

## Conjeturas razonables: Historiografía metaficticia y posmodernismo en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas

**Francisco Javier Sánchez**

Richard Stockton College of New Jersey

Javier Cercas<sup>1</sup> nos presenta en 2001 la novela *Soldados de Salamina* la cual, ampliamente galardonada, traducida a diversas lenguas y adaptada al cine por el director David Trueba, ha suscitado gran interés en círculos literarios y sociales. Ciertamente es que gran parte de la crítica literaria se ha enfocado en la relevante cuestión de la memoria histórica por ser un texto que indaga acerca de eventos concernientes al final de la Guerra Civil española (1936-1939): el protagonista, en proceso de escribir su relato, debe investigar y reflexionar sobre el turbulento pasado español. Sin duda, la rememoración, exploración y recontextualización del evento ha sido centro de examen para estudiosos como Enrique Pinilla Martín, Marc Carrillo, Francisco Ferrándiz, Julio Aróstegui y François Godicheau. Estos escritores, aunque son muy conscientes de los límites y la maleabilidad de la memoria misma como herramienta de recuperación y de creación del pasado,<sup>2</sup> discuten también la importancia de recuperar la memoria histórica en España, evocando la calidad de una sociedad en transición hacia la democracia, la amnesia pactada, la predominante diferencia entre vencidos y vencedores, y los discursos del trauma, siendo *Soldados de Salamina* un ejemplo entre otros.<sup>3</sup>

Este ensayo, sin embargo, difiere de ese acercamiento. Aquí, en lugar de analizar una vez más la cuestión de la recuperación de la memoria histórica de una manera directa, presento una lectura que demuestra cómo *Soldados de Salamina* pertenece a la tendencia literaria denominada posmodernismo. Para presentar esta reflexión me baso en dos conceptos. El primero, tomado del texto mismo de Cercas, es la idea de “conjeturas razonables” (*Soldados* 87), y el segundo es la noción de *historiografía metaficticia* de Linda Hutcheon. Pretendo demostrar que estos dos principios son parejos, organizan y constituyen la esencia de la novela. Quisiera enfatizar, antes de comenzar mi estudio, que

---

<sup>1</sup> Escritor nacido en Cáceres en 1962, profesor de literatura española en la universidad de Girona y columnista para *El País*, ha escrito varias novelas, *El móvil*, *El inquilino*, *El vientre de la ballena*, *La velocidad de la luz*, y algunos libros de ensayos, *Una buena temporada*, *Relatos reales* y *La verdad de Agamenón*.

<sup>2</sup> Véase “Traumas colectivos y memorias generacionales: El caso de la Guerra Civil” de Aróstegui.

<sup>3</sup> Ferrándiz incluye nombres como Jorge Semprún, Juan Luis Cebrián, Jesús Ferrero y Dulce Chacón, además de Cercas, como ejemplos de autores que tratan el tema del trauma posbélico.

algunas de las principales características de esta obra incluyen también lo que Matei Calinescu ha registrado como estrategias narrativas propias del posmodernismo: "... duplication and multiplication of beginnings, endings, and narrated actions...; the parodic thematization of the author...; the treatment on an equal footing of fact and fiction, reality and myth, truth and lying, original and imitation, as a means to emphasize undecidability; self-referentiality and 'metafiction' . . ." (303-304). Todos estos rasgos se encuentran sin duda en *Soldados de Salamina*. Aun así, mi propósito recae más bien en mostrar la doble condición existente en este tipo de escritura, es decir, "self-skeptical yet curious, unbelieving yet searching" (Calinescu 279). El libro de Cercas ejemplifica esta cualidad fundamental pues existe una oscilación constante entre la actividad de investigar —intentar descubrir una realidad (histórica) concreta y precisa— y de cuestionar permanentemente lo hallado; revelando, además, la imposibilidad de escribir de forma irrefutable lo descubierto.

Recordemos que, desde el comienzo, el relato nos conduce en dos direcciones opuestas: por un lado, hacia la búsqueda de la verdad, la realidad, los eventos históricos y los hechos; por el otro, hacia lo ficticio, lo imaginado y lo contado o narrado. Al principio, el protagonista de la novela, Javier Cercas, especifica que persigue un objetivo claro: "Nunca sabremos quién fue aquel miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas, ni qué es lo que pasó por su mente cuando le miró a los ojos; nunca [lo] sabremos" pero, continúa, "si consiguiéramos desvelar" este enigma, "rozaríamos . . . un secreto mucho más esencial" (24). No es solamente una tarea de indagación, un trabajo de historiador y un esfuerzo de recuperar parte del pasado al procurar encontrar al hombre que perdonó la vida a Rafael Sánchez Mazas. Implícito está en su meta hallar un resorte humano, un aspecto de nuestro instinto, quizás una forma de pensamiento específica a ciertos actos nuestros o, puede ser, una escondida base moral de actuación del ser humano que, latente en nuestro subconsciente, afloró cuando el miliciano pudo haber matado al falangista durante la guerra y no lo hizo. Es relevante señalar también que el protagonista, como narrador e historiador, es consciente de sus limitaciones pues indica claramente que sólo puede ofrecernos conjeturas razonables: "... 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" (87). Así pues, la idea de "conjeturas" está directamente asociada a la de especulaciones o, si se prefiere, a conclusiones basadas en ciertos datos y en algunos hechos, no todos. Por la falta de más información precisa y definitiva, las conjeturas se hacen imprescindibles y nos refieren a lo imaginado, a lo ficticio. Sin embargo, se yuxtapone el término "razonables" para transportarnos hacia la verosimilitud de lo narrado debido a que la labor investigativa del personaje le pondrá en contacto directo con documentos, hechos y testimonios verídicos del pasado. Estas nociones, como vemos a continuación, pueden estudiarse en relación a la denominada *historiografía metaficticia*.

El concepto de *historiografía metaficticia* de Hutcheon resulta de gran utilidad para nuestro análisis. En *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Hutcheon propone que "historiographic metafiction" se puede usar para identificar "those . . . novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages" (5). Hutcheon subraya que no se trata simplemente de metaficción o de novela histórica: "Such labeling is another mark of the inherent contradictoriness of

historiographic metafiction, for it always works *within* conventions in order to subvert them. It is not just metafictional; nor is it just another version of the historical novel or the non-fictional novel" (5; énfasis en el original). La capacidad subversiva dentro de la obra de Cercas reside en su habilidad de cuestionamiento, desmitificación y deconstrucción de aquellos principios establecidos en ella misma y que se usan para presentar a los lectores un simulacro de verdad.<sup>4</sup> Esta es la contrariedad típica del posmodernismo donde siempre existe un juego de falsas apariencias. El problema fundamental, lo que nos niega una verdad final, clara y definitiva, reside en la forma de encontrar los hechos y en la manera de interpretarlos: "Historiographic metafiction . . . cannot avoid dealing with the problem of the status of their 'facts' and of the nature of their evidence, their documents. And, obviously, the related issue is that of how those documentary sources are deployed: can they be objectively, neutrally related? Or does interpretation inevitably enter with narrativization?" (*Poetics* 122). Se trata, por un lado, de rescatar el pasado con discursos que Jean-François Lyotard llamaría *legitimizantes* y, por otro, de cuestionarlos a través de la autorreflexividad, enfatizando que el lenguaje es una entidad cultural (y no natural) siempre imbuido de cierta ideología latente y con limitaciones perpetuas para representar la realidad. Esta yuxtaposición, según explica Hutcheon en *The Politics of Postmodernism*, "gives equal value to the self-reflexive and the historically grounded" y define el texto posmodernista pues "[t]he tension between these apparent opposites finally defines the paradoxically worldly texts of postmodernism . . . where documentary historical actuality meets formalist self-reflexivity and parody" (2-7). Finalmente, Hutcheon insiste en que "postmodern historiographic metafiction merely foregrounds this inherent paradox by having its historical and socio-political grounding sit uneasily alongside its self-reflexivity" (15). Sin duda, esta noción concuerda patentemente con la de "relato real" que Cercas describe de la siguiente manera:

Est[a idea de relatos reales] contiene casi un oxímoron. . . . En rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o dicho de otro modo: 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. . . . [E]l relato ficticio anhela emanciparse de la realidad; el real, permanecer cosido a ella. Lo cierto es que ninguno de los dos puede satisfacer su ambición: el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad. (*Relatos reales* 16-17)

Podemos entonces pensar en *Soldados de Salamina* como una novela posmoderna en donde definitivamente se manifiesta el concepto de *historiografía metaficticia*. En la obra existe un claro propósito, una vez hecha la indagación, de presentar el pasado de forma fidedigna, mientras que, al mismo tiempo y a cada paso, se cuestiona tanto lo hallado como lo escrito acerca de los personajes Antoni Miralles y Sánchez Mazas por medio del carácter autorreflexivo de la narración. De esta forma, la obra encaja con la siguiente afirmación:

---

<sup>4</sup> Además, Hutcheon agrega que "[w]hat historiographic metafiction explicitly does, though, is to cast doubt on the very possibility of *any* firm 'guarantee of meaning,' however situated in discourse. This questioning overlaps with Foucault's challenging of the possibility of knowledge ever allowing any final, authoritative truth" (*Poetics* 55; énfasis en el original).

“Historiographic metafiction is written today in the context of a serious contemporary interrogating of the nature of representation in historiography [where] there is no dissolution or repudiation of representation; but there *is* a problematizing of it” (Hutcheon, *Politics* 50; énfasis en el original). Este texto posmoderno ofrece un ejemplo claro de *historiografía metaficticia* en donde el relato real y las conjeturas razonables nos permiten meditar sobre la actividad investigativa, la presentación del pasado a través de la narración y la cualidad autorreflexiva del escrito que desafía esa misma narrativa.

Consideremos primero la voluntad de recuperar el pasado, es decir, sobre el trabajo historiográfico que realiza el personaje principal en relación a Sánchez Mazas y el miliciano Miralles. Más específicamente, Cercas desea encontrar al miliciano que halló a uno de los fundadores de la Falange escondido en el bosque después de haber escapado de un pelotón de fusilamiento y desentrañar la razón por la que este soldado apunta con el fusil a Sánchez Mazas, le mira a los ojos y decide no matarle ni delatarle. Las incógnitas son numerosas pues no sabemos quién era este hombre, ni lo que pensó en aquel momento ni qué fue de él después de la contienda. Está además la interrogación, desde un punto de vista político, sobre el por qué este defensor de la República permite que el ideólogo de la Falange quede vivo. Y por supuesto tenemos la pregunta de tipo filosófico: ¿qué esencia humana se esconde tras esta acción del republicano?

Fascinado por esta historia con tantas interrogantes, el protagonista especifica que desea explorar y narrar de forma verídica lo que aconteció para descubrir estos misterios: “. . . decidí . . . 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, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron” (50). Es decir, un relato real sería un texto con una relación tan estrecha con la realidad (“cosido” a ella) que puede transcribirla o explicarla. En su análisis de la obra de Cercas, Sofía García-Nespereira explica que “[e]l ‘relato real’ . . . 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” (118). Básicamente, se busca captar el referente externo de tal forma que el lenguaje pueda reflejarlo en la página escrita.<sup>5</sup> Durante una conversación que el protagonista mantiene con Miquel Aguirre, se indica el objetivo claramente:

— . . . Creía que estabas pensando escribir una novela.

—Yo ya no escribo novelas —dije—. Además, esto no es una novela, sino una historia real.

—También lo era el artículo —dijo Aguirre—. ¿Te dije que me gustó mucho? Me gustó porque era como un relato concentrado, sólo que con personajes y situaciones reales... Como un relato real. (35)

---

<sup>5</sup> Esta finalidad del protagonista, ilustrada en gran parte de la novela, ha dado pie a que algunos autores sugieran que la obra representa una clara tentativa de recuperar el pasado. Por ejemplo, Mechthild Albert afirma que *Soldados de Salamina* se puede enmarcar “en la actual empresa de ‘hacer memoria’, que se opone a la ‘amnesia colectiva’ impuesta por la Transición” (27) y Claudia Jünke propone que “[s]urge la necesidad de un ‘trabajo de la memoria’: el recuerdo de los últimos testigos de la guerra debe ser recuperado, lo reprimido en nombre de la democratización política y de la modernización socioeconómica debe ser sacado a la luz” (104).

En estos ejemplos se enfatiza el aspecto de la narrativa que mantiene una conexión con el referente externo. Hay confianza en que existe una clara viabilidad de captar la realidad y así lo expresa el protagonista dialogando con su novia, Conchi, a quien le habla de su próximo proyecto de trabajo:

- ... Espero que no sea una novela.
- No —dije, muy seguro—. Es un relato real.
- ¿Y eso qué es?
- Se lo expliqué. . . .
- Será como una novela. . . . Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad. (66)

Se pretende entonces exponer la verdad en el texto, el cual, en teoría, se aleja de un ámbito irreal, imaginado, ficticio (el relato), al hacerse hincapié en la cualidad del término “real” en estos primeros pasajes.

En su esfuerzo por crear un escrito donde se plasme la realidad histórica, el narrador hace uso de diferentes fuentes o tipos de documentos que extrae de sus pesquisas. En cierto momento describe su actividad investigativa de esta manera:

... 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 que me dejaba libre mi trabajo en el periódico en estudiar la vida y la obra de Sánchez Mazas. Releí sus libros, leí muchos de los artículos que publicó en la prensa, muchos de los libros y artículos de sus amigos y enemigos, de sus contemporáneos, y también cuanto cayó en mis manos acerca de la Falange, del fascismo, de la guerra civil, de la naturaleza equívoca y cambiante del régimen de Franco. Recorrí bibliotecas, hemerotecas, archivos. Varias veces viajé a Madrid, y constantemente a Barcelona, para hablar con eruditos, con profesores, con amigos y conocidos (o con amigos de amigos y conocidos de conocidos) de Sánchez Mazas. (67-68)

Este párrafo nos indica cómo se consultan diversas fuentes primarias y secundarias para procurar llegar al esclarecimiento del asunto. Se desean obtener testimonios, textos históricos y diferentes versiones de los eventos que ofrezcan legitimidad a la historia que se quiere contar, que constituyan la base de lo auténtico, de lo verdadero. Recordemos que Hutcheon reflexionó también al respecto: “How do we know the past today? Through its discourses, through its texts—that is, through the traces of its historical events: the archival materials, the documents, the narratives of witnesses... and historians” (*Politics* 36). Señalo así que, desde el principio, el protagonista desea encontrar indicios, pistas que le acerquen lo más posible a los eventos que acontecieron y que le permitan reconstruir la historia verídica sobre Sánchez Mazas y el miliciano.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> No debemos olvidar que el narrador explícitamente dice que quiere “reconstruir la historia que qu[iere] contar” (67; mi énfasis). La palabra “reconstruir” puede sugerir que es totalmente lícito desentrañar todos los misterios del pasado y contestar a todas las interrogantes formuladas por el protagonista anteriormente. Sin embargo, la actividad de reconstrucción conlleva un trabajo inherente de selección e interpretación. De hecho, Hutcheon indica que “in historiographic metafiction the very process of turning events into facts through the interpretation of archival evidence is shown to be a process of turning the traces of the past . . . into historical representation. In so doing, such postmodern fiction underlines the realization that ‘the past is not an ‘it’ in the sense of an objectified entity that may . . . be neutrally represented . . .’” (*Politics* 57).

En *Soldados de Salamina*, el personaje principal se sumerge en una ardua labor de investigador e historiador para revelar rastros de lo ocurrido en el periodo de su interés que le sirvan luego al narrar sobre Sánchez Mazas. Estas huellas del pasado, o modelos de textos, componen esta novela que, hasta cierto punto, es un conglomerado de diferentes tipos de escritos que funcionan como anclaje con la realidad. Para comenzar, se inscribe una copia del artículo titulado “Un secreto esencial” (22-24) que el mismo protagonista, Javier Cercas, escribió y publicó sobre acontecimientos alrededor de la muerte de Antonio Machado y Sánchez Mazas: “Más o menos al mismo tiempo que Machado moría en Collioure, fusilaban a Rafael Sánchez Mazas junto al santuario del Collell” (23). Este artículo<sup>7</sup> expone el motivo y el objetivo de la averiguación del narrador que hemos mencionado anteriormente: saber quién fue el “miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas” y descubrir qué fue “lo que pasó por su mente cuando le miró a los ojos”; porque con este conocimiento se “rozaría” (24) algo esencial de nuestra humanidad.

La publicación de este artículo se une a los testimonios de ciertos testigos entrevistados por el personaje principal acerca de los eventos. Se describen, como parte de la investigación, las conversaciones que mantiene con Rafael Sánchez Ferlosio, hijo de Rafael Sánchez Mazas, y con Joaquim Figueras y Daniel Angelats (ambos, estos últimos, amigos del bosque de Sánchez Mazas que, junto con Pere Figueras, le ayudaron a sobrevivir). También se hace referencia a los recuerdos de María Ferré, la hija de una familia propietaria de una masía que ofrece comida y recomendaciones de cobijo al convicto. Debe notarse que estas declaraciones sobre los eventos no siempre concuerdan con exhausta precisión. Pero esta particularidad en la novela, en lugar de alejarnos de la veracidad, más bien nos acerca a ella. Refiriéndose a sus pláticas con Joaquim Figueras, María Ferré y Daniel Angelats, el protagonista comenta que “[l]as versiones de los tres diferían, pero no eran contradictorias, y en más de un punto se complementaban . . .” (69). Estas versiones, aunque levemente diferentes, nunca trastornan la verosimilitud de la historia a reconstruir, sino que la articulan y la completan.

Igualmente sucede con el vídeo de Sánchez Mazas ya que “Sánchez Mazas también contó ante una cámara la historia de su fusilamiento” (40). Aunque la relación que cuenta el mismo Sánchez Mazas no difiere “de la que [l]e refirió su hijo [Rafael Sánchez Ferlosio]” (40) a Cercas, el falangista nunca alude en el vídeo al miliciano que le perdonó la vida: “. . . el propio Sánchez Mazas . . . [nunca] mencion[ó] el gesto de aquel soldado sin nombre que tenía orden de matarle y no le mató; . . . la doctrina de guerra de la España de Franco . . . dictaba que ningún enemigo había salvado nunca una vida . . .” (41). Para desentrañar y reconstruir el pasado, el protagonista, inteligentemente, acumula testimonios complementarios que le ayudarán en su tarea de historiador y narrador sobre el fallido fusilamiento.<sup>8</sup>

Además, se presenta el diario que Sánchez Mazas escribió durante sus días de refugiado en el bosque y al que Cercas gana acceso gracias a Jaume Figueras, hijo de Pere Figueras. De

---

<sup>7</sup> “Un secreto esencial” se halla también en la recopilación que Cercas, el autor de carne y hueso, escribe bajo el título de *Relatos reales* (153-156). Lo relevante es ver cómo lo real se incorpora a un texto de ficción.

<sup>8</sup> Nótese que “[a]ll past ‘events’ are potential historical ‘facts,’ but the ones that become facts are those that are chosen to be narrated” (Hutcheon, *Politics* 75) y que el protagonista tiene que buscar entre las diferentes narraciones para conseguir una versión más completa de los sucesos.

dicho escrito personal se encuentra la fotocopia de una de sus páginas impresa en la novela, al igual que una transcripción parcial en páginas sucesivas. El diario cuenta de forma esquemática lo que pasó a finales de la guerra, su fracasado fusilamiento, su escape y la manera en que sobrevivió después con ayuda de ciertas personas (los amigos del bosque y la familia de María Ferré). Las notas del fugitivo, una huella más del pasado, se utilizan para reconstruir lo ocurrido y para dar credibilidad a la narrativa de tipo histórico-biográfica presentada en la segunda parte de la obra.

Esta segunda parte, titulada “Soldados de Salamina”, funciona también (parcialmente) como agente de verosimilitud pues presenta una descripción al estilo histórico-biográfico sobre la figura de Sánchez Mazas. Es decir, se hace referencia a su fecha y lugar de nacimiento, descendencia familiar, lugar dentro de las diferentes clases sociales, estudios, viaje a Italia, participación política y novelística, influencia como ideólogo de la Falange, escape del fusilamiento, el calvario que sufrió para sobrevivir y los días alrededor de su muerte. De hecho, el narrador describe la totalidad de este segundo segmento así:

Éste consistía en escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en un episodio en apariencia anecdótico pero acaso esencial de su vida —su frustrado fusilamiento en el Collell—, propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo o, más exactamente, de los motivos que indujeron al puñado de hombres cultos y refinados que fundaron Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre. (141)

Esta parte ofrece entonces una representación histórica sobre Sánchez Mazas cimentada en todas estas huellas del pasado: los testimonios, el vídeo, el artículo y el diario.<sup>9</sup> Usando este material, el protagonista forma una narrativa con un principio, un desarrollo de la acción y un final. Esta estructura comunica una sensación de verosimilitud y crea un significado debido a la ordenación específica de los elementos (los indicios del pasado).<sup>10</sup>

Este aspecto de la novela, la tentativa de plasmar lo histórico, ha sido enfatizado por algunos críticos. Así, Juan Carlos Martín indica que aunque se trata de “confundir lo que es cierto y lo que no lo es . . . a fin de cuentas sigue existiendo un referente real a pesar de que la frontera entre realidad y ficción se ha perdido” (57). Es decir, que verdaderamente existió una persona llamada Rafael Sánchez Mazas y que realmente hubo un soldado que le salvó la vida. Por su parte, Robert C. Spires añade que “the *real* event is replaced by its linguistic expression, which to one degree or another distorts the referent” (501; énfasis en el original), pero “[w]hether or not the Miralles of the novel was in fact the militiaman who saved Sánchez Mazas’s life, artistic truth dictates that he was [and that . . .] [a]t least some truths are indeed fictions” (506). Estas declaraciones concuerdan también con el análisis que Samuel Amago ofrece: “Even though remembering entails invention, Cercas’s narrators always draw the reader’s attention to the redemptive powers of writing, and how narrative allows us to access subjective truth” (148). Continuamente se nos recuerda que existe una conexión entre realidad y narración, y que se afirma una verdad, aunque sea subjetiva. Ciertamente los críticos citados refuerzan esta particularidad del libro, al igual que el

---

<sup>9</sup> Según Hutcheon, “[w]e only have access to the past today through its traces—its documents, the testimony of witnesses, and other archival materials. In other words, we only have representations of the past from which to construct our narratives or explanations” (*Politics* 58).

<sup>10</sup> “Whether it be in historical or fictional representation, the familiar narrative form of beginning, middle, and end implies a structuring process that imparts meaning as well as order” (Hutcheon, *Politics* 62).

protagonista en la primera parte, quien constantemente repite su deseo de esclarecer, de encontrar la verdad y no confundirla con lo ficticio, de escribir un relato verdaderamente fidedigno sobre los eventos históricos y con personajes reales.

Es necesario, por consiguiente, explorar también el otro rasgo fundamental que reside en *Soldados de Salamina*, es decir, la incógnita misma manifestada a través de la ambigüedad, la incertidumbre, la falta de respuestas, el nihilismo patente en la obra y ese constante y siempre frustrado intento de descubrir lo que verdaderamente pasó que lleva al protagonista a crear una ficción más bien catártica y compensatoria al final de su narración, ya que no puede hallar respuestas definitivas a las preguntas que él mismo se formuló.<sup>11</sup> Esta característica, la incógnita, es también inmanente, esencial, intrínseca, inherente y fundamental en la novela. Aunque se busca transcribir la realidad, presentar el referente externo fidedignamente y exhibir una verdad esencial y definitiva, al presentar también el proceso de investigación y al resaltar los misterios no resueltos, la narrativa se convierte en autorreflexiva y se cuestiona a sí misma. Pero como explica Hutcheon: “It is not that representation now dominates or effaces the referent, but rather that it now self-consciously acknowledges its existence as representation—that is, as interpreting (indeed as creating) its referent, not as offering direct and immediate access to it” (*Politics* 34). Lógicamente, los lectores y críticos tienden a favorecer la frágil e indelimitable conexión entre palabra y realidad, puesto que “it is we, as writers and readers, [who] desire and make closure” (83), incluso cuando muchas de las expectativas de verosimilitud convencionalmente establecidas en el ámbito narrativo hayan sido quebrantadas. De todos modos, los relatos posmodernos, como *Soldados de Salamina*, demuestran la capacidad de escritores e historiadores —por ejemplo, el protagonista Javier Cercas— de poder crear significados:

Historians are readers of fragmentary documents and, like readers of fiction, they fill in the gaps and create ordering structures. . . . But even that past ‘reality’ is a textualized one—at least, for us today. What historiographic metafiction suggests is a recognition of a central responsibility of the historian and the novelist alike: their responsibility as makers of meaning through representation. (Hutcheon, *Politics* 87)

De hecho, el poder crear significados se convierte en un recurso necesario ante las incógnitas e incertidumbres que se encuentran durante la actividad investigativa y escritural. Veamos cómo se revelan estos criterios en *Soldados de Salamina*.

Descubiertos algunos textos y obtenidos ciertos testimonios durante la indagación, el protagonista, muy a pesar suyo, comprenderá que son insuficientes para desentrañar los misterios que se proponía desvelar y tendrá que rodear sus hallazgos con conjeturas razonables (especulaciones, como hemos dicho anteriormente, que tengan sentido dentro del contexto histórico y social). En otras palabras, conseguido el insuficiente material, hay que interpretarlo para luego construir una narración, para formar así una posible versión

---

<sup>11</sup> De esta manera, la narrativa reconoce el nivel de ambigüedad latente en sí misma y es posible definirla más ampliamente con conceptos que Ihab Hassan aporta: “indeterminacy. . . : ambiguity, discontinuity, . . . randomness, . . . disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, . . . de-definition, demystification, detotalization, delegitimization” (153), entre otros.



de la realidad o del pasado, es decir, una historia (relato, ficción, conjetura) coherente (razonable). Cuando el rastro sobre Sánchez Mazas desaparece, el narrador explica:

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. (87)

Cercas claramente enfatiza el débil contacto con el pasado y la fragilidad de la realidad recuperada y reconstruida a partir de “testimonios parciales —fugitivas alusiones en memorias y documentos de la época . . .—”; es una relación llena de “equívocos” debido, en parte, a “la selectiv[idad]” de Sánchez Mazas. Se cuestiona así la validez misma de esos fragmentos del pasado que parecían fiel sustancia de la realidad. Por ello, el protagonista pondera:

Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino sólo lo que recordaran haber contado otras veces. (60)

Lo aparentemente verídico pierde vigencia debido a la cantidad de tiempo transcurrido entre lo sucedido y lo contado, la inevitable mediación de la memoria y la tergiversación del evento al ser puesto en palabras. Cuando estudia el vídeo donde Sánchez Mazas refiere su odisea, el narrador admite que “da a ratos la impresión de que, en vez de contar la historia, [Sánchez Mazas] la está recitando, como un actor que interpreta su papel en un escenario” (40). El cuestionamiento de la fuente original del pasado es patente, o dicho de otra manera, no emerge la certeza de que lo relatado, testimoniado, sea indiscutiblemente verídico.

Simultáneamente, el protagonista debe atenerse a que, además de imprecisas, las huellas del pasado son incompletas y, por ello, tiene que usar la imaginación para terminar la historia sobre el personaje que le interesa. “A partir de es[e] momento el rastro de Sánchez Mazas se esfuma” y lo que ofrece el narrador, como se ha mencionado anteriormente, “no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera”; en efecto, “no ofre[ce] hechos probados, sino conjeturas razonables” (87). Cuando no existen documentos ni pruebas irrefutables, se necesita reconstruir, crear e inventar. En ocasiones, esta necesidad se demuestra por medio de un vocabulario especulativo. Al final de la segunda parte el narrador expone lo que podrían haber sido los últimos días del falangista: “Es probable que para entonces [Sánchez Mazas] ya no creyera en nada. También . . . es [probable] que . . . nunca en su vida haya creído en nada; y menos que nada, en aquello que defendía o predicaba” (136). Nótese todo lo que es “probable” o hipotético. Se demuestra de este modo el esfuerzo del narrador para finalizar el relato creando una caracterización aproximada de Sánchez Mazas a través de la imaginación, la especulación y, quizás, el deseo, pues le despoja de heroicidad. Así, el deseo y la

imaginación también ayudan al protagonista, primero, a barajar posibilidades sobre el soldado Antoni Miralles y, segundo, a construir una imagen bastante más heroica de este último. Una vez que Roberto Bolaño le cuenta la historia sobre Miralles, el protagonista reflexiona: “Tumbado en la cama, desvelado... Pensé en el fusilamiento de Sánchez Mazas... Y en aquel momento... me oí murmurar en el silencio sin luz del dormitorio: ‘Es él’ ” (162-163). Emocionado por la posibilidad de que Miralles fuera el que perdonó la vida a Sánchez Mazas, el protagonista llama a Bolaño y le cuenta su deducción, a partir de lo cual se entabla la siguiente conversación:

—... De todos modos, lo que no entiendo es cómo puedes estar tan seguro de que Miralles es el miliciano que salvó a Sánchez Mazas.

—¿Quién te ha dicho que lo esté? Ni siquiera estoy seguro de que estuviera en el Collell. Lo único que digo es que Miralles pudo estar allí y que, por tanto, pudo ser el miliciano.

—Pudo serlo —murmuró Bolaño, escéptico—. Pero lo más probable es que no lo sea. En todo caso...

—En todo caso se trata de encontrarlo y de salir de dudas —le corté, adivinando el final de su frase: “... si no es él, te inventas que es él”—. (164)

Ya que a lo largo de la novela se resalta la falta de evidencia para demostrar que Miralles es quien dejó vivir a Sánchez Mazas, la imaginación y, como sugiere Bolaño, la invención van a jugar un papel relevante en esta narrativa.

Por ello, no debemos disminuir el destacado trabajo de asociación que realiza el narrador para presentar como la misma persona a Miralles y al soldado que no mata al ideólogo de la Falange. Cuando el supuesto Antoni, o Antonio, Miralles descubre a Sánchez Mazas, se lee que el miliciano tenía “ojos grises o quizás verdosos” (118) y “las manos grandes aferradas al fusil” (101). Luego, durante el encuentro entre el protagonista y Miralles, se nos cuenta que este último “examinó [a Cercas] con unos ojos verdes, curiosamente dispares” (182). El juego de asociación continúa. Ya se había señalado antes en la historia que, mientras soldados y prisioneros descansaban en el jardín, el miliciano “una tarde se levantó del banco” (119) y “se puso a cantar *Suspiros de España* en voz alta... con los ojos cerrados, abrazando el fusil como si fuera una mujer” (120). Por supuesto, Miralles bailaba esta canción con Luz, la prostituta que trabajaba en el camping donde él residió por un tiempo, y desea hacerlo también con la hermana Françoise, monja que cuida a los inquilinos de la residencia: “Si convence a la hermana Françoise, a lo mejor todavía soy capaz de bailar[a]...” (202). El propósito es relacionar a Miralles con el hombre que no mató a Sánchez Mazas. Las indicaciones sobre el aspecto físico y gustos musicales de Miralles y el miliciano más o menos deben coincidir para que sea factible poder pensar que son la misma persona. En realidad, estas casualidades no son tales, sino que tienen la función de ayudar a los lectores a que puedan, si quieren, creerlo. La ficción está elaborada de manera que los lectores pueden valerse de estas *coincidencias* para crear su dictamen.

En definitiva, es innegable que de principio a fin las incógnitas son indisolubles en esta novela. Al comienzo se presenta una serie de preguntas que son, principalmente, la motivación para la investigación del protagonista y mantienen además el interés de los lectores. Sin duda, lo desconocido persiste al término del relato pues no se han encontrado respuestas para esas interrogantes. Es decir, al protagonista y a los lectores se nos escapa la verdad sobre quién fue el miliciano que le perdonó la vida a Sánchez Mazas, el significado

de su mirada, la naturaleza de sus pensamientos (de haber algunos) mientras apuntaba al falangista y, también, se desconoce la esencia o el secreto sobre el ser humano que se esperaba conseguir. En la primera conversación telefónica que mantienen Miralles y Cercas, se recuerda el objetivo de éste: “Sólo quiero hablar un rato con usted, para que me dé su versión, para poder contar lo que realmente pasó, o su versión de lo que pasó. No se trata de pedirle cuentas a nadie, sino sólo de tratar de entender...” (173). A lo que Miralles contesta: “Créame: esas historias ya no le interesan a nadie...; además, la mitad son mentiras involuntarias y la otra mitad mentiras voluntarias” (175). La imposibilidad de esclarecer el asunto se basa en que los hechos, a propósito o no, han sido transformados. El protagonista, sin embargo, habla con Miralles personalmente y se encuentra eufórico al sentirse cercano a su meta:

Pensaba en Miralles, al que pronto vería, y en Sánchez Mazas, al que no vería nunca; pensaba en su único encuentro conjetural, sesenta años atrás, a casi mil kilómetros de distancia, bajo la lluvia de una mañana violenta y boscosa; pensaba que pronto sabría si Miralles era el soldado de Lister que salvó a Sánchez Mazas, y que sabría también qué pensó al mirarle a los ojos y por qué lo salvó, y que entonces tal vez comprendería por fin un secreto esencial. (178)

Incluso Sánchez Mazas reveló haberse planteado estas cuestiones durante su diálogo con Pere Figueras: “Me pregunto por qué no me delató, por qué me dejó escapar. Me lo he preguntado muchas veces” (120). Y justo antes de su encuentro con Miralles, Cercas reflexiona: “Fue todo un pensar ... 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 ...” (195). Repito entonces que las incógnitas presentes al inicio de la narración todavía persisten al final de la misma. Es más, cuando llega el momento de la reunión entre Cercas y Miralles, el mismo Miralles demanda: “¿Para qué quería encontrar al soldado que salvó a Sánchez Mazas?” (200). A lo que Cercas contesta: “Para preguntarle qué pensó aquella mañana, en el bosque, después del fusilamiento, cuando le reconoció y le miró a los ojos. Para preguntarle qué vio en sus ojos. Por qué le salvó, por qué no le delató, por qué no le mató” (200). Sin embargo, el optimismo del protagonista se diluye rápidamente pues la falta de respuestas prevalece.

De la entrevista entre los dos personajes sobresale una rotunda enfatización de la incógnita. Después de que se señala la similitud que existe entre el miliciano de manos grandes que bailaba un paso doble con su rifle y Miralles, y después de que el protagonista presiona a su interlocutor para arrancarle una posible verdad, Miralles niega ser el miliciano que busca Cercas:

—No le he contado una cosa —le dije a Miralles—. Sánchez Mazas conocía al soldado que le salvó. Una vez le vio bailando un pasodoble en el jardín del Col·lell. Solo. El pasodoble era *Suspiros de España*. —Miralles bajó de la acera y se arrimó al taxi, apoyó una mano grande en el cristal bajado. 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... Su respuesta fue:

—No. (202)

En este párrafo se ofrecen sugerencias, palabras que están abiertas a la interpretación, coincidencias con las que podemos especular, pero nada hay que tenga carácter concluyente. Por ejemplo, ¿por qué sonrío Miralles? Quizás es porque dice la verdad cordialmente y con empatía hacia Cercas. O quizás porque miente, ya que desdeña ser considerado un héroe. Recordemos que Miralles nunca pretendió llegar a ser un héroe y que, además, para él los verdaderos héroes estaban muertos: “Los héroes sólo son héroes cuando se mueren o los matan” (197).<sup>12</sup> Es decir, Miralles no soluciona ninguno de los misterios que Cercas pretende resolver. En definitiva, el protagonista no ha conseguido descubrir ese secreto humano tan esencial que pretendía desvelar y, por ende, los lectores tampoco.

Ante tal situación, el protagonista de la historia se afianza, obviamente, a lo único que puede ofrecer: un discurso repleto de “conjeturas razonables”. Los lectores, al igual que el protagonista, tenemos que conformarnos con la narración, con la especulación de lo que puede que haya pasado, es decir, con una versión contada, un relato sobre la realidad que no equivale a una representación completamente fidedigna de los acontecimientos. Ciertamente, nos damos cuenta de que el producto del narrador no es un reflejo total de lo verídico, sino más bien un discurso hipotético sobre algunos eventos que sucedieron anteriormente. Al no ser capaz de descubrir ni el secreto esencial, ni el significado de la mirada, ni lo que pensó el soldado, ni los motivos del miliciano para no ejecutar a Sánchez Mazas, al no ser quizás ni siquiera capaz de encontrar al verdadero personaje histórico, la enormidad de lo desconocido tiene que reducirse haciendo uso de la probabilidad, la posibilidad, la conjetura. Y estas conjeturas, además, se extienden hasta que la novela termina. Nótese el continuo uso del condicional como forma de presentarnos un posible futuro a través, por supuesto, de la capacidad de imaginación del protagonista. Una vez en el tren de regreso a Gerona, Cercas fantasea de la siguiente manera:

... llamaría a Conchi y a Bolaño y les contaría cómo estaba Miralles... Planeé... tres viajes[:] ... me instalaría en los apartamentos de la Rue des Daix, frente a la residencia, y pasaría las mañanas y las tardes charlando con Miralles ... [:] seríamos tan amigos que ya no necesitaríamos hablar para estar a gusto juntos... [I]maginé el placer de estar allí con ella [Conchi] y Miralles ... , alquilaríamos un coche y haríamos excursiones por los pueblos de los alrededores y formaríamos una familia ... [:] y entonces Miralles dejaría de ser definitivamente un huérfano... Y también imaginé que algún día, no muy tarde, la hermana Françoise me llamaría una noche a mi casa... (204)

Este final también es especulación.<sup>13</sup> La narrativa sobre un mañana potencial, deseado, no deja de ser una hipótesis, un futuro planeado mentalmente pero no realizado, no vivido. Todo ello es probabilidad. Si al principio se encuentra la incógnita, al final perdura pues no sabemos a ciencia cierta si se realizará ese desenlace que se planea o si se quedará en el

---

<sup>12</sup> Véase el trabajo de Alicia Satorras Pons, “Soldados de Salamina de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes”, donde se explica que “la figura de Sánchez Mazas se presenta como un falso héroe” (241) y que “[l]a nobleza moral es lo que hace al hombre héroe” (243).

<sup>13</sup> Pero, como argumenta Fiona Schouten, es un final catártico: “... this choice of a narrative where the fictional ends up prevailing over the factual ... make some real readers protest. Of course, a large number are only too glad, probably, to find that their reading of *Soldados de Salamina* has turned out to be so satisfyingly cathartic ...” (173).

ámbito de lo imaginado. Indudablemente, la incógnita y la incertidumbre son constantes en *Soldados de Salamina*.

La falta de respuestas es, como hemos visto, una de las características fundamentales de la obra. Sin embargo, algunos de los acercamientos que la crítica literaria ha ofrecido subordinan o ignoran este aspecto. Por ejemplo, Antonio Gómez López-Quiñones propone que leamos “[l]as últimas cinco páginas de la novela” como el fluir de la conciencia del narrador en donde se “deja constancia de sus planes de futuro y de sus ilusiones, con un entusiasmo y un optimismo que contrastan con el escepticismo del comienzo” (123) debido a que, al concluir el texto, sabemos que “[s]us problemas han sido solucionados” (128). Evidentemente, esta perspectiva no tiene en cuenta la cantidad de incógnitas que todavía prevalecen al finalizar la lectura. Además, no podemos olvidar algunas declaraciones del propio y verdadero autor Javier Cercas cuando, en una entrevista con John Payne, explica que “[e]l libro parte de una obsesión, que es simplemente esta historia: un hombre mira a otro, tiene que matarlo, y no lo mata [...]. Yo no sé qué significa eso” (121; elipsis en el original). Pero si se prefiere tomar solamente al protagonista de la novela como ejemplo, no es posible eludir tampoco que el texto prácticamente termina con su sentencia: “. . . la única respuesta es que no había respuesta . . .” (205); tajantemente afirmando, una vez más, la incertidumbre.

Otro sector de la crítica literaria deja de lado la característica anterior y se enfoca particularmente en la escritura. Así, García-Nespereira mantiene que “[l]o más importante en la obra de Javier Cercas es la obra misma . . . [y que] el mayor interés . . . reside en el alarde formal de una obra acabada que gira sobre sí misma” (121-122). Esta perspectiva coincide con el punto de vista de Alexis Grohmann, quien explica que “[l]a novela de Cercas se ocupa en parte de los procesos (digresivos) de su propia creación” (306). Estas opiniones se centran exclusivamente, o quizás demasiado, en el aspecto formal del texto. Pero no se trata solamente de un ejercicio formal. Existe también un deseo por parte del protagonista de esclarecer, descubrir, revelar y encontrar soluciones a los problemas que se plantean, de acercarse a la realidad, al pasado, y de transcribirlo. Claro que luego, ante la falta de certezas y lo desconocido, se ve obligado a interpretar y a especular en su propia narración sobre los indicios, las huellas y los diferentes materiales del pasado (testimonios, vídeos, diario, etcétera) que nos sugieren lo que sucedió.

La interpretación que se presenta en este ensayo se acerca más a la lectura de David Richter, quien nota que esta novela “affirms fragmentation in historical representation, a multiplicity of perspectives” (295), ya que siempre existe “the difficulty in assigning a unified ‘true history’ to the events of history” (293). Esta última aproximación concuerda con la posición de José de Piérola, quien advierte que ciertamente se explora un “momento histórico”, pero “sin pretender llegar a la verdad única” porque existe una “desconfianza hacia la verdad . . . [y] hacia los métodos de escritura de la historiografía” (243). En definitiva, no existe en *Soldados de Salamina* ni un simple alarde formal ni una presentación completa de la realidad, es decir, el descubrimiento de una verdad definitiva que el protagonista y algunos lectores esperaban conseguir.

De este modo, con el intento de encontrar toda la verdad y al mostrarnos la necesidad de especular para (re)construirla al narrar, nos hallamos en el espacio del posmodernismo. Por ello, la esencia de *Soldados de Salamina* se puede relacionar con postulados expresados en *The Politics of Postmodernism*:

The narrativization of past events is not hidden; the events no longer seem to speak for themselves, but are shown to be consciously composed into a narrative, whose constructed—not found—order is imposed upon them. . . . This does not in any way deny the existence of the past real, but it focuses attention on the act of imposing order on that past, of encoding strategies of meaning-making through representation. (67)

Una vez hecha la investigación, el protagonista selecciona datos y los ordena creando un relato que es al mismo tiempo parcialmente real, ya que está basado en ciertos testimonios y documentos históricos, y parcialmente ficticio, pues es una representación lingüística (sólo aproximadamente fidedigna al estar en parte independizada de la realidad) de un evento histórico, en donde se han utilizado algunos datos, los que se han podido conseguir (no todos) para caracterizar de una manera específica a los personajes en cuestión, haciendo uso de la imaginación, la especulación y las conjeturas. Ciertamente, “[f]acts do not speak for themselves in either form of narrative: the tellers speak for them, making these fragments of the past into a discursive whole” (Hutcheon, *Politics* 58). Y así, una posible interpretación de los sucesos del pasado, según están plasmados en el escrito que el protagonista nos ofrece en *Soldados de Salamina*, podría ser que Miralles es un héroe, aun sin querer serlo, y que Sánchez Mazas no lo es, aun habiendo querido serlo.

Al entender la novela de esta manera, comprendemos que su mayor valor político reside en su capacidad de ejemplificar la forma en que se construye una determinada versión sobre un suceso histórico.<sup>14</sup> Si usando ciertos datos, documentos y testimonios la versión oficial de la historia (franquista) representa a Sánchez Mazas como héroe, ahora el protagonista hace lo contrario, es decir, construye una versión diferente al emplear otros (y a veces los mismos) datos, documentos y testimonios sobre ese mismo evento. En esta nueva versión, Miralles aparece como héroe pues, además de no asesinar a sangre fría, defiende la República española, la libertad y la civilización occidental. Definitivamente, una de las funciones clave de la obra es la de hacernos reflexionar sobre el proceso que usamos para describir nuestras experiencias, para crear significados y caracterizarnos en una determinada representación lingüística. Se demuestra que el significado de lo sucedido y de la realidad siempre está supeditado a nuestra manera de ver e interpretar, a nuestra cultura, forma de narrar, manera de pensar y a los hechos que seleccionamos para construir una historia sobre esa realidad o pasado.<sup>15</sup> Es, en definitiva, una forma de cuestionar lo que siempre se estableció como oficial, pero reconstruyéndolo no para luego ofrecer otras verdades en apariencia incontestables, sino para resaltar las incertidumbres e incógnitas que el método historiográfico y narrativo que sigue el protagonista no puede, ni podrá, resolver.

En conclusión, *Soldados de Salamina* ofrece la descripción de una pesquisa que lleva a cabo el protagonista, Javier Cercas, para llegar a descubrir una esencia humana, una

---

<sup>14</sup> Y no tanto en la caracterización de Miralles como un héroe no reconocido socialmente, ni en el posible intento de la obra de “distanciarse del mito . . . de Caín y Abel o . . . [de alejarse] de la incompatibilidad de las Dos Españas”, como argumenta Hans-Jörg Neuschäfer (151).

<sup>15</sup> Kathryn Everly aclara que “[t]he categories of historical narrative that challenge traditional ideas of monolithic history are only the starting point for an open-ended conception of history that permits revision upon revision of traditional historical models, such as war, women, the hero, and ultimately good and evil” (109).

cualidad nuestra que nos define. Las circunstancias son significativas. Al final del evento histórico que comprende la Guerra Civil española, un soldado republicano perdona la vida al ideólogo de la Falange, Sánchez Mazas, causante, según se indica en el texto, de una masacre sangrienta, de una guerra. Aunque la labor de indagación desentierra documentos, vídeos, diarios y testimonios (las muestras o huellas del pasado), no se consiguen soluciones ni a las incógnitas concernientes a las razones por las que el soldado no ejecuta a Sánchez Mazas ni sobre los pensamientos y posibles motivos de este miliciano. Aunque existe un gran esfuerzo por parte del protagonista para esclarecer la situación —Cercas se convierte en investigador, narrador e historiador para realizar la labor historiográfica de estudiar testimonios, relaciones, datos y hechos oficialmente aceptados—, es indudable que termina haciendo uso de la imaginación y de la invención para poder complementar su narrativa, su propio relato, mostrando así ciertas lagunas o carencia de conocimientos sobre los acontecimientos. Por todo ello, ni todo es falso, ficticio, imaginado o inventado, ni todo es verdadero, factible o verídico en esta reconstrucción lingüística de los hechos. La novela es, en definitiva, un ejemplo de *historiografía metafictional* en donde las conjeturas razonables que Cercas nos presenta se convierten en el mejor acercamiento a una verdad, un pasado, una realidad que siempre se diluye y se nos escapa.

### Obras citadas

- Albert, Mechthild. “Oralidad y memoria en la novela memorialística”. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana; Fráncfort: Vervuert, 2006. 21-38. Impreso.
- Amago, Samuel. *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg: Bucknell UP, 2006. Impreso.
- Aróstegui, Julio. “Traumas colectivos y memorias generacionales: El caso de la Guerra Civil”. *Guerra Civil: Mito y memoria*. Ed. Aróstegui y François Godicheau. Madrid: Marcial Pons, 2006. 57- 92. Impreso.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987. Impreso.
- Carrillo, Marc. “El marco legal de la represión en la dictadura franquista durante el periodo 1939-1959”. *El derecho a la memoria*. Dir. Felipe Gómez Isa. Bilbao: Alberdania, 2006. 501-528. Impreso.
- Cercas, Javier. “Open Forum—An Interview with Javier Cercas: Language, History and Memory in *Soldados de Salamina*”. Por John Payne. *International Journal of Iberian Studies* 17.2 (2004): 117-124. Impreso.
- . *Relatos reales*. Barcelona: Acantilado, 2000. Impreso.
- . *Soldados de Salamina*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets, 2008. Impreso.
- Everly, Kathryn. *History, Violence, and the Hyperreal: Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*. West Lafayette: Purdue UP, 2010. Impreso.
- Ferrándiz, Francisco. “Exhumaciones y políticas de la memoria en la España contemporánea”. *El derecho a la memoria*. Dir. Felipe Gómez Isa. Bilbao: Alberdania, 2006. 549-567. Impreso.

- García-Nespereira, Soffa. "El 'relato real' de Javier Cercas: La realidad de la literatura". *Confluencia* 24.1 (2008): 117-131. Impreso.
- Godicheau, François. "Guerra civil, guerra incivil: La pacificación por el nombre" *Guerra Civil: Mito y memoria*. Ed. Julio Aróstegui y Godicheau. Madrid: Marcial Pons, 2006. 137-166. Impreso.
- Grohmann, Alexis. "La configuración de *Soldados de Salamina* o la negra espalda de Javier Cercas". *Letras peninsulares* 17.2-3 (2004-2005): 297-320. Impreso.
- Hassan, Ihab. "Toward a Concept of Postmodernism". *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty. Nueva York: Columbia UP, 1993. 146-156. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 1988. Impreso.
- . *The Politics of Postmodernism*. Nueva York: Routledge, 1989. Impreso.
- Jünke, Claudia. "'Pasarán años y olvidaremos todo': La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España". *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana; Fráncfort: Vervuert, 2006. 101-129. Impreso.
- López-Quiñones, Antonio Gómez. "La Guerra Civil española: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". *La palabra y el hombre* 127 (2003): 115-129. Impreso.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Mineápolis: U of Minnesota P, 1984. Impreso.
- Martín, Juan Carlos. "Historia y ficción en *Soldados de Salamina*". *Ojancano* 28 (2005): 41-64. Impreso.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. "La memoria del pasado como problema epistemológico: Adiós al mito de las 'Dos Españas'". *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana; Fráncfort: Vervuert, 2006. 145-153. Impreso.
- Piérola, José de. "El envés de la historia. (Re)construcción de la historia en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 33.65 (2007): 241-258. Impreso.
- Pinilla Martín, Enrique. "La recuperación de la memoria histórica en España". *El derecho a la memoria*. Dir. Felipe Gómez Isa. Bilbao: Alberdania, 2006. 529-548. Impreso.
- Ritcher, David. "Memory and Metafiction: Re-membering Stories and Histories in *Soldados de Salamina*". *Letras peninsulares* 17.2-3 (2004-2005): 285-296. Impreso.
- Satorras Pons, Alicia. "*Soldados de Salamina* de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes". *Revista hispánica moderna* 56.1 (2003): 227-245. Impreso.
- Schouten, Fiona. *A Diffuse Murmur of History: Literary Memory Narratives of Civil War and Dictatorship in Spanish Novels after 1990*. Bruselas: Lang, 2010. Impreso.
- Spires, Robert C. "Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium". *Anales de la literatura española contemporánea* 30.1-2 (2005): 485-512. Impreso.