University of Massachusetts - Amherst
ScholarWorks@UMass Amherst

Masters Theses 1896 - February 2014 | Dissertations and Theses

2007

Soldados de Salamina: Terapias Para Después de una Guerra

Marta Del Pozo Ortea
University of Massachusetts - Amherst, mdelpozo@spanport.umass.edu

Follow this and additional works at: http://scholarworks.umass.edu/theses

Del Pozo Ortea, Marta, "Soldados de Salamina: Terapias Para Después de una Guerra" (). *Masters Theses 1896 - February 2014*. Paper 783.
http://scholarworks.umass.edu/theses/783

This Open Access is brought to you for free and open access by the Dissertations and Theses at ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Masters Theses 1896 - February 2014 by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

SOLDADOS DE SALAMINA: *TERAPIAS* PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA

A Dissertation Presented

by

MARTA DEL POZO ORTEA

Submitted to the Graduate School of the
University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

May 2007

Languages, Literatures and Cultures

© Copyright by Marta del Pozo 2007

All Rights Reserved

***SOLDADOS DE SALAMINA*:**
***TERAPIAS* PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA**

A Thesis Presented

by

MARTA DEL POZO ORTEA

Approved as to the style and content by:

_____
Barbara Zecchi, Chair

_____
Julio Vélez-Sainz, Member

_____
Francisco Cota Fagundes, Member

_____
José Ornelas, Program Director
Hispanic Literatures and Linguistics Program
Department of Languages, Literatures and Cultures

_____
Julie Hayes, Chair
Department of Languages, Literatures and Cultures

DEDICATION

A mis abuelos y a tata,
Los soldados de Salamina
de mi vida

ACKNOWLEDGMENTS

Gracias a todos aquellos que me han escuchado, aconsejado y alentado a escribir esta tesis: famlia, profesores, colegas y amigos. En especial, gracias a los profesores Raquel Medina, Bárbara Zecchi , Francisco Fagundes y Julio Vélez-Sainz, por su cercano seguimiento y sabios consejos.

ABSTRACT

***SOLDADOS DE SALAMINA*:**

***TERAPIAS* PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA**

MAY 2007

MARTA DEL POZO, B.A., UNIVERSITY OF OVIEDO

M.A, UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor Barbara Zecchi

El proceso de individuación sería, según Jung, aquella transformación espiritual gracias a la cual el individuo adquiere la madurez de su personalidad, no sin antes haber viajado a su inconsciente para incorporar a su vida consciente los aspectos aún inéditos de éste. Dicho inconsciente, aunque personal, se remite según el psicólogo a imágenes y arquetipos que conformarían lo que popularmente acuñó como el "inconsciente colectivo", que trascendiendo lo personal, se expande interculturalmente a través del tiempo y del espacio. Ésta es la perspectiva utilizada en el presente estudio de Soldados de Salamina (2001), obra del novelista y periodista español Javier Cercas. El héroe de esta historia que alterna ficción y realidad se adentra desde el momento presente en el pasado de un pueblo, la Guerra Civil española, con el firme propósito de comprender. Esta inmersión en el tiempo es paralela a otra psicológica, aquella que penetra en el inconsciente colectivo del pueblo español. Como resultado, tenemos la trayectoria no sólo vital, sino espiritual y psicológica de un hombre que comienza la narración desde un estado caótico para finalmente surgir interiormente renovado y maduro, procurando así su propio proceso de individuación. Soldados de Salamina propondría un retornar del

misterio del inconsciente y se alzaría como la narración de un viaje del ser desde su psiquismo más profundo, en tanto hombre universal como concreto, hacia su conciencia. La comprensión es en última instancia el motor de esta novela que revisita el pasado español con el ánimo de curar heridas internas.

ABSTRACT

***SOLDADOS DE SALAMINA*:**

***TERAPIAS* PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA**

MAY 2007

MARTA DEL POZO, B.A., UNIVERSITY OF OVIEDO

M.A, UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor Barbara Zecchi

According to Jung, the individuation process is a spiritual transformation through which the individual attains the maturity of his personality. This process requires the incorporation of subconscious material to the conscious life. The unconscious, though personal, is according to the famous psycholgist full of images and archetypes that conform what Jung called the "colective unconsious", which transcends the personal and expands interculturally through time and space. This is the perspective used in the present study of Soldados de Salamina (2001), a novel by the spanish writer Javier Cercas. The heroe of this story that combines fiction and reality travels from the present time into the past of his country, the Spanish Civil war, with the purpose of understanding. This inmersion in time parallels another one in his psyche through which he deepens into the colective unconscious of the spanish people. As a result, we have the vital, spiritual and psychological voyage of a man that stars the narration from a chaotic state to finally emerge innerly renovated and mature. By virtue of this transformation, we witness the heroe's process of individuation. Soldados de Salamina returns to the mistery of the

unconscious and becomes the narration of a voyage of a human being from his deepest psyche, both as a universal and a particular man, towards his conscience. Comprehension is ultimately the engine of a novel that revisits the spanish past in order to heal inner wounds.

TABLE OF CONTENTS

Page

ACKNOWLEDGMENTS v

ABSTRACT vi

ENGLISH ABSTRACT viii

CAPÍTULO

1. INTRODUCCIÓN 1

La novela de la guerra civil española 1
Soldados de Salamina 7

El argumento 7
Un híbrido postmoderno 14
La crítica 22

2. MEMORIA, TRAUMA Y PERDÓN 28

Memoria y trauma en la literatura española y en *Soldados de Salamina* 28
Miralles, el trauma del anonimato 33
Sánchez Mazas, el mensaje de perdón de un penitente cristiano 41

3. EL MITO EN LA HISTORIA Y EN LA PSICOLOGÍA DE *SOLDADOS DE SALAMINA* 48

Los usos históricos del mito en *Soldados* 48

Salamina: oriente contra occidente revisitado 50
El epígrafe, un acercamiento a Hesíodo 55

Los usos históricos del mito en España 58
Los usos psicoanalíticos del mito:Cercas y el mito junguiano de la búsqueda 60

4. *TERAPIAS* PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA: APLICACIÓN DEL PSICOANÁLISIS JUNGUIANO 69

El descenso al mundo del inconsciente, el bosque de El Collell 69
Los arquetipos del inconsciente colectivo, la luz y su simbología 74
Hacia el misterio de la existencia: un Buda llamado Miralles 79
La individuación de Javier Cercas 83

BIBLIOGRAFÍA 93

CAPÍTULO 1
INTRODUCCIÓN

La novela de la guerra civil española

La guerra civil española (1936-1939) se convirtió en el campo de batalla de grandes teorías políticas: fascismo, comunismo, socialismo, anarquismo… se enfrentaron en esta guerra ideológica. Por esta razón, no sólo los españoles lucharon encarnizadamente en ella, sino que ciudadanos extranjeros se aliaron en uno u otro bando impulsados por participar en un conflicto que sin duda iba a convertirse en un hito histórico. Como diría Georges Orwell en su Homenaje a Cataluña, "La guerra española fue uno de los acontecimientos decisivos de nuestra época; todos lo decían mientras se luchaba, y todos tenían razón"(13).

España, internamente enfrentada y artificialmente dividida en zonas (la nacional y la republicana), se convirtió durante los tres años del conflicto en un candescente punto de mira mundial. Como Jean Duvignaud señalaría en 1958, “se diría realmente que España ha llegado a ser para los escritores de hoy lo que la Antigüedad era para los clásicos y la Edad Media para los románticos: un lugar simbólico donde se trasladan los problemas actuales” (57). Este lugar simbólico fue testigo de una lucha de ideales antagónicos. En una Europa que estaba observando el paulatino ascenso de los nacionalismos (recordemos el ascenso del partido Nazi al poder en 1933), y tras la proclamación de una Segunda República Española en 1931 que amenazaba la paz burguesa al anunciar la lenta llegada de las ideologías de izquierdas, el llamado terror rojo, España fue sin lugar a dudas el campo de batalla de tan dispares ideologías. No es de extrañar que ciudadanos de todo el mundo se uniesen a la contienda a nivel personal

y participasen activamente en ella, bien como miembros de las brigadas internacionales, como corresponsales extranjeros o como participantes en otras acciones humanitarias.

Estudiosos, investigadores, bibliógrafos y críticos coinciden en proclamar que éste se trata del conflicto bélico del siglo XX que más bibliografía ha producido. Por ello, la guerra española ha instigado la imaginación de escritores no sólo españoles sino también extranjeros, nombres de gran prestigio internacional que han convertido el campo de batalla español en el tema de sus producciones literarias. Así, tenemos el famoso For Whom the Bell Tolls (1940) del novelista americano Ernest Hemingway o el ya mencionado Homage to Catalonia (1938) de George Orwell. De este último, cabe también rescatar Animal Farm (1945) y 1984 (1949), que parecen ser resultado de la experiencia directa del novelista con la Guera Civil Española. Respecto a la poesía, Neruda expone los horrores de la guerra en su obra España en el corazón: himno a la glorias del pueblo en la guerra (1937) y César Vallejo escribe su poemario España, aparta de mí este cáliz (1937). Otros autores de prestigio internacional que recuerdan el conflicto español en sus escritos son Aldous Huxley, Upton Sinclair, Thomas Mann, León Tolstoi, André Malraux y John Dos Passos.

La puertorriqueña Maryse Bertrand de Muñoz, autora de una de las más aclamadas bibliografías comentadas de la novela de la guerra civil española, señala que hasta la fecha de publicación de su trabajo (1982), son más de dos mil las obras literarias que se refieren integral o parcialmente a la guerra civil (5). Sin embargo, como indica José Luis Ponce de León en su obra La novela española de la guerra civil (1971), muchas novelas son difíciles de encontrar. La gran dispersión editorial de estos textos, hecho que refleja la verdadera magnitud de la diáspora republicana, es según el

crítico una de las principales razones de dicho desconocimiento. La novelística de los escritores españoles exiliados ha tenido pues en el extranjero, mayormente en México y Buenos Aires, sus verdaderas casas de publicación. Tal es el caso de Ramón J. Sender, Max Aub, Paulino Masip, Francisco Ayala o José Ramón Arana, nombres que sin duda han producido novelas importantes en relación al conflicto español. Del mismo modo, la falta de comunicación con el extranjero durante los años del conflicto y de la posguerra ha producido una gran ignorancia al respecto de las obras producidas por autores exiliados. En este sentido, José Luis L. Aranguren publica uno de los artículos más relevantes dedicados a los escritores en el exilio, "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración" (1953), en donde el filósofo español defiende lo que él denomina la "españolidad" de los exiliados y la necesidad de mantener un contacto con ellos para que la vida intelectual española no sufriese un menoscabo.

Pese a la densa bibliografía en torno a la guerra civil española, la censura y la presión política que atestiguó la sociedad española durante el franquismo produjeron un gran silencio en el país. La posguerra no dejó de ser una prórroga del miedo ya vivido en el conflicto y la censura producida por la dictadura militar franquista, que se alargó durante casi cuarenta años, se convirtió en un sistema encargado de velar por los intereses de los vencedores. Así, durante estos años, las voces inconformistas fueron forzosamente silenciadas en aquella otra forma de enajenación denominada "exilio interior", en la que el hombre o intelectual disidente se vio obligado a autocensurar sus escritos y su voz. En palabras de Ponce de León, "Censura o pudor, silencio impuesto o caridad, el hecho es que durante varios años, dentro de España, el silencio sobre el tema de la guerra tratado desde un punto de vista general y no partidista fue una realidad"

(13). Por ello, resulta de gran importancia considerar aquellas obras producidas fuera de nuestras fronteras por los españoles emigrados. En primer lugar, porque la falta de presión política otorgó una libertad de pensamiento impensable en el país, y en segundo lugar, porque la guerra se convierte en un factor determinante en el truncamiento de tantas vidas estando presente en el día a día del pensamiento del exiliado.

Debido a una necesidad de enfoque, y por supuesto, determinadas por diversas razones ideológicas, las bibliografías que recogen la novelística relacionada con la guerra civil gozan por todos estos motivos de diferentes criterios de selección. La obra de Ponce de León no incluye aquellas novelas en las que la historia transcurre en la posguerra pero sí incluye toda la novelísitca producida en el exilio. Sin embargo, la obra de Antonio Iglesias Laguna, Treinta años de novela española, 1938-1968 (1969), dedica su estudio a la novela de posguera pero no incluye en sus páginas a los novelistas exiliados. En este sentido, José R. Marra-López, en su obra Narrativa española fuera de España (1939-1961) (1963), publica el primer estudio de la novela de los narradores exiliados.

La extensa bibliografía comentada de Bertrand parece ser la más dedicada exclusivamente a la novela relacionada con el conflicto. Tiene como gérmen un artículo publicado en 1968 en la revista de Puerto Rico La Torre (61) en el que la autora divide la novela de la guerra en tres secciones, según la historia narrada se desarrolle en la preguerra, la guerra o la posguerra. Así, en su siguiente trabajo de investigación, publicado en 1982 en tres tomos, la investigadora ofrece al lector los títulos comentados agrupados en cuatro epígrafes diferenciados: “Guerra vivida”, “Guerra presentida”, “Guerra recordada” y “Guerra referida”, de los cuales el primero es el más

extenso al dedicarse a las novelas que se desarrollan en los años del conflicto. Esta obra resulta por tanto de obligada consulta para el estudioso de la novela relacionada con la guerra civil ya que además de incluir y comentar numerosos títulos, la autora añade unos índices exhaustivos en los que hallar las obras bajo nuevos criterios de selección: nacionalidad del autor, año de publicación, ciudad o región en donde se desarrolla la novela, grupo social al que pertenecen los personajes, ideología política de los personajes, temas y finalmente, el género novelístico y la técnica empleada. Incluye además un apéndice de novelas premiadas y un tercer tomo dedicado exclusivamente a las novelas publicadas en los años de la democracia, tomo en el cual mantiene el mismo criterio de selección. Gracias a este pormenorizado estudio, rescato aquí algunos de los títulos de obligada mención por haber alcanzando una mayor proyección: La forja de un rebelde (1958), de Arturo Barea, Los cipreses creen en Dios (1953), Un millón de muertos (1963) y Ha estallado la paz (1969) de José María Gironella y Crónica del alba (1946), de Ramón J. Sender (a su vez compuesta por varias novelas y escrita en el exilio). También es importante Las últimas banderas (1967), de Ángel María de Lera, autor que se convertiría en uno de los autores más leídos en las últimas etapas del franquismo.

Obras de este calibre muestran las preocupaciones artísticas y literarias de sus novelistas a juzgar por su cuidada prosa. Sin embargo, existe también un gran número de textos relacionados con la guerra civil española que, al margen de su valor literario, han sido compuestas principalmente con objetivos propagandísticos y cuya recepción se encaminaba a fortalecer los argumentos ideológicos de su audiencia:

> Los lectores buscaban frecuentemente en ellos una manera fácil de conocer los hechos que se desarrollaron en la Península Ibérica o la justificación de su propia ideología y la condena del partido opuesto, en vez de estar llevados por el simple deseo de seguir las aventuras de uno o unos protagonistas, el placer de gozar de una trama bien llevada y de encontrar a personajes profundamente humanos. (Bertrand 19)

Este tipo de novelas que alaban una ideología precisa se convierten así en textos políticos o reivindicatorios. Muchos autores han traspasado estos límites, ejerciendo así un paso en falso que indudablemente descalifica a aquellas obras impregnadas de una determinada tónica belicista y a textos escritos desde el resentimiento contra "el otro". Esto es lo que diferenciaría la novela política de la novela social ya que ésta última se preocupa del bien de la sociedad en su conjunto y tiene como premisa el entendimiento. En este sentido, como comenta Javier Cercas, autor de la obra que me propongo analizar, "sólo se puede combatir a fondo una actitud moral o un ideario político si se los comprende a fondo" (Agamenón 131), pero como más tarde señala, "este afán de comprensión objetiva no debe confundirse con la neutralidad, o con lo que […] suele llamarse equidistancia" (132). Ésta es una de las características más importantes que creo que definen la obra objeto del presente estudio, Soldados de Salamina (2001). Su narrador se adentra en el pasado con el objetivo de entender y comprender, hecho que conllevará un proceso reconciliatorio final. Así, realizar una mirada hacia el pasado con este único objetivo es para el propio autor un deber moral del ciudadano, "No sólo porque el conocimiento del pasado inmediato es un deber moral, ni porque, como dice el tópico, los países que olvidan su historia están condenados a repetirla, sino sobre

todo porque el hijo de un pasado imposible es, indefectiblemente, un futuro imposible" (Agamenón 129).

Soldados de Salamina es una obra que aporta una nueva mirada hacia el pasado para permitir finalmente a los ciudadanos españoles mirar hacia el futuro. Prueba de ello es que esta narrativa de ideales utópicos y humanistas se clausura con un "hacia adelante, siempre hacia delante" (209).

Soldados de Salamina

El argumento

Soldados de Salamina es una novela cuyo narrador, un periodista contemporáneo, tiene el nombre del también periodista y autor de la obra, Javier Cercas. En el transcurso de sus páginas, dicho narrador se adentra en la leyenda de un fusilamiento acontecido en las postrimerías de la Guerra Civil española para desvelar las peripecias de un hombre que sobrevivió al mismo, el famoso falangista Rafael Sánchez Mazas. Pero después de relatar la historia de este hombre, su afán investigador se encamina a averiguar la identidad del soldado que le salva la vida. Soldados de Salamina es pues el relato de una búsqueda para saber y comprender un acontecimiento pasado y la decisión de un soldado que cumple un acto refractario. Pero también es el relato de un hallazgo respecto a la naturaleza del héroe: "los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra" (199). Así es como Miralles, el hombre que hemos perseguido a lo largo del relato de la mano de Cercas, rechaza su estatuto heroico en un acto de solidaridad con todos aquellos soldados anónimos que un día vio morir en el campo de batalla.

La obra se divide en tres capítulos “Los amigos del bosque”, “Soldados de Salamina” y “Cita en Stockton”. El primero, es la génesis del libro:

> Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. Miento. La verdad es que, de esas tres cosas, las dos primeras son exactas, exactísimas; no así la tercera. En realidad, mi carrera de escritor no había acabado de arrancar, así que difícilmente podía abandonarla. (17)

Este capítulo está narrado en primera persona. En su comienzo caótico, tras relatar las circunstancias que rodean su crísis personal, el narrador entrevista a Rafael Sánchez Ferlosio y éste le descubre por primera vez la leyenda del fusilamiento de su padre, Rafael Sánchez Mazas, instigando así en el narrador la creación de su futuro artículo periodístico. Dicho artículo, “Un secreto esencial”, está dedicado a conmemorar el sesenta aniversario de la muerte de Antonio Machado en su camino hacia el exilio hacia Francia. Conjuntamente a este evento, el periodista rememora este otro evento paralelo, el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, una de las más importantes figuras ideológicas de la Falange española e íntimo amigo de su líder, José Antonio Primo de Rivera. Éste resulta ser el primer punto de inflexión de la obra ya que el periodista, obsesionado con la personalidad del político, comienza a reconstruir la historia de Mazas. Posteriores encuentros con otros personajes como el estudiante de historia Miguel Aguirre o el propio Andrés Trapiello, le irán desvelando más información sobre

los acontecimientos. Así, el narrador recopila los hechos que conducen al fusilamiento en masa de manos republicanas y del que Sánchez Mazas consigue escapar dos veces consecutivas: la primera, tras huir durante la orden del disparo y conseguir escapar hacia el bosque, la segunda, cuando camuflado entre la maleza, un soldado republicano le encuentra y le apunta con un fusil pero decide no matarle y se aleja. Posteriormente descubre cómo es ayudado a sobrevivir durante varios días por "los amigos del bosque", de ahí el título de esta sección. De uno de sus hijos, Jaume Figueras, Cercas rescata un documento de primera mano, el propio diario de Sánchez Mazas en su travesía por el bosque de El Collel. Al final del capítulo, el narrador está lo suficientemente incentivado como para emprender su "relato real", relato que llevará el nombre del título que el propio Mazas prometió a aquellos amigos del bosque que un día le salvaron la vida: "Soldados de Salamina."

El segundo capítulo tiene este mismo título, "Soldados de Salamina", y es propiamente la historia de Sánchez Mazas, con lo que puede leerse como el tributo que el líder falangista un día prometió. El narrador en primera persona del primer capítulo desaparece para dar lugar a un narrador omnisciente que penetra en los pensamientos del propio Mazas, tal como podemos observar en el momento en el que le están a punto de fusilar : " 'Hacia la derecha', piensa. Y piensa: 'ahora o nunca'" (102). A lo largo de este episodio descubrimos la historia de la familia de Mazas y el tipo de educación que éste recibe: "los Mazas eran un clan familiar de hidalgos de raigambre liberal e inclinaciones literarias, emparentados con Miguel de Unamuno y sólidamente anclados en el cogollo de la buena sociedad bilbaína" (79). También presenta un recorrido por su formación académica y profesional. Descubrirá que Sánchez Mazas "escribía

asiduamente en Abc, en El Sol, en El Pueblo Vasco, y en 1921 Juan de la Cruz, el director de éste último, lo envió como corresponsal a la guerra de Marruecos" (81). Como uno de los máximos ideólogos de la Falange Española, "creyó descubrir en el fascismo el instrumento idóneo para curar su nostalgia de un catolicismo imperial" (82) y, según leemos, "de hecho, no es exagerado afirmar que Sánchez Mazas fue el primer fascista de España" (83). Así, el capítulo nos demuestra cómo su formación académica y cultural nace en un estudio de la simbología fascista que supone una vuelta al clasicismo y a la forma poética del soneto. Sánchez Mazas se dibuja como un poeta idealista temeroso de que las ideologías de izquierdas destruyesen su paz burguesa hasta que por avatares del destino, se transforma en objeto de presa de un fusilamiento masivo a manos republicanas. Se rescata de este modo, la trayectoria del líder falangista desde el estallido de la guerra: un primer intento de fuga a Portugal, su posterior estancia como refugiado en la embajada de Chile en un Madrid republicano (en donde comienza a escribir su novela Rosa Kruger) y su intento fallido de cruzar la frontera, tras el cual sufre un encarcelamiento en el buque *Uruguay*, en Cataluña. Finalmente, se relata su conducción al santuario de Santa María de El Collell en los bosques de Gerona junto con otros presos de gran peso específico para el bando nacional. Sin embargo, al salir con vida de este fusilamiento y volver a reincorporarse a la vida social, Sánchez Mazas, leemos, ha sufrido una transformación, ya que tras ser proclamado ministro por Franco, irá desplazando poco a poco sus asuntos de cartera para encerrarse en su mundo clásico literario. Quizás, como comenta Cercas, "el fascismo no fue sino un intento político de realizar su poesía, de hacer realidad el mundo que melancólicamente evoca en ella, el mundo abolido, inventado e imposible del Paraíso" (82). Extasiado por la

retórica de aquellos discursos épicos, su legado quiso ser una continuación de este poder de oratoria que instigase en sus adeptos la misma lucha por los ideales en que él creía. Sin embargo, las últimas palabras de este segundo capítulo confirman el olvido al que se vio abocado en el mundo de las letras. Se contrapone aquí la posibilidad de la convivencia de la plenitud artística con la victoria política:

> Dice Andrés Trapiello que, como tantos escritores falangistas, Sánchez Mazas ganó la guerra y perdió la historia de la literatura […] Sánchez Mazas pagó con el olvido su brutal responsabilidad en una matanza brutal; pero también es cierto, que al ganar la guerra, quizás Sánchez Mazas se perdió a sí mismo como escritor: romántico al fin, acaso íntimamente juzgaba que toda victoria está contaminada de indignidad, y lo primero que advirtió en secreto al llegar al paraíso — aunque fuera aquel ilusorio paraíso burgués de ocio, cretona y pantunflas que, como un remedo menesteroso de los viejos privilegios, jerarquías y seguridades, se construyó en sus últimos años — fue que allí se podía vivir, pero no escribir, porque la escritura y la plenitud son incompatibles. Hoy poca gente se acuerda de él, y quizá lo merece. Hay en Bilbao una calle que lleva su nombre. (140)

El punto de vista subjetivo es recuperado en estas líneas cuando el narrador comenta "y quizás lo merece", palabras con las cuales Cercas sugiere una separación de las facetas por las que ha de ser considerado Sánchez Mazas, la literatura y la política. Así termina este segundo capítulo dedicado a rescatar la personalidad y las peripecias de un hombre que se presentó a aquellos "amigos del bosque", según cuenta la leyenda, con estas

palabras: “ Me llamo Rafael Sánchez Mazas y soy el dirigente de Falange más antiguo de España” (108), hecho que dada su envergadura estigmatizó a este hombre hasta nuestros días.

El tercer capítulo de la obra, nuevamente en primera persona, nos muestra otra vuelta de tuerca en la narración. Si bien el Cercas narrador da por terminado su “relato real” al final del capítulo anterior, en este momento no siente que su obra esté verdaderamente completa. Su pensamiento se dirige constantemente hacia aquella mirada que medió entre Sánchez Mazas y aquel soldado republicano que no le mató y ahora desea encontrar a este hombre que pueda complementar su historia. Si bien Miguel Aguirre es el que le proporciona la información necesaria para adentrarse en la leyenda del fusilamiento, ahora es el escritor chileno Roberto Bolaño el que interviene en la narrativa para acercar al narrador la figura de Miralles, el soldado que Cercas cree estar buscando. Así, de una entrevista profesional surgirá un confidente y amigo, Bolaño, que le instigará a finalizar el libro. Fue en un camping de Gerona, comenta el escritor chileno, donde conoció a Miralles. De su amistad y sus conversaciones, aparece la referencia a la película Fat City de John Huston y de la ciudad a la que se refiere, Stockton, por lo que el título de este tercer y último capítulo, “Cita en Stockton”, que esta conversación explica:

> -¿Has visto Fat City? —Dije que sí—. A Miralles le gustaba mucho el cine- continuó Bolaño. Lo veía en la tele que instalaba bajo la marquesina de su rulot (…) ¿Sabes lo que significa Fat City? Algo así como Una ciudad de oportunidades, o Una ciudad fantástica o, mejor aún, ¡Menuda ciudad! ¡Pues menudo sarcasmo! Porque Stockton, que es

> la ciudad de la película, es una ciudad atroz, donde no hay oportunidades para nadie, salvo para el fracaso. Para el más absoluto y total fracaso, en realidad. Es curioso: en casi todas las películas de boxeadores lo que se cuenta es la historia de la ascensión y la caída del protagonista, de cómo alcanza el éxito y luego llega al fracaso y al olvido; aquí no: en Fat City ninguno de los dos protagonistas- un viejo boxeador y un boxeador joven- vislumbra siquiera la posibilidad del éxito, ni ninguno de los que los rodean. (178)

De esta referencia simbólica a la contienda por medio del boxeo y de su consideración como infructuosa para ambos bandos contendientes, se desprende la idea de la necedad de las guerras[1]. En consonancia con la narrativa, quizás Cercas intente poner el paralelo a sus dos protagonistas ya que como se ha visto, la figura de Sánchez Mazas se termina dibujando en términos de pérdida en el terreno de las letras. En el caso que Cercas nos presenta a continuación, el de Miralles, tenemos la idea del fracaso actualizada en la experiencia del exilio.

Así, ávido por encontrar la pieza de su puzzle y con el pleno convencimiento de que éste es el hombre que le falta para completarlo, el narrador se embarca ahora en esta nueva búsqueda que le conducirá a un geriátrico en Francia. Es allí donde ahora reside este veterano de guerra, Miralles. La conversación entre este hombre y Javier Cercas ocupa las últimas páginas de este tercer capítulo y nos descubre la personalidad de Miralles y su historia personal. Todos los indicios le apuntan al narrador el hecho de

[1]Esta idea está en consonancia con aquella cita de Jaime Gil de Biedma que el narrador rescata en su artículo "Un secreto esencial": "De todas las historias de la Historia […] sin duda la más triste es la de España, / porque termina mal"(26), sentencia que sin lugar a dudas generará un caluroso debate que la carta de un lector ejemplifica con una renuncia a aceptar que las consecuencias de la guerra fueron las mismas para ambos bandos.

que, efectivamente, éste es el hombre que está buscando. Por ello, al final el periodista acumula el coraje suficiente para preguntarle si fue él el soldado que salvó la vida de Rafael Sánchez Mazas. Una negativa es todo lo que Cercas obtiene como respuesta mientras el taxi que ha de llevarle a la estación de tren se aleja y el viejo, en la distancia, dice algo que Cercas no puede oír. La vuelta a Gerona en tren y los pensamientos del narrador conforman las últimas palabras de la novela. Al final, desconocemos si Miralles es o no el "héroe" que Cercas persigue, pero este hecho tampoco parece importar demasiado para la clausura de la obra porque el proceso de la búsqueda ha dado otro fruto: la trayectoria vivencial de un individuo que inicialmente está perdido, confuso y solo, pero que finalmente encuentra a un hombre que le ayuda a reconciliarse con un presente, con un pasado y consigo mismo. Sea o no Miralles el hombre que salvó la vida de Sánchez Mazas, la recuperación de su testimonio particular supone dar voz a todoos aquellos hombres que fueron silenciados. La recuperación de una sola de ellas ya supone un hecho suficiente para que el narrador, ciudadano contemporáneo español, sienta que puede aportar su grano de arena para la reconstrucción de la historia nacional. El resultado, el libro que Javier Cercas escribe en este proceso de búsquedas y encuentros.

Un híbrido postmoderno

En Soldados de Salamina confluyen una serie de géneros: la novela histórica, el reportaje periodístico, la novela de detectives, el Bildungsroman y la metaficción. Además de nutrirse de diferentes géneros, se puede considerar la obra como un híbrido postmoderno porque juega con los términos "ficción" y "realidad", se muestra como autorreflexiva de su proceso de composición y no busca otorgar clausuras definitivas ni

verdades absolutas, idea de la postmodernidad que está en consonancia con el final de los grandes relatos o los *meta récits* de la historia, en términos de Lyotard.

El rescate de unos hechos realmente acontecidos en la historia de España y el de la figura de Rafael Sánchez Mazas nos presenta la faceta histórica de la novela. La obra goza de múltiples referencias que apoyan la veracidad de los datos otorgados por su autor y sin embargo, estos interactúan con un universo ficticio. Javier Cercas reconoce en "la nota del autor" su propia labor investigadora antes de comenzar la narración: "este libro es fruto de numerosas lecturas y largas conversaciones. Muchas personas con las que estoy en deuda aparecen en el texto con sus nombres y apellidos" y agradece especialmente la ayuda de "Mónica Carbajosa, cuya tesis doctoral, titulada La prosa del 27: Rafael Sánchez Mazas, me ha sido de gran utilidad" (13). En la novela hay referencias al poeta y novelista Andrés Trapiello y a su obra Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939), de la cual extrae información para la composición de Soldados. Efectivamente, la labor de reconstrucción del personaje de Sánchez Mazas se intenta apoyar constantemente en hechos reales: la entrevista que en las primeras páginas tiene lugar con su hijo Rafael Sánchez Ferlosio así como los respectivos testimonios de los amigos del bosque son reproducidos en la obra. En este sentido, Javier Cercas comenta a David Trueba en Diálgos de Salamina, libro publicado a raíz de la transposición al cine de la obra, que "lo que cuento en el libro es muy fiel a la realidad. Jaume Figueras fue quien me puso en contacto con todos ellos" (63), constatando así los lazos de la obra con la realidad.

Del mismo modo, el hecho de que el narrador sea un periodista e intente recuperar unos hechos del pasado, nos remite al campo del periodismo de

investigación, género que Truman Capote y Norman Mailer introdujeron en los Estados Unidos bajo la oleada de "non-fiction novel " o "New Journalism". Dada su relación con el proceso de búsqueda, este género es paralelo a la novela policiaca o de detectives. En este sentido, el género resulta propicio ya que la metáfora de la búsqueda es extrapolable a la labor historiográfica o a la recuperación de acontecimientos históricos. Tal como comenta Ana Isabel Briones en su artículo "Novela policiaca contemporánea y postmodernismo historicista en los años ochenta": "la transposición del género policiaco en España se produce en un momento específico de coincidencias importantes (necesidad de reflexionar sobre el pasado histórico reciente con el fin de recuperar la memoria histórica…) (67)". Así, Cercas parece rescatar en Soldados un género que estuvo en boga en el país en la década de los ochenta y el cual está a su vez en deuda con el innaugurado por los norteamericanos. Sin embargo, existe una diferencia de enfoque ya que, tal como comenta la autora:

> En efecto, si hay algo fundamental que distingue la narrativa policiaca española de los años ochenta, del género negro americano tradicional, es la superación por parte de aquélla de la perspectiva puramente social o testimonial […] para alcanzar una dimensión histórica y temporal, provocada por la intencion de recuperar unos hechos históricos recientes que fueron traumáticos y aún no han sido del todo superados. (67)

El género policiaco español tiene, como observa Briones, la particularidad de rescatar un suceso traumático en el caso español. Paralelamente, una característica de la novelas propias del postmodernismo español es precisamente este rasgo: "la investigación, la busca de un personaje o de una verdad intensamente autoexigida, el relato del esfuerzo

del protagonista por conocer, por saber o por inventar lo que ocurrió" (Oleoza 41). El narrador de Soldados, inmerso en la búsqueda de una verdad, de un pasado y de unos hechos, se servirá de los testimonios de testigos, documentos escritos y leyendas para elaborar una obra que finalmente revele tal secreto, el "secreto esencial" que su artículo periodístico anticipa. Dicho secreto se resolverá en las últimas páginas de la narrativa pero sólo en la mente del lector (ya que habremos de decidir si el hecho de que Miralles sea o no el hombre que busca el narrador conforma la clausura del texto, o si por el contrario la novela se cierra satisfactoriamente sin una respuesta a esta pregunta).

Soldados de Salamina también puede leerse como un Bildungsroman ya que trata el proceso de creación y de crecimiento de un sujeto, su narrador. Paralelamente al descubrimiento de un pasado, se nos ofrece el descubrimiento del presente y a mayor revelación de los hechos históricos, mayor revelación del personaje de Javier Cercas, su narrador. En este sentido, Linda Hutcheon afirma en cuanto al sujeto posmoderno: "even if the chronological linearity or the causality of the Bildungsroman are to be rejected, even if fragments with no center are to structure the text, there is still a story of a self, a construction of a subject, however deconstructed, taken apart, shifted, without anchorage' it may be"(39). Efectivamente, el Javier Cercas narrador comienza su obra con una aparente fragmentación identitaria. A lo largo de la novela y paralelamente a la reconstrucción de los acontecimientos pasados, también su propia identidad en un tiempo presente sufre paulatinamente una aparente reconstrucción, hasta alcanzar un momento climático de plenitud personal en las últimas páginas de la novela. Dado que su labor investigadora ha ido moldeando poco a poco su percepción

del presente y de sí mismo, se puede considerar el texto como una novela de crecimiento personal.

Por otra parte, Soldados de Salamina ha de entenderse como una novela que trata en última instancia el proceso de creación literario ya que reflexiona constantemente sobre el proceso de la composición de lo que el narrador denomina un "relato real". La obra también se autoexplica en este sentido cuando el narrador, realizando un acto de metaficción, elucubra sobre la "verdad esencial" o el "secreto esencial" que persigue y que precisamente da título a su artículo periodístico. El postmodernismo pone un énfasis especial en el proceso creador per se: " 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, […] often overly by the narrating figure. The process of making stories or chronicles, of constructing plots out of sequences, is what postmodern fiction underlines" (Hutcheon 63). Como ejemplo de este hecho, las palabras con las que comienza el tercer capítulo de la obra: "Terminé de escribir Soldados de Salamina mucho antes de que concluyera el permiso que me habían concedido en el periódico" (143). En estas líneas, el narrador se refiere a la conclusión del segundo capítulo de la novela que también tiene el mismo nombre, ya que la novela en sí aún está en proceso de construcción.

Como periodista y novelista, no es de extrañar que el propio Javier Cercas autor se decante por este híbrido. La denominación de Soldados como "relato real" no es nueva. Ya en el año 2000, Javier Cercas publica Relatos reales, los cuales eran definidos en el prólogo de Palau Sacosta como un "puñado de crónicas" (7). La más reciente publicación del autor, La verdad de Agamenón (2006) consiste en una serie

publicaciones del propio Cercas que aparecen especialmente en el periódico El País. En una de ellas, el autor da su propia definición de los rasgos de un "relato real":

> 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 […] Ello por supuesto no equivale a ignorar la fundamental diferencia que separa periodismo y ficción. 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 ahnela emanciparse de la realidad; el real, permanecer cosido a ella. Lo cierto es que ninguno de los dos pueden 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 […] Simplificando al máximo, un relato real vendría a ser, pues, una historia empeñada en ser verdadera, rigurosamente verdadera, capaz de acoger en su tejido todos los matices infinitos de la infinita complejidad de lo real, escrita por quien sabe que escribir esa historia no está a su alcance, ni al de nadie. (112)

En esta definición, Javier Cercas insinúa la imposibilidad de reproducir hecho alguno sin traicionarlo por medio del elemento ficticio. En este sentido, la definición de relato real sería equiparable al de "historiographic metafiction" de Linda Hutcheon. El objetivo en ambos casos no es el otorgar una visión realista y objetiva de unos hechos

acontecidos sino llegar al concepto de verdad mediante la ficción. El proyecto de Cercas es el de presentarnos el material o las huellas que el presente nos otorga del pasado (documentos, testimonios, recuerdos) para darnos una versión y una interpretación de los hechos que han sido apropiados para configurar su historia, su ficción. Los materiales verídicos y los ficticios se complementan y se mezclan para ofrecernos un artefacto que goza de una determinada credibilidad y verosimilitud. Es significativo que al respecto de la labor de documentación historiográfica, el libro incorpora una página impresa del diario de Sánchez Mazas, que en la terminología de Linda Hutcheon obedería a la función de intertexto. La validez del intertexto sería la misma, ya sea éste alegado por el texto historiográfico o por el histórico. Para Hutcheon:

> The function is to make space for the intertexts of history withing the texts of fiction. To the historian, though, such "intertexts" are usually thought of in quite different terms: as documentary evidence. But, as we have seen, historians have increasingly had to face challenges to their traditional trust in documentary authenticity as repository of truth. (83)

Desde la labor imaginativa, el autor crea un narrador que se llama como él, conjuga y yuxtapone datos comprobados históricamente con otras escenas fruto de su imaginación y aquellas que sin verificar supongan nuestra aceptación, para finalmente crear un universo capaz de sostenerse como verosímil y en el cual quizás haya también cabida para la mentira.[2] Según dice el propio Cercas, la aspiración de toda literatura es "llegar

[2] Cervantes ya apuntaba esta cuestión en el célebre párrafo del capítulo 47 de la primera parte del Quijote: "tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible" (304). Por su parte, Javier Cercas ya se manifiesta heredero de Cervantes en su novela El Móvil

a la verdad esencial mediante la manipulación de las verdades accidentales, mediante la mentira.[3]" (Diálogos 18)

Soldados de Salamina se presenta pues como un relato real, como una ficción historiográfica o como una historia novelada, un híbrido postmoderno que se resiste a una definición monolítica. Se observa de este modo cómo la multiplicidad de facetas del Javier Cercas narrador (periodista, historiador, novelista, detective y el mismo alter ego de Javier Cercas) supone una yuxtaposición paralela de géneros: el periodístico, historiográfico, novelístico, detectivesco y novela de memorias. Todos ellos confluyen en un personaje que indaga, conecta, imagina y posteriormente escribe desde un yo que se sabe partícipe y creador de una ficción que al mismo tiempo goza de un gran componente real. Quizás su mayor deuda con esta realidad es la falta de una clausura final explícita, hecho que apunta Dominick LaCapra en su obra History, Politics, and the Novel:

> One way a novel makes challenging contact with "reality" and "history" is precisely by resisting fully concordant narrative closure (prominently including that provided by the conventional well-made plot), for this mode of resistance inhibits compensatory catharsis and satisfying "meaning" on the level of the imagination and throws the reader back upon the need to come to terms with the unresolved problems the novel helps to disclose. (14)

(1987), en cuyo epílogo Franciso Rico comenta que su narrador "conoce las controversias eruditas sobre los modelos reales del Quijote."(105)

[3] Lo mismo sostiene Vargas Llosa en su obra La Verdad de las mentiras al proclamar que en la ficción, el concepto de verdad no depende de su mayor o menor cercanía a unos hechos, sino de su capacidad de persuasión y fuerza comunicativa, "toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque 'decir la verdad' para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y 'mentir' ser incapaz de lograr esa superchería."(10)

En la obra de Javier Cercas, aunque intuimos que Miralles es el hombre que el narrador busca, éste niega declararse como el héroe de la historia. Esta negativa deja la novela abierta a interpretaciones, hecho que supone la necesidad de no clausurar la historia y desmitificar las grandes narrativas. De este modo, la obra de Javier Cercas se convierte así en un artefacto inaprensible y deja que el lector que elabore su propia verdad.

La crítica

Soldados de Salamina no es sólo una novela. Se puede considerar la obra como un verdadero fenómeno social. El ilimitado número de ediciones de las que goza (31 hasta la fecha), su traducción a más de veinte idiomas, la superación en ventas del millón de ejemplares, los artículos críticos en revistas internacionales y nacionales, las cuantiosas reseñas que vagan por las páginas de internet, los premios y galardones adjudicados y finalmente su transposición a la gran pantalla a manos del director David Trueba, confirman este hecho. Las solapas del libro ya nos advierten de su éxito al citar el aplauso de los lectores mediante el "Premio Qué Leer" y el "Premio Crisol", el de los libreros con el "Premi Llibreter 2001" y el "Premio de la Librería Cálamo", el de los escritores con en el "Premio Salambó" y finalmente el de los críticos: "Premio de la Crítica de Chile", "Premi Ciutat de Barcelona", "Premio Ciudad de Cartagena" y "Premio de Extremadura", tierra natal de su autor.

El aplauso de la obra también proviene de escritores de renombrada fama universal.[4] La misma Susan Sontag comenta que "Con una honestidad y delicadeza irresistibles, Cercas ha escrito una novela maravillosa". George Steiner la define como

[4] las siguientes referenencias han sido extraídas de la siguiente página web: "Soldats de Salamina", Tusquets editores , 24 Oct.2006. < http://www.tusquets-editores.es/lib_ficha_prn_pren.cfm?Id=1590>.

"Una parábola magistral sobre la violencia política, el sufrimiento, pero también, y decisivamente, sobre la extraña lógica de la compasión y la reconciliación. Soldados de Salamina debería convertirse en un clásico". J.M. Coetzee define a Cercas como "un magistral contador de historias" y el propio escritor Roberto Bolaño que también aparece como personaje en el libro, comenta que "con esta novela Javier Cercas se sitúa en el reducido grupo de cabeza de la literatura española."

El artículo de Mario Vargas Llosa "El sueño de los héroes" quizás haya sido uno de los mayores aplausos de la obra por parte de un consagrado escritor universal. En él, el escritor comenta sobre diferentes aspectos del libro como la yuxtaposición de la ficción y la realidad en donde "lo literario termina prevaleciendo sobre lo histórico, la invención y la palabra manipulando la memoria de lo vivido para construir *otra* historia" y ensalza su técnica, el modo en que la obra está articulada y el material dispuesto en "la astuta manera como está edificado" (2). Sobretodo, Vargas Llosa reincide en el aspecto comprometido de la obra: "es capaz de reflexionar sobre asuntos peligrosamente truculentos, como el heroísmo, la moral de la historia, el bien y el mal en el contexto de una guerra civil, sin caer en el estereotipo ni la sensibiliería, con una transparente claridad de ideas y una refrescante limpieza moral" (3).

Por su parte, Carlos Yushimito del Valle, analiza las acciones de sus dos protagonistas a la luz de la ética del héroe. Para el crítico, Sánchez Mazas se trata de un "antihéroe moderno" (4) ya que "simboliza a todos los intelectuales y artistas que fascinados por el poder y guiados por una ambición política (extensión equivocada de la imaginación, realización que escapa a la literatura) contribuyeron en algún momento a crear o a justificar la barbarie" (5). Al contrario, Miralles ejemplificaría al héroe

borgiano, ya que "en el ejercicio pleno de su libertad individual, decide actuar por sus propias convicciones y no condicionado en cambio por un grupo colectivo (léase, algún tipo de ideología). También coincide con la individualidad que se ampara en un principio universal, pese a convertirse, con ese acto refractario, en una acción traicionera" (5).

Antonio López Gómez-Quiñones también rescata esta noción. Para el crítico, "Soldados de Salamina no reniega, de hecho, de los mecanismos discursivos[5] que elaboran y reproducen héroes nacionales, sino que "heroifica" al que, en opinión del narrador, merecía haber sido recordado como un héroe" (118). En este sentido, Gómez-Quiñones detecta que el éxito de la novela radica precisamente en su tratamiento de los fantasmas del pasado desde el punto de vista de la memoria colectiva, "de una praxis literaria no centrada en la memoria personal, sino en/ contra la memoria oficial hegemónica" (125). Del mismo modo, Boyd Tonkin, crítico del diario "The Independent", también rescata el papel de la memoria colectiva y la creación de mitos al considerar la obra de Javier Cercas como una novela clásica "about the filtration of war's tragedies through memory and myth" (1).

Éste parece ser el denominador común de la crítica de la novela: la consideración de Soldados de Salamina como obra que pretende indagar en la formación de los diferentes discursos ideológicos durante la guerra civil española recurriendo al poder de la memoria colectiva y al mito. Pero al tratar un acontecimiento traumático en la historia de España, la obra va más allá de esta indagación en el pasado

[5] Paloma Aguilar explica que "las memorias más susceptibles de ser retenidas por la comunidad suelen ser tanto las heroicas como las trágicas; tanto las que evocan mitos fundacionales de los países (por ejemplo, las guerras de independencia), como los momentos de grave ruptura de la identidad nacional (por ejemplo, las guerras civiles)." (356)

ya que desintegra mitos obsoletos y propone la posibilidad de una reconstrucción. Se trata éste de un aspecto que menciona Elena Poniatowska en el diario mexicano "La Jornada": "Esta es una novela que nos da una imagen nueva de la guerra civil y de España, porque ofrece la posibilidad de la redención. Al reconciliarse los personajes, nos reconcilian con nosotros mismos y con los que consideramos nuestros enemigos" (5).

Sin embargo, la obra también tiene detractores, aquellos que en un intento por compartimentalizar la historia y la ficción, no aceptan la yuxtaposición de los dos géneros. Dice el periodista Arcadi Espada que "si he caído en la trampa es por lo que el autor llama con pomposo pleonasmo, relato real" (Agamenón 113), crítica a la cual Javier Cercas responde constatando las diferencias entre narrador y autor ya que si "en Soldados de Salamina se lee una y otra vez que aquello es un relato real, es sólo el narrador quien lo afirma, y no el autor […] en última instancia el lector nunca debe fiarse del todo del narrador de una novela, en particular si ésta está narrada en primera persona" (113). Posteriormente añade Cercas que si "la historia y el periodismo no toleran la mentira; la novela está obligada a ella, porque es su instrumento de acceso a la verdad" (114). Más aún, el libro ha suscitado polémica entre los sectores más conservadores al considerar la negativa descripción a la que está sometida en ocasiones la figura de Rafael Sánchez Mazas. En Arbil, revista que apuesta "por los valores de la civilización cristiana", existe un artículo que ataca duramente a la obra:

> Pretendiendo ser histórica, la novela se autoerige como un ensayo revanchista, cargada en sus palabras de un no disimulado odio. Es constante, además de los descalificativos hacia Sánchez Mazas, el

> recurso a la "orgía de sangre", a la maldad de unos y la bondad de otros (no hace falta decir quienes), en fin: a una terminología tendenciosa y cargada de rencor, propia de aquellos años de contienda y del bando que Cercas abraza incondicionalmente. (Samper 1)

Pero la descalificación a la que se ve sometida la novela en este artículo, va más allá de atacar el tono de revancha que, según este crítico, Javier Cercas adopta y ataca la propia construcción del texto: "que el autor haya ido de aquí para allá persiguiendo justificar una trama que finalmente no consigue cerrar, revela: uno, que ha querido revestir —sin éxito— de histórico su trabajo; y dos, que el libro se convierte, digamos, en su diario, sin gran interés para el común de los lectores" (Samper 1).

La polémica desarrollada entre los sectores más conservadores manifiesta la todavía existente alianza de una gran parte de la población al discurso propagado por el franquismo. No en vano, la publicación citada reza a modo de introducción: "Por la Vida, la Familia, la Educación, la dignificación del Trabajo, la Unidad histórica, territorial y social de la Nación, y por la Regeneración Moral y Material de nuestra Patria y el mundo" (1), discurso unificador propio de la época franquista. Por otra parte, la hibridez de Soldados de Salamina, parece ser el segundo aspecto más controversial, idea que ya no se dirige al discurso político en sí sino al problema de la legitimidad de una ficción que tiene afán de rigor histórico. Entonces, ¿se debe o no se tratar la historia en términos ficticios? Quizás la respuesta a esta pregunta depende de la motivación del escritor. Si el uso de la ficción consigue subsanar heridas internas, lograr una reconciliación con el pasado y con el presente y proponer una nueva mirada en la que el futuro se dibuje como algo mejor, entonces el uso de la imaginación halla una cierta

legitimidad. Si también existen historiadores como Sánchez Juliá que sostienen que con Soldados de Salamina "se acaba la guerra civil española" (Herrera 1), entonces la ficción también encuentra un reconocimiento como instrumento de cambio histórico y político al proponer nuevos métodos de acceso a la verdad. Y si además crea una reacción tan revulsiva entre los sectores más conservadores de la sociedad, entonces quizás la obra consiga promover un pronto y necesario revisionismo histórico de los años que atestiguaron el fortalecimiento de estos discursos ideológicos.

CAPÍTULO 2

MEMORIA, TRAUMA Y PERDÓN

Memoria y trauma en la literatura española y en Soldados de Salamina

La Guerra Civil española es uno de los momentos de la historia de España que aún hoy en día requiere ser revisitado. Esta necesidad es el resultado de unas políticas que contribuyeron al silenciamiento de la población durante los años de la posguerra y de la dictadura franquista, y que aún se prorrogó dentro del marco democrático durante los años de la transición. La muerte de Franco en 1975 no promovió una necesaria revisión histórica sino que propuso una inmediata mirada hacia el futuro obviando tal necesidad de revisitar el pasado. Esta política tomó forma bajo el nombre de "pacto del olvido", pacto sobre el que la vida cultural española se decidió mirar hacia el futuro sin revisitar el pasado y sin proponer una explicación intelectual de estos años. Tal como comenta Cristina Moreiras,

> La transición española se erige sobre un proceso de desmemorización colectiva que inicia el encubrimiento del pasado (Morán) y cuya consecuencia más obvia será la negativa a realizar una revisión histórica e intelectual del franquismo tanto desde el ámbito de la historia y las ciencias políticas como de la literatura y el cine. (29)

La revisitación de los años del franquismo no tuvo lugar en la vida cultural española durante aquellos años que siguieron a la muerte del dictador y la crítica denomina como un proceso de "amnesia colectiva" a este intento de olvido comunitario. Así, en su obra Cultura Herida (2002), Moreiras estudia la producción literaria y fílmica española desde 1975 hasta el momento de su publicación. En su estudio, la crítica distingue dos

fases diferenciadas: la primera, desde 1975 hasta comienzos de los ochenta, estaría conformada por aquellos textos que manifiestan una alegría por la novedad y un deseo de olvido, mientras que la segunda, prorrogable hasta el final de su estudio, traería consigo una época de desencanto y "la evidencia de que la democracia no sólo no ha traído la libertad, sino también un afecto herido cuyo origen se encuentra en la incertidumbre que la propia democracia trae consigo" (15). Con este escepticismo de una posibilidad de restauración, finalmente la autora declara que la razón crítica de Cultura Herida es la imposibilidad del equilibrio final: "La realidad contemporánea está constituida sobre las ruinas precisamente de unos fantasmas que siguen vivos y sin enterrar: esos espectros del pasado cuya presencia de alguna manera imposibilitan tanto la clausura con la anterioridad democrática como la libertad de mirar hacia un futuro esperanzador" (17).

El estudio de Cristina Moreiras se apoya en la línea de investigación de la crítica Jo Labanyi, la cual había analizado los diversos modos de enfrentarse a los fantasmas del pasado en su famoso artículo "History and Hauntology; or What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post Franco Period":

> Just as there are many kind of ghosts […], so there are various ways of dealing with them. One can refuse to see them or shut them out, as the official discourses of the State have always done with the various manifestations of the popular imaginary, where for good reasons ghost stories are endemic. One can cling to them obsessively through the pathological process of introjection that Freud called melancholia,

> allowing the past to take over the present and convert into a "living death". Or one can offer them habitations in order to acknowledge their presence, through the healing introjection process that is mourning, which, for Freud, differs from melancholia in that it allows one to lay the ghosts of the past to rest by, precisely, acknowledging them as past. The first two options — denying the existence of ghosts, becoming possessed by them— in different ways result in a denial of history (through repression or through paralysis). The last option — accepting the past as past— is an acknowledgment of history, that allows one to live with its trace. (65- 66)

A su vez tomados de la terminología freudiana, Jo Labanyi propone tres modos diferenciados de enfrentarse a estas presencias fantasmagóricas: el olvido, la melancolía y el proceso de duelo. Si bien los dos primeros resultan de una negación del pasado o de un aferramiento compulsivo al mismo, la tercera, paralela a la expresión "working through", sería la única vía de conseguir su erradicación gracias al proceso de introspección que conlleva. Así, basando sus argumentos en esta clasificación, Cristina Moreiras observa en las creaciones culturales analizadas ejemplificaciones de las dos primeras opciones como modo de enfrentarse a estos fantasmas del pasado. Pero el presente, construido sobre estas voces que aún no han sido debidamente tratadas, observa el surgimiento de ciertas "marcas residuales" en ciertas narrativas. Este hecho sintomático "cuestiona este proceso de desmemoria y de su negativa a pensar críticamente el pasado como algo todavía integrado tanto en el espacio público como en el imaginario social" (Moreiras 29). Es decir, cualquier intento de cancelación del

pasado halla en dichos textos otras formas de manifestarse que surgirán de los mismos recodos de la narración para recordar al lector cuentas pasadas sin resolver. A este mismo fenómeno es al que Teresa Vilarós en su obra El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1975-1993), denomina como escritura de sutura, la cual está "amparada y promulgada desde las varias y diversas tribunas públicas. Nada quieren saber de quiebras o caídas, ocupada como está en recomponer la rota herencia histórica dejada por el dictador, repleta de faltas y desconocimientos múltiples" (115). Así, si bien la literatura de sutura es un intento de cancelación u olvido cuyas fracciones y grietas hablan por sí solas de un pasado aún sin resolver, la cultura herida de Moreiras también habla de fantasmas aún sin enterrar.

Mi objetivo aquí no es diseccionar y analizar los textos que las críticas han seleccionado para apoyar sus argumentos y cuestionar su validez, sino simplemente rescatar algunas nociones por ellas apuntadas. Se trata de observar cómo el aparato crítico español ha estudiado las producciones culturales creadas a partir de un hecho traumático, la misma guerra civil española y su posterior encuentro con un régimen dictatorial que aplacó con su discurso monolítico cualquier tipo de disidencia durante el espacio de casi cuarenta años. El resultado, como vemos, es una psique popular que aún en el marco democrático arrastra voces de un pasado que nunca tuvieron cabida en la esfera pública y cuya inquietante presencia en sus individuos ha supuesto una paralización y la incapacidad de avance de la cultura española.

Este trabajo intenta demostrar cómo Soldados de Salamina lleva a cabo precisamente la tercera propuesta de Jo Labanyi, la labor introspectiva del pasado para lograr confrontarlo y así superarlo. Para ello, la narración se construye sobre la

recuperación de este pasado reprimido (toda la narración es el relato de una búsqueda) y lo somete a un diálogo con el presente en busca de una reconciliación. Proponemos que Soldados está abierta a una dialéctica con estas voces olvidadas, ecos de la historia que aún resuenan en la España contemporánea y que encuentran en el marco de la narrativa un modo de manifestarse finalmente como parte importante aún del presente. En este sentido, el pasado se reinscribe en el presente como una parte todavía viva del mismo.

Una de las características más importantes de la obra es el tratamiento que Cercas realiza de dos personajes ideológicamente antagónicos, Sánchez Mazas y Miralles, personajes que metafóricamente representan dos discursos ideológicos enfrentados durante el conflicto. La presencia de ambos y el intento desesperado del narrador por llegar a conocer y entender sus personalidades supone llegar también a la comprensión del evento traumático en toda su extensión. En este sentido, como comenta LaCapra en History and Memory after Auschwitz: "The traumatic event has its greatest and most clearly unjustifiable effect on the victim, but in different ways it also affects everyone who comes in contact with it: perpetrator, collaborator, bystander, resister, those born later" (8-9). Así, Soldados de Salamina, como comenta López Quiñones, deja de ser una "novela individual" para adentrarse en la colectividad:

> El resultado final es una novela sobre la memoria, pero sobre una memoria que rastrea el pasado para comprender y para plantear problemas sobre la presentación que han tenido ciertos recuerdos y el olvido impuesto sobre otros. La memoria ha dejado de ser, por lo tanto, el hábitat de una narrativa intimista e individual, para convertirse en una

> caja de resonancia comunitaria y pública […] Javier Cercas trata la Guerra Civil como un tema que ha sido moldeado políticamente por fuertes discursos nacionales cuyos efectos sólo pueden subsanarse en la arena de la memoria colectiva, de la acción política y pública. (124)

Así, si bien es preciso enfatizar la necesidad de desterrar la voz de Miralles de la narrativa, también el discurso que proviene de Sánchez Mazas necesita ser revisitado. Se trata, como dice Quiñones, de intentar comprender los discursos nacionales que se enfrentaron durante el conflicto. Por un lado, Soldados comienza por ofrecernos el discurso de Sánchez Mazas, una de las voces perpetuadoras de la contienda.

Miralles, el trauma del anonimato

La recolección memorística ocurre en Soldados en el caso de Miralles pero es extrapolable a todos aquellos que algún día lucharon por un ideal de justicia. De ahí el deseo del narrador de recuperar y alzar la figura de Miralles y de su periplo no sólo durante la guerra civil sino en aquella otra gran guerra que la siguió y lo condujo a unirse a la Legión Extranjera francesa en África para terminar pisando las playas de Normandía y finalmente Austria. Rescatar su memoria, así como la de todos aquellos compatriotas jóvenes que murieron en el campo de batalla en el anonimato, es todo uno. En su encuentro con el periodista Cercas, Miralles comenta que "no hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar nunca el nombre de ninguno de ellos […] Ah, pero yo me acuerdo, vaya si me acuerdo, me acuerdo de todos" (201) y procederá a decir sus nombres, uno por uno. La memoria es una herramienta para rescatar las voces olvidadas del pasado pero también demuestra la presencia del trauma. En este sentido, LaCapra

señala algunos aspectos que delatan la presencia del trauma: "Yet the memory lapses of trauma are conjointed with the tendency compulsively to repeat, relive, be posssessed by, or act out traumatic scenes of the past" ("Memory" 10). Así, apreciamos que en la narración que en el espacio de tres páginas Miralles repite el nombre de sus compañeros fallecidos en combate (199-201). Íntimamente relacionado con el acto de la memoria, está la presencia de los lugares dedicados al recuerdo. En su obra Between Vengeance and Forgiveness. Facing History after Genocide and Mass Violence, Martha Minow define estos "memorials": "Memorials can name those who were killed; they can depict those who resisted and those who rescued. They can accord honor and confer heroic status; they can express shame, remorse, warning, shock. Devoting public spaces to memories of atrocities means devoting time and energy to decisions about what kinds of memories, images, and messages to embrace, critique and resist" (138).

Soldados hace hincapié en estos monumentos en diversas ocasiones.[6] La primera proviene de una carta que el narrador recibe como respuesta a su artículo periodístico. Las palabras de un lector ponen en evidencia un hecho histórico, la falta de monumentos que conmemoren a los fallecidos por la causa republicana: "Nadie ha tenido ni siquiera el gesto de agradecernos que lucháramos por la libertad. En todos los pueblos hay monumentos que conmemoran a los muertos de la guerra. ¿En cuántos de ellos ha visto usted que por lo menos figuren los nombres de los dos bandos?" (27). En su afán por reconstruir fidedignamente los hechos acontecidos en el santuario de El

[6] El Valle de los Caídos, en el municipio madrileño de El Escorial, es el máximo exponente de este acto memorístico.Construido entre 1940 y 1948 y ordenado por Franco, en él está enterrado José Antonio Primo de Rivera, el fundador de la Falange. Su decreto fundacional del 1 de abril de 1940 reza así: "perpetuar la memoria de los caídos de nuestra gloriosa Cruzada. La dimensión de nuestra Cruzada, los heroicos sacrificios que la Victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar perpetuados por los sencillos monumentos con los que suelen conmemorarse en villas y ciudades los hechos salientes de nuestra historia y los episodios gloriosos de sus hijos."

Collell, el Javier Cercas narrador se aventura en el bosque que a finales de enero de 1939 fue testigo del fusilamiento de un gran número de presos del bando nacional y allí vislumbra uno de estos monumentos. Conmemorando la memoria de los fusilados del bando nacional existe una cruz de piedra. Este pasaje es narrado por Cercas:

> Salí del santuario por la carretera de acceso, llegué hasta una cruz de piedra que conmemoraba la masacre […]Allí permanecí un rato, paseando bajo el sol frío y el cielo inmaculado y ventoso de octubre, sin hacer otra cosa que auscultar el silencio frondosísimo del bosque y tratar de imaginar en vano la luz de otra mañana menos cristalina, la mañana inconcebible de enero en que, sesenta años atrás y en aquel mismo paraje, cincuenta hombres vieron de golpe la muerte. (70)

El segundo capítulo de la narración señala otro hecho memorístico, en este caso el recuerdo de Sánchez Mazas: "Hay en Bilbao una calle que lleva su nombre" (140). Así, la narración pone de manifiesto un hecho histórico de gran trascendencia en relación a la memoria de los hombres fallecidos en la guerra civil española, la duplicidad entre la presencia de monumentos y calles que conmemoran a los que la política franquista condecoró como héroes y el anonimato de los soldados republicanos, que opositores a la gran cruzada Nacional, fueron forzosamente desterrados de la memoria histórica por el régimen.

Existe en Soldados de Salamina un intento de rescate de la memoria por medio de los testimonios de los supervivientes. Este tipo de memoria es problemática ya que manifesta la presencia de la fantasía en el recuerdo de estos hombres. A lo largo de su periplo, Javier Cercas consigue encontrar a los amigos del bosque que un día ayudaron

a Sánchez Mazas a permanecer con vida. Estos hombres, Maria Ferré, Quim Figueras y Daniel Angelats, aparecen a lo largo de las páginas de la novela otorgando su testimonio personal de lo que recuerdan acerca de este episodio de sus vidas. Según comenta el propio autor en Diálogos,

> lo que cuento en el libro es muy fiel a la realidad. Jaume Figueras fue quien me puso en contacto con todos ellos. . . para ellos, para los tres, esto es ya una historia fosilizada. No te dan detalles distintos; siempre la cuentan de la misma manera. Como ocurre con la historia del fusilamiento de Sánchez Mazas: todos lo que le oyeron contarla la cuentan casi exactamente de la misma forma. (62-63)

De este modo, la memoria no sólo es víctima de la imaginación sino del recuerdo que los personajes tienen de haber contado la historia en ocasiones previas. En este sentido, hasta la historia del fusilamiento de manos del propio Sánchez Mazas acaba siendo transmitida, dice el narrador, según el recuerdo que éste tenía de haberla narrado con anterioridad: " y tuve la certidumbre sin fisuras de que lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo (y lo que éste me contó a mí) no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces" (43).

Respecto al tema del trauma, Miralles supone la personificación de la propia experiencia traumática. Recordemos en este punto que el vocablo *trauma*, proveniente del griego, significa herida. Efectivamente, el personaje de Miralles, sabemos, es un soldado que no sólo ha luchado en la guerra española sino que posteriormente se embarcó en la Segunda Guerra Mundial. Su presencia en el fusilamiento de los presos nacionales también presupone que al menos ha sido testigo de la matanza. De sus

periplos por el campo de batalla, le queda una cicatriz que cruza su cara y es emblema metafórico de la experiencia traumática.

Este hombre da voz en el texto a todas aquellas que como la suya, viven en el exilio y aún no han sido escuchadas. Es por lo tanto representante de la experiencia del trauma y a la vez de un intento de borradura de la memoria histórica por parte de las políticas culturales españolas. Cuando al final de su peregrinación el narrador lo encuentra en una residencia de ancianos en Dijon, Francia, nos describre su primera impresión de este hombre: "no pude no fijarme en el hombre: una cicatriz le arrancaba en la sien, seguía por el pómulo, la mejilla y la mandíbula, bajaba por el cuello y se perdía por la pelambre que afloraba de su camisa gris, de franela" (182). Un poco más adelante, continúa su descripción:

> Incorporándose un poco volvió hacia mí su corpachón de gladiador encogido por la vejez y me enxaminó con unos ojos verdes, curiosamente dispares: el derecho, inexpresivo y entrecerrado por la cicatriz; el izquierdo muy abierto e inquisitivo, casi irónico. Entonces advertí que el aspecto pétreo que había atribuido de entrada al rostro de Miralles sólo valía para la mitad devastada por la cicatriz; la otra era viva, vehemente. Por un momento pensé que era como si dos personas convivieran en un mismo cuerpo. (184)

Tal como comenta Caruth "The experience of the soldier faced with sudden and massive death around him, for example, who suffers this sight in a numbed state, only to relive it later on in repeated nightmares, is a central and recurring image of trauma in our century" (11). Además, si consideramos la cicatriz como metafórica y sintomática

de la fragmentación identitaria, entonces el propio Miralles representa el trauma de los olvidados, de los desterrados. La cara ambivalente de este hombre, una parte vehemente, la otra interte, muestra esa otra escisión que afecta a su identitad. Del mismo modo, LaCapra, en su obra relaciona el hecho traumático con la ruptura identitaria: "especially for victims, trauma brings about a lapse or rupture in memory that breaks continuity with the past, thereby placing identity in question to the point of shattering it" ("Memory" 9). En este sentido, la imagen de la figura corporal de Miralles estaría relacionada con aquellos otros sujetos afectados metonímicamente por el cuerpo dañado, la España traumatizada, exiliada, deprivada de una identidad nacional y rota, partida en dos. Éste es el tema central de Moira Gatens en su obra Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality:

> The claim that the *body politic* is constituted by a creative act, by a work of art of artifice, that uses the human body as its image, model or metaphor […] this involves understanding "representation" in the sense where one body or agent is taken to stand for a group of diverse bodies. Here we are considering the metonymical representation of a complex body by a privileged part of that body. (21)

En este sentido, el pasodoble Español "Suspiros de España" que el autor incorpora en la narración es atribuído en la narración varias veces al soldado, resultando finalmente una de las claves para que el narrador lo identifique como el mismo Miralles. Este pasodoble también recupera la experiencia del exilio y supone una verbalización de todas las voces afectadas por el mismo evento. Sus letras son reproducidas en el texto:

Quiso Dios, con su poder,

Fundir cuatro rayitos de sol

Y hacer con ellos una mujer,

Y al cumplir su voluntad

En un jardín de España nací

Como la flor en el rosal.

Tierra gloriosa de mi querer,

Tierra bendita de perfume y pasión,

España, en toda flor a tus pies

Suspira un corazón.

Ay de mi pena mortal,

Porque me alejo, España, de ti,

Porque me arrancan de mi rosal. (49)

Representativo de la experiencia del exilio, del deseo de regreso a unos orígenes, a una patria, su aparición en la narrativa viene a reforzar la asociación de este personaje con la experiencia del desarraigo. Fruto de la nostalgia, es un canto de adiós a un pasado que pudo haber sido. Se trata de la canción del exiliado, del expatriado, de aquel al que han "arrancado de su rosal". Las canciones populares tienden a rescatar estas voces olvidadas del pasado, los fantasmas, rasgo que Jo Labanyi menciona: "the popular songs sing overwhelmingly of loss and absence, conjuring up the ghosts of history who have been rendered invisible" ("Hauntology" 71). Del mismo modo, como también indica José Colmeiro en su artículo "*Canciones con historia*: Cultural identity, historical memory and popular songs":

> The political unconscious of these coplas reveals their connection with a silenced and officially forgotten past, and with the anonymous masses of the disappeared, the voiceless, and the repressed under the dictatorship. Those songs can then be seen as veritable artifacts of survival. As the voice-narrator in Basilio Martín Patino´s Canciones para después de una guerra (1971) so succintly stated, in reference to the post Civil-War songs used in that documentary film, those were "canciones con historia […] canciones para sobrevivir." (34)

Precisamente, ésta referencia, la del conocido documental de Martín Patino, es la que se recupera intertextualmente el título de este trabajo como homenaje a una de las muchas producciones artísticas que intentaron rescatar las voces populares, las desterradas del discurso oficial durante la época franquista. Así, se observa cómo la noción de trauma conjuntamente con el tema de la memoria (o su falta, el olvido), convergen en el personaje de Miralles. Sin embargo, su presencia en la obra viene a suplir una deficiencia simbólica del narrador, la figura del padre del propio Cercas. Éste recordado en varias ocasiones: Ya en la cuarta línea del libro, el narrador nos anuncia que su padre acababa de fallecer y su ausencia vuelve a ser acusada en varias ocasiones más adelante: "Pensé que auque hacía más de seis años que había fallecido, mi padre todavía no estaba muerto, porque todavía había alguien que se acordaba de él" (187). De este modo, la búsqueda de Miralles no solamente implica un ejercicio necesario para desterrar voces olvidadas de la historia de España y una confrontación directa con la experiencia traumática, sino que propone su alzamiento como nuevo referente simbólico para el protagonista. De este modo, el encuentro y el abrazo final con un

antiguo soldado republicano vivendo sus últimos días en una pensión francesa, clausura la narrativa supliendo la deficiencia de un referente patriarcal. Esta reunión es significativa dado el simbolismo de Miralles como portador del trauma, con lo que el autor no sólo consigue rescatar estas voces olvidadas del pasado sino que además de desterrarlas, las alza como nuevos referentes simbólicos. El rencuentro final con Miralles como acto reconciliatorio con el hecho traumático transmite pues a su vez otro mensaje, aquel de recuperación de un nuevo referente simbólico en un intento por sugerir que quizás estos hombres olvidados sean los verdaderos padres de una patria. Este final constituye el tributo personal de Javier Cercas a todos los héroes anónimos, a todos los Miralles de la historia de España y a todos aquellos soldados de Salamina, pelotones de hombres que lucharon un día por un ideal de justicia y marcados por el trauma, fueron además desterrados a los confines del olvido.

Sánchez Mazas, el mensaje de perdón de un penitente cristiano

Discutida la verbalización del mensaje del trauma en el caso de Miralles, nos resta analizar el modo en el que este mensaje de perdón es a su vez actualizado en la obra. En este caso, el narrador parece tomarse la licencia poética de sugerir en palabras de Sánchez Mazas un mensaje de perdón. Así, ocurre en su personaje una conversión que desearía poner en paralelo con otra que curiosamente ocurre en una de las novelas que este hombre escribió, Rosa Krüger. Esta obra es considerada como "la alegoría de una purificación, una *quête* en la que el héroe huye del pecado y recorre un mundo simbólico para lograr la redención de su culpa" (Gómez Canseco 114). La coincidencia en este caso con Sánchez Mazas como personaje de Soldados resulta extrema ya que a lo largo de los acontecimientos ocurridos en el bosque, parece que se da en él una

purificación. Después de haber salido con vida del fusilamiento, el narrador nos relata cómo Sánchez Mazas vaga por el bosque hasta que encuentra un prado en el que finalmente puede descansar. Allí, tumbado en la hierba, recuerda unos versos de Ezra Pound. Es a través de la simbología poética de estos versos que el narrador rescata y pone en boca del falangista en donde apreciamos la verbalización de este hecho. Rescato aquí el pasaje del libro:

> Optó por buscar el prado que éste le había aconsejado. Lo encontró muy cerca, nada mas cruzar el lecho profundo, pedregoso y sin agua de un arroyo bordeado de álamos, y se tumbó allí, entre la alta hierba, bajo el cielo despejado y ejemplarmente azul y el sol deslumbrante que entibiaba el aire frío e inmóvil de la mañana, y aunque tenía todos los huesos molidos y una fatiga sin fin le cerraba los párpados, por vez primera en mucho tiempo se sintió seguro y casi feliz, reconciliado con la realidad, y mientras notaba el peso placentero de la luz en los ojos y la piel y el deslizamiento irrevocable de su conciencia hacia el agua del sueño le afloraron a los labios, como un brote incongruente de aquella imprevista plenitud, unos versos que ni siquiera recordaba haber leído:
>
> Do not move
> Let the wind speak
> That is paradise. (110-1)

Estos versos forman parte del Canto CXX de Ezra Pound, el cual rescatamos aquí en toda su totalidad:

> I have tried to write Paradise

Do not move

Let the wind speak

that is paradise.

Let the gods forgive what I

have made

Let those I love try to forgive

what I have made. (Froula vii)

La intertextualidad que en este caso se establece con la obra de Ezra Pound es simbólica dada la nueva relación entre poema e historia que Pound establece: "One important aspecto of the 'record of struggle' that became The Cantos is implicit in Pound's turning away from this early idea of epic as a 'beautiful story' to his later definition, 'a poem including history'" (Froula 2). Pero la temática del perdón no sólo aparece en estos versos ocultos en la narrativa sino que se hace explícita en una composición poética del propio Sánchez Mazas que posteriormente es rescatada en la novela, su soneto "Bajo el sol antiguo":

En mi ocaso de viejo libertino

y de viejo poeta cortesano

pasaría las tardes, mano a mano,

con un beato padre teatino.

Cada vez más gotoso y más católico,

como es guisa de rancio caballero,

mi ingenio impertinente y altanero

tornárase vidrioso y melancólico.

Y como hallasen para fin de cuento

misas y deudas en mi testamento,

de limosna me harían funerales.

Y la fortuna en su postrer agravio

Ciñérame sus lauros inmortales

¡por una Epístola moral a Fabio! (139)

Considero ambas composiciones como un acto de penitencia, acto en el que desde su concepción religiosa judeocristiana, probablemente Sánchez Mazas creería. Así, el arrepentimiento por los pecados queda patente en ambos poemas, respecto a lo cual cabe preguntarnos porqué su aparición en la de Pound no es rescatada explícitamente en la narrativa. Quizás este hecho se debe a que Cercas deja que esta verbalización provenga en la narración de la propia autoría de Mazas, la cual ocurre en el primer terceto de su soneto en donde se alude a la necesidad de la limosna para la salvación de su alma. Así pues, desde su propia concepción religiosa, Sánchez Mazas no conoce otra vía de salvación de su alma y espiritualidad que no venga dada por el arrepentimiento ante un Dios cristiano.

Esta línea de análisis nos conduce a la concepción de su pensamiento trágico como representante del de todo un régimen fundamentado en los valores de "Dios, Patria y Rey". El catolicismo por el régimen franquista impuesto oficialmente es el recurso de Sánchez Mazas como penitente cristiano para la salvación de su alma, un alma que se estima como inmortal en la unión con la gloria de Dios. El deseo de inmortalidad es también explícitamente desarrollado en el segundo terceto, una inmortalidad que el propio Sánchez Mazas creería conseguir en la composición de una

epístola moral a Fabio y que no deja de ser un tanto irónico para el lector, conocedor del hecho de que este hombre de ideales caballerescos y cortesanos fue uno de los máximos impulsores de la contienda dada su contribución ideológica al régimen dictatorial. Estos aspectos presentes en ambas composiciones rescatan finalmente el ideal de todo un régimen de corte fascista. Exponen y dan por hecho el alcance de una gloria eterna en la sumisión completa del ser a los postulados de la fe católica, la idea de una patria fuerte y unida, y por último la sumisión a su líder, *pater familias* del pueblo español. El narrador expone estas ideas en el texto y las considera provocadas por un sentimiento de nostalgia:

> La aparente contradicción, que tanto ha preocupado a algunos de sus lectores, entre las belicosas ideas falangistas de Sánchez Mazas y su apolítico y estetizante quehacer literario se resuelve si admitimos que ambas son expresiones contrapuestas pero coherentes de una misma nostalgia: la del mundo abolido, imposible e inventado del Paraíso, la de las seguras jerarquías de un *ancient régime* que la ventolera inapelable de la historia estaba barriendo para siempre. (93)

Ambos textos contribuyen a perfilar la personalidad de Mazas. Intentan ser espejo del anhelo religioso del poeta y del arrepentimiento a raíz de sus acciones mundanas y establecen el marco religioso-espiritual desde el que Sánchez Mazas buscó la salvación de su alma desde el propio catolicismo, en donde él mismo se inscribe como "rancio caballero". Su título hace énfasis en la vuelta de un antiguo resplandor imperial, aquel representado por el sol, referencia simbólica cuyo campo de acción se extiende a nivel de identificación religiosa, nacional y patriarcal (los tres motores del régimen).

Finalmente, y como expresión de sus anhelos literarios, el soneto se trata de una expresión de su deseo último de inmortalidad como poeta laureado del régimen, aunque sabemos que no llegó a ser tan amplio su reconocimiento y menos aún hoy en día, probablemente dado a un corte fascista que ha coartado su expansión en el campo de las letras españolas. Comenta Andrés Trapiello que "había ganado la guerra, pero había perdido la historia de la literatura" (22).

La situación límite en la que se ha visto Sánchez Mazas envuelto le ha llevado a un deseo de reconciliación y perdón. Al menos, la narrativa está así predispuesta, facilitando la interpretación de estas palabras como símbolo de arrepentimiento y remitiéndose a la propia conciencia religiosa de Sánchez Mazas como una única vía posible que puede dar expresión a este sentir. Sin embargo, si bien poner en palabras de un culpable un mensaje de perdón parte de una necesidad sintomática de la verbalización del mismo para la España actual, debemos reparar en su validez en cuanto a su tratamiento como acto moral o político. Éstas ocurren desde una conciencia cristiana y son producto de un lenguaje simbólico que, desde nuestro conocimiento de la persona histórica, Sánchez Mazas quizás hubiera utilizado. La licencia poética que se toma el autor consiste en adentrarse en los mecanismos que tienen lugar en la psicología de este personaje, poniendo así en relieve una conciencia cristiana que busca ante todo su propia salvación. No dudamos de la sinceridad del acto que Cercas atribuye a Sánchez Mazas, sino de la legitimidad de su motivación a efectos de la experiencia traumática. El perdón, motivado principalmente a efectos de la autoredención, no parece resultar válido en cuanto a su alcance y significado ético. Todo ello parece apuntar a un afán por parte del autor de comprensión del pasado,

mostrando así el funcionamiento de los mecanismos de una ideología permeada por el elemento cristiano que la figura Sanchez Mazas intenta personificar.

CAPÍTULO 3

EL MITO EN LA HISTORIA Y EN LA PSICOLOGÍA DE SOLDADOS DE SALAMINA

Los usos históricos del mito en Soldados

La novela Soldados de Salamina está permeada por un discurso mítico. Su título nos retrae de por sí a la Grecia clásica, a la batalla de Salamina en la que lucharon griegos y persas; su epígrafe, "los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres", está extraído de la obra de Hesíodo Los trabajos y los días; los personajes principales, Sánchez Mazas y Miralles, abrazan también dos discuros míticos antagónicos (ambos nostálgicos de los pilares de sus propios credos) y el mito de la civilización contra la barbarie también es introducido a lo largo de la narración.

Cada sociedad, cada época e incluso cada hombre desarrolla su propia mitología para explicarse a sí misma y sobrevivir. Así, al ser producto de la mente humana, los mitos atienden en última instancia a las funciones de sus agentes creadores y al sistema que con ellos se pretende validar. Podrán remitirse a la religión o a la filosofía, pero también tendrán como referente una sociedad en forma de mitos sociales como es en el caso de la mitología fascista, o en este caso, la franquista. En este sentido, es preciso analizar la legitimidad de la supervivencia del mito atendiendo a los efectos que estos tengan en determinada psique popular. Así, un mito de carácter reintegrador, idealista y utópico, como lo sería el mito del Paraíso Perdido, corre el peligro de ser utilizado e incorporado en la cultura erróneamente, sustentándose en divisiones jerárquicas de la sociedad. En este sentido, el mito de las dos Españas (los dos bandos enfrentados en la guerra civil) podría proponer que tal paraíso sólo sería retribuido al creyente sumiso al

orden religioso e ideológico que el bando nacional y posteriormente la dictadura franquista propugnaba. De este modo, la fuerza del mito es utilizada en múltiples ocasiones para fomentar regímenes totalitarios e irracionales. Si es de este modo utilizada y absorbida, la función del mito se vuelve dañina. Por otra parte, el ser humano también puede aspirar a recuperar dicho paraíso corrupto en base a una utopía humanista y realista. El mito pervive, pero en este caso se sustenta en la ética y la moral del ciudadano. Ambas concepciones son antagónicas y tienen direcciones opuestas. Los estudios de orientación sociopsicológica de Erich Fromm, exponen que el hombre desarrolló este deseo de regreso a los orígenes en dos direcciones:

> La historia de la religión, la historia del hombre en general y de los individuos muestra también que hay dos maneras de vencer el apartamiento y lograr la unión. Una que se encuentra en todas las religiones primitivas es un camino de regreso a la naturaleza, volver a hacer del hombre un animal prehumano, por decirlo así, eliminar en el hombre lo que es específicamente humano: su razón, su conciencia. […] Parece que la otra solución la encontró la especie humana del 1500 a.C. al 500 a.C. en China, India, Egipto, Palestina y Grecia: el hombre puede lograr la unión, no regresando, sino desarrollando sus facultades específicamente humanas de razón y amor en tal medida que el mundo llegue a ser su hogar, que haciéndose plenamente humano viva en nueva armonía consigo mismo, con sus semejantes e incluso con la naturaleza […] Una respuesta es regresar y la otra desarrollar nuestra humanidad. (Fromm 85)

Para dar muestras del primer uso del mito, el desintegrador, Cercas inserta a lo largo de la obra el discurso fascista y los mitos que lo sustentaban, todos ellos personificados en la figura de Sánchez Mazas. Se ejemplica en estos casos la eliminación en el hombre de "lo que es específicamente humano: su razón, su conciencia", en palabras de Fromm. También el mito de la civilización contra la barbarie tiene cabida en este uso dañino del mito de talante divisorio y con el fin de jerarquizar a los hombres. Y para mostrar cómo el mito también es herramienta reconciliatoria que sirve para poner al hombre en contacto con su propia humanidad, Cercas hace que toda la obra sea en sí la trayectoria de una búsqueda de estos valores, el viaje odisiaco de su narrador hacia "lo que hace vivir a los hombres", propiamente, dicha humanidad. De este modo, la estructura de Soldados sería propiamente mítica ya que comenzando por un final caótico se dirige hacia la restauración de un orden primigenio. Así, la obra de Javier Cercas muestra las dos caras del mito, una creación humana que en manos de ideologías totaliatarias resulta destructora, pero que utilizada con sus usos nobles y humanísticos recobra su valor redentor.

Salamina: Oriente contra Occidente revisitado

El título de la obra recupera una guerra del mundo clásico, la batalla de Salamina. En esta batalla los griegos impidieron la entrada de la flota persa en la isla griega de Salamina en el año 480 a.C., simbolizando lo que comunmente se denominaría la supervivencia de la civilización occidental. Su mejor informante, el poeta Esquilo, la recuerda con estas palabras en su tetralogía Los Persas:
"Lamentaciones en confusión, mezcladas con gemidos, se iban extendiendo por alta mar, hasta que lo impidió la sombría faz de la noche. El inmenso número de males,

aunque durante diez días estuviera informando de modo ordenado, no podría contártelo entero, pues, sábelo bien, nunca en un solo día ha muerto un número tan grande de hombres" (450). Con esta batalla, el autor inserta ya el mito divisorio de Oriente contra Occidente ya que parece haberse tratado de un pelotón de soldados griegos los que salvaguardaron a la Grecia Antigua de la "bárbara" invasión persa. Al comienzo de la novela, en la entrevista a Rafael Sánchez Ferlosio, hijo de Sánchez Mazas, tiene lugar la primera alusión a esta batalla: "El problema es que si yo, tratando de salvar mi entrevista, le preguntaba (digamos) por la diferencia entre personajes de carácter y personajes de destino[7], él se las arreglaba para contestarme con una disquisición sobre (digamos) las causas de la derrota de las naves persas en la batalla de Salamina" (19). El narrador sugiere ya mediante estas palabras que aquellos soldados griegos fueron propiamente personajes de destino, capaces de cambiar la trayectoria de la Historia. La batalla de Salamina fue sin duda alguna la fuerza motriz que definió la supervivencia de la llamada civilización occidental, y por ello, los hombres que en ella lucharon, personajes de destino para la configuración histórica posterior de la misma.

En otro momento de la narración, Miguel Aguirre informa al narrador acerca del hecho de que Sánchez Mazas no había sido el único en escapar con vida del fusilamiento, sino que un tal Pascual Aguilar también lo había conseguido y escrito un libro al respecto, Yo fui asesinado por los rojos :

> Era un recordatorio truculento de los horrores vividos en la retaguardia republicana, uno de los muchos que aparecieron en España al término de la guerra, sólo que éste se había publicado en septiembre de 1981. La

[7] También en El vientre de la Ballena (1997) o El Móvil (1987) Javier Cercas elabora precisamente sobre esta cuestión metaficticia, la diferencia entre los personajes de carácter y los de destino. Con este comentario el autor hace hincapié en los paralelismos establecidos entre la vida y la literatura.

> fecha, me temo, no es casual, pues cabe leer el relato como una suerte de justificación de los golpistas de opereta del 23 de febrero de ese año (Pascual anota varias veces una frase reveladora que José Antonio Primo de Rivera repetía como si fuera suya: "Al última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización.") (37)

Esta frase, apropiada por el dirigente de la Falange Española en honor a su propia cruzada, pertenece originalmente a la obra de Oswald Splenger La decadencia de Occidente. En el caso del fallido golpe de estado perpetrado por el Coronel Antonio Tejero en 1981, también un reducido grupo de militares el que intentó cambiar la trayectoria democrática del pueblo español. El común denominador de estos hechos (la batalla de Salamina, el discurso de Splenger o el fallido golpe de estado español) reside en la misma idea: un pelotón de soldados capaz de cambiar la trayectoria de los pueblos. Efectivamente, las ideologías y las fuerzas políticas se sustentan y originan en las acciones de los individuos y es precisamente la idea del pelotón la que viene a enfatizar la noción de un pequeño reducto de soldados anónimos cuyas manos y cuyos hechos han conformado la trayectoria de los pueblos y naciones de hoy.

Lo erróneo e irónico de esta concepción es sin embargo asignar las fuerzas civilizadoras a toda fuerza impuesta antidemocráticamente y de talante dictatorial, como serían las palabras de José Antonio Primo de Rivera para sustentar su propio programa político. Por ello, si Javier Cercas rescata esta idea en la narración, es precisamente para probar cómo el uso del término "civilización" se sustenta sobre pilares que no están reconciliados con unos requisitos morales y cómo este mito de talante divisorio, apropiado por ideologías totalitarias, resulta nocivo.

Javier Cercas se encamina a desmontar la dicotomía "civilización y barbarie" exponiendo las acciones de los personajes que en la novela aparecen ideológicamente enfrentandos. Al representar dos causas ideológicas dispares, Sánchez Mazas (falangista) y Miralles (republicano), y por lo tanto a civilización contra la barbarie (de acuerdo con la propaganda del régimen), se observa cómo actúan en contradicción con estas etiquetas artificialmente asignadas. Sánchez Mazas fue uno de los mayores promotores de la contienda y también intervino en la formación de la iconoclastia fascista. Se cree que la famosa frase "Arriba España" fue producto de su invención. Así, mientras que Sánchez Mazas demuestra una clara nostalgia por un antiguo régimen salvaguarda de su "paz burguesa" y un retorno a lo que él consideraba la "civilización", el soldado se presenta como estandarte de los valores perdidos de justicia y libertad, hecho que resulta sin lugar a dudas en una idealización de la causa republicana.

En este sentido, el discurso adscrito a Sánchez Mazas marca la presencia del mito romántico del paraíso perdido en su deseo de vuelta a un antiguo régimen. Pero también demuestra, en sus aspiraciones literarias, la melancolía por una ansiada inmortalidad y una gloria venidera mediante una unión con los clásicos, hecho que le lleva a componer su propia "Epístola moral a Fabio."[8] Al contrario, Miralles renuncia a una gloria terrena (su consagración como héroe). Su nostalgia es la de aquella antigua camaradería con sus compañeros en la guerra, la de unos hombres que ya no están más que en sus sueños:

> A veces sueño con ellos, y entoces me siento culpable; les veo a todos, intactos y saludándome entre bromas, igual de jóvenes que entonces,

[8] Andrés Fernández de Andrada (1575-1648) escribió la primera y original *Epístola Moral a Fabio*. De tradición senequista y ascetismo cristiano, en ella se invita a la resignación de la vida y se reflexiona sobre su brevedad y sobre la propia condición humana.

> porque el tiempo no corre para ellos, igual de jóvenes y preguntándome por qué no estoy con ellos, como si los hubiese traicionado. . . Nadie se acuerda por qué murieron, de por qué no tuvieron mujer e hijos y una habitación con sol; nadie, y, menos que nadie, la gente por la que pelearon. (201)

El paraíso perdido de Miralles es a la luz de estas líneas la justicia, una justicia que no tuvo lugar en el contexto de una guerra pero tampoco en un presente en la memoria de aquellos por los que lucharon . Así, Ambas posiciones son claramente exponedoras de un discurso mítico y nostálgico y de una melancolía de sus respectivos pilares ideológicos. Como dice Quiñones, esta "amalgama de intereses, pretensiones y credos contradictorios es sometida, en Soldados de Salamina, a un proceso idealizador que recrea un pasado mítico" (126). Sin embargo, aunque ambos personajes están sometidos a las fuerzas del mito, estas fuerzas (en cuanto a su responsabilidad moral por la humanidad) se desarrrollan en sentidos opuestos, uno fragmentario y otro reconciliador, respectivamente.

Estas fuerzas míticas aparecen a lo largo de la obra en la consciencia y en la inconsciencia de sus protagonistas mostrando la gran distancia que media ambas posiciones. De este modo, Javier Cercas consigue desarticular el binomio civilización y barbarie que el título, con esa batalla "fundacional" (de la cultura occidental) avanza. Pero aunque la idealización de la causa republicana resulte obvia en el caso de la caracterización de Miralles, esto no indica que el autor intente crear las asociaciones contrarias: los republicanos como los civilizados y los nacionales como representación de la barbarie. Es cierto que desde una perspectiva contemporánea ha habido una

tendencia a la adscripción de los valores de justicia y libertad con el lado republicano y aquellos antidemocráticos y dictatoriales a la causa nacional (mostrando una clara tendencia a la inversión de estas etiquetas). Sin embargo, en el contexto real de una guerra, como bien dice Cercas en en un momento al final de la narrativa hablando con Miralles, se mata. El libro de Pascual Aguilar es sólo una prueba más de que este fusilamiento en masa a manos republicanas tuvo lugar. Por ello, que Javier Cercas elija precisamente centrar su narración alrededor de un fusilamiento de presos nacionales, caracterizando al bando republicano como los mismos verdugos, supone aventurarse en deshacer nuevamente esta dicotomía.

El epígrafe, un acercamiento a Hesíodo

Otra referencia mítica ocurre en Soldados por medio de la cita de Hesíodo (740-670 a.C.) que encabeza el texto, "los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres," extraída de su obra Los trabajos y los días. La importancia de esta cita ya ha sido también atisbada por la crítica de Soldados[9], tanto la literaria como la de su adaptación fílmica, la cual reconoce la magnitud del poema griego en ambos medios. Estos dioses simbolizarían en este contexto las ideologías políticas cegadoras y castrantes del individuo que no dan respuestas a lo que constituye y rige el elemento humano. Esta cita es también relevante porque su autor supuso una nueva revolución en el pensar de su época: adelantó a sus contemporáneos la necesidad de utilizar el pensamiento filosófico para eliminar la confusión que el pensamiento mítico era proclive a ofrecer ya que primariamente el mito era concebido como "discurso." Así, Hesíodo propuso la transición del mito al logos: "Así aparece ya en Hesíodo, que

[9] En referencia a la versión fílmica, dice la crítica que "cambia de situaciones y personajes, pero no pierde de vista la coordenada literaria de un poema griego escrito en el siglo VIII antes de Cristo" http://www.redsalamanca.C.om/noticias/noticia.asp

reivindica para la naturaleza del *mythos* la pura verdad del suceso evocado, liberando la noción de mito de toda confusión con la elocuencia argumentativa" (Betori 1). Hesíodo, heredero de un mundo mítico, reconoce la necesidad de transitar de un mundo de antiguas creencias y dioses a aquel en el que el ser humano también puede penetrar en el sentido de la vida desde sí mismo:

> En Hesíodo aparecen el caos, el éter y el eros como los comienzos originarios de todas las cosas. Pero también se tratan otros problemas: la caducidad de la vida, el origen del mal, el problema de la responsabilidad y de la culpa, del destino y de la necesidad de la vida después de la muerte y otros parecidos. Nota peculiar y común de estas mitologías es la que actúa en ellas un pensamiento imaginario que vive intuitivamente, con los iluminados ojos del poeta, un caso particular concreto, intuición que se generaliza después y se proyecta sobre el mundo y la vida acaba por dar un sentido al ser y al acontecer en su totalidad. (Hirschberger 43)

Su pensamiento es de cariz reintegrador y utópico, puesto que confía en la capacidad del ser humano de hallar las respuestas al sentido de su existencia. Su punto de partida son aquellos ojos iluminados del poeta, a los que hace referencia Hirschberger, con los que resalta la capacidad de visión y contemplación como vía primera del conocimiento, una fuerza transformadora y activa en el entendimiento pleno de una realidad sobre la que el ser proyecta su fuerza e intuición. Quizás por ello, el momento de encuentro entre Sánchez Mazas y Miralles pueda considerarse el clímax emocional de la obra y sea otra prueba de cómo el pensamiento de Hesíodo permea el texto:

> El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con la que sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres, algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo. (102)

La lectura de estas palabras a la luz del pensamiento de Hesíodo resulta reveladora. Al otorgarle un sentido a la existencia del ser a través de una mirada que revela una insondable alegría "que se resiste a la razón pero tampoco es instinto", se revela en toda su magnitud aquel pensamiento imaginario que vive intuitivamente aquellos ojos iluminados del poeta. Según declara David Trueba, el director de la película adaptada de la obra, es precisamente el poder de esta mirada lo que consigue hacer de la obra un texto trasladable al género cinematográfico: "A mí, Soldados de Salamina me pareció cinematográfica porque su cénit es una mirada. Ni un pensamiento, ni una reflexión, ni una frase, ni una atmósfera, ni una descripción prólija. No, una mirada. Y no hay nada más cinematográfico que una mirada". (Diálogos 199)

Mediante la recuperación de este poema clásico se sugiere una lectura paralela de Soldados. El pensamiento de Hesíodo facilita el hilvanado de estas nociones dispersas a lo largo de la narrativa ya que rescata las coordenadas del poema griego (que avanza de un comienzo caótico hacia la restauración de un orden universal) y tiende hacia la eliminación de la falsedad del discurso como método de alcance de un conocimiento más pleno. Así, en Soldados, Javier Cercas le adscribe al ser un poder facultativo que los viejos dioses le han vedado.

Los usos históricos del mito en España

Aplicada al contexto de Soldados, el marco histórico español, se trata de recuperar el subjetivismo para desmantelar así antiguos mitos de la historia de España, es decir, transitar desde una perspectiva historicista (de un objetivismo o positivismo racional de la historia) a una relativista, con lo que persigue la desaparición de narrativas totalizadoras de la historia. El uso del mito en la España franquista permeaba su programa político de modo que la estructura social española sufrió una estratificación según la pertenencia de los hombres a una u otra ideología, erigiéndose la "raza hispana" como aquella élite modelo para sus ciudadanos. Al igual que ocurría en los mitos, los hombres fueron jerarquizados según su pertenencia o no a esta raza (del mismo modo que los mortales fueron separados del mundo de los dioses):

> Eran como los "hijos de Caín", eternamente condenados a ser perseguidos por la mirada escrutadora de un Dios omnipotente y cruel, con la complacencia de los "hijos de Abel", los "ciudadanos de Dios". Sobre ellos o al margen de ellos, debía reconstruirse la verdadera

> Historia de España según el modelo de los mitos de la "esencia Española", redescubierto en la Cruzada de Liberación. (Duro 49)

Con el objetivo divisorio de crear dos "razas" y "tratando de establecer las relaciones existentes entre las cualidades biopsíquicas del sujeto y el "fanatismo político democrático-comunista" (Duero 53), el objetivo era volver a las raíces del determinismo genético para establecer una división primaria. Permeada de mitos, la ideología fascista exaltó la gloria de sus héroes y envío al ostracismo y al silencio a sus vencidos, mortales carentes de virtud y proclives a las fuerzas del mal, "esquizofrénicos" cuya ideología de izquierdas somatizaba sus males.

El autor desmonta ciertas herramientas con las que se sostenía esta "sociedad imaginaria", que a efectos reales es lo que construyen los mitos, enfatizando la noción del desmoronamiento de un mundo mítico heroico nacional en la figura de Sánchez Mazas. Así, intenta re-escribir la historia de España, cuestionar antiguas estructuras ideológicas y replantear la historia como el fruto de las acciones de los hombres que la vivieron y la transformaron en lo que hoy es. De este modo, la obra sugiere trascender la concepción del mundo heroico que propende a un bipartidismo moral y redefinir la noción del héroe. Si la Edad Heroica también dio paso en los tiempos de Hesíodo a la Homérica, (caracterizada por la eliminación de la jerarquía entre mortales y dioses a una en la que el hombre se alza como hacedor de su propio destino), también la narración realiza esta transición al describir a Miralles, el verdadero "héroe" de la historia, como un guerrero homérico: "Miralles dejó de hablar, sacó un pañuelo, se secó las lágrimas, se sonó la nariz; lo hizo sin pudor, como si no le avergonzara llorar en

público, igual que lo hacían los viejos guerreros homéricos, igual que lo hubiera hecho un soldado de Salamina". (201)

De este modo, Soldados abre así las llaves de su mundo particular, uno con una gran fuerza y arrastre hacia lo mítico dado su peso específico en la configuración del país y de su historia pero que ha visto el comienzo de su Apocalipsis con la entrada de España en la democracia y el pluralismo. Cercas escribe ahora desde este pluralismo como ser capaz de adentrarse en su propia verdad esencial y existencial sin el encorsetamiento de una ortodoxia. Antiguos mitos de carácter separatorio y fragmentario son desmantelados en Soldados para promulgar una nueva cosmogonía de carácter plural en donde el valor del mito sea rescatado como herramienta reconciliadora del hombre consigo mismo. Por ello, Javier Cercas realiza un viaje por el psiquismo de estos hombres, para comprender la formación de los diferentes discursos ideológicos y sabiamente administrar a cada uno su dosis de nostalgia. Su viaje hacia el entendimiento requiere penetrar en la psique de sus protagonistas y observar los mecanismos de formación de sus ideales antagónicos para así cumplir su propia Odisea personal y finalmente retornar a sí mismo para obtener sus propias respuestas.

Los usos psicoanalítiticos del mito:

Cercas y el mito junguiano de la búsqueda

La idea del viaje psíquico y del retorno supone una inmersión en el mundo del inconsciente. Soldados rescata la memoria colectiva de un pueblo pero también consigue rescatar su inconsciente colectivo. De hecho, en un acto metaficticio, el narrador afirma que "un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora" (144), reforzando así el hecho de que Soldados ha de

leerse como una novela acerca de aquello que es ignorado, lo reprimido en el inconsciente. Así, a través de este viaje por el inconsciente de los diversos personajes se puede considerar la propia obra como el viaje del propio narrador hacia su consciencia.

Para Freud, el mito sería paralelo al inconsciente en tanto que ambos buscan regresar a unos orígenes instintivos. Según Labanyi, "Just as Freud regarded his patients' tendenty to revert to infancy as a sign of neurotic regression, so he saw myth-a 'distorted vestige' of the fantasies or dreams of 'young humanity'-as at best self-indulgent wish-fulfillment, at worst as a sign of arrested mental development" ("Myth" 12). Sin embargo, la inmersión en la memoria colectiva que Cercas realiza a través de las páginas de Soldados tiene un cariz redentor y reconciliador descalificando la visión freudiana del inconsciente como proclive a la barbarie y planteando una postura junguiana que sugiere la búsqueda de un equilibrio por parte de las fuerzas inconscientes. El recorrido que el narrador de la obra realiza por el psiquismo de los personajes trata por lo tanto el aspecto del inconsciente colectivo ya que penetra en el inconsciente de Sánchez Mazas, Miralles, Machado pero también en el del propio narrador. En todo caso, Soldados supone la recuperación de las energías de todo un inconsciente colectivo que muestran un denominador común, la búsqueda del equilibrio y no un deseo instintivo de regresión a la barbarie. Según Jo Labanji:

> Jung's insistence that the unconscious is ruled not by the anarchic sexual and aggressive urges, but by a striving for spiritual self-realization, defuses the threatening aspects of Freudian theory. Jung also opposed Freud's pessimistic belief that the fact that civilization was founded on guilt made a regression to barbarism inevitable with the optimistic

> suggestion that the psyche is a self-regulating mechanism that naturally strives for balance. ("Myth" 15)

Así, Jung postula un nuevo mito del héroe, el mito de la búsqueda, según el cual el héroe ha de pasar una serie de pruebas que finalmente le llevarán a un estado de madurez y regeneración. El mito de la búsqueda representa para Jung la estructura universal de la mente, por ello, esta búsqueda que el héroe realiza mediante un descenso a los submundos sería paralela a un descenso al mundo inconsciente. Pero este descenso no es interpretado como una regresión al inconsciente suponiendo un retorno al infantilismo, como interpretaría Freud, sino que su función es la reintegración de la personalidad. El héroe sería por tanto aquel que inconscientemente motivado, supera las pruebas y peligros en pos de una búsqueda y finalmente experimenta la maduración de su personalidad que Jung denominaría como un proceso de *individuación*: "the psychological process that makes of a human being an 'individual'-a unique, indivisible unit or 'whole man.'" ("integration"3)

Ahora bien, ¿en qué consiste la búsqueda en Soldados? La búsqueda es aquella que el narrador emprende con la publicación de un artículo periodístico titulado "Un secreto esencial". Se trata así de la búsqueda de un secreto. Este artículo relata la encrucijada de las vidas de varios hombres, Sánchez Mazas y Antonio Machado, envueltos en diversas circunstancias pero en un mismo momento temporal:

> Me acordé de Sánchez Mazas y de que su frustrado fusilamiento había ocurrido más o menos al mismo tiempo que la muerte de Machado, sólo que del lado español de la frontera. Imaginé entonces que la simetría y el contraste entre esos dos hechos terribles-casi un quiasmo de la historia-

> quizá no era casual y que, si conseguía contarlos sin pérdida en un mismo artículo, su extraño paralelismo acaso podría dotarlos de un significado inédito. Ésta superstición se afianzó cuando, al empezar a documentarme un poco, di por casualidad con la historia del viaje de Manuel Machado hasta Collioure, poco después de la muerte de su hermano Antonio. Entonces me puse a escribir. El resultado fue un artículo titulado "un secreto esencial". (23)

La concepción de la búsqueda de la "paradoja de la existencia", la sincronicidad de dos hechos en torno a la causalidad y no a la casualidad y la "superstición" o intuición del narrador son todos elementos presentes en la psicología junguiana y determinan el proceso de individuación. La vida contendría en sí la paradoja de su propia existencia ya que no existen respuestas definitivas para la misma:

> These are secrets in the sense in which a great interpreter of difficult poetry texts juxtaposes "mystery" and "problem": the latter must be solved, and when that happens, the problem as such disappears. The former, however, must be experienced, revered and made part of one's own life. A mystery that can be explained was never a real one. A mystery resists explanation and not just because it eludes our investigation by ambiguous tricks of pseudo-truth but rather because it cannot of its own nature be rationally solved. However, it belongs to the same reality that the explainable does and relates to it in an absolutely honest way. It challenges the attempt at explanation and the purpose of

> this attempt lies mainly in showing up what is truly unexplainable. (Guardini 29)

Del mismo modo, en Soldados, el misterio o el "secreto esencial" se resiste finalmente a ser racionalmente revelado, pero no por ello deja de ser experimentado y hecho parte de la vida del propio narrador. Con ello, el epígrafe de la obra, "los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres," recobra a su vez su propio valor profético. Acertadamente, el propio narrador también tiene la intuición de que "Nunca sabremos quien fue aquel miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas, ni qué es lo que le pasó por la mente cuando le miró a los ojos" (26). Sin embargo, ya que la búsqueda en sí es también la intromisión en un psiquismo popular, un inconsciente colectivo, sí se puede decir que el secreto es desvelado, no a nivel consciente y racional, pero sí en el terreno inconsciente.

La búsqueda de este "secreto esencial" es el hilo conductor de Soldados de Salamina. Es esencial, no en tanto a la satisfacción de las necesidades racionales del ego (para el cual dicho secreto resulta ser inexplicable), sino por destapar su otro significado filosófico, el de la "esencia", aquello "en virtud de lo cual una cosa es lo que es. . . hablando de la esencia del hombre. . . en virtud de lo cual el hombre es hombre" (Fromm 74). Soldados nos demuestra que el individuo lo es en relación al resto de la humanidad y no a unos dioses e ideologías que encubren lo que verdaderamente le hace vivir. Prueba de ello es que los personajes, divididos en credos, están aunados en Soldados por arquetipos comunes que prueban un mismo deseo común de reconciliación. Pero para descubrir este hecho, el narrador ha de realizar este viaje al submundo del inconsciente y experimentar el propio misterio para que

finalmente la razón de su búsqueda se convierta en su propia respuesta y dé cómo resultado su propia maduración y regeneración vital.

La sincronicidad, la intuición y las coincidencias son los engranajes de la narración y están paralelamente presentes en el mito de la búsqueda junguiano. Así, los acontecimientos que el narrador relata tras la publicación de su artículo en el periódico, originan una serie de cartas, llamadas, entrevistas y lecturas que comienzan a arrojar luz sobre el suceso y poco a poco terminarán por configurar la narración. La sincronicidad es para Jung "a meaningful coincidence of two or more events, where something other than the probability of chance is involved" ("Structure" 520). También es denominada como "an acausal connecting principle" : "acausal events may be expected most readily where, on closer reflexion, a causal connection appears to be inconceivable" ("Synchronicity" 11). La primera muestra de sincronicidad que nos da el autor es mediante el personaje de Aguirre ya que conoce personalmente a uno de los hijos de uno de los amigos del bosque, Jaume Figueras, lo cual resulta en sorpresa para el narrador: "Desde que el relato de Ferlosio despertara mi curiosidad nunca se me había ocurrido que alguno de los protagonistas de la historia pudiera estar todavía vivo, como si el hecho no hubiera ocurrido apenas sesenta años atrás, sino que fuera tan remoto como la batalla de Salamina" (43). El descubrimiento impensable de que uno de los protagonistas de su historia esté aún vivo, además de suponer una coincidencia acausal, sirve como motivación del periodista para proseguir con su investigación, llegar a conocer la historia de Sánchez Mazas de mano de testigos directos y recuperar una página del propio diario del falangista, información que incluirá en el relato real de Sánchez Mazas.

Una nueva ocurrencia de sincronicidad ocurre cuando el narrador, a pesar de estar insatisfecho por no tener todas las piezas, da por clausurado su relato real al final del segundo capítulo. Esta falta será suplida instantaneamente a través de otro informador, el escritor chileno y amigo Roberto Bolaño: "Fue allí, entre tazas de té y gin-tonics, donde me contó la historia de Miralles. No recuerdo por qué ni cómo llegó hasta ella; recuerdo sólo que habló con un entusiasmo inflexible, con una suerte de jubilosa seriedad" (153). Efectivamente, el hecho de que Miralles sea el hombre que Cercas está buscando, es poco probable. Sin embargo, una noche, desvelado, el narrador tiene la certitud de que sí lo es:

> Y en aquel momento, con la engañosa pero aplastante lucidez del insomnio, como quien encuentra por un azar inverosímil y cuando ya había abandonado la búsqueda (porque uno nunca encuentra lo que busca, sino lo que la realidad le entrega) la pieza que faltaba para que un mecanismo completo pero incapaz desempeñe una función para la que ha sido ideado, me oí murmurar en el silencio sin luz del dormitorio: "es él." (165)

Se manifiesta aquí otro de los elementos que Jung estudia como presentes en el camino de la individuación, un conocimiento intuitivo que parece otorgarle a su protagonista la certeza de que éste se trata del engranaje para que un mecanismo cumpla una función, en este caso, que el propio Cercas realice y finalice su búsqueda. Para Jung, "In intuition a content presents itself whole and complete, without our being able to explain or discover how this content came into existence. . . Intuitive knowledge possesses an intrinsic certainty and conviction" ("Psychological" 453). Este conocimiento es a su vez una manifestación del inconsciente ya que el propio narrador relata cómo se oye

murmurar a sí mismo estas palabras y cómo el conocimiento se manifiesta al margen de una voluntad consciente. Efectivamente, el inconsciente halla sus formas de manifestarse a través de los sueños, las fantasías o las visiones. La que Cercas experimenta ahora podría ser mismamente una visión, una *reverie*, dado la "engañosa pero aplastante lucidez del insomnio" en la que ocurre, el mundo de la entrevela.

La individuación demuestra precisamente la ocurrencia de este hecho, "it reflects psyche's striving to harmonize its conscious and unconscious contents, and it is the natural and spontaneous urge for self-realization and wholeness, the quest for meaning" (Moacanin 33). Ésta es la búsqueda que el narrador emprende, la coordenada o el hilo principal que sirve de engranaje para la narrativa y que constituyen la imagen del laberinto que también se hace patente en la psicología junguiana[10]: "one of the oldest images of the mystery of life, death, transformation and return is the labyrinth (the individuation path is also like a labyrinth) in which we fear to lose ourselves"(Whitmont 88). Miller, autor del famoso libro Ariadne´s Thread, Storylines, estudia la figura del laberinto en las composiciones de carácter mítico. En ellas,"linear terminology describing narrative tends to organize itself into links, chains, strands, figures […] To identify line terminology used for stories, bit of string by bit of string, will be to cover the whole ground" (19). Inmerso en su propio laberinto, Javier Cercas ha de indagar, conectar y hallar sus propias respuestas, siempre teniendo en cuenta las señales que actúan como el hilo de Ariadna al permitir salir a Teseo del laberinto de Minotauro. Es el deber del narrador, pero también del lector, reconocer pues los eslavones, las cadenas y las cuerdas dispersas en las páginas de Soldados para que la

[10] Aunque Freud también aplicaría la terminología del hilo para sus sesiones psicoanalíticas. Lo denominaría el "hilo rojo", aquel que el psicoanalista ha de seguir para no extraviarse entre los múltiples síntomas psíquicos de sus pacientes.

búsqueda de este secreto esencial se haga manifesta en el proceso de individuación del narrador y llegue finalmente a buen término.

CAPÍTULO 4

TERAPIAS PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA: LA APLICACIÓN DEL PSICOANÁLISIS JUNGUIANO

El descenso al mundo del inconsciente: el bosque de El Collell

Un elemento reconocible para la psicología junguiana al respecto del mito de la búsqueda como manifestación mítica de un proceso psíquico, la individuación, es el descenso a los submundos. Este descenso se trata de "a conscious self-inmersion in the 'womb' of the unconscious in order to emerge as a mature individual. The mythical descent into the underworld is a voluntary sacrifice or 'death' of consciousness, in order to secure rebirth in the sense of putting oneself back in touch with the source of wholeness" ("Myth" 16). En este sentido, en Soldados de Salamina reina la omnipresencia de un bosque, interpretable como el mundo del inconsciente al que el héroe desciende para poder incorporar este material conscientemente a su realidad. El bosque es el escenario del misterio y de lo desconocido por antonomasia. Supone la entrada en el mundo de las Hades, tal como ocurre en la Metamorfosis de Ovidio o en el encantamiento de Euridice, la amada de Orfeo. Presente tanto en los cuentos, como en los mitos, el bosque permea estas narraciones, tal como indica Vladimir Propp en Las raíces históricas del cuento: "El héroe del cuento, sea el príncipe, la hijastra expulsada del hogar o, el soldado desertor, se encuentra invariablemente con un bosque, y, además, en él, dan comienzo sus aventuras. Este bosque no se describe nunca con más detalles. Es densísimo, oscuro, misterioso, un poco convencional, no del todo

verosímil" (76). Curiosamente, el bosque de El Collell es descrito por Miguel Aguirre al narrador en términos similares a la descripción dada por Propp. No sólo coincide en su descripción sino también en la presencia de soldados desertores y huídos:

> Aguirre evocó entonces una enorme mole de piedra asediada por bosques espesísimos de pinos y tierra caliza, un territorio montañoso, agreste y muy extenso, sembrado de masías y pueblecitos aislados (...) en los que, durante los tres años de la guerra, operaron numerosas redes de evasión que, a cambio de dinero (a veces también por amistad o incluso por afinidades políticas), ayudaban a cruzar la frontera a víctimas potenciales de la represión revolucionaria, así como a jóvenes en edad militar que deseaban eludir el reclutamiento forzoso ordenado por la República. Según Aguirre, en la zona abundaban también los emboscados, gente que, porque no podía costearse los gastos de la huida o no acertaba a entrar en contacto con las redes de evasión, permaneció oculta en el bosque durante meses o años. (36-37)

Además de la presencia de un bosque, los personajes y las acciones transcurridas en la obra son identificables en la morfología del cuento que recoge el teórico: la entrada en el mundo de los muertos (el mismo fusilamiento), la importancia de la comida, la mujer que da de comer y beber al héroe (Maria Ferré), la casa en el bosque y la intervención de los que Propp denomina "donantes-ayudantes" (los "amigos del bosque") también están presentes en la obra. El diario a puño y letra de Sánchez Mazas que el narrador recupera de manos de uno de los hijos de los amigos del bosque reproducen estos hechos:

Instalado casa bosque- Comida- Dormir pajar- Paso soldados.

3- Casa bosque- Conversación viejo- No se atreve a tenerme en casa- Bosque- Fabricación refugio.

4- Caída de Gerona- Conversación junto al fuego con los fugitivos- El viejo me trata mejor que la señora.

5- Día de espera- Continúo refugio- Cañones-

6- Encuentro en el bosque con los tres muchachos- Almuerzo medianamente en la cocina de los amigos. (57)

El acercamiento a lo que en un principio es sólo una leyenda, la leyenda de un fusilamiento, se presenta al narrador con los componentes del cuento. Su función es quizás la de estrechar los lazos existentes entre ficción y realidad. La incorporación de todos estos elementos modifican la atmósfera de los hechos narrados como históricos y le otorgan un halo misterioso y novelesco a la narración, un halo que además de indicar la propia inmersión del narrador en la leyenda de un fusilamiento, en los submundos de un bosque y en el pasado, marca también su inmersión en el inconsciente colectivo ya que será el mundo que envuelva los hechos que acontecen en la psique de sus protagonistas.

Pero la presencia del bosque supone también la presencia de un ritual, una transformación del héroe sujeto a un rito de iniciación. Se pregunta Propp: "¿Por qué sucede que en todo el mundo, en los lugares en que este rito se celebra, tenía lugar siempre, inevitablemente en un bosque o en una espesura? Se pueden hacer muchísimas conjeturas, afirmar, por ejemplo, que el bosque aseguraba la posibilidad de celebrar el rito en secreto: ocultaba el misterio" (77). En este sentido, el fusilamiento podría tener

las connotaciones de un rito colectivo. Enfrenta a Sánchez Mazas con una muerte de la que es capaz de escapar dos veces consecutivas. La segunda, que supone el enfrentamiento directo y personal con el enemigo, el momento de la mirada que intercambia con el soldado republicano, supondría el cúlmen de este rito de iniciación ya que la salvación de su vida supone un nuevo renacer para Sánchez Mazas. El narrador omnisciente de la segunda parte relata este pasaje de la narración:

> El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con la que sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres, algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo. (102)

En este pasaje, a través de la mirada, el soldado experimenta una unión de su subjetividad con el mundo que le rodea, una actividad interna que se proyecta en su sangre, en la tierra, en el universo y en todos los "seres en su terca condición de seres," en todo lo que existe en su esencia y que, incomprensible para las palabras, no es susceptible de ser traducido al lenguaje, sólo experimentado. Y evoca "una especie de

secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto." Al resistirse a la razón, también lo hace al lenguaje, y al resistirse al instinto, supone un rechazo a la teoría freudiana ya que el regreso al barbarismo *sí* se convierte en un acto evitable. Ante el deber de disparar y dar muerte, el soldado muestra una reacción de talante antitético, la alegría que se desprende de un acto de libre albedrío que supone la supervivencia de su especie, de esos seres en su terca condición de seres. Para la psicología junguiana, la mente tiene una tendencia de atraer los elementos inconscientes y en esta lucha se produce una tensión que será de mayor envergadura, cuanto más acentuada sea la naturaleza de los opuestos, la tesis y la antítesis:

> The tension between "thesis" and "antithesis" not only generates a dynamic life tension toward motion and flux; it also presses toward the creation of an encompassing third, a "synthesis" which modifies, transforms and eventually supersedes the original opposing two. . . The constant flux and transformation are, seemingly, demanded by life. (Whitmont 295)

La confrontación visual de estos dos personajes también antitéticos supone el nacimiento de una experiencia que trasciende un determinado espacio e historicidad, una síntesis que se presenta a partir de la unión de opuestos. En su estudio comparativo de la religiones Jung señala el mandala budista como equivalente visual de este proceso transformador, el cual supondría la conjunción final más importante: "the union of the whole human being with *unus mundus*, the one world. This is when the individual psyque touches eternity, the identity of the personal with the transpersonal" (Moacanin

39). Así, significante de una alquimia espiritual, esta transformación también se podría considerar como rito de iniciación en el propio Sánchez Mazas al operarse en él la proyección de la alegría del soldado. Sánchez Mazas surge una regeneración y prueba de ello son los versos de Ezra Pound que instantanea e inconscientemente acuden a su mente para expiar su conciencia cristiana.

Efectivamente, como dice el narrador, no sabemos lo que el soldado pensó, pero sí lo que sintió, una "secreta e insondable alegría" que surge como acto refractario a la aniquilación de un individuo y es evocado con una simple mirada. En esta mirada reside el sentido de la existencia de un libro cuya ilustración en portada es también otra mirada[11] que se enfrenta con la del lector. Actuando como corazón del libro, de este icono visual o mandala, se dispara un acto que engendra múltiples proyecciones: sobre el propio Sánchez Mazas, sobre el propio narrrador, sobre el autor que lleva el mismo nombre y finalmente sobre nosotros lectores. El descenso al bosque, al pasado y al mundo del inconsciente supone pues someterse a este rito de iniciación para experimentar un renacer.

Los arquetipos del inconsciente colectivo: la luz y su simbología

El concepto junguiano del inconsciente colectivo reside sobre las bases de una predisposición innata e inconsciente del ser humano a formular imágenes arquetípicas que se repiten y son constantes al margen de las circunstancias históricas: "Archetypal images may appear spontaneously when inner or outer events which are particularly stark, threatening or powerful must be faced, when there is a state of psychic or

[11] La ilustración de la cubierta de la edición de Tusquets tiene lugar durante una ceremonia de despedida a los voluntarios de las Brigadas Internacionales. Fue tomada en Barcelona, el 25 de octubre de 1938.

physical emergency" (Whitmont 74). Así, el mitólogo Mircea Eliade expresa la omnipresencia de un complejo arquetípico en las situaciones que contienen un deseo de unión o "liage" y que son producto de una "situación límite" en el ser humano:

> Cette multivalence du complexe du "liage", -que nous venons d'observer sur les plans cosmologique, magique, religieux, initiatique, métaphysique, sotériologuique- est due probablement au fait que l'homme reconnaît dans ce complexe une sorte d'archétype de sa prope situation dans le monde. Par là, il contribue d'abord a poser un problème d'antropologie philosophique dans lequel la recherche proprement philosophique gagnera beaucoup à ne pas négliger ces documents concernant certaines "situations-limites". (155)

Si hay un denominador común en la psique de los personajes que aparecen en la obra, éste se establece en relación a la imagen arquetípica solar. La simbología de la luz, el sol y la llama, está presente en la obra. Se trata ésta de una simbología que ha invadido en su función de culto todas las religiones y creencias: "From the primitive importance of the sacred fire to the frequency of sun-worship in more developed religions […] and the sophisticated metaphysics of light in the most advanced theologies, the ocular presence in a wide variety of religious practices has been striking" (Chidestter 11-12). En la simbología solar prima un deseo de reconexión con los orígenes, deseo de regreso y unión que se proyecta así a modo de prosopopeya en la simbología del sol. Remiténdome de nuevo a Mircea Eliade, el pensamiento simbólico es consustancial al ser humano: "il retrouve le language, et parfois, l'expérience d'un 'paradis perdu'" (15). En lenguaje, en su función poética e imaginaria es capaz de transportarnos a otros

modos de conocimiento del inconsciente ya que éste es "plus 'poétique'- et, ajouterions-nous, plus 'philosophique', plus 'mytique'- que la vie consciente" (15). Por ello, la aparición de la simbología solar que aparece en la obra viene de mano de composiciones poéticas que inconscientemente acuden a la mente de sus protagonistas, en este caso Sánchez Mazas y Antonio Machado, dos hombres que en un momento histórico paralelo, experimentan esta idea de "liage" con sus orígenes en las que prima el arquetipo solar.

Respecto al personaje de Sánchez Mazas, se ha discutido cómo la alegoría del mito del Paraíso Perdido permea las composiciones poéticas que se le atribuyen, el canto de Ezra Pound y el soneto de su propia composición, "Bajo un sol antiguo." A la luz del pensamiento del mitólogo, estas supondrían la ocurrencia de un complejo arquetípico de naturaleza religiosa. Jung estudia este hecho bajo el nombre de "Teofanías", intrusiones espontáneas de carácter religioso que demandan una "metanoia" o cambio de actitud en el paciente:

> To the patient it is nothing less than a revelation when something altogether strange rises up to confront him from the hidden depths of the psyche- something that is not his ego and is therefore beyond the reach of his personal will. He has regained access to the sources of psychic life, and this marks the beginning of the cure […] As a religious-minded person would say: guidance has come from God. ("religion" 138)

Recordando el artículo de Cercas en el que se enlazan los acontecimientos de El Collell con aquel otro cronológicamente paralelo, el exilio hacia la Francia del poeta Antonio Machado en enero de 1939, se puede apreciar otra manifestación de esta misma imagen

arquetípica en el inconsciente del poeta. Cercas incorpora en su artículo los últimos versos que aparentemente Machado compuso: "Estos días azules y este sol de la infancia[12]."

Así, cada una de estas ocurrencias de la simbología solar establece una asociación simbólica con los orígenes, cuyo estudio, dentro del plano de la ética y la estética, desemboca en dos actitudes diferentes. De su empleo se difiere una actitud primordialmente estetizante y otra efecto de una politización poética, ambas contrapuestas en su carácter y sentido: uno de retroalimentación de su universo enclaustrado y otra como proyección abierta y dialógica con otras disciplinas (la historia, la sociología, la antropología, el derecho). Por ello, se observa la distancia ideológica que media entre la composición de Sánchez Mazas y las mismas líneas de Machado. Entiendo la primera como una manifestación de la estetización de la política y la segunda como una politización de la poética.

El uso de la simbología solar fue importante para los movimientos de ultraderecha. Recordemos que José Antonio Primo de Rivera compuso para la Falange Española de las JONS, partido de ideología nacionalsindicalista, el himno denominado "Cara al sol". El poema de Mazas, de índole melancólica, atribuye a este sol antiguo los atributos de una nación imperial. Se trata de un ensalzamiento de un sistema irracional

[12] El día en que escribo estas líneas, miércoles 23 de noviembre de 2005 y en la publicación andaluza del diario El País, aparece un artículo titulado "Estos días azules…" dedicado al poeta sevillano. Dice el articulista que a los ocho años de edad, en lo mejor de la infancia, tuvo que dejar atrás aquel relumbre de luz paradisíaca que maduraba en los limoneros del Palacio de las Dueñas. La luz de Sevilla, la que le acompañó en el recuerdo hasta el último momento. En un bolsillo del gastado gabán que había soportado el tránsito de los Pirineos, huyendo de la horda fascista, fue hallado el último verso que escribiera el poeta: "Estos días azules y este sol de la infancia." Paralelamente, los primeros versos de su Autorretrato, poema con el que abriría Campos de Castilla, son también un reguero de aquella misma luz: "Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro"…. El poema termina así: "Y cuando llegue el día del último viaje, / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo ligero de equipaje, /casi desnudo, como los hijos de la mar." Aquel último verso compuesto en Colliure, Francia, parece el cumplimiento de una premonición, "ligero de equipaje".

en donde la imagen prima como representante de un sistema de cariz mítico. De algún modo, supone la victoria del signo sobre el símbolo produciendo una poesía hermética, un intercambio de imaginaciones cerradas en sí mismas, un universo enclaustrado. En la segunda, ese sol o esos días de la infancia, son una manifestación de aquella conciencia colectiva que le caracteriza. Por ello, "la mayoría de quienes han estudiado la obra del gran poeta y filósofo español lo han hecho tomando como punto de partida la perspectiva de la conciencia racionalista, o positivista" (Baker 11). En una carta a Unamuno, Machado declara que "todos nuestros actos deben tender hacia la luz, hacia la conciencia." (García Blanco 99)

Si bien para Mazas el sol es bandera y estandarte de una política estetizada, para Machado es precisamente lo contrario, la luz como la conciencia individual y luego colectiva, politizando de este modo la poética. Así, Cercas parece proponer la politización de la imagen, es decir, la asociación de la imagen con un logo estandarte de una conciencia del hombre de la que se desprendan valores éticos y morales. Recordemos también el nombre de aquella prostituta con la que Miralles en el camping catalán baila el famoso pasodoble: Luz. Nuevamente, la luz es asociada en este caso a un personaje del que inferimos unos valores de justicia y equidad.

Hacia el misterio de la existencia:

Un Buda llamado Miralles

La psicología junguiana y el proceso de individuación tiene su homólogo en la filosofía budista. Si bien la idea del mandala representa para Jung el equivalente visual del proceso de la individuación mediante la conjunción de los opuestos, la imagen de Buda como personificación de la emancipación del sufrimiento y la liberación establece

un objetivo paralelo a la cura de las almas, que es precisamente la tarea que Jung persigue en su acercamiento al psicoanálisis. El personaje de Miralles es asociado a lo largo de la obra a la figura de buda: "Miralles llegaba cada año a principios de agosto. Bolaño lo recordaba al volante de su rulot, con sus saludos de escándalo, su sonrisa descomunal, su gorra calada y su tremenda barriga de buda" (154); "durante la guerra se prometió a sí mismo que, si conseguía sobrevivir, iba a pasarse el resto de su vida bebiendo buen vino, 'y hasta hoy he cumplido', añadía palmeándose su desnuda y feliz barriga de buda" (161). La idea de la iluminación de buda se adjudica al personaje en estas líneas: "Miralles me chistó y me volví y lo vi, gordo e iluminado por la luz escasa de una farola, erguido y con el puño en alto." (179)

Del mismo modo, la insondable alegría que reina en los ojos del soldado en el transcurso de una mirada que profundiza sobre el sentido de la vida, la renuncia a la heroicidad que reniega de los alagos a su ego y el "noble silencio" que acompaña a este acto son todos aspectos que le adscriben a esta filosofía de aceptación. El personaje del soldado que más tarde el narrador, en su afán detectivesco intuye que es el mismo Miralles del que Bolaño le habla, está construido en base a un sentimiento de alegría que permea su descripción en la narrativa. Se trata de una alegría que se proyecta sobre los que le rodean y que prima en un pasaje de la narración en el que, creando una atmósfera mágica, es capaz de aunar a vigilantes y a prisioneros, momentos antes del fusilamiento. Así, el soldado es recordado por Angelats, uno de los amigos del bosque, tal como Sánchez Mazas la recuerda. Posteriormente el narrador reproduce la escena desde un punto de vista omnisciente.

> Aquella tarde se puso a cantar Suspiros de España en voz alta, y sonriendo y como dejándose arrastrar por una fuerza invisible se levantó y empezó a bailar por el jardín con los ojos cerrados, abrazando el fusil como si fuera una mujer […] mientras él arrastraba sus fuertes botas militares por la gravilla sembrada de colillas y de restos de comida igual que si fueran zapatos de bailarín por una pista impoluta, y entonces, antes de que acabara de bailar la canción, alguien dijo su nombre y lo insultó afectuosamente y entonces fue como si se rompiera el hechizo, muchos se echaron a reír o sonrieron, nos echamos a reír, prisioneros y vigilantes, todos, creo que era la primera vez que me reía en mucho tiempo. (122)

No sólo la mirada del clímax de la obra o este pasaje así lo demuestran, sino que el encuentro final del narrador con Miralles en una residencia de ancianos en Dijon, en Francia, consigue transmitir un leve vestigio de aquella ilusión con una leve sonrisa en el anciano. La clave de esta alegría, según Miralles, es algo tan simple como sus propias palabras demuestran: "Estamos vivos, ¿no?" (189), le dice a Cercas en el momento en el que el viejo sonríe por primera vez. Así pues, reina en torno a su aparición en el texto una atmósfera que enfatiza aspectos como la contemplación, la sabiduría práctica, la aceptación del sufrimiento y la alegría que surge de la no-identificación y por lo tanto de la liberación, como aspectos básicos en que la filosofía budista reconoce el dolor y el sufrimiento pero es capaz de trascenderlos. El acto de liberación en el momento de la mirada ha de ser analizado bajo los parámetros del libre

albedrío del hombre y no a su sometimiento a las jerarquías impuestas por la sociedad y respondería a un acto entendido en su concepción militarista como "desacato".

Otro aspecto de la narrativa relacionado con el budismo es la aparición del "noble silencio" como la negativa tajante de Miralles de proclamarse héroe en su respuesta a aquella pregunta que tanto ha inquietado al narrador, a la verdad que busca: qué es lo que aquel soldado debió pensar en aquel momento.

> -¿Qué cree usted que pensó?
>
> -¿El soldado?-Me volví hacia él. Con todo su cuerpo apoyado en el bastón, Miralles observaba la luz del semáforo que estaba en rojo. Cuando cambió del rojo al verde, Miralles me fijó con una mirada neutra. Dijo-: Nada.
>
> -¿Nada?
>
> -Nada. (203)

Buda reconoció a través de su propia experiencia que las especulaciones filosóficas y metafísicas carecen por sí solas de valor: "Only our knowledge gained through direct experience has life-giving value. For this reason Buddha mantained the 'noble silence' when asked metaphycial questions on the nature of the absolute, 'the eternal truths.' Instead he pointed out the way and insisted that each of us individually must find the solutions to our fundamental existencial problems" (Moacanin 49). Así, frente a la expresión oral manifiesta en la actitud cristiana del creyente en el rezo, el budismo acentúa el silencio como motor de la liberación. Entre los estudiosos del budismo, los japoneses Minoru Nambara y Shizuteru Ueda sostienen que "Dios es nada." Así, el estado meditativo en que se basan es "la esfera de la nada," un trance místico que se

alcanza mediante meditación yóguica, en que la mente trasciende todo objeto aparente, y permanece fija en el pensamiento de la nada […] la 'esfera de ni-cognición-ni-no-cognición'" (Román 305).

La alusión a la filosofía budista, en contraposición con la religiosa católica adjudicada a Mazas, nos remite a un determinada actitud ante el mundo, el dolor y el sufrimiento. Del mismo modo, el budismo supone un despertar de la conciencia colectiva. Es en "la demanda de un sentimiento moral de la humanidad" (Román 302) en donde la filosofía budista encarnada en Miralles se alinea con una línea de pensamiento que intenta rescatar la enajenación causada en el ser por un sentimiento de sufrimiento y dolor terreno. Esta filosofía, subyace al personaje de Miralles en su modo de entender la relación del hombre con el mundo. Así, si bien se desprende de su homólogo falangista la idea mesiánica de una salvación mediante la unión metafísica del creyente con un Dios patriarcal epítome final de un sistema dictatorial y monoteísta, en el caso de Miralles se intentan rescatar todas las asociaciones simbólicas que se desprenden de su personaje como subyacientes a un orden utópico y humanista en el que la idea de una deidad religiosa como fuente de toda ética cede el paso a un sentimiento de "religiosidad atea." (Fromm 179)

Por ello, el budismo haría su aparición en la obra no ya como religión entendida en términos metafísicos sino en relación a su etimología primaria (de volver a ligar, a unir, en este caso al ser con otros seres). De estas implicaciones éticas se deriva finalmente un acto terapéutico ya que "el pensamiento budista está impregnado no sólo de elementos filosóficos y religiosos, sino también de elementos psicológicos" (Román 297). En su vertiente psicológica, ha sido pues analizado como una terapia.

> Esta enseñanza se presentaba como una terapéutica, como un método o una cura, como un sistema y proceso de curación. La presencia en una estructura cuádruple es análoga a la que era común en la práctica médica de la época del Buddha: diagnosticar la enfermedad, identificar su causa, determinar si es posible la curación y prescribir el tratamiento idóneo. Este hecho subraya claramente que el budismo pretendía ser una terapéutica del espíritu y nada más. (Román 307)

Por todo ello, la psicología junguiana se nutre de todos estos elementos. El proceso de individuación tendría el mismo sentido para Jung, la aceptación de todo aquello que nos conforma, lo consciente y lo inconsciente y el deber de integrarlos con sabiduría para que tenga lugar la verdadera terapia espiritual.

La individuación de Javier Cercas

Después de seguir el rastro de Miralles hasta Dijon, Francia, conocer a este hombre y no obtener una respuesta definitiva a su pregunta, qué fue lo que el soldado debió de haber pensado, el narrador da por concluida su búsqueda y emprende un viaje de regreso. Las últimas palabras de la narración describen su estado anímico y sus reflexiones personales al final de esta odisea, presentando un proceso de composición, como diría Hillis Miller, del "whole ground," de todo el conjunto, ya que con ellas, el autor reintegra y da sentido a todas las partes de la narrativa a un nivel estructural y temático al mismo tiempo que supone la integración de la personalidad de su protagonista. Constituyen pues un todo que recopila diferentes aspectos de la narrativa: da por finalizada una búsqueda y con ella su relato real, su libro, pero también suponen la integración final de la personalidad del narrador, el fin del proceso de individuación.

Así pues, este viaje físico de retorno resulta ser paralelo a otro que ha ocurrido en su psiquismo. Se trata por lo tanto de evocar la idea del viaje, tanto metafórico como literal, en la trayectoria del personaje de Cercas y enfatizar el cambio, el dinamismo y la nueva realidad que finalmente aflora para dar sentido a sus pasos, a su vida, a su carrera y a su libro. La reintegración de su personalidad se observa en varios niveles identitarios: el social, el profesional y el personal o espiritual. Aflora en Cercas el deseo de establecer un estrecho lazo de unión con los seres que han transitado el libro, de formar una familia en donde las carencias de cada uno sean suplidas:

> Y me arrepentí de no haberle permitido a Conchi que me acompañara a Dijon y por un momento imaginé el placer de estar allí con ella y con Miralles y también con Bolaño, imaginé que entre los tres convenceríamos a Bolaño como quien va a Stockton, y Bolaño iría a Stockton con su mujer y su hijo, y los seis alquilaríamos un coche y haríamos excursiones por los pueblos de los alrededores y formaríamos una familia estrafalaria o imposible y entonces Miralles dejaría de ser definitivamente huérfano (y quizá yo también) y Conchi sentiría una nostalgia terrible de un hijo (y quizá yo también). (206)

El rescate del personaje de Miralles del olvido supone en la mente de Cercas una salvación bidireccional de orden patriarcal. A partir de ésta, el narrador se plantea incluso la posibilidad de otra evolución biológica, la de ser padre. Miralles parece ser el lazo de unión, un eslabón perdido que da sentido a la vida del narrador y le ayuda a darse cuenta de la importancia de los demás en su vida, de su amigo Bolaño y su novia Conchi, con lo que supone una apertura y estrechamiento de los lazos sociales.

Finalmente, tiene lugar la reintegración a nivel estructural de la obra paralela al clímax de su propia individuación, el proceso mediante el cual, el inconsciente del narrador, portador de todo un bagaje vivencial, se encamina a la redención de su propia personalidad:

> 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 […] hasta el final, un final en el que un viejo periodista fracasado y feliz fuma y bebe whisky en un vagón restaurante de un tren nocturno que viaja por la campiña francesa entre gente que cena y es feliz y camareros con pajarita negra, mientras piensa en un hombre acabado que tuvo el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivocó nunca o no se equivocó en el único momento en que de veras importaba no equivocarse, piensa en un hombre que fue limpio y valiente y puro en lo puro[13] y en libro hipotético que lo resucitará cuando esté muerto, y entonces el periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un

[13] Hay un poema que parece estar en el subconsciente del autor al describir al personaje de Miralles con esta descripción, "un hombre que fue limpio y valiente y *puro en lo puro*." Me refiero a un poema del autor catalán Joan Vinyoll, "La medida de un hombre." En un artículo publicado por Javier Cercas en El País Semanal el 21 de septiembre de 2003, "Llanto por un guerrero," el autor rescata este poema como homenaje a su recién fallecido amigo Bolaño, cuya presencia como personaje es vital en el transcurrir de Soldados. Estos son los versos que le dedica: "Bien pensado, los días/ de juventud valen mucho / para no darles un alto precio. / Si fueron ricos en fuego y en acción y disponibles / para todo (…) / Si fuiste / fracaso, anhelo, soledad y reserva / de la chispa que enciende bosques / y no sólo / proyecto avaro de ganancias / de hipócrita dominio, / sobre todo si fuiste *puro en lo puro* / diré que has dado / la medida de un hombre." Se despide finalmente Cercas de su amigo Bolaño: "Adiós, amigo. Y acuérdate de nosotros cuando estés en el paraíso."

> país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, deharrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante. (209)

Con estas palabras, el narrador confiesa ver su libro entero, su "relato real" completo, un relato que comienza con las mismas palabras que abren la narración: "Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Sánchez Mazas." Para el lector, esta es información nueva. Sabemos que el narrador se propone escribir un libro pero no es hasta esta última página cuando descubrimos que es el mismo que hemos estado leyendo hasta este momento. Estructuralmente, la obra plantea la misma trayectoria que temáticamente también propone, el regreso a los orígenes, en este caso, del proceso creativo. Esta clausura, que se realiza a base de silencios (ya que no sabemos con certeza si Miralles es o o el mismo soldado que Cercas busca) enfatiza lo que ya en el primer capítulo se mencionaba como una de las características propias del postmodernismo, la falta de respuestas unívocas y finales. Paralelamente, la eterna paradoja de la existencia que Jung descubre en los mitos permanece sin ser desvelada. Pero esto, ya no parece importarle al narrador, conocedor finalmente del hecho de que las palabras no sirven para explicar lo que nos gobierna, lo que nos hace vivir, que sólo la experimentación

del misterio del inconsciente nos trae de vuelta a nosotros mismos, nos renueva y regenera.

Así, la experimentación de este misterio cobra finalmente lugar. El acto de la individuación no conoce límites históricos y elimina las barreras de tiempos para situarse en un plano ahistórico, mítico y original. En consonancia con la corriente postmoderna se trataría de eliminar barreras temporales y sumirnos en un presente eterno o ahistórico propio de la filosofía bergsoniana. Este ocurre mediante un acto de desdoblamiento en el que el narrador habla de sí mismo en tercera persona, "un viejo periodista fracasado y feliz", y ve su imagen reflejada, "su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche" (209). Estas palabras del narrador hablando para sí mismo y para nosotros, observando el reflejo de su rostro y posteriormente a un hombre caminar por el desierto en su imaginación, además de sumirnos en el inconsciente del narrador, produce también en los lectores una sensación de ahistoricidad provocada por la atmósfera mítica y simbólica.

En su inconsciente revive al hombre arquetípico: caminando sólo en el desierto alzando la bandera de un país que no es el suyo se descubre la unión de un mesianismo judío y el humanitarismo, el retorno de las tribus de Israel a su tierra prometida. El simbolismo del desierto es inequívoco; se trata del lugar propicio para la revelación divina, "the climate par excellence of pure, ascetic spirituality—of the consuming of the body for the salvation of the soul" (Cirrlot 79). El "mar llameante de arena infinita" ilustra la simbología del arquetipo solar como fuerza espiritual y ritual de conversión o transfiguración, la fuerza encendida en el hombre tantas veces abrazada por los místicos y la culminación de la individuación como alquimia espiritual. "Infinitamente

minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita", y a pesar de su pequeñez, hay "un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida", es una nueva instancia del pensamiento humanista en todo su esplendor: el hombre como centro del universo. Así, como dice Fromm, el hombre revive en su inconsciente al hombre arquetípico: "experimenta el hombre la humanidad entera y se experimenta a sí mismo "como santo y pecador, como niño y adulto, como cuerdo y loco, como hombre del pasado y como hombre del futuro" (13). Así se explica "que el humanismo tenga su última justificación en la experiencia humanista, es decir, en el efecto humanizante y productivo de hacerse consciente lo inconsciente" (13). A través del viaje por un inconsciente popular y estar en contacto con las fuerzas míticas así como de las imágenes arquetípicas, la búsqueda de Cercas da como resultado su propia transformación espiritual. Para Jung:

> When we are in touch with universal meanings, with the powerful archetypal expressions which we have observed as being inherent in basic human nature (not mere constructions of the conscious mind), we find that new impulses enter our lives. Psychic development can be initiated anew, the energy at the center of the complex can be redirected, and we discover ourselves, in the process of discovering the "other," who attempts to enter through the myth, that is, to find its actualization in our individual lives. (Whitmont 83)

Las fuerzas míticas permiten pues que "el otro" entre en nuestra conciencia al descubrir en ellas valores universales que permean un inconsciente colectivo, fuerzas que acentúan su presencia en aquellos momentos en el que el ser humano se enfrenta con la

muerte y se plantea su propia trascendencia al margen de "nuestra terca condición de seres." El mito es así utilizado en Soldados como una herramienta terapeútica ya que permite entrar en la memoria colectiva y en el inconsciente colectivo español para así comprender intelectualmente la creación de los discursos ideológicos, lo cual, como el autor nos avisa, no es sinónimo de justificar. La reconciliación con el momento presente precisa una reconciliación con los fantasmas del pasado, con el trauma español, para que se pueda mirar hacia el futuro. He aquí el cumplimiento de la propuesta de Labanji de confrontación con el trauma.

La represión del mito, como la de toda fuerza reprimida, sería símbolo de psicosis, tanto individual como colectiva: "The repressed energy of the myth contains also the threat of collective no less than individual psychosis, which those who can become aware of the situation have the awesome responsability to attempt to transform"(Whitmont 102). El propio narrador se convierte en aquel que, consciente de la situación, tiene la responsabilidad de transformarla pero también nosotros, los lectores que mediante un acto de transferencia, reconocemos y experimentamos un cambio o una catarsis gracias a nuestra propia inmersión en un inconsciente colectivo. Así se produce también la curación de nuestra propia psicosis, como herederos directos del trauma de una guerra.

Para Jung, el psicoterapeuta, en su estrecha relación con el paciente, se ve afectado por las nuevas relaciones establecidas. No actúa como un observador inamovible tratando al paciente como un objeto de su terapia, sino que es un partipante más de la misma terapia al ser también sujeto coayudante de la misma búsqueda. Como lectores, cumplimos la función de este mismo terapeuta. Hemos sido testigos de cómo

el narrador / autor Javier Cercas se ha ido desenvolviendo por el laberinto de las dinámicas psíquicas, realizando su propia terapia al realizar el esfuerzo consciente e imaginario de intentar crear una relación adecuada entre las necesidades del ego y aquellas inconscientes y por fin traer a la conciencia sus relaciones. La proyección en nosotros, los lectores, del resultado resulta pues en un acto de transferencia:

> In the Junguian frame of reference the transference is seen as the emergence not only of personal conditionings and personal complexes but also of their archetypal cores, by virtue of proyection. They arise "as if" they referred to the partner of the meeting, the therapist. Hence it is not only a process of re-experiencing personal distortions but also of actualizing new, archetypally constellated possibilities. (Whitmont 301)

Experimentamos pues una transferencia de los condicionamientos y los complejos personales del narrador en virtud de una identificación poética, pero también gracias a la proyección de las imágenes arquetípicas. Al identificarnos con el narrador, también recibimos de primera mano la proyección de su propio inconsciente y el resultado psíquico de este hecho. Se trataría de una experiencia comunicacional capaz de transmitir una realidad viva y al así hacerlo, ser también realista porque transforma al lector . Así, las palabras con las que finaliza Soldados, "adelante, siempre hacia adelante", además de ser índices de la tónica utópica y humanista que el autor le da a la obra, suponen, a la luz de la actualización del texto, una continuación de la existencia de esta realidad, la conversión en acto de la virtualidad del texto.

Soldados de Salamina propondría un retornar del misterio del inconsciente y se alzaría en su conjunto como la narración de un viaje del ser desde su psiquismo más

profundo, en tanto hombre universal como concreto, hacia su conciencia. Por ello se nos presenta el texto como una polifonía de voces, de perspectivas y de ideologías que dialogan. Es el viaje de todas ellas hacia la conciencia, un viaje desde una memoria que podríamos considerar arquetípica o ancestral en donde el tiempo interior y el tiempo histórico son fundidos. El texto cobra forma de una narración épica postmoderna de la humanidad y para la humanidad ya que es en comunicación continua con el lector en donde éste ve reflejado su tiempo y su espacio vital, en donde éste se reconoce como aquel hombre universal o en su caso, como ciudadano español. En todo caso, el mensaje transmitido es el mismo: una utopía que aún está por cumplirse si el hombre mantiene esa llama de la justicia encendida y prosigue su camino *hacia delante, siempre hacia delante*…

CONCLUSIÓN

Mediante esta interpretación junguiana aplicada a Soldados de Salamina se ha pretendido demostrar la existencia de un componente terapeútico en el texto que obra sobre la experiencia de índole traumática producida por la Guerra Civil española. De este modo, Javier Cercas nos otorga una obra que trasciende las interpretaciones psicoanalíticas de los textos que reviven la experiencia traumática española sin ser capaces de confrontarla, textos incapaces de otorgar al lector una mirada hacia el futuro ya que el miedo, la nostalgia, o la melancolía permean sus páginas. El rastreo que su autor realiza en la memoria colectiva española supone, como hemos visto, un proceso de recuperación del llamado inconsciente colectivo. Gracias a esta labor de rescate existe una confrontación con los ecos y los fantasmas del pasado. El texto crea así un habitáculo para ellos, un espacio en donde estos pueden cohabitar con la experiencia presente para lograr un mayor grado de entendimento que nos permita asimilar nuestro pasado, integrarlo en el ahora y mirar hacia el futuro con ilusión. Si, como dice Cercas, el hijo de un pasado imposible es un futuro también imposible, Soldados de Salamina abre con sus páginas las puertas a la posibilidad de todos los tiempos, pretéritos, presentes y futuros.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Paloma. Memoria y olvido de la Guerra Civil española. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Almodóvar, A.R. "Estos días azules…" El País (Andalucía) 23 Nov. 2005: Sección Andaluza 2.

Baker, Armand F. El pensamiento religioso y filosófico de Antonio Machado. Sevilla: Servicio de publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

Bertrand de Muñoz, Maryse. La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A, 1982.

Betori, Jo. "Mito" 3 Noviembre 2006 http://www.mercaba.org/DicTB/M/mito.htm

Briones García, Ana Isabel. "Novela policiaca española y postmodernismo historicista en los años ochenta." ALEC 24 (1999): 65-82.

Caruth, Cathy. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore: The Jonhs Hopkins U.P, 1996.

Cercas, Javier. Relatos Reales. Barcelona: El Acantilado, 2000.

---. Soldados de Salamina. Barcelona: Tusquets, 2001.

---. La verdad de Agamenón. Barcelona: Tusquets, 2006.

---."Llanto por un guerrero". El país semanal. 21 Sept, 2003.

Cercas, Javier y Trueba, David. Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura. Ed. Luis Alegre. Barcelona: Tusquets, 2003.

Cirlot, J.E. A Dictionary of Symbols.London: Routledge and Keagan, 1962.

Chidester, David. Word and Light: Seeing, Hearing and Religious Discourse. Chicago: U of Illinois P, 1992.

Colmeiro, José. "Canciones con historia: Cultural identity, historical memory and popular songs". Journal of Spanish Cultural Studies, 4 no 1(2003): 31-46.

Duvignaud, Jean. "Les petits cimetières sous la lune". L'Express (1958).

Eliade, Mircea. Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux: Gallimard, 1952.

Esquilo. Los Persas. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1993.

Fromm, Erich. El humanismo como utopía real. Barcelona: Paidós, 1992.

Froula, Christine. To Write Paradise: Style and Error in Pound's Cantos. Londres: Yale U.P, 1984.

García Blanco, Manuel. "Cartas inéditas de Antonio Machado a Unamuno". Revista hispáncia moderna 2 (1956): 99-?

Gatens, Moira. Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality. Nueva York: Routledge, 1996.

Gómez Canseco. "Arquetipos y estructuras míticas en dos novelas de Rafael Sánchez Mazas". Exemplaria 1 (1997): 111-136.

González Duro, Enrique. El miedo en la posguerra. Madrid: Oberon, 2003.

Guardini, Romano. Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Bern: Verlag A. Francke, 1946.

Herrera, Adriana T. "Javier Cercas y su consagración como inventor de verdades" The Miami Herald 19 Junio 2005. 9 Julio 2005 <www.miami.com/elnuevo/ entertainment/ visual_arts/ 11893893.htm?template=contentModules/ printstory.jsp>

Hirschberger, Johannes. Historia de la filosofía. Editorial Herder: Barcelona, 1954.

Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism. Londres: Routledge, 2002.

Iglesias Laguna, Antonio. Treinta años de novela española, 1938-1968. Madrid: Editorial Prensa Española, 1969.

José Luis L. Aranguren. "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración". Cuadernos Hispanoamericanos 38 (1953):123-157.

Jung, Carl Gustav. The Collected Works of C.G. Jung. Princeton: Princeton U. P. (Bollingen Series XX); Londres: Routledge & Kegan Paul; especialmente:

Vol. 8. The Structure and Dynamics of the Psyche. 1960.

Vol. 11. Psychology and Religion: West and East. 1958.

---. The integration of the personality. Londres: K. Paul, Trench, Trubner & co, 1940.

---. Synchronicity. An Acausal Connecting Principle. Londres: Routledge & Keagan, 1955.

---. Psychological Types. Princeton: Princeton U. P, 1971.

Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period". Joan Ramon Resina (ed.) Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. Amsterdam: Ediciones Rodopi, 2000. 191-222.

---. Myth and History in The Contemporary Spanish Novel. New York : Cambridge U.P, 1989.

LaCapra, Dominick. History, Politics, and the Novel. Ithaca: Cornell U.P, 1989.

---. History and Memory after Auschwitz. Ithaca: Cornell U. P, 1998.

---. Writing History, Writing Trauma. Baltimore: John Hopkins U.P, 2001.

López-Quiñones, Antonio Gómez. "La Guerra Civil española: Soldados de Salamina de Javier Cercas." Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana 127 (2003): 115-29.

Marra-López, José R. Narrativa española fuera de España (1939-1961). Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963.

Miller, Hillis J. Ariadne's Thread: Story Lines. New Haven: Yale U. P, c1992.

Minow, Martha. Between vengeance and forgiveness. Facing History after Genocide and Mass Violence. Boston: Bacon P, 1998.

Moacanin, Radmila. The Essence of Jung's Psychology and Tibetan Buddhism. Boston: Wisdom Publications, 2003.

Morán, Gregorio. El precio de la transición. Madrid: Planeta, 1991.

Moreiras, Cristina Menor. Cultura Herida. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.

Oleza, Joan. "Un realismo Posmoderno". Ínsula (Enero-Febreo 1996): 589-590.

Orwell, Georges. Homage to Catalonia. Londres: Secker & Warburg, 1997.

Romero-Samper, Jesús. "Soldados de Salamina." Arbil 69. 5 Noviembre 2006 <http:// www.arbil.org/(69)sala.htm>

Ponce de León , José Luis S. La novela española de la guerra civil (1936-1939). Madrid: Insula, 1971.

Poniatowska, Elena. "Soldados de Salmina, de Javier Cercas." La Jornada 6 Julio 2003. 9 Agosto 2004 <http://www.jornada.unam.mx/2003/07/06/03aa1cul.php?origen= opinion. php&fly=1>

Propp, Vladirmir. Las raíces históricas del cuento. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.

Román, Maria Teresa. Sabidurías orientales de la antigüedad. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Selter, Mark. "Wound Culture. Trauma and the Pathological Public Sphere". October 80 (1987): 3-26.

Tonkin, Boyd. "Soldiers of Salamis, Javier Cercas, trans. Anne McLean." The Independent 14 Junio 2003. 19 Octubre 2006 <http:// enjoyment.independent.co.uk/ books/article108700.ece>

Vargas Llosa, Mario. La Verdad de las mentiras. Barcelona: Seix Barral, 1990.

---. "El sueño de los héroes." Caretas (2001): 4p. 2 Agosto 2006 <http://www.caretas. com.pe/2001/1686/columnas/mvll.phtml>.

Vilarós, Teresa M. El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1975-1993). Madrid: Siglo XXI, 1998.

Derrida, Jacques. On Cosmopolitanism and Forgiveness. Londres: Routledge, 2001.

Whitmont, Edward C. The symbolic Quest. Basic concepts of Analytical Psychology. Princeton: Princeton U. P, 1969.

Yushimito del Valle, Carlos. "Soldados de Salamina; Indagaciones sobre un héroe moderno." Espéculo. Revista de Estudios Literarios 23 (2003): 11pg. Julio 2004 <http://www.ucm.es/especulo/numero23/salamina.html>

An article of this dissertation has appeared in *International Journal of Iberian Studies.* United Kingdom. Vol 24, Issue 1 (2011): 35- 49. (Peer-Reviewed)