



El "relato real" de Javier Cercas: la realidad de la literatura

Author(s): Sofía García-Nespereira

Source: *Confluencia*, Fall 2008, Vol. 24, No. 1 (Fall 2008), pp. 117-128

Published by: University of Northern Colorado

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/27923322>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



University of Northern Colorado is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Confluencia*

JSTOR

El “relato real” de Javier Cercas: la realidad de la literatura

Sofía García-Nespereira

Göteborgs Universitet

“Fiction reveals truth that reality obscures”

—Ralph Waldo Emerson

La obra del escritor Javier Cercas (Cáceres, 1962-) se caracteriza desde sus comienzos por la exploración de los límites entre la realidad y la ficción. En sus novelas y relatos breves hay una constante recurrencia a la literatura para crear literatura, una tensión entre el creador en cuanto a ser humano que habita en la realidad extraliteraria, y el protagonista, con rasgos particularmente similares al primero. Este estudio trata de exponer las bases de lo que el propio autor denomina “relato real,” con especial atención a la obra *Soldados de Salamina* (2001) -pues puede considerarse la primera novela donde el concepto se muestra más explícitamente- y en relación con las ideas de verdad ficcional y verdad metafísicamente entendida. Además, se llevará a cabo un análisis de la metafiction presente en la obra y que suele caracterizar al “relato real.”

Javier Cercas es columnista habitual en la edición catalana del periódico *El País*, en el espacio titulado “La crónica.” Cuando algunos de los artículos aquí publicados fueron recogidos en un libro en el año 2000, el escritor modificó su título por el de *Relatos Reales*. En el prólogo, él mismo explica las razones para tal oxímoron, pues así lo concibe:

Las [crónicas] más ... acaso puedan leerse, una a una, como relatos. Como relatos reales ..., porque se ciñen a la realidad. ... En rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; ... Es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla. Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado: en el relato ficticio domina esto último; en el real, lo primero. Para crear la suya propia, el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad; el real, permanecer cosido a ella. ... Yo había ensayado algunas veces la primera operación Por vez primera he ensayado ahora la segunda. (16, 17)

El “relato real,” según lo anteriormente señalado, abarcaría todo escrito conectado con la realidad que se mantiene de alguna manera en la esfera de lo real, incluso una vez escrito, porque procura no apartarse de ella; intenta captarla cual documento fotográfico. Así, en *Soldados de Salamina*, Cercas intenta demostrar que el lenguaje desvela la realidad sin versionarla: presenta a un personaje cuyos rasgos físicos y vitales parecen coincidir plenamente con aquellas del propio autor, comenzando por la identidad. Ambos se llaman Javier Cercas, escriben en un periódico, han publicado previamente dos novelas que llevan por título *El móvil* y *El inquilino*, y se entrevistan con el escritor Sánchez Ferlosio, quien les narra el célebre episodio del que nace el argumento de la obra: la liberalidad de un soldado republicano salvó la vida al político Rafael Sánchez Mazas cuando éste se ocultaba en el bosque después de su fusilamiento fallido. Los dos escritores —el narrador-personaje y el autor¹²—, viéndose interesados por tan curioso caso, no pueden por menos de llevarlo al papel sin tener la intención de escribir una novela al uso, sino una especie de escrito que *grabe* la realidad de los hechos.

Javier, tras cumplirse el aniversario de la muerte de Antonio Machado en la guerra civil española, se plantea escribir un reportaje opuesto al ala política de este escritor, de los nacionales. La casual salvación de Sánchez Mazas, uno de los principales ideólogos de la Falange Española, figurará en la semblanza primera que el protagonista publica en el periódico. Tras este artículo, el periodista prosigue sus indagaciones y trata de crear lo que finalmente denominará “relato real.” Varias coincidencias con la realidad extraliteraria guían al lector a creer la veracidad de lo narrado, como los personajes de Miquel Aguirre, persona real, quien le proporciona información a Javier acerca de los acontecimientos del fusilamiento en el Collell y les da el impulso definitivo para escribir seriamente sobre el suceso. El escritor Roberto Bolaño es otro de los personajes que se toman prestados de la actualidad en la tercera parte de la obra. Reseñemos de manera sucinta la conexión del “relato real” con el resto de la obra del autor.

El inquilino (1989)² tiene en germen alguno de los rasgos que caracterizarán el “relato real” —i.e. el protagonista, Mario Rota, trabaja como profesor ayudante en la universidad, cargo que desempeñó igualmente en su día Cercas, y la acción se desarrolla en Illinois, lugar donde el escritor real llevó a cabo cursos de posgrado. No obstante, aún es muy pronto para emplear tal nomenclatura.

Por otra parte, *El vientre de la ballena*, que sale a la luz en 1997, narra el engaño de un hombre a su esposa y la vida posterior del primero. Probablemente constituya ésta la novela que menos ingredientes posee del “relato real,” ya que el único parecido encontrado puede ser que el protagonista de la historia es un profesor de la universidad de Letras —no escritor de novelas, con lo cual puede guardar relación con *El inquilino*, pero no con el resto de su obra. De todos modos, se aprecia el gusto por la inserción de personajes o hechos reales en la ficción, como será después algo usual en Cercas, como la ficcionalización de sí mismo o en un personaje secundario: “Ignacio me presentó ... a Javier Cercas ... profesor de instituto con veleidades literarias, que acababa de publicar un artículo sobre Baroja que por casualidad yo había leído y que, pese a parecerme insuficiente y torpe, no dudé en elogiar” (174).

En *El móvil* (2003) sucede algo similar a lo planteado en *El inquilino*, pues en ambas novelas el escritor no tiene conciencia de estar escribiendo un “relato real” como tal, a pesar

de que se hallan en ciernes muchos de sus elementos caracterizadores. El protagonista, Álvaro, es un novelista que se propone escribir una obra perfecta en todos sus términos y que, a causa de su obsesión por llevar a la ficción las circunstancias que lo rodean, acaba por *crear* la realidad que ficcionaliza en su obra. El periodista portugués Nei Duclós compara esta novelita con *Crimen y castigo*, de Dostoievski:

No livro russo, o assassino queria ajudar a própria família e era contra a velha judia usuraria que explorava suas vítimas. Na novela espanhola, o motivo era um só: escrever um romance de verdade. ... Trata-se de um jogo de esconde-esconde que serve para ludibriar os leitores e a crítica. Javier Cercas especializou-se numa arte da guerra, que é a simulação. (“Crime e castigo” 1)

Diálogos de Salamina (2003) nace de una charla entre dos creadores que parten del mismo argumento: David Trueba, el director de cine que lleva *Soldados de Salamina* a la pantalla grande, y el propio Javier Cercas. En él se hace referencia a las implicaciones que el “relato real” puede tener en una película y de qué modo transformarlo en algo así como un film con carácter “real.”

Por último, en *La velocidad de la luz* (2005) se recogen asimismo las propiedades del “relato real” señaladas en *Soldados de Salamina*, a pesar de no aparecer tan abiertamente reconocidas como en la citada novela. El protagonista es narrador y autor de la misma obra que el lector lee. Ciertos factores inducen a pensar que la identidad del personaje se asimila a la persona de Javier Cercas, en un nuevo juego metaficticio que forma parte de la poética del escritor extremeño.

Sin embargo, al menos dos fenómenos problematizan la existencia del “relato real”: la insuficiencia del lenguaje para la descripción de la realidad, y el concepto de verdad y esencia llevado al terreno de la literatura. El signo lingüístico no designa el mundo de manera transparente, sino que se encuentra al servicio de lo designado, de su ausencia. La palabra no hace sino reemplazar a un referente extralingüístico. Así pues, un relato cuya esencia pretende *ser* la propia que surge de la realidad, es asimilada como un oxímoron, como dos funciones incompatibles.

Peter Brooks, uno de los críticos que con más acierto ha tratado el tema del realismo literario, declara que la mimesis que pretende la literatura realista no tiene la capacidad – como ocurre en la pintura, escultura o el cine – de mostrar imágenes susceptibles de ser decodificadas por el observador (6). Y ello se debe a que el lenguaje reproduce la realidad de manera ciertamente limitada, y por ello se convierte en elemento productor de ficción.

Por otra parte, no conviene olvidar que la novela que Javier escribe –a la que pondrá por título *Soldados de Salamina*, como la de Cercas– es una metanarración, es decir, se refleja a sí misma; luego puede considerarse efectivamente real en cuanto que se desarrolla internamente y crea su propio mundo. En otras palabras, el “relato real” juega con su autorreferencia a elaborar otro mundo paralelo en que tenga cabida el mencionado marbete. La propiedad de lo “real” encuentra, pues, su sentido si se sujeta a los límites que el relato narrado le impone: real en su realidad propia.

La exploración de las fronteras entre realidad y ficción se suele insertar en el discurso de la posmodernidad. Desde el punto de vista literario y teórico podemos agrupar algunas

propiedades que se manifiestan en todo texto posmodernista (Flieger 89). Una es la reiteración de mecanismos, llegando a sobrecargar el texto con citas y narraciones recursivas. En *Soldados de Salamina*, el lector puede apreciar una serie de estribillos que marcan un ritmo determinado y confieren unidad a las tres partes de la novela. Esta especie de frases célebres contiene en su interior el significado en gran medida de toda la obra, y su efecto es el de una cadencia o resonancia que aparece incrustada en determinados momentos que se quieren subrayar. El ejemplo más patente es la imagen del soldado en el desierto que Javier idealiza y magnimiza en la figura de Miralles y que cierra la novela: “En ese momento vi a Miralles caminando por el desierto de Libia ... joven, desharapado, polvoriento y anónimo, llevando la bandera tricolor de un país que no es su país ... y que ya sólo existe porque él y cuatro moros y un negro la están levantando mientras siguen caminando hacia adelante, hacia adelante, siempre hacia adelante” (194).

Otro ejemplo es la tan recurrida sentencia de “a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización” (38), que el narrador-protagonista inserta en la novela como una consigna falangista —es de José Antonio Primo de Rivera— y que se cuestiona en numerosas ocasiones oponiéndola a otras como “De todas las historias de la Historia/ sin duda la más triste es la de España,/ porque termina mal” (26), de Jaime Gil.

Y la imagen más repetida es, como cabe esperar, la de la mirada de contrarios entre Sánchez Mazas y el soldado republicano, que da lugar al artículo que Javier escribe y, más tarde, a la misma novela. El valor estético que el protagonista otorga a esta imagen es tal que constituye el verdadero foco de *Soldados de Salamina*, hasta el punto de que se relata precisamente en la mitad exacta de la obra (en la página 104).

No obstante, la cualidad de lo posmoderno que sin duda más conviene a nuestro análisis es que la obra “reflects a profound crisis of legitimation, including the authority of language as referent, questioning its capacity to apprehend and account for the world it both creates and confronts” (88). El “relato real” es un metarrelato, un relato que juega a ser él mismo, que impone las reglas y que proclama la estricta fidelidad y compromiso con los hechos ocurridos en la realidad.

Ahora, ¿cuál es la verdad que nos puede revelar el “relato real”? ¿Se trata de la verdad de la literatura — y cuál es ésta—, o de aquella proveniente de la de la realidad extralingüística? Veamos qué opinan algunos estudiosos acerca de la verdad en literatura. Bobes Naves expresa que la verdad es una forma de relación —o correlación— entre el habla en su uso normal y el mundo empírico, que consiste en una correspondencia de veredicción entre lo que se dice y la realidad (188). En la novela, pues, el criterio de verdad no resulta pertinente, ya que uno de los extremos de esa relación no es empírico; puede ser sustituido en todo caso por la coherencia interna. El ser humano no puede manifestar por medio de la palabra el conocimiento objetivo de un mundo observable.

La verdad ficcional, para Michael Riffaterre, descansa en su poder retórico, no en su semejanza con la realidad (VI). Pese a la paradoja que supone lo verdadero en la ficción — que sugiere la conexión que guardan la historia, la teoría y el lenguaje que representan el mundo y la realidad del mundo en sí— este crítico señala que el lenguaje representa la verdad sustituyendo una idea de verdad por una experiencia de actualidad. La narrativa constituiría en ese caso un recordatorio de la percepción mental del mundo más que una representación mimética de la realidad externa.

Pero en un texto hay manifestaciones o elementos que apuntan a su veracidad, e inducen al lector a involucrase en las coordenadas de verosimilitud ofrecidas y acordadas en el pacto mantenido con el narrador (“convention of truth”), por el que el lector reacciona ante una historia como si fuera real o verdadera. Podemos reseñar dos conceptos de verosimilitud que, aunque aparezcan diferentes en un principio, pueden llegar a aunarse. Uno es el que privilegia el parecido del texto con la realidad extratextual; esto es, la mimesis tradicionalmente entendida. Como si las palabras se cargaran de significado al ser referidas a la realidad extralingüística. El segundo de ellos entiende lo verosímil como lo que refleja la coherencia interna del texto, se encuentra dentro de las fronteras del mismo.

Ahora bien, en el caso del “relato real,” se pretende asimilar el primero mediante el segundo: mostrando dentro de la narración signos que la hacen coherente y verosímil en sí misma, se crea esa sensación de hiperrealismo que describe Javier. Mediante la metaficción, que iguala el texto que el lector lee –el de Cercas– con el texto que Javier escribe, el lector salta de un nivel intratextual al extratextual sin percibirlo. Y, en realidad, seguimos moviéndonos en el interior del texto; se trata de una ficción que imita la realidad.

Como ha sido mencionado más arriba, ambas concepciones de lo verosímil se asemejan más de lo que a primera vista puede parecer, pues la referencialidad exterior no es sino una ilusión. Los signos o sistemas de signos remiten a otros sistemas de signos. La secuencia narrativa y la mimesis son ambas intratextuales, puesto que las dos se derivan de una variante dada que selecciona simultáneamente la estructura abstracta que sirve de modelo a la secuencia narrativa y la representación que actualizará primero esa estructura y la hará comprensible y legible. El lector no puede descodificar o percibir una sin la otra, pues la variante estructural narrativa debe ser actualizada.

Desde el punto de vista metafísico, la verdad cabe explicarse mediante al menos dos teorías, la teoría de la correspondencia, como el “corresponder a un hecho” o mediante la teoría de la verificación, como lo que es “susceptible de ser verificado o justificado racionalmente” (Horwich 187). Ello nos recuerda al concepto de la esencia de la verdad de Martin Heidegger, quien explica que un enunciado es verdadero cuando lo que significa y dice coincide con la cosa sobre la que enuncia algo. Lo verdadero es algo que concuerda; la tradicional definición de la esencia de la verdad es: *veritas est adaequatio rei et intellectus* (152).

El “relato real” ofrece al lector una idea de verdad entendida como coherencia o consistencia interna, aunque también es posible que la verdad resida en la posibilidad de verificar los hechos narrados en la realidad extralingüística. Eso significa que un lector puede comprobar que el protagonista Javier Cercas es un escritor cuyas características vitales coinciden con las del Javier Cercas al que él tiene acceso en su realidad extraliteraria. El “relato real” entra en este juego superficial de la verdad en el mundo empírico para guiar al lector al interno, al que él mismo crea artificialmente y al que denomina igualmente “real.”

Y el artificio creado viene dado de la mano del recurso a lo metafictional. Lo más importante en la obra de Javier es la obra misma, y se va elaborando mientras el lector la decodifica –aunque no será sino al final cuando descubra la finalidad y sentido de la misma. Javier necesita de Miralles –o alguien como él– para dotar de un equilibrio a su novela, que debe constar de dos bandos, el nacional y el republicano. El objetivo del libro no es

recuperar la memoria colectiva, sino que es buscar un efecto en el lector mediante el mecanismo de la metaficción y la ruptura de las fronteras de la realidad. Es decir, que el mayor interés de Javier —y de Cercas— reside en el alarde formal de una obra acabada que gira sobre sí misma, y en cuyo interior acaece todo lo que se narra. Es un artificio posmodernista que puede manifestar el agotamiento estético en la literatura o arte contemporáneos o de la sociedad en general; en palabras de Benjamin R. Fraser: “con el planteamiento de un cuestionamiento de la narración, el autor empuja al lector a que se cuestione también la realidad que lo envuelve a él” (215)

Del hecho de tematizar el acto de escritura en un relato narcisista, se infiere la idea posmodernista de superación de la modernidad, quedando ésta saturada y sin vías de renovación. Si lo que define a la modernidad es su novedad temporal y efímera, provisional, entonces, con el fin de perpetuarse como una época, debe renovar una y otra vez tal novedad. Sin embargo, ese intento de innovación continuo sujeta tal novedad a una repetición que acaba por envejecer (Myers 33). He aquí una de las posibles funciones del empleo de la metaficción. El texto es atraído hacia sí para ser analizado dentro de la trama: la literatura se alimenta de literatura y se reinventa a sí misma. El recurso a la metaficción puede responder también a un cierto menosprecio por el espíritu “como principio organizador del orden de las cosas.” Refleja este uso una ideología de consumo por reproducción. Patricia Waugh, por ejemplo, entiende la metaficción como consecuencia de la superestructura ideológica de la posmodernidad; como la etapa final de la novela en una sociedad de consumo (*apud* Wladimir Krysinski 28)

La novela que Javier, el protagonista de *Soldados de Salamina*, escribe es la que Sánchez Mazas quería escribir, quizá orientada desde otro ángulo, pues se trataría de sus memorias, pero acerca del mismo caso. Hay, por tanto, una novela dentro de otra que aspira a reemplazar una tercera —inexistente pero pretendida—, la del propio Sánchez Mazas. Así se da noticia a ella en la obra: “—Ahora que lo recuerdo —dijo [Angelats] [...]—. Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que aparecíamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*; un título raro, ¿no?” (73).

Encontramos, entonces, tres *Soldados de Salamina*: el de Cercas, el de Javier y el de uno de los personajes de la novela de Javier: Sánchez Mazas, que forman un mecanismo de *mise en abyme*, de cajas chinas o muñecas rusas. La sucesión no tiene fin: el protagonista de la novela de Javier es otro novelista cuya novela tiene como protagonista a otro escritor, y los espejos se reflejan en cadena. El comienzo de la obra es el que se indica a continuación: “Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas” (17). Y éste es el momento en el que la novela se descubre metafictional, en el párrafo con el que concluye:

Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio (“Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas”) hasta el final, un final en el que un viejo periodista fracasado y feliz bebe whisky en un vagón restaurante de un tren nocturno (209).

Soldados de Salamina es a la vez una metanovela y una novela que procura parecerse a la realidad que se halla tras la narración de unos hechos, lo que resulta insólito a primera vista. El juego de la realidad-ficción no acaba de manera tan sencilla como primeramente aparece, sino que Cercas siembra aquí y allá la pregunta o el dato que provoque el cuestionamiento de los límites precisos entre uno y otro mundo.

Por una parte, Javier forma parte de una novela, es su protagonista, pero por la otra, alerta al lector de que lo que lee es real. En eso nos basamos para afirmar la conciencia literaria de Javier, como ocurre cuando Bolaño le refiere la historia de Miralles, si bien el protagonista se esfuerza en recabar la exactitud de la anécdota: “Fue allí [...] donde me contó la historia de Miralles. [...] el relato [...] no sólo era verosímil, sino también [...] fiel a los hechos. Una vez corregidos los pocos datos y fechas que Bolaño había alterado, la historia es ésta” (153).

Son innumerables las ocasiones en que el narrador recuerda al lector que está siendo el espectador del proceso de redacción de una novela, aunque no se desvele hasta el mismo final que tal novela es la que ha estado leyendo desde la primera página. En las tres partes en que se divide la obra, (“Los amigos del bosque,” “*Soldados de Salamina*” y “Cita en Stockton”), tan sólo la segunda carece de referencias al libro en proceso de escritura, ya que éste narra la salvación de Sánchez Mazas, clave argumental de la obra. Veámoslo más claramente en una tabla:

“Los amigos del bosque”	“Cita en Stockton”
“—¿Qué piensas hacer con esto? Yo no pensaba hacer nada [...] —Yo ya no escribo novelas—dije—. Además, esto no es una novela, sino una historia real,” p. 37.	“Terminé de escribir <i>Soldados de Salamina</i> mucho antes de que concluyera el permiso que me habían concedido en el periódico,” p. 143.
“Yo creo que sin esa estancia en Cancún [...] nunca me hubiera decidido a escribir un libro sobre Sánchez Mazas,” p. 50	“A mediados de febrero[...] el libro estaba terminado. [...] el libro no era malo, sino insuficiente [...] Yo no sabía cuál era esa pieza,” p. 144.
“Y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales,” p. 52	“Esa tarde, mientras escuchaba con creciente interés la historia exagerada de Miralles, pensaba que muy pronto iba a leerla en uno de los libros exagerados de Bolaño, pero para cuando llegué a mi casa [...] yo ya había concebido la esperanza de que Bolaño no fuera a escribir nunca esa historia: la iba a escribir yo,” p. 164.
“¿Es verdad que va usted a escribir sobre mi padre y sobre Sánchez Mazas? —me espetó [...] “Un relato real,” pensé, pero no lo dije. “Eso es lo que voy a escribir,” p. 53.	“—No estoy escribiendo. — Contradictoriamente añadí—: Y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real,” p. 166.

Esa misma noche, mientras cenaba con Conchi en un restaurante griego, le anuncié solemnemente [...] que, después de diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo. [...]

—Espero que no sea una novela.

—No —dije muy seguro—. Es un relato real,” p. 68.

“Lo cierto es que tardé todavía algún tiempo en terminar de reconstruir la historia que quería contar [...] De hecho, durante muchos meses invertí el tiempo [...] en estudiar la vida y obra de Sánchez Mazas,” p. 69.

“En cuanto a Angelats, la entrevista que mantuve con él fue decisiva. Decisiva para mí, quiero decir; o, más exactamente, para este libro,” p. 72

“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. [...]

—Me gusta —dijo— ¿Ya tienes título?

—Creo que sí —contesté—. *Soldados de Salamina*,” p. 74

“Esa mañana, excitadísimo y muerto de sueño, le conté a Conchi [...] la historia de Miralles [...] y le aseguré que Miralles [...] era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara,” p. 167.

“Me importaba mucho menos terminar el libro que poder hablar con Miralles,” p. 169.

“Mi libro no quería ser una novela, sino un relato real, [...] [e] inventarme la entrevista con Miralles equivalía a traicionar su naturaleza,” p. 170.

“Fue todo uno pensar en Bolaño y pensar en mi libro, en *Soldados de Salamina* y en Conchi y en los muchos meses que llevaba persiguiendo al hombre que salvó a Sánchez Mazas y buscando el significado de una mirada y un grito en el bosque,” p. 197

“Allí vi de golpe mi libro, el libro que desde hace años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta el final,” p. 208.

“Vi [...] mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio,” p. 209.

El lector canónico de la novela también llamada autorrepresentacional percibe el brusco cambio de la pasividad usual de su tarea a la actividad intelectual de reconstruir la historia contada, pero de nuevo Cercas armoniza contrarios y exige un lector habitual de novela realista en la primera parte que pasará a convertirse en la segunda en el demandado por una obra metaficcional, donde las pautas del diseño de la novela se encuentran escondidas y él se hará cargo de descubrirlas.³

Tradicionalmente, la novela autoconsciente no puede compatibilizarse con lo que se conoce como realismo —o la tradición que busca mantener una ilusión de realidad en literatura, que busca la mimesis. Con todo, la metaficción no está tan lejos de dicha manera

de hacer literatura, pues no es sino una complicación de la mimesis, una representación de la hiperconsciencia de que lo mostrado en literatura es pura falacia, la prueba de la arbitrariedad de los medios literarios, tal como lo demuestra Alter (239). El protagonista y todos los personajes, el escenario, la época en la que se encuadra, el argumento: por medio de la metaficción aflora la evidencia de la fábula, de la invención del escritor, desde la tipografía y la separación de los capítulos hasta el mismo título que encabeza la pieza: la literatura es falsedad, entelequia.

Los componentes de metaficción y realismo —en la forma en que Cercas lo entiende— que se hallan en *Soldados de Salamina*, tienen en común la presentación de un trozo de vida en cualquiera de sus términos que se asemeja a la que el lector vive, con las mismas ideas que el lector experimenta, los mismos acontecimientos que presencia o de los que es sabedor. En contraste con esta idea se alza Ana María Dotras, para quien toda obra de metaficción tiene como primera característica el antirrealismo, pues se supone una reacción contra las convenciones y normas de la novela realista —como Unamuno frente al realismo del XIX o Torrente Ballester frente al neorrealismo de posguerra (28). Pero en la obra se hace constantemente hincapié en la realidad que rezuma la obra, en la pureza de la traslación de los hechos al papel, para acabar transformándolo al final en pura ficción, un juego engañoso hacia el receptor que reta todo realismo, pues en ninguno cabe adscribirla preceptivamente. La complejidad que se halla en *Soldados de Salamina* es más profunda que la aparente: en doscientas páginas trata de convencer al lector de la calidad de su realismo para demostrar en la última la artificiosidad de todo lo anterior.

Sin embargo, el lector es advertido en numerosas ocasiones de que lo narrado no responde exactamente a la realidad, puesto que está tamizado —y ficcionalizado— por la memoria.⁴ La obra sienta sus bases en recuerdos que Javier sonsaca de los distintos personajes que tejen la trama alrededor de Sánchez Mazas como sus coadyuvantes. La historia no siempre se presenta a ojos del lector como fidedigna, como el mismo narrador confiesa: “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” (89). De la misma forma, Bolaño “no recordaba bien” (157) cuando le narra a Javier detalles de sus recuerdos sobre Miralles. La memoria difumina los hechos y los ficcionaliza, haciendo de este interlocutor un personaje no fiable.

Pero entonces, ¿no tiene el lector ante sí un relato fiel a los hechos mismos? Ana Luengo califica a este narrador-personaje como “desorientado” (240) y se podría añadir también “desorientador,” porque contradice sus posiciones ante lo narrado. En un principio, como explica esta crítica, Javier trata de acercarse a los acontecimientos con decidida imparcialidad, con cuidado y esmero. Pero, a medida que se va involucrando en ellos, los va personalizando hasta dar con la figura heroica de Miralles, el supuesto soldado que salvó la vida a Sánchez Mazas y de cuya imagen ya no le será posible distanciarse. Tanto es así, que, a pesar de contar sólo con indicios de que Miralles es ese soldado que él imagina, cree a pies juntillas que ésa y no otra es su identidad, porque *debe* serla, porque es la pieza que falta para el término de su novela. El Miralles como función en la trama de Javier es, por tanto, una construcción del narrador —a la sazón escritor en su faceta de personaje— al servicio de su novela; es una ficción. El interés de Javier radica en la escritura de su libro y lo que el personaje de Miralles le pueda reportar, y no el hecho de que el anciano hubiera

sido un excombatiente de la guerra civil y su vida despierte interés y admiración. Como indica Luengo: “lo único que acaba por importarle a Cercas [personaje] es tener su relato entero y verdadero” (252). Además, recordemos que Miralles se posiciona a favor del fusilamiento de Sánchez Mazas, cuando Javier se entrevista con él en Dijon (“Reconocerá usted que, si alguien mereció que lo fusilaran entonces, ése fue Sánchez Mazas: si lo hubieran liquidado a tiempo [...] quizás nos hubiéramos ahorrado la guerra, ¿no cree?,” 192). Según estas palabras, la figura del antiguo soldado retratada por Javier y la que aquí se presenta no desembocan en el mismo cauce. La imagen salvadora e idealizada del primer Miralles se opone a la de una persona que hubiera agradecido la ejecución de su contrario. Por eso es la forma -la metaficción- y no el fondo -la guerra civil española y sus héroes y antihéroes- el foco de la obra.

El efecto espejo que se resalta en el empleo de la metaficción provoca que el sujeto se convierta en objeto, al mismo tiempo que hace que los objetos del mundo sean una prolongación del ser (Myers 38). El ser está representado en *Soldados de Salamina* por la narración en sí, dado que todo lo que ocurre a su alrededor es instrumentalizado por Javier en beneficio de su obra: los documentos que halla relativos a la salvación de Sánchez Mazas, y que añade al texto; los personajes que forman el coro que rodea al político falangista, cuyas entrevistas recoge también en la narración; su relación con Conchi, un tanto disfuncional, que colabora a que el proceso de escritura de la obra tenga lugar, etc. El sujeto se identifica con la historia que culmina en una mirada, pero esta historia se objetiviza y pasa a ser un subtexto del ser, que es la novela y su elaboración.

La teoría de la recepción expone que el lector es un participante activo en la dotación de sentido de un mensaje; debe actuar sobre el material textual para llenar los vacíos que sólo él puede reconstruir. No es hasta el final de *Soldados de Salamina* cuando el lector – ideal- comprende el significado de la escritura de Javier, la finalidad de la obra. Solo después de que el narrador-personaje haya acometido su tarea de codificación y construcción del texto, realiza el lector la suya de decodificación y deconstrucción de manera rigurosa, pues el horizonte de expectativas mantenido hasta entonces se rompe en el último momento para presentar el marco metafictional en que se inserta la novela. Cada obra requiere o demanda su propio lector, y el lector de un “relato real” debe desconfiar de las aserciones y pretensiones de realidad para rastrear las pistas que se ofrecen en la propia novela y desentrañar el significado del mundo ficcional en que el proceso de escritura acompaña al de lectura.

El “relato real” refleja la contradicción posmoderna de un mundo, por una parte sobrealimentado de información y, por otra, donde la novedad se ha convertido en tal aliciente para nuestra sociedad que se ha convertido en repetitiva. Esta paradoja se lee en el marco metafictional de *Soldados de Salamina* y el “relato real” en general: se describe una historia como verdadera, al mismo tiempo que se llama la atención a la ficcionalidad de tal obra, cuestionando de ese modo los límites de ambas esferas.

El interés por la delimitación de las fronteras entre realidad y ficción no es tan reciente como para datarla en el posmodernismo. M. Keith Booker⁵ estudia las obras *Historia de Mayta* (1984), de Vargas Llosa y *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), de Nabokov, que cuestionan la capacidad del lenguaje para captar la realidad. Reflexionan -de modo metafictional, como el “relato real”- acerca de lo real y ficticio orientando al lector

hacia su propia ficcionalidad, a pesar de que, igual que en nuestro caso de estudio, aseguran que muchas historias son directamente extraídas de la realidad. Y cada lector puede sacar conclusiones muy diferentes ante tan abierto despliegue de ficcionalidad; bien como un medio de aislar la obra ficcional del mundo real o de cualquier tipo de referencia externa - como puede ser el caso de *Soldados de Salamina*- o bien como el establecimiento de un paralelismo entre la realidad y la metafiction que deje al descubierto la ficcionalidad y convencionalidad de lo que denominamos realidad.

Además, continua Booker, puede pensarse que, en tanto en la era moderna como posmoderna, nuestro sentido de la realidad ya es demasiado tenue, y lo que presentan ciertas obras posmodernas de reflexividad ficcional nos puede llevar a evitar tomar posiciones ante problemas más importantes existentes en el mundo real. Quizá por ello *Soldados de Salamina* trate de conjugar -al menos superficialmente- ambas facetas: la de conciencia ante la memoria de la guerra civil española por una parte -recordemos que esta novela ha sido calificada como "literatura comprometida"-, y la de la presentación de un mundo ficcional artificial que se reescribe continuamente, independiente del considerado "real." De todos modos, la preponderancia de la segunda parece evidente, como se ha venido explicando; quedando, por tanto, la primera como presentación del verdadero texto que confiere sentido a la novela.

Notas

¹ Puesto que protagonista y escritor reciben el mismo nombre, de aquí en adelante me referiré a "Javier" cuando mencione al protagonista, mientras que "Cercas" identificará al autor.

² Ernesto Ayala señala esta novela como una de las primeras novelas "de campus" españolas en su artículo "Novela de sí mismo y del otro."

³ El artículo de Yvan Lissorgues "Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975," en *La renovation du roman espagnol depuis 1975* resulta muy reveladora en este sentido.

⁴ La memoria juega un papel primordial en *Soldados de Salamina*, pues la historia que desarrolla es el subtexto que referencializa y confiere sentido al "relato real," a la metanarración. Ana Luengo estudia exhaustivamente su función en *La encrucijada de la memoria*, concretamente en el capítulo dedicado a *Soldados de Salamina*: *Soldados de Salamina* (2001): la reconstrucción del héroe republicano -a su pesar."

⁵ Vid. Booker, M. Keith. "Fiction and 'real life': Vargas Llosa's The Real Life of Alejandro Mayta and Nabokov's The Real Life of Sebastian Knight." Critique 35. Issue 2 (1994): 111-18.

Obras citadas

Alter, Robert. "Mimesis and the Motive for Fiction." *TriQuarterly* 42. (1978): 228-49.

Ayala, Ernesto. "Novela de sí mismo y del otro." *El País*. 19 de marzo 2005. 25 mayo 2006 <<http://www.elpais.es>>

Bobes Naves, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1993.

Booker, M. Keith. "Fiction and 'real life': Vargas Llosa's The Real Life of Alejandro Mayta and Nabokov's The Real Life of Sebastian Knight." Critique 35. Issue 2 (1994): 111-18.

Brooks, Peter. *Realist vision*. Yale: Yale University Press, 2005.

Cercas, Javier. *El inquilino*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.

———. *El móvil*. Barcelona: Tusquets, 2003.

———. *El vientre de la ballena*. Madrid: De bolsillo, 1997.

———. *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Barcelona: Quaderns Crema, 2003.

———. *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets, 2005.

———. *Relatos reales*. Barcelona: El Acantilado, 2000.

- . *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Cercas, Javier, y David Trueba. *Diálogos de Salamina, Un paseo por el cine y la literatura*. Madrid: Tusquets, 2003.
- Dotras, Ana María. *La novela española de metaficción*. Oviedo: Júcar, 1994.
- Duclós, Nei. "Crime e castigo." *Diario da Fonte*. 30 de julio 2005. 27 mayo 2006 <http://outubro.blogspot.com/2005_07_01_outubro_archive.html>
- Flieger, Jerry Aline. "Postmodern Perspective: The Paranoid Eye." *New Literary History* 28.1, Special Issue: Cultural Studies: China and the West. (1997): 87–109.
- Heidegger, Martin. *De la esencia de la verdad*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte en *Hitos*. Madrid: Alianza, 2000, 151–71.
- Horwich, Paul. "Realism and Truth." *Noûs Supplement: Philosophical Perspectives, Metaphysics* 30.10 (1996): 187–97.
- Krysinski, Wladimir. *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin. Teoría y crítica de la cultura y literatura*. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Lissorgues, Yvan. *La renovation du roman espagnol depuis 1975*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991.
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria*. Berlín: Tranvía, 2004, 233–74.
- Myers, Tony. "Modernity, Postmodernity and the Future Perfect." *New Literary History Views and Interviews* 32.1 (2001): 33–45.
- Riffaterre, Michael. *Fictional truth*. London: The John Hopkins University Press, 1990.
- Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1993.