guerra civil española —el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, fundador e ideólogo de Falange— en la materia narrativa del relato real que se propone escribir desde su posición de autor-personaje. A través de este proceso de autoficcionalización y de las versiones ficcionalizadas de otros personajes que aparecen en la novela con sus nombres reales, la reconstrucción literaria de tal episodio —aunque rigurosamente documentada— está envuelta, a lo largo de la novela, en una sombra de duda respecto de la veracidad de los hechos históricos relatados por Cercas. No obstante, tal como me propongo destacar en este trabajo, el autor extremeño parece alimentar las dudas del lector cada vez que tiene la oportunidad, como para advertir que la rememoración del pasado está sujeta a las deformaciones específicas de la memoria y la imaginación y que a veces la realidad imaginada puede ser más real que la realidad objetiva.

A true story within a novel? In *Soldados de Salamina* Javier Cercas turns an episode of the Spanish Civil War – the shooting of Rafael Sánchez Mazas, founder and ideologist of the Spanish *Falange* – into the narrative material of the true story that he proposes to write from his position as an idiosyncratic narrator. Through this process of autofictionalization and the fictionalized versions of other characters that appear in the novel with their real names, the literary reconstruction of the above-mentioned episode – although thoroughly documented – is wrapped up, throughout the novel, in a shadow of doubt with regard to the veracity of the historical events reported by Cercas. However, as we intend to highlight in this paper, the Extremaduran author seems to feed the reader's doubts every time he has the opportunity, as if to warn that the recollection of the past is subject to the deformations specific to memory and imagination and that sometimes the imagined reality can be more real than the objective one.

Para escribir novelas no hace falta imaginación (...). Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos.

(Cercas, 2001: 149)

Las palabras que constituyen el lema de este trabajo pertenecen a Roberto Bolaño, uno de los personajes que aparecen con su nombre real en la novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Sin referirnos a la frágil precisión de esta observación —ya que, desde el punto de vista de la psicología del desarrollo de la imaginación, la combinación de imágenes mentales representa, de hecho, una operación propia de la imaginación (Taylor, 2013: 406)—, la ambigüedad de las palabras puestas en boca de Roberto Bolaño rodea, en efecto, la novela entera. Así, nos las habemos con un juego entre la recuperación de la Guerra Civil a través de la “historia-memoria” y su reconstrucción a través de la “memoria-ficción”, tal como llama Pierre Nora (2008: 39) a los dos tipos de lugares de memoria.

En verdad, en lo que toca a la historia-memoria anteriormente mencionada, al tratarse de una novela rigurosamente documentada, según lo confiesa Cercas en «Nota del autor» —“Este libro es fruto de numerosas lecturas y de largas conversaciones” (2001: s. p.)—, *Soldados de Salamina* puede realmente ser considerada una obra que logra superar el llamado “«pacto de silencio» establecido durante la transición” (Palomo Alepuz, 2020: 4). Más concretamente, el pacto suponía que, para proteger la frágil democracia que había acabado de instalarse, “se sacrificó el deseo de saber: hubo pocas iniciativas dedicadas a conmemorar el pasado e incluso ciertas reticencias a la hora de incluir contenidos relacionados con la guerra o la posguerra en los programas educativos” (5). De este modo, a pesar de que la novela de Javier Cercas está construida en torno al misterio que envuelve el fallido fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, fundador e ideólogo de Falange, el lector llega, a través de las líneas narrativas mañosamente dibujadas por el autor extremeño, a tener acceso a una reveladora reconstrucción literaria de la guerra civil española y no tanto de la guerra en sí, así como de las entrañas de su mecanismo ideológico desencadenante.

En lo que atañe al segundo tipo de memoria que alimenta la novela de Cercas —la memoria-ficción—, antes de todo cabe destacar el hecho de que se trata de una obra de metaficción, o sea, el autor introduce al lector al universo ficcional del proceso de creación de su novela —*Soldados de Salamina*— esto es, justamente la novela que está escribiendo el protagonista, quien es, en realidad, el autor mismo. De esta manera, se crea la impresión de que la novela se construye a medida que vamos leyéndola y se percibe también el poder desconcertante de la autoficción, ya que, en este universo ficcional, hay una „coincidencia identitaria entre protagonista y autor” (García-Cardona, 2022: 510).

Hay varias razones por las cuales Cercas ha decidido convertirse en personaje autoficcional. Una de estas razones radica en el hecho de que algunos de los personajes de la novela aparecen con su nombre real. Por consiguiente, tal como lo explica el autor mismo en *Diálogos de Salamina*, “si todo el mundo —Sánchez Mazas, los Figueras, Ferlosio, Trapiello, Bolaño, etc.— aparecía con su nombre real, hubiera sido una incongruencia total que el autor no apareciera también con el suyo; si hubiera hecho eso, todo el mecanismo literario hubiera dejado de funcionar” (*apud* Saval, 2007: 62).

Al mismo tiempo, todos estos espejos narrativos en los que vislumbramos varias capas identitarias de los personajes de la novela desempeñan el papel de sembrar la duda en el lector que empieza a cuestionarse sobre la veracidad de las informaciones contenidas en el relato de

Cercas. De este modo, aparece la pregunta válida: ¿en qué medida puede la memoria histórica escaparse al poder ficcionalizante de la rememoración?

Para sorprender esta tensión entre los dos lugares de memoria, a lo largo de la novela el personaje Javier Cercas proclama repetidamente el carácter real del relato que está escribiendo sobre el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, pero como esta aseveración suya se nutre de la savia del universo ficcional implícito de la novela, las dudas del lector se intensifican. Así, en la primera parte de la novela, «Los amigos del bosque», al hablar con el historiador Miquel Aguirre —personaje que también aparece con su nombre real y el cual “según decía, llevaba varios años estudiando lo ocurrido durante la guerra civil en la comarca de Banyoles” (Cercas, 2001: 25)— sobre su interés por el fusilamiento de Mazas, fusilamiento al que este se había escapado con la ayuda de un soldado republicano, el personaje Javier Cercas confiesa: “—Yo ya no escribo novelas —dije—. Además, esto no es una novela, sino una historia real” (35). En otra conversación, esta vez con Conchi, su novia, el personaje Javier Cercas le dice a esta que no está escribiendo una novela, sino un relato real y profundiza tal distinción, manteniendo, no obstante, las sombras de ambigüedad: “—[...] Espero que no sea una novela. —No —dije, muy seguro—. Es un relato real. —¿Y eso qué es? Se lo explique; creo que lo entendió. —Será como una novela —resumí—. Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad” (66).

Al equiparar el relato real con una novela en la que todo es verdad, esto es, describir un relato real recurriendo justamente a la palabra *novela*, el autor parece aludir a la dificultad, casi insuperable, de separar la realidad de su meollo ficcional, o sea, de su reflejo en la mente del ser humano. Esta sensación de fina frontera entre realidad y ficción se acentúa en la conversación entre Cercas y Bolaño, en la tercera parte de la novela, «Cita en Stockton», conversación en la que Cercas intenta destacar, una vez más, el carácter real de su relato: “—¡Chucha, Javier! —exclamó Bolaño—. Ahí tienes una novela cojonuda. Ya sabía yo que estabas escribiendo. —No estoy escribiendo. —Contradictoriamente añadí—: Y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real. —Da lo mismo —replicó Bolaño—. Todos los buenos relatos son relatos reales, por los menos para quien los lee, que es lo único que cuenta” (164).

Esta conversación hace transparentarse el hecho de que el carácter real de un relato radica en su cualidad de ser bueno para quienes lo leen. Consiguientemente, la subjetividad que supone este enfoque contribuye a aumentar, una vez más, las dudas del lector respecto de la veracidad del relato de Cercas. En los ejemplos de arriba, las superposiciones ambiguas entre realidad y ficción, o sea, entre la historia-memoria —accesada al escribir un relato real— y la memoria-ficción —accesada al escribir una novela— son ensanchadas bien por el autor-personaje, bien por los demás personajes, como en el caso de Bolaño. Sin embargo, en la novela hay también momentos cuando el autor-personaje empieza a tener él mismo dudas en cuanto a la autenticidad de los relatos referidos por los personajes con los que habla con el fin de recoger informaciones sobre Sánchez Mazas y su fusilamiento: “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 recordaban haber contado otras veces” (60).

En ciertas ocasiones, las dudas de Cercas adquieren valencias rayanas en la decepción y la frustración:

[...] me dije que quizá, como algunos habían sospechado desde el principio, Sánchez Mazas ni siquiera había estado en el Collell, y que acaso toda la historia del fusilamiento y de las circunstancias que lo rodearon no era más que una inmensa superchería minuciosamente urdida por la imaginación de Sánchez Mazas —con la colaboración voluntaria e involuntaria de parientes, amigos, conocidos y desconocidos— para limpiar su fama de cobarde, para ocultar algún episodio deshonesto de su extraña peripecia de guerra y, sobre todo, para que algún investigador crédulo y sediento de novelarías la reconstruyese sesenta años después, redimiéndole para siempre ante la historia. (63)

Las mismas incertidumbres brotan en la mente del autor-personaje cuando, “sentado en un cubículo del archivo de la Filmoteca de Cataluña” (40), escucha el relato que Sánchez Mazas hace de su fusilamiento ante una cámara: “[...] no pude evitar un estremecimiento indefinible, porque supe que estaba escuchando una de las primeras versiones, todavía tosca y sin pulimentar, de la misma historia que casi sesenta años más tarde había de contarme Ferlosio, y tuve la certidumbre sin fisuras de que lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo (y lo que éste me contó a mí) no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces” (40-41).

He aquí un ejemplo de cómo lo que a veces recordamos son nuestros propios recuerdos sobre determinados hechos reales y no los hechos en sí, por lo que, en este proceso de recuperación de la memoria de un fragmento de la realidad, lo que recuperamos es más bien un fragmento de nosotros mismos y de las personas a las que recordamos, especialmente cuando estas ya no están vivas. Asimismo, en este proceso de rememoración, la realidad se diluye cada vez más, mientras que nuestra identidad y la de las personas a las que recordamos se hacen más fuertes, al hacerse más fuerte nuestra memoria. Lo importante no es la realidad en sí, sino su recordación. Es quizá lo que Cercas se propone pintar en esta novela, esto es, la idea de que mientras alguien siga siendo recordado por los demás, no está del todo muerto. Esta idea aparece en diversos momentos a lo largo de la novela. Así, por ejemplo, al hablar con Jaume Figueras, hijo de Joaquim Figueras, uno de los tres republicanos —los amigos del bosque— que habían ayudado a Sánchez Mazas a sobrevivir en los días después de su fallido fusilamiento, Cercas revela sus pensamientos acerca del poder que tienen los recuerdos a la hora de anular simbólicamente la muerte de los seres queridos o de las víctimas de una guerra: “—¿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” (51).

Esta función de la memoria surge también cuando Cercas habla de la muerte de su padre, pero en este contexto la relación entre el que recuerda y la persona recordada recibe matices más complejos y conmovedores, en el sentido de que los que ya no están vivos piden su derecho a tener su lugar entre nuestros recuerdos para que no pasen del todo al olvido: “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; [...] 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. Luego pensé que no era yo quien recordaba a mi padre, sino él quien se aferraba a mi recuerdo, para no morir del todo” (185).

El no poder no recordar a los que ya no están vivos porque ellos se aferran a nosotros y a nuestros recuerdos parece quitar al proceso de rememoración su índole intencional. Bajo esta perspectiva innovadora que propone Cercas, ya no somos nosotros quienes decidimos recordar y, por ende, la decisión individualista de recordar debe ser sustituida por una actitud generosa: prestar atención a los que piden que sean recordados. Recordar de esta manera deja de ser un acto egoísta y pasa a ser un acto de solidaridad. Prestar atención al pasado, prestar atención a los que murieron luchando por una causa, quizás ajena a ellos, representa una actitud que va más allá del esfuerzo consciente de no olvidar. Es una forma de vivir.

Estas dos actitudes, de indiferencia hacia el pasado y la atención prestada a los que quieren seguir viviendo aunque muertos, son captadas, de una manera emocionante, en la conversación que el autor-personaje entabla con Miralles, el soldado que Cercas sospecha ser el que le había perdonado a Sánchez Mazas la vida:

—Miralles siguió hablando, más deprisa, sin secarse las lágrimas, que le caían por el cuello y le mojaban la camisa de franela—. Nadie se acuerda de ellos, ¿sabe? Nadie. Nadie se acuerda siquiera de por qué murieron, de por qué no tuvieron mujer e hijos y una habitación con sol; nadie, y, menos que nadie, la gente por la que pelearon. No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar nunca el nombre de ninguno de ellos. ¿Lo entiende? Lo entiende, ¿verdad? Ah, pero yo me acuerdo, vaya si me acuerdo, me acuerdo de todos [...]. (198-199)

Pensé: «Se acuerda por lo mismo que yo me acuerdo de mi padre y Ferlosio del suyo y Miquel Aguirre del suyo y Jaume Figueras del suyo y Bolaño de sus amigos latinoamericanos, todos soldados muertos en guerras de antemano perdidas: se acuerda porque, aunque hace sesenta años que fallecieron, todavía no están muertos, precisamente porque él se acuerda de ellos. O quizá no es él quien se acuerda de ellos, sino ellos los que se aferran a él, para no estar del todo muertos. «Pero cuando Miralles muera», pensé, «sus amigos también morirán del todo, porque no habrá nadie que se acuerde de ellos para que no mueran.» (199)

Volviendo al tema del relato real, conviene destacar que la primera parte del libro concluye con la conversación entre Javier Cercas y el director del periódico donde trabaja el autor-personaje, conversación en la que este le comunica a su jefe la decisión de escribir un trabajo centrado en el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Con esta ocasión, Cercas retoma su obsesión por escribir un relato real: “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. —Me gusta —dijo—. ¿Ya tienes título? —Creo que sí —contesté—. *Soldados de Salamina*” (72).

Al elegir este título, *Soldados de Salamina*, Cercas confronta al lector con un nuevo atolladero desde el punto de vista de la recepción de su obra. Se trata de una especie de engorro cognitivo, paradójicamente agradable, ya que la mente del lector tiene que empezar a funcionar en distintos niveles de recepción literaria. Más concretamente, según consta de una conversación anterior que el autor-personaje Cercas tiene con Daniel Angelats, uno de los amigos del bosque, *Soldados de Salamina* es precisamente el título que Sánchez Mazas había

preparado para un libro que pensaba escribir sobre los tres amigos que lo habían ayudado durante los días que pasó en el bosque, después de su fallido fusilamiento: “Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*; es un título raro, ¿no?” (71).

Por consiguiente, el lector advierte que lo que tiene entre manos es el cumplimiento, por parte del autor-personaje, de un proyecto que, de hecho, resulta haber brotado en la mente de uno de los personajes del libro que está leyendo. Así las cosas, el lector no puede dejar de comparar mentalmente lo que Sánchez Mazas —que, además de fundador e ideólogo de Falange, fue también uno de los “buenos escritores falangistas” (20)— hubiera escrito en su libro y el libro que tiene entre manos. El surgimiento de tal comparación parece tener la función de hacer consciente al lector de la importancia que tienen los escritores a la hora de corregir el pasado, porque, aunque Sánchez Mazas no había cumplido su promesa de escribir un libro sobre sus amigos republicanos del bosque, Javier Cercas, a través de su novela, logra enmendar ese fallo.

Recurriendo a todos estos estratos entrelazados de objetivación y ficcionalización de la realidad, el autor alcanza su fin, esto es, advertir que cualquier recuperación de la memoria sobre un acontecimiento histórico está sujeta a deformaciones, incongruencias, ambigüedades, incertidumbres, filtrajes emocionales y zonas vacías.

La zona vacía en torno a la cual está construida la novela de Cercas está representada por la presencia de Rafael Sánchez Mazas en el fusilamiento de Collell y la identidad del soldado republicano que le había perdonado la vida. Es esta zona vacía a la que el autor intenta dar una consistencia real a través de su relato. Esta empresa es tanto más enardecedora cuanto que no hay fuentes históricas que prueben la presencia de Sánchez Mazas en tal fusilamiento. Solo hay una grabación del archivo de la Filmoteca de Cataluña en la que aparece Sánchez Mazas hablando de su fusilamiento y una serie de relatos perteneciendo a las personas a quienes Sánchez Mazas les había contado su historia, es decir, sus amigos del bosque —los muchachos del pueblo Cornellà de Terri, quienes, después de haberse escapado Sánchez Mazas al fusilamiento, “le protegieron y le alimentaron hasta que llegaron los nacionalistas” (18)—, su hijo Rafael Sánchez Ferlosio, de quien el autor-personaje oyó contar la historia por primera vez, su mujer Lilita Ferlosio y, en efecto, “todo el que se le ponía por delante” (37) o “todo el que aceptaba escucharle” (39). A través de esta alusión irónica al hecho de que Sánchez Mazas contaba repetida e indiferenciadamente su fusilamiento a todos los que se le ponían por delante, Cercas empieza a arrojar una sombra de duda respecto de la veracidad del acontecimiento y de las intenciones nobles de Sánchez Mazas. Esta sombra pasa a configurarse con pregnancia en la conversación que el autor-personaje tiene con el escritor Andrés Trapiello —que también aparece con su nombre real—, editor de la obra de Sánchez Mazas. Antes de hablar con Trapiello, Cercas lee uno de sus libros, libro en el que este cuenta la historia del fusilamiento de Sánchez Mazas, y constata, con asombro, la similitud perfecta entre el relato de Trapiello y su propio artículo que había escrito para el periódico después de que el hijo de Sánchez Mazas le había contado por primera vez la historia de su padre: “La similitud puntualísima entre el relato de Trapiello y el mío me sorprendió. Pensé que Trapiello se lo habría oído contar al propio Ferlosio (o a alguno de los demás hijos de Sánchez Mazas, o a su mujer) e imaginé que, de tanto contar la historia Sánchez Mazas en su casa, ésta había adquirido para la familia un carácter casi formulario, como esos chistes perfectos de los que no se puede omitir una sola palabra sin aniquilar su gracia” (36-37).

Los pensamientos que tiene el autor-personaje en ese momento giran en torno a la idea de que hay historias que se han petrificado en la memoria colectiva en la misma forma en la que fueron contadas por primera vez como para dar testimonio de su autenticidad. En realidad, es posible que esta rigidez de la rememoración indique el cariz dudoso del objeto de los recuerdos. Trapiello, en su conversación con el autor-personaje, intenta explicar el mecanismo psicológico que está detrás de tal actitud: “Me imagino que durante una época Sánchez Mazas se lo contó a todo el que se le ponía por delante. Claro que era una historia brutal, pero, en fin, no sé... Supongo que era tan cobarde (y todo el mundo sabía que era tan cobarde) que debió de pensar que ese episodio tremendo le redimía de algún modo de su cobardía” (37).

Efectivamente, la posibilidad de que el fusilamiento de Sánchez Mazas sea una mentira está sugerida, más o menos abiertamente, por varios personajes de la novela. El primero que habla sin ambages sobre esta posibilidad es el historiador Miquel Aguirre en su conversación con Cercas: “Es una historia que corrió mucho después de la guerra, todo el que conoció por entonces a Sánchez Mazas la cuenta, supongo que porque él se la contaba a todo el mundo. ¿Sabías que mucha gente pensó que era mentira? Y en realidad todavía hay quien lo piensa” (33). En otro momento de la novela, cuando Miralles —el soldado republicano que Cercas cree ser el que le había perdonado a Sánchez Mazas la vida— le cuenta el fusilamiento del Collell, es el autor-personaje mismo quien parece querer oír que el fusilamiento es una mentira: “—O sea, que según usted no fue un fusilamiento. —No me haga decir cosas que no he dicho, joven. Yo sólo le cuento las cosas como son, o como yo las viví. La interpretación corre de su cuenta, que para eso es usted el periodista, ¿no? Además, reconocerá usted que, si alguien mereció que lo fusilaran entonces, ése fue Sánchez Mazas: si lo hubieran liquidado a tiempo, a él y a unos cuantos como él, quizá nos hubiéramos ahorrado la guerra, ¿no cree?” (190).

Si mereció o no que lo fusilaran es la sustancia narrativa de la segunda parte de la novela, parte titulada «Soldados de Salamina», esto es, justamente el relato que el autor escribe después de haber recopilado todas las informaciones sobre el fusilamiento de Sánchez Mazas y los amigos del bosque. En esta parte, a través de un retrato para cuya construcción Cercas recurre tanto a la memoria, como a la imaginación, la figura del escritor falangista es rescatada del olvido y dejada que perdure en la mente del lector, tanto con sus cualidades, como con sus defectos. De verdad, es impresionante la manera en la que Cercas logra presentar objetivamente esta mezcla de luz y oscuridad presente en la personalidad de Sánchez Mazas. Quizá el “periodista algo poeta de Bilbao” (Payne, 1985: 69) tuvo buenas intenciones y nunca se imaginó que el grito ritual de «¡Arriba España!» tuviera el efecto opuesto, o sea, enterrar el país en un horrendo régimen de dictadura. Este idealismo que muestra Sánchez Mazas antes de estallar la guerra se desprende sugestivamente del siguiente fragmento en el que se nos presenta a un Sánchez Mazas ya convertido al fascismo, después de haber vivido siete años en Italia; su sueño, tal como lo describe Cercas, es hacer que “el tiempo de los héroes y los poetas” (2001: 80) vuelva a España igual que “había vuelto a Italia” (80) con la llegada de Benito Mussolini en quien, según Cercas, ve Sánchez Mazas “la reencarnación de los condotieros renacentistas” (80). La gran dosis de imaginación que utiliza Cercas en el sondeo psicológico de la compleja personalidad de Sánchez Mazas hace que el retrato, con rasgos positivos, del fundador e ideólogo de Falange, adquiera un importante valor artístico que, paradójicamente, resalta la veracidad de dicho retrato:

[...] quizá para Sánchez Mazas el fascismo no fue sino un intento político de realizar su poesía, de hacer realidad el mundo que melancólicamente evoca en

ella, el mundo abolido, inventado e imposible del Paraíso. [...] Así que en 1929, de regreso a Madrid, Sánchez Mazas ya había tomado la decisión de consagrarse por entero a lograr que ese tiempo también volviera a España. En cierto modo lo consiguió. Porque la guerra es por excelencia el tiempo de los héroes y los poetas, y en los años treinta poca gente empuñó tanta inteligencia, tanto esfuerzo y tanto talento como él en conseguir que en España estallara una guerra. (80-81)

La misma paradoja se da con la plasmación de los rasgos negativos de la figura de Sánchez Mazas. Cuanta más imaginación y más valor artístico vierte Cercas en la cristalización del retrato del falangista, más vigor y más autenticidad cobra su carácter. Por consecuencia, parece que, a veces, para tener acceso a las capas más profundas de la realidad, se precisa mucha imaginación y sensibilidad:

[...] es verdad que las guerras se hacen por dinero, que es poder, pero los jóvenes parten al frente y matan y se hacen matar por palabras, que son poesía, y por eso son los poetas que siempre ganan las guerras, y por eso Sánchez Mazas, que estuvo siempre al lado de José Antonio y desde ese lugar de privilegio supo urdir una violenta poesía patriótica de sacrificio y yugos y flechas y gritos de rigor que inflamó la imaginación de centenares de miles de jóvenes y acabó mandándolos al matadero, es más responsable de la victoria de las armas franquistas que todas las ineptas maniobras militares de aquel general decimonónico que fue Francisco Franco. (49)

Aunque sombría, agobiadora y difícil de aceptar, la perspectiva de que la vertiente poética de las palabras pueda convertirse en una de las más vigorosas raíces de una guerra entraña también una semilla de optimismo, dado que las palabras pueden igualmente poner fin a una guerra. “«Por aquí no hay nadie!»” (18) grita el soldado republicano que, en vez de delatar a Sánchez Mazas, le perdona la vida, después de que este se había escapado al fusilamiento del Collell. La guerra ya estaba perdida por los republicanos y estos “huían en desbandada por los Pirineos” (18), pero estas cinco palabras —*por aquí no hay nadie*—, que le salvan a un enemigo la vida, enemigo por cuyas venas corren, de hecho, la misma identidad nacional y la misma historia, ponen fin a otro tipo de guerra: la guerra del odio, de la intolerancia y de la falta de solidaridad humana.

¿Quién es este soldado republicano que le perdona a Sánchez Mazas la vida? Cercas dedica la tercera parte de su novela, «Cita en Stockton», al relato de su tremendo esfuerzo por encontrar a este magnánimo soldado. Piensa haberlo encontrado en la persona del viejo soldado Miralles y todos los indicios lo convencen de ello. Sin embargo, cuando le pregunta sobre su identidad, la respuesta que le da el soldado no es la que esperaba Cercas: “Yo estaba seguro de cuál iba a ser la respuesta, porque creía que Miralles no podía negarme la verdad. Casi como un ruego pregunté—: Era usted, ¿no? Tras un instante de vacilación, Miralles sonrió ampliamente, afectuosamente, mostrando apenas su doble hilera de dientes desvencijados. Su respuesta fue: —No.” (202).

No. Un *No* que no puede ser captado por los instrumentos con los que opera la rememoración del pasado. Un *No* que trasciende la historia y que encuentra su expresión en el acto de imaginar y sentir las profundidades del ser humano. Un *No* que solo los artistas pueden rescatar del olvido. Dice Cercas: “[...] un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce,

sino precisamente de lo que ignora” (142). Un escritor escribe sobre este caleidoscópico *No*, sobre lo que ignora, esto es, el misterioso ser humano capaz de incitar a la guerra, pero también de perdonarle a un enemigo la vida.

BIBLIOGRAFÍA:

CERCAS, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.

GARCÍA-CARDONA, Juan (2022). Realidad y ficción en *Soldados de Salamina*: Mecanismos autoficcionales e hibridación de géneros en la adaptación cinematográfica. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2, 509-533.

NORA, Pierre (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Traducido del francés por Laura Masello. Montevideo: Ediciones Trilce.

PALOMO ALEPUZ, Laura (2020). El relato literario de la Guerra Civil Española en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. *Tonos Digital*, 1, 1-20.

PAYNE, Stanley G. (1985). *Falange. Historia del fascismo español*. Traducido del inglés por Francisco Ferreras. Madrid: Sarpe.

SAVAL, José V. (2007). Simetría y paralelismo en la construcción de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 1, 62-70.

TAYLOR, Marjorie (2013). *The Oxford Handbook of the Development of Imagination*. New York: Oxford University Press.