

“ASÍ SE HACE LITERATURA”: HISTORIA LITERARIA Y POLÍTICAS DEL
OLVIDO EN *NOCTURNO DE CHILE* Y *SOLDADOS DE SALAMINA*

POR

XIMENA BRICEÑO
Cornell University

HÉCTOR HOYOS
Stanford University

¡El registro de nuestras deudas sea destruido!

¡Redimido todo el mundo!

Schiller, “Oda a la alegría”¹

Dos importantes novelas hispanoamericanas inauguran el siglo veintiuno con una reflexión sobre las relaciones entre la memoria histórica y la conformación del canon literario: *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño (1953-2003) y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas (1962). Una lectura comparada de estas obras nos permitirá mostrar que aunque Bolaño y Cercas coincidan en técnica narrativa, se distancian en un plano ideológico: mientras Bolaño inscribe como irresueltas las tensiones entre canon e historia, Cercas precisamente busca resolver estas tensiones. Este estudio no sólo caracteriza elementos significativos del proyecto literario de los respectivos autores, sino que contribuye a la reflexión sobre el espacio literario común en el que se desenvuelven varios escritores contemporáneos latinoamericanos y españoles.²

Si bien parte del trasfondo histórico de la primera de estas novelas es el golpe de estado y la guerra sucia en Chile, y de la segunda la guerra civil española, en ninguna de las obras los acontecimientos centrales de la trama corresponden a acontecimientos centrales en la historia del país. No obstante, ambas novelas indagan sobre las consecuencias

¹ “Unser Schuldbuch sei vernichtet!/ Ausgesöhnt die ganze Welt!”

² El único trabajo comparatista sobre Bolaño y Cercas publicado hasta la fecha examina *Estrella distante* (1996) y *Soldados de Salamina* para reflexionar sobre el tema del exilio en ambos autores: Manzi; Montandon y Pitaud. Para una colección temprana de artículos escritos por académicos y críticos chilenos sobre la obra de Bolaño, véase Espinosa. El estado de los estudios sobre Bolaño puede consultarse en una obra reciente que sitúa a Bolaño dentro de un contexto internacional (América Latina, España y Estados Unidos) y que incluye ensayos tanto de críticos literarios como de escritores destacados: Paz-Soldán y Faverón. Para una bibliografía crítica sobre la novela de Cercas con relación a representaciones contemporáneas de la guerra civil española, véanse Jünke y Gómez López-Quñones. Para un estudio sobre el motivo del “relato real” en la obra de Cercas como recurso para superar la dicotomía entre historia (history) y relato (story), véase Richter.

de incluir o no dentro del canon literario nacional a autores que se identificaron con una postura política determinante durante los años del conflicto: ¿destacar los méritos literarios de un escritor falangista trae consigo la vindicación del falangismo?, ¿puede hacerse una lectura apolítica de la literatura chilena de los setentas? Tales son algunas de las preguntas que se formulan los protagonistas de estas obras y que orientan la reflexión que se da en la trama de las mismas sobre la relación entre historia e historia de la literatura.

Nocturno de Chile es el flujo de conciencia de un sacerdote del Opus Dei y crítico literario quien a un mismo tiempo recuerda su vida, sus culpas y su relación con importantes personajes de la literatura chilena del siglo xx. Bolaño emplea personajes que refieren de manera casi inmediata a escritores y críticos, como lo son Neruda o José Miguel Ibáñez Langlois, un importante sacerdote y poeta chileno conocido como “Ignacio Valente”. Este último es el referente histórico sobre el cual Bolaño modela a su protagonista, llamado Sebastián Urrutia Lacroix y cuyo *nom de plume* es “H. Ibacache”. Del mismo modo, Urrutia será discípulo de González Lamarca, alias “Farewell”, quien corresponde en la realidad al crítico Hernán Díaz Arrieta, alias “Alone”.³ Farewell e Ibacache tienen un vínculo cercano con el poder en Chile, el primero al ser la voz que determina lo que se considera buena y mala literatura durante los gobiernos de derecha, mientras que el segundo llega incluso a darle una cátedra de marxismo a los miembros de la junta militar, incluido Pinochet. Son, en suma, el tipo de autoridad que tiene un papel protagónico en la construcción del canon literario: poco a poco Urrutia Lacroix irá asumiendo las funciones de su maestro.

Por su parte, *Soldados de Salamina* es la historia de la investigación que hace su protagonista, Javier Cercas, en adelante “Javier” para distinguirlo del autor, a quien nos referiremos por su apellido, “Cercas”. Javier investiga sobre la vida de un autor falangista dejado de lado por la historia literaria española. La investigación sugiere que tal omisión es injusta y se debe a razones políticas y no literarias: “como tantos escritores falangistas, Sánchez Mazas ganó la guerra y perdió la historia de [la] literatura” (140). Esta opinión proviene de Andrés Trapiello, quien, al igual que otros personajes, corresponde a una persona de carne y hueso, en este caso a un novelista, poeta y ensayista, editor de *Poesías* (1990) de Rafael Sánchez Mazas.

Ya al nivel de estos rasgos generales pueden verse algunos aportes de Bolaño a la poética de Cercas, como lo son trazar puntos de contacto entre eventos históricos y literatura, construir personajes que aludan pero a la vez no sean idénticos a personas reales, plantear una trama novelesca en términos de investigación literaria. Tales elementos aparecen a lo largo de la obra de Bolaño: *La literatura nazi en América* (1996) presenta, como entradas en un imaginario manual de literatura, historias de personajes que se

³ Véase Díaz Arrieta e Ibáñez Langlois [Ignacio Valente].

entreveran con acontecimientos como la segunda guerra mundial, las dictaduras del Cono Sur y la misma guerra civil española; en *Estrella distante* (1996), Carlos Wieder es a la vez una suerte de poeta, artista conceptual y torturador del gobierno de Pinochet que se había esbozado ya en uno de los episodios de *La literatura nazi* bajo el nombre de “el infame Ramírez Hoffman”; la trama de *Los detectives salvajes* (1998) se centra en la búsqueda que hacen Arturo Belano y Ulises Lima de la poeta Cesárea Tinajero.

Mientras que *Nocturno* es una exploración de la psicología del personaje de Urrutia Lacroix, y con ella, de su postura política de silencio cómplice, en *Soldados* la frecuente presencia de personajes despolitizados y carentes de profundidad psicológica es uno de los elementos que permitirá que la novela construya una visión conciliatoria de la memoria de la guerra civil. Estos personajes son fuentes de la investigación y aluden a personas reales como al historiador Miquel Aguirre o a los escritores Andrés Trapiello y Rafael Sánchez Ferlosio. Ello no sólo le da verosimilitud a la novela sino que sugiere la legitimidad de la defensa de Rafael Sánchez Mazas (1894-1966) más allá de la trama del libro. Así lo han ratificado las no pocas reseñas que celebran el desenlace conciliador de *Soldados de Salamina* como signo de que las heridas de la guerra civil van quedando en el pasado.⁴ La investigación de Javier es en un sentido una investigación fallida, pues como se verá no encuentra la pieza del rompecabezas que le hace falta para reconstruir la vida del falangista y termina en un recuento que “no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera” (89). Aunque la investigación ocurra dentro de la ficción, cabe cuestionar lo que ésta comunica más allá de la puesta en abismo: que la literatura, en el presente, ayuda a dejar atrás la guerra y sus conflictos, sin importar cuán detallado sea el conocimiento que se tenga sobre ese pasado.

La visión de Bolaño sobre el papel de la literatura no concuerda con ese planteamiento. En Bolaño el pasado es algo vivo y conflictivo desde donde se cuestiona el presente. Paradójicamente, el escritor Roberto Bolaño es también una de las fuentes que consulta Javier para hacer su investigación.⁵ A primera vista ello parece un homenaje a la figura tutelar: Javier lo tiene que entrevistar, puesto que el personaje de Bolaño es un escritor

⁴ Para un panorama de la recepción de *Soldados de Salamina*, véase Gómez López-Quñones (*La guerra persistente* 50-51).

⁵ En “Javier Cercas vuelve a casa”, Bolaño cuenta que conoció a Cercas desde que aquel tenía diecisiete años y ambos vivían en Gerona (*Entre paréntesis* 152). A su vez, Cercas dice que mientras escribía *Soldados de Salamina* en dicha ciudad, Bolaño “se convirtió en algo así como mi entrenador literario” (*La pista de hielo* 117). A pesar del reconocimiento temprano del escritor español hacia la obra del chileno, con el tiempo esta posición ha tornado ambigua, hasta el punto de calificarlo en 2007 como “el escritor menos prescindible de su generación” (Babelia). Bolaño y Cercas hacen parte de un mismo campo intelectual: el español obtuvo el premio Salambó en 2001 y el chileno en 2003; las reseñas y artículos de ambos aparecen en diarios españoles; sus lecturas comparten un tronco común, ya que Bolaño se considera a sí mismo parte de la generación de Javier Marías y de Enrique Vila-Matas (*Entre paréntesis* 142), mientras Cercas sostiene que sin Borges y Vargas Llosa no se habría hecho escritor (*La pista de hielo* 160).

de renombre mientras que aquél es un escritor fracasado. Sin embargo, éste será un falso homenaje. El personaje de Bolaño, en adelante “Roberto” para distinguirlo del autor, aparece también despolitizado y carente de profundidad psicológica: tiene “ese aire inconfundible de buhonero hippie que aqueja a tantos latinoamericanos de su generación exiliados en Europa” (145) y utiliza constantemente la interjección chilena ‘¡Chucha!’ alternada con el españolismo ‘cojones’. De este modo, la novela subraya y parodia la condición de latinoamericano en España al punto que Roberto dirá: “Mañana estaré en Gerona para renovar mi permiso de residencia; una vaina de mierda, que no me tomará mucho rato” (150), como si en efecto ésta fuera una diligencia sin importancia. Roberto, al igual que los demás personajes secundarios de la novela, le resta importancia a la política. De uno u otro modo todos los personajes coinciden con la opinión que el funcionario Miquel Aguirre le confía a Javier en otra entrevista: “un país civilizado es aquel en que uno no tiene necesidad de perder el tiempo con la política” (29). Como se verá más adelante, oponer civilización y política es un motivo recurrente en la novela.

Javier Cercas es un atento lector de Bolaño, quien en sus novelas, a veces de una manera sutil y otras explícita, pone a sus escritores-personaje en situaciones incómodas –en *La literatura nazi en América*, los ancianos Ernst Jünger y Leni Riefenstahl hacen el amor de una forma que se describe como “un entrechocar de huesos y de tejidos muertos” (146). Aparte del parecido del nombre “Sebastián Urrutia Lacroix” con “José Miguel Ibáñez Langlois”, personaje y autor comparten un conocimiento del marxismo; de hecho, este último publicó pocos meses antes del golpe una extensa refutación no en vano titulada *El marxismo: visión crítica*. Suyos son también poemas como “Karl Marx II”, en cuyos versos finales se atribuye el descrédito del pensamiento del filósofo a una causa insospechada: “no lo cuenten/a nadie pero fueron mis escritos/los que lo hicieron desaparecer.” (*Poemas dogmáticos II* 161).⁶ El recurso de incluir personajes-escritores sirve a Bolaño para imbricar la literatura en el poder, haciéndola cómplice o víctima suya, pero en todo caso sacándola de la torre de marfil y de la posición de mera espectadora de los acontecimientos históricos.

En cambio, Cercas basa la investigación de Javier en la posibilidad de disociar literatura de política, en la posibilidad de considerar la obra de un autor por su valor

⁶ La postura política de Urrutia Lacroix es parca frente a las del escritor y sacerdote que le sirve de modelo, al menos si cabe identificársele con el yo poético de poemas como “1989-90”:

El muro de Berlín se vino abajo
al sonido de las trompetas de Jericó
sin derramar una sola gota de sangre roja o azul
el Ejército Soviético fue derrotado por una legión
de viejitas católicas del mundo unidas que rezan el Santo Rosario
a la Virgen de Fátima
la Reina
de los ejércitos celestiales. (Ibáñez Langlois 164)



estético, como *pura literatura*, al margen de su dimensión política. En la primera parte de *Soldados*, Javier descubre que el ideólogo y cofundador de la Falange Rafael Sánchez Mazas estuvo a punto de ser fusilado cerca de la frontera con Francia en 1939, pero presumiblemente un miliciano le perdonó la vida y un grupo de campesinos y soldados –los llamados “amigos del bosque”– le ayudó a sobrevivir hasta que pudo salir de la clandestinidad. Javier descubre que hay versiones encontradas sobre lo ocurrido en esos días de la vida del falangista, así que decide recoger testimonios y se hace a un presunto diario de Sánchez Mazas con el objetivo de escribir un “relato real” de tales acontecimientos (74).

Luego de una segunda parte de *Soldados de Salamina* que cuenta lo que habría podido suceder en el bosque, la tercera inicia con la frustración de Javier, quien a falta de un testigo ocular que dé crédito a sus especulaciones considera que no podrá terminar su libro. Conoce entonces a Roberto, quien le sugiere que busque a Miralles, un brigadista que pudo estar cerca de Collell por las fechas en que Sánchez Mazas iba a ser fusilado, y que acaso fuera quien le perdonó la vida.⁷ A Javier le cuesta dar con Miralles, así que Roberto le sugiere se invente la entrevista con él ya que “es la única forma de que puedas terminar la novela” (169). En un nuevo gesto de falso homenaje, Roberto es quien por primera vez llama novela al manuscrito de Javier, titulado “Soldados de Salamina”, el cual hasta este punto se ha llamado “el libro” o “el relato” (166). Al final, Javier no consigue descubrir a ciencia cierta si Miralles es quien le perdona la vida a Sánchez Mazas, pero le resta importancia y da por concluida la obra luego de visitar a Miralles en un ancianato en Dijon y de imaginarse “bailando en un cementerio anónimo de una melancólica ciudad junto a la tumba de un viejo comunista catalán” (207).

No es claro a simple vista en qué medida y de qué manera el discurso de Javier reivindica la figura histórica de Sánchez Mazas, por cuanto por momentos critica abiertamente la doctrina política del falangista pero también expresa su admiración hacia la “nobleza” y el “infinito agradecimiento” que mostrará hacia los amigos del bosque. Javier presenta a Sánchez Mazas como una buena persona que ayudará a sus amigos del bosque por el resto de su vida, como por ejemplo cuando salva al hijo de Joaquín Figueras, en lo que describe como un acto de amistad pura y desinteresada entre personas en bandos opuestos de una guerra (78). De este modo, los bandos se definen primordialmente en términos de amistades y enemistades, sin desarrollar el papel de

⁷ Cercas relata que el escritor chileno le contó “la historia de Miralles, el antiguo luchador comunista al que Bolaño conoció en un camping” (2003: 116). También cabe pensar que Cercas escribe este episodio a partir de pasajes de la obra de Bolaño: *La pista de hielo* (1993), en ésta Gaspar Melchor trabaja como vigilante nocturno en el camping barcelonés “Stella Maris” (17-20), mientras que en *Los detectives salvajes* Arturo Belano trabaja un tiempo en un camping de la zona de Castelldefels (243-59).

clase, ideología, etnia, región o religión.⁸ En cuanto escritor, dice que “Sánchez Mazas es un buen poeta; un buen poeta menor, quiero decir, que es casi todo a lo que puede aspirar un buen poeta” (80). Lo critica como político, pero más que por sus acciones por lo que de éstas se habría derivado: “difundió en artículos anónimos o firmados por él mismo o por el propio José Antonio (Primo de Rivera) unas ideas y un estilo de vida que [...] *acabarían convertidas* en la parafernalia cada vez más podrida y huérfana de significado con la que un puñado de patanes luchó durante cuarenta años de pesadumbre por justificar su régimen de mierda” (86, nuestro énfasis).

¿Son las ideas de Sánchez Mazas accesorias, mera “parafernalia” del falangismo? Javier señala acertadamente que “se puede ser un buen escritor siendo una pésima persona” (22) para poco a poco ir mostrando que Sánchez Mazas ni es un gran escritor ni una pésima persona pero además que su participación en política es accidental, el resultado involuntario de un ideal estético: “quizá para Sánchez Mazas el fascismo no fue sino un intento político de *realizar* su poesía, de hacer realidad el mundo que melancólicamente evoca en ella, el mundo abolido, inventado e imposible del Paraíso” (82). Ahora bien, que su ideología política supusiera realizar un ideal estético no la libra de ser absolutista y despótica, como tampoco dejaría de serlo, por ejemplo, que un régimen decretara que todos sus ciudadanos se vistieran de color azul siguiendo el ideal estético de que el paraíso es de ese color. El Sánchez Mazas histórico, a quien se atribuye la autoría del himno “Cara al Sol”, evocó melancólicamente en su obra el mundo de los reyes católicos, pero tal evocación estuvo lejos de ser un puro gesto estético y tuvo mucho de prescripción política. El de Sánchez Mazas es un paraíso que vincula armas y letras, cuyo lirismo está indisociablemente ligado a su agenda política, por cuanto sirvió de estandarte a la Falange en su utopía de recrear el Imperio español.⁹

⁸ A esta reducción de la disputa en enemistad, súmese la observación de Gómez López-Quiñones sobre cómo la novela presenta una visión desbalanceada de las partes en conflicto: “Si la descripción del bando al que perteneció Sánchez Mazas abunda en detalles sobre las fracturas internas de un sector en el que falangistas, tradicionalistas, monárquicos, carlistas y conservadores sólo compartieron su deseo por abortar el régimen anterior; la representación del bando de Antonio Miralles [sic] no explica, sin embargo, las escisiones (a veces sangrientas) entre socialistas, comunistas, trotskistas, anarquistas y liberales de izquierda” (“La Guerra” 126)

⁹ Esto puede verse en “Haz y yugo”, uno de los documentos fundadores de lo que en la novela de Cercas se llama “Falange primitiva”. Sánchez Mazas es un clasicista, pero entre los sistemas políticos del mundo clásico –la democracia ateniense, la romana– prefiere el imperio romano cristiano. Así, invoca el escudo imperial para legitimar el discurso autoritario y castellanizante de la Falange, la cual a la postre adoptará dicho escudo como propio asimilando a los pueblos “humillados y oprimidos en la odisea de ultramar”, esto es, a América Latina, con las facciones dentro de España sobre las que el falangismo ejerció su hegemonía: “¡Escudos españoles de Sicilia! Ellos dicen que tuvimos alguna parte en la idea humana, virgiliana, clásica y cristiana del Imperio. Se quiso defender con ellos una unicidad, una civilización, una religión, una cultura, una católica y romana pastoral de los Cárpatos a los Andes, un concierto de pueblos superiores [...]. Ellos dicen cómo supimos continuar el discurso milenario de las armas y de las letras, cómo invocamos, hasta donde nos fue posible, en la larga pelea, el socorro de las musas; cómo

La manera en que *Soldados de Salamina* plantea el interrogante sobre cómo puede alguien buscar un elevado ideal estético y al mismo tiempo aprobar el uso de la violencia hace eco de una pregunta como “¿cómo podían los nazis, que leían a Schiller y a Goethe, ser tan violentos?” Para Bolaño una pregunta así no tendría mucho sentido: en lugar de asumir que un ideal estético y uno ético han de coincidir, el escritor parte de que éstos entran en conflicto para explorar sus acuerdos y desacuerdos, sin procurar reparar la brecha entre ellos. Cercas sí tratará de apaciguar estas contradicciones: si bien concede que las palabras del esteta Sánchez Mazas incitaron a la violencia, pone tal reconocimiento entre paréntesis en medio de una defensa al carácter del falangista: “Sánchez Mazas fue también uno de esos falangistas renuentes, a ratos y en teoría, al empleo de la violencia (en la práctica la fomentó: lector de Georges Sorel, que la consideraba un deber moral, sus escritos son casi siempre una incitación a ella)” (88).

Por su parte, *Nocturno de Chile* es en sí mismo una manifestación de la exploración que hace Bolaño de las tensiones entre estética y ética: se trata de un texto tanto de gran lirismo como de reflexión política. Uno de los textos que reelabora es el célebre poema “Nocturno” del colombiano José Asunción Silva (1865-1896), ejemplo de poesía lírica, esteticista, afectiva y apolítica, que inicia con los versos: “Una noche/ Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas” (79). Como se recordará, en Silva dos amantes recorren un paisaje bajo la luna y están tan juntos que proyectan una sola sombra; al final del poema, la mujer ha muerto y el hombre proyecta también una única sombra, que es o bien la suya al estar solo, o la suya muy junta a la del fantasma de su pareja, que lo acompaña. En *Nocturno de Chile*, la sombra única la proyectan Pinochet y la sotana de Urrutia Lacroix, siniestra reunión de armas y letras:

De entre los macizos de flores se levantaba un aroma gustosísimo que se extendía por todo el parque. Un pájaro cantó y acto seguido, desde el mismo parque o desde un jardín vecino, otro pájaro de su misma especie le contestó, y después oí un aletear que pareció rasgar la noche y luego volvió, incólume, el silencio profundo. Caminemos, dijo el general. Como si fuera un mago, nada más franquear el ventanal y adentrarnos en aquel jardín encantado se encendieron las luces del parque, unas luces diseminadas aquí y allá con un gusto exquisito. Hablé entonces de *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, escrita en solitario por Engels, y a cada explicación mía el general asentía, y de tanto en tanto me realizaba preguntas pertinentes, y a veces ambos callábamos y mirábamos la luna que vagaba sola por el espacio infinito. (110)

dimos nuestra odisea de ultramar y nuestra Edad de Oro; cómo ensayamos no sólo humillar y oprimir a los pueblos –según se nos reprocha– sino también establecer una cooperación más elevada, inteligente y generosa que la que existe ahora. Hicimos un esfuerzo por establecer una Monarquía universal, por hacer copartícipes a los pueblos en una jerarquía de los mejores [...]. Quisimos una paz y unidad en la religión, en la cultura, en el heroísmo” (8).



Para Bolaño, a diferencia de Cercas, el clasicismo es una forma de evasión. Cuando Allende es elegido presidente de Chile, Urrutia Lacroix se dedica a hacer una relectura del canon de la literatura griega clásica. Durante tres páginas, una por cada año de gobierno de Allende, Urrutia Lacroix relega a los márgenes del *récit* aquellos acontecimientos a los que preferiría no prestarle atención; busca refugio en un paraíso esteticista, aunque no puede impedir que su empresa puramente estética sea “contaminada” por la historia de Chile:

[Y]o leí a Tirteo de Esparta y a Arquílocos de Paros y a Solón de Atenas y a Hiponacte de Éfeso y a Estesícoro de Himera y a Safo de Mitilene y a Teognis de Megara y a Anacreonte de Teos y a Píndaro de Tebas (uno de mis favoritos), y el gobierno nacionalizó el cobre y luego el salitre y el hierro. (97)

[Y] después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon la Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio. (99)

[L]os días que siguieron fueron bastante plácidos y yo ya estaba cansado de leer a tantos griegos. *Así que volví a frecuentar la literatura chilena.* (101, nuestro énfasis)

Urrutia trata de hacer una elipsis tanto en la narrativa de la historia del país bajo el gobierno socialista como en la de su historia literaria. Durante esa elipsis fallida, Neruda recibe el Nobel y al poco tiempo muere, eventos que son mencionados y que impiden a Urrutia refugiarse en el paraíso estético de los griegos. La presencia de Neruda dentro de la trama pone así el dedo en la llaga sobre las tensiones a la hora de establecer el canon y la historia oficial de Chile. Desde la perspectiva esteticista y al mismo tiempo de derecha de Urrutia Lacroix y Farewell, Neruda encarna la contradicción entre la historia literaria de Chile y su historia en un sentido más amplio; en tanto socialista, debería estar al margen de la historia política de Chile, pero en tanto escritor de gran reconocimiento necesita estar al centro de su historia literaria. Si Sánchez Mazas es el escritor que ganó la guerra y perdió la historia de la literatura, Neruda es quien perdió la guerra y ganó la historia de la literatura.

A Urrutia Lacroix el paraíso le está negado. A Javier, en cambio, se le concede. Al cabo de las cincuenta páginas de *Nocturno*, durante las cuales el sacerdote ha estado muriendo, viene un segundo párrafo de una sola oración: “Y después se desata la tormenta de mierda” (150). Este escueto final indica quizá que el alma del protagonista está condenada o que el libro vuelve a empezar, con su misma retahíla culposa. En ambos casos resulta imposible la expiación, plenitud y *limpieza* del paraíso de las letras. El sacerdote está así en una situación paradójica: como el barbero que sólo afeita a los hombres que no se afeitan a sí mismos, él es quien da la absolución pero



también quien no puede recibirla. Al inicio de la novela Urrutia se acerca a un paraíso de las letras, cuando, siendo un joven sacerdote a fines de los años cincuenta, asiste a tertulias de poetas e intelectuales en el fundo de Farewell. El fundo se llama *Là-bas* como una provocativa alusión tanto a versos de Baudelaire, a la novela homónima de Huysmans, como al nombre “Allende”, pero a nivel más general como recreación del *locus amoenus*:

[Y] después de invitarme Farewell se quedó callado aunque sus ojos azules permanecieron fijos en los míos, y yo también me quedé callado y no pude sostener la mirada escrutadora de Farewell, bajé los ojos humildemente, como un pajarillo herido, e imaginé *ese fundo en donde la literatura sí que era un camino de rosas* y en donde el saber leer no carecía de mérito y *en donde el gusto primaba por encima de las necesidades y obligaciones prácticas*, y luego levanté la mirada y mis ojos de seminarista se encontraron con los ojos de halcón de Farewell y asentí varias veces, dije que sí iría, que era un honor pasar un fin de semana en el fundo del mayor crítico literario de Chile. (15, nuestro énfasis.)

Là-bas será expropiado durante el gobierno socialista y devuelto durante la dictadura. Sin embargo, el paraíso estará perdido para siempre; antes bien se convierte en el infierno representado por la casa de María Canales, donde después de 1973 tienen lugar tertulias y fiestas. Hacia el final de la novela se descubrirá que Canales servía de anfitriona no sólo para la intelectualidad chilena de después del golpe, sino también para torturadores, quienes hacían interrogatorios en el sótano de la casa en cuyos pisos superiores se conversaba animadamente. Urrutia Lacroix mismo se entera del secreto por varias fuentes que se acercan a él a con la conciencia mortificada ya que extraviados por la casa se han encontrado a boca de jarro con una víctima (139-141).¹⁰ Tras la dictadura militar y la revelación del secreto de la casa, Canales seguirá tratando de mantenerse en una posición que la trama ha mostrado insostenible, esto es, la de la separación radical de lo político y lo estético: “Yo quiero hablar de literatura, dijo, pero ellos [los periodistas que la visitan] siempre sacan el tema de la política, del trabajo de Jimmy, de qué sentía yo, del sótano” (144-45). En este sentido, *Nocturno de Chile* puede verse como el recorrido desde el paraíso esteticista de Urrutia Lacroix hasta un infierno en donde el espacio de las letras también ha sido afectado por la historia. Más aun, hacia el final de la novela se alude a la literatura misma mediante la imagen de la casa desierta:

Así se hace literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania, y en la

¹⁰ El personaje de Canales está inspirado en Mariana Callejas, en cuya casa efectivamente se torturaron personas, y quien junto a su esposo, el ciudadano estadounidense Michael Townley, en la novela “Jimmy Thompson”, fuera responsable del asesinato, cometido en Buenos Aires, del ex comandante en jefe del ejército chileno Carlos Prats y de su esposa.

verde Inglaterra y en la alegre Italia. *Así se hace la literatura*. O lo que *nosotros*, para no irnos por el vertedero, llamamos literatura. (147, nuestro énfasis.)

No es claro si “así” se refiere a la casa, a la complicidad de Canales, a la reflexión retrospectiva de Urrutia Lacroix, o quizá a la práctica de escritura del mismo Bolaño, como tampoco si “nosotros” se refiere al sacerdote y a Farewell o a los lectores en general. En este punto, el texto permanece deliberadamente ambiguo, abierto, problemático. En cambio, en *Soldados de Salamina* el protagonista va del desasosiego a la plenitud, de la pregunta a la respuesta.

La resolución de la investigación lo ordena todo: Javier sale de su bloqueo de escritura, afianza su relación de pareja, el porvenir se ve más claro. De este modo, el destino de Sánchez Mazas, el de Miralles, el de Javier y el de España se lían: todos quedan vindicados y en paz. En un párrafo que se extiende por cinco páginas, distintas líneas argumentales llegan simultáneamente a una resolución feliz: “entonces Miralles dejaría definitivamente de ser un huérfano (y quizá yo también) y Conchi sentiría una nostalgia terrible de un hijo (y quizá yo también)” (206). Asimismo, el paraíso de Sánchez Mazas y el de Javier coincidirán, dado que antes Sánchez Mazas se ha “rebajado a meterse en política” para proteger un “sueño de beatitud burguesa” (136) y es tal beatitud la que Javier alcanza cuando a su regreso del ancianato “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” (209). De esta manera reunirá “la escritura y la plenitud”, cosas que Sánchez Mazas no había podido juntar:

[L]o primero que [Sánchez Mazas] advirtió en secreto al llegar al paraíso –aunque fuera aquel ilusorio *paraíso burgués* de ocio, cretona y pantuflas 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*. (140, nuestro énfasis)

El desenlace *resuelve* las líneas argumentales pero también *disuelve* la necesidad de hacer la investigación, sus contradicciones no se superan sino que se dejan de lado. Al inicio de la novela, Javier criticaba a aquellos escritores para quienes “vindicar a un escritor falangista era sólo vindicar a un escritor; o más exactamente: era vindicarse a sí mismos como escritores vindicando a un buen escritor” (21-22). Al final de la novela, el reproche se le podría hacer tanto a Cercas como a su protagonista, pero ya la trama le ha restado importancia: “[S]abía de antemano que la única respuesta es que no había respuesta, la única respuesta era una especie de secreta o insondable alegría, algo que *linda con la crueldad* y se resiste a la razón [...]” (207, nuestro énfasis) ¿Si *ya no importa* encontrar al verdadero miliciano, tampoco importan las víctimas? ¿Radica la crueldad en ignorar el pasado para poder vivir la beatitud burguesa?



La novela no responde a estas preguntas, las elude gracias al salto de fe, al *miles ex machina* ofrecido por un Miralles que no trae la respuesta al secreto pero que restituye el sentido de completitud de la historia; no llena el vacío pero satisface la inquietud. Las contradicciones son superadas por el patetismo doble de un Javier al borde del fracaso literario, redimido por haber redimido a un escritor mediocre y extraviado en el bosque, pero sobre todo por su exaltación al “soldado desconocido”. Gracias al desplazamiento que se da entre la defensa de Sánchez Mazas y la monumentalización de Miralles –a quien se describe como “de perfil rocoso” (183), “aspecto pétreo” (184), “aspecto rocoso” (198)– la novela propone una reparación simbólica en donde deja de haber víctimas y victimarios. Tras indicar que en el pelotón heroico “no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles” (209), la novela cambia de focalización de uno a otro personaje, con lo cual no queda trazo de la reivindicación de Sánchez Mazas, sólo la experiencia de asombro ante una ficción verosímil.

Así, la novela transforma el heroísmo en disputa de la guerra civil (quienes para unos son héroes, para otros son villanos) en el heroísmo ecuménico, distante y anónimo de griegos que dieron la vida para “salvar la civilización”. Con ello, le da otra vuelta de tuerca a la oposición que ya esbozaba el personaje de Miquel Aguirre entre civilización y política. Como puede verse ya desde su título arcaizante *Soldados de Salamina*, la novela asimila la guerra civil española a una batalla alejada en el tiempo, perdida en los libros de historia, propia de un pasado heroico inspirado en una visión de la civilización griega como apolítica y estetizada. La heroicidad será entonces uno de los temas que *Soldados* desarrolle de manera más compleja. ¿Pero cómo separar literatura de historia si la figura del héroe tiene un pie en la leyenda y otro en la guerra?

La respuesta de Cercas será construir una heroicidad absoluta, que no yerra, inmune a las decisiones moralmente cuestionables que revelan la complejidad de un conflicto. Miralles es intrínsecamente bueno, un héroe sin fisuras (griego) que lucha siempre del lado de lo “correcto”, un republicano compasivo quien luego de perdonarle la vida al poeta del bosque pasa a Francia a luchar contra el invasor nazi, llega a África para conformar, junto con ciudadanos de diversas nacionalidades, una patrulla que izará “por vez primera en meses la bandera de la libertad” (158) y termina retomando París con los aliados. De este modo, en la primera y segunda parte la novela juega con la posibilidad de separar historia de literatura a través del gesto de investigar el pasado; en la tercera, da por concluida la investigación sin haber encontrado respuestas, arroja tras de sí el pasado y vincula la historia con la literatura en un gran movimiento de clausura. *Soldados de Salamina* se propone así como un instrumento literario para hacer las paces con el pasado sin tener que ser confrontado por sus facetas más terribles, como las víctimas, por ejemplo. Con un constante uso de un lenguaje dubitativo, inicialmente Javier pone en duda lo que tiene por cierto: quizá Sánchez Mazas no fue un monstruo, quizá en el fragor de la batalla era posible un acto de bondad. Al final esta relatividad se transforma en certeza gracias a la heroicidad moralmente absoluta –aunque patética,



se le retrata como a un anciano bravucón— de Miralles. Las primeras dos partes apuntan hacia el revisionismo histórico, hacia escribir la historia de otra manera a como se cree que ocurrió, para en la última no llevar a cabo ese proyecto y preferir una resolución historicista, finalista. Historicista en el sentido de que se ofrece una visión de la historia como un todo ordenado, entero, coherente; finalista porque ésta tiene un sentido, que es llevar hasta y hacer posible el momento presente.

Mientras que la heroicidad absoluta permite esta visión de la historia en Cercas, Bolaño se apoya precisamente en una heroicidad relativa para ofrecer una visión de la historia como un terreno fragmentado y en disputa, que ilumina el presente. Ello puede verse en la sección de *La literatura nazi en América* titulada “Los héroes móviles o la fragilidad de los espejos”. En ella se describen héroes improbables como Ignacio Zubieta, un adinerado joven bogotano y nazi por convicción que viaja a Alemania para intentar salvar al Tercer Reich, recibe una Cruz de Hierro por ello y muere en el campo de batalla. Zubieta es así una suerte de negativo de los brigadistas internacionales que fueron a España a intentar salvar a la República; su historia, como la de tantos personajes a lo largo de la obra de Bolaño, pone a prueba la imaginación política del lector, lo interpela y le permite tomar distancia frente a otras narraciones heroicas, ver la historia a contrapelo. Estos personajes son “héroes móviles” en el sentido de que resultan del desplazamiento y distorsión de una narrativa histórica, “espejos frágiles” en tanto que su existencia remite a un original pero sólo son posibles dentro de la ficción.

Cercas hace uso de espejos cuando refleja a Sánchez Mazas en Miralles (*mirall* es “espejo” en catalán) o a Antonio Machado en Sánchez Mazas; respectivamente el soldado en el escritor, el republicano muerto en el falangista que sobrevivió. En este aspecto, la poética de Cercas puede describirse como una de “tergiversar al tergiversador”. Mientras que Bolaño relativiza la heroicidad y la gran narrativa histórica para reafirmar la responsabilidad ética del individuo y crear espacios para el pensamiento crítico, Cercas lleva a cabo un doble movimiento de relativizar primero y reinstaurar después: pone en cuestión la gran narrativa histórica para luego refrendarla y de paso reafirmar un ideal burgués y a la novela en tanto género burgués —no en vano la escritura de Bolaño será más experimental. La diferencia entre las dos aproximaciones es sutil, de énfasis, pero tiene gran importancia en la medida en que la novela de Cercas resta importancia a la responsabilidad individual, concreta, frente a un destino colectivo e inevitable.

Considérese en cambio la manera en que Bolaño presenta en *La pista de hielo* a Carajillo, veterano de la guerra civil y vigilante de un camping, como un héroe que duda y teme, pero que no retrocede:

[U]n grupo de soldados del Ejército Republicano, armados con bombas de mano, avanzaba hacia una formación de carros blindados; los carros ametrallaban a los soldados; éstos se echaban al suelo y tras unos instantes *volvían a avanzar*; *otra vez* los carros rociaban al pelotón con fuego de ametralladora; *nuevamente* los soldados al suelo y



tras un instante *nuevamente hacia delante* [...] A veces la historia se prolongaba un pelín más y yo podía ver uno o dos carros ardiendo entre los muertos y la confusión. *Cagados de miedo, siempre hacia delante*. Cagados de miedo, piernas para qué las quiero. (19-20, nuestro énfasis)

Cercas adoptará la iteración de “echar hacia delante” en el desenlace de su novela para presentar un concepto de heroicidad radicalmente diferente: una heroicidad trascendente, abstracta, expresión de un *telos* histórico.

[E]n 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 país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado solo levanta su bandera abolida, joven, desarrapado, polvoriento y anónimo [...] sin saber muy bien dónde va ni con quien va ni por qué va, sin importar mucho siempre que sea *hacia delante, hacia delante, hacia delante*. (209, nuestro énfasis)

Para Bolaño la heroicidad es contingente y relativa, la monumentalización engañosa. En *Nocturno* ofrece una parábola aleccionadora a este respecto cuando Farewell le cuenta a Urrutia Lacroix la historia de Heldenberg, o la Colina de los Héroes. Un zapatero laborioso y modestamente rico, súbdito del imperio austrohúngaro, sueña con comprar una colina y consagrarla como monumento “no sólo a los héroes del presente, sino también a los héroes del futuro” (56). Presenta su proyecto lleno de emoción patriótica y recibe apenas aprobación a medias y ningún fondo estatal: “el Emperador, tras haber llorado y dicho bravo, excelente, no dijo nada más, y los ministros también optaron por el silencio” (60). Parte del monumento inacabado sobrevive a la muerte del zapatero, pero no el cuerpo político que le habría dado sentido; cuando ya se ha disuelto el Imperio llegan hasta la colina oficiales del ejército soviético:

[N]o vieron estatuas de héroes, ni tumbas sino sólo desolación y abandono, hasta que en lo más alto de la colina descubrieron una cripta similar a una caja fuerte, con la puerta sellada, que procedieron a abrir. En el interior de la cripta, sentado en un sitial de piedra, hallaron el cadáver del zapatero, las cuencas vacías como si ya nunca más fueran a contemplar otra cosa que el valle donde se alzaba su colina, la quijada abierta como si tras entrever la inmortalidad aún se estuviera riendo [...] (62)

El cementerio vacío ha servido únicamente de camposanto al cadáver del zapatero, que observa con las *cuencas vacías* el espacio donde en vano proyectara, como sobre una pantalla, su emoción patriótica.¹¹ Heldenberg es así el negativo de un monumento, una imagen en el espejo móvil que revela no la fortaleza sino la fragilidad de nación y

¹¹ Sobre el papel de las imágenes en la obra de Bolaño, véanse Corro Pemjean; Rincón.

heroicidad. Ya Farewell ha apuntado hacia el absurdo de la heroicidad: “me dijo que sobre el tema de los héroes había mucha literatura. Tanta como para que dos personas de gustos y conceptos diametralmente opuestos pudieran escoger *con los ojos cerrados*.” (51, nuestro énfasis).

Mientras que los héroes improbables de *La literatura nazi en América* se hacen cada vez más improbables hasta poner a prueba la suspensión de incredulidad del lector, Miralles es un héroe improbable a quien el pacto de verosimilitud de la novela va convirtiendo en plausible. Como sucede con Ignacio Zubieta, Bolaño crea personajes siniestros, familiares en unos aspectos y extraños en otros; en cambio, Miralles cada vez se hará más familiar. Mediante su uso del absurdo, Bolaño pide distancia crítica de sus lectores; Cercas cambia absurdo por patetismo y busca conmover al lector en el emotivo final. Asimismo, Cercas transforma los conceptos de heroicidad e historia de Bolaño cuando pone en labios del personaje que lleva su nombre la siguiente respuesta a la pregunta “¿qué es un héroe?”:

Alguien que se cree un héroe y acierta. O alguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede *no* ser un héroe. (148)

Roberto se contradice, por supuesto: ¿aquello que define a la heroicidad es una situación dada o una condición propia? Miralles reunirá ambas posibilidades en un instante de generoso perdón a su enemigo y en una vida que lo ha llevado a luchar por “lo bueno”. En términos de la novela de Cercas, Miralles es así un “personaje de destino”, como lo serán todos los demás personajes de la novela –predestinados, funcionales y sin profundidad psicológica– con excepción del narrador-personaje-escritor, único personaje de carácter de la obra. La distinción se propone en un sugestivo pasaje, cuando Javier entrevista al escritor Rafael Sánchez Ferlosio, hijo de Rafael Sánchez Mazas:

El problema es que si yo, tratando de salvar la entrevista, le preguntaba (digamos) por la diferencia entre personajes de carácter y personajes de destino, él [Sánchez Ferlosio] se las arreglaba para contestarme con una disquisición sobre (digamos) las causas de la derrota de las naves persas en la batalla de Salamina, mientras que cuando yo trataba de extirparle su opinión sobre (digamos) los fastos del quinto centenario de la conquista de América, él me respondía ilustrándome con gran acopio de gesticulación y detalles acerca de (digamos) el uso correcto de la garlopa. (19)

Tras la cómica situación del periodista que no sabe cómo conducir una entrevista con un personaje esquivo está una de las claves de la poética de Cercas. Junto a los motivos del ‘secreto esencial’, ‘el pasodoble’ o ‘soldados de Salamina’, el de la garlopa será uno de los que el libro retome más insistentemente. ¿Qué relaciones cabría establecer entre la diferencia entre personajes de carácter y personajes de destino, las causas de

la derrota de las naves persas, la celebración de la conquista y el uso de la garlopa? No es claro cómo en las supuestas respuestas de Sánchez Ferlosio la garlopa “responde” a la pregunta por la celebración de la conquista, o la causa de la derrota de las naves a la diferencia entre los mencionados tipos de personaje.¹² Sin embargo, cabe decir que la conquista sólo puede ser celebrada gracias al uso excesivo de la garlopa. ‘Garlopa’ es, según el diccionario de la Real Academia, un “cepillo largo y con puño, que sirve para igualar las superficies de la madera ya cepillada, especialmente en las juntas de las tablas”. La metáfora diría entonces: es necesario pulir mucho los bordes de una superficie, olvidar muchos matices, transformar algo problemático y multívoco en algo unívoco y aceptado, para poder celebrar el aniversario. En otras metáforas provenientes de la carpintería, haría falta un “barniz novelesco” (119), para tener una “certidumbre sin fisuras” (42).

La epopeya del grupo de brigadistas internacionales que salva a la civilización corresponde a la pastoral del heterogéneo grupo de amigos del bosque. A ambos grupos los alienta un mismo espíritu de valor, camaradería y ecumenismo, como si las guerras fueran reducibles a amistades y enemistades. A un nivel de generalidad lo suficientemente amplio sí lo son, ya que la guerra se parece más a la enemistad que a la amistad. Sin embargo, para poder omitir tantos matices hace falta una buena dosis de garlopa. Bajo el barniz novelesco de Cercas todos son héroes: los falangistas, los soldados de la república y los comunistas mercenarios como Miralles. Todos quedan atrás, todos de maneras indiscernibles se han sacrificado por la España de hoy y de mañana.¹³ Queda entonces el olvido y concomitantemente, más que el perdón, la anulación de la responsabilidad histórica; en voz de Miralles: “Una guerra es una guerra. Y no hay nada más que entender” (175). Los héroes han sido personajes de destino y éste no admite cuestionamiento, se expresa a través de un carácter instrumentalizado.

Consecuentemente, en la novela de Cercas se da lo que puede describirse como una falsa exhumación. En un primer movimiento, saca del olvido a un soldado desconocido para luego relegarlo no sólo al olvido sino a la indiferenciación, ya que éste pierde el protagonismo histórico que parecía ganar. La misma metáfora de enterrar y desenterrar

¹² El personaje de Sánchez Ferlosio se aparta del pensamiento del escritor real; para aquél la distinción entre carácter y destino es de gran importancia. En su discurso de aceptación del premio Cervantes en 2004 critica la tentación historicista de asimilarlas, o sea, la de considerar que el carácter y el destino son o bien congruentes entre sí o bien consecuencia el uno del otro: “[e]l amor a la consecuencia o congruencia se revela como un sedante estético: al estridente, rayante, chirriante, incomprensible, zumbido y frenesí de un mundo malo, todos prefieren la música” (“Carácter y destino”. *Premio Cervantes*).

¹³ De manera semejante, Jünke sostiene que la novela presenta a la guerra civil como parte del patrimonio histórico, y así, como factor de cohesión social: “Poniendo de relieve el vínculo indisoluble de la historia del falangista y de la historia del republicano para la apropiación retrospectiva del pasado colectivo y acentuando la necesidad literaria y estética de concebir una narración bien construida, esta novela presenta a la Guerra Civil como un punto de referencia cultural de una memoria colectiva” (122).

puede usarse para describir la investigación de Javier: en un primer momento abre la tumba del soldado desconocido y luego vuelve a cerrarla sin verdaderamente distinguirlo de otros soldados. En su ya clásico *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson hace notar que la función fundacional de los soldados desconocidos, es precisamente la de hacer que un individuo represente una colectividad y la ordene en torno a un ideario político:

No hay emblemas de la cultura moderna del nacionalismo más imponentes que los cenotafios y las tumbas de los Soldados Desconocidos. La reverencia ceremonial pública otorgada a estos monumentos, justo *porque están deliberadamente vacíos* o nadie sabe quién yace allí, no tiene verdaderos precedentes en épocas anteriores. [...] [A]unque estas tumbas estén vacías de restos mortales identificables o de almas inmortales, *están saturadas de imaginerías nacionales fantasmales*. (26, nuestro énfasis)

Soldados de Salamina termina como un monumento novelado al soldado desconocido, pero antes lo ha sido ya al escritor desconocido. La trayectoria entre uno y otro monumento permite la falsa exhumación que conducirá a una reparación simbólica y literaria. Sánchez Mazas también es desenterrado y vuelto a enterrar. Al final de la novela Javier se asegura de que Miralles quede bien enterrado en su lugar.¹⁴ Tanto Sánchez Mazas como Miralles pasan a ser soldados en una guerra tan lejana como la batalla de Salamina. Es este el punto en el que más se aleja Cercas de la poética de Bolaño.

A diferencia del final de *Soldados*, en el de *Nocturno* los muertos emergen a la superficie, la historia negada sale a flote:

Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado. Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? (49-50)

El joven envejecido, que ha servido como *Doppelgänger* de Urrutia Lacroix, aparece como el cadáver frente al cual Urrutia se ha estado confesando a lo largo de toda la novela. La muerte emerge para *contaminar* el aire del presente de la historia chilena,

¹⁴ Gómez López-Quiñones discrepa de esta lectura cuando sostiene que la novela “cierra, de hecho, un círculo temporal que había quedado a medias y que, al ser completado, ofrece una luz distinta y renovada sobre el pasado. El narrador y su voluntad ética demuestran que la relación con un tiempo pretérito (que es memoria, Historia y presencia simultáneamente) no tiene por qué ser unidireccional ni tiene por qué hacer del pasado un objeto [...]. Esta novela advierte contra el conocimiento y la narración del pasado entendido como ritos funerarios o, en palabras de Michel de Certeau, ‘scriptural tombs’” (64). Si bien la novela renuncia a narrar la Guerra Civil a través de grandes personajes históricos, al monumentalizar al soldado desconocido ofrece también un rito funerario unidireccional.

para desatar “la tormenta de mierda”. Por contraste, en *Cercas* el entierro es necesario para “sumergir” el pasado y para que éste deje de tener una relación ambigua con el presente. Alrededor del sepulcro vacío de Miralles, quien ni siquiera ha muerto, y de esta novela-sepulcro, se recuerdan y concilian personajes de la guerra civil española, tanto amigos del bosque como falangistas, brigadistas internacionales, incluso víctimas de la dictadura chilena:

[M]ientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Segué –Joan y Lela– y Miguel Cardos y Gabi Baldrich y Pipo Canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayol, seguirían viviendo aunque llevaran muchos años *muertos, muertos, muertos*, hablaría de Miralles y de todos ellos [...] hasta de los jóvenes latinoamericanos de Bolaño, pero sobre todo de Sánchez Mazas y de ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización y en el que no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles [...] (208-9, nuestro énfasis)

Luego de mentar a personajes que la novela no ha desarrollado sino en tanto secundarios para que se diera el encuentro entre Sánchez Mazas y Miralles, el texto itera el adjetivo “muertos”, con lo cual enfatiza la necesidad de dejarlos a todos ya no en el olvido sino en un pasado heroico. La prosa lírica del final de *Soldados* apuntará hacia la utopía, tanto en su sentido etimológico de no-lugar –“un país que es todos los países”– como en su acepción contemporánea de proyecto optimista. Ese mismo no-lugar se recoge en el título del libro: ‘Salamina’ podría ser ‘Maratón’ en la medida en que allí también un pelotón de soldados salvó al mundo griego, equiparable a la “civilización” dado el ideal esteticista y clasicista presente en el libro, y por extensión al conjunto de las naciones. En efecto, el sepulcro de Miralles se presenta sin ironía como una versión internacional de la tumba del soldado desconocido. Éste representa a todos los muertos: Miralles, millares. En cambio, en *Nocturno*, Heldenberg es un monumento irónico e imposible a los héroes de todas las guerras. El labriego al que los soldados soviéticos preguntan por su paradero se refiere a éste como un cementerio “donde iban a estar enterrados todos los héroes del mundo” (61).

Ahora bien, ¿por qué tendría la tumba del soldado desconocido en *Soldados de Salamina* que ser un sepulcro *internacional*? La guerra civil española, en tanto conflicto que involucró a ciudadanos de varias naciones y que tuvo importantes implicaciones geopolíticas, ocupa un lugar central en el imaginario de la literatura del siglo xx mucho más allá de la península ibérica. El II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura, que tuvo lugar en Valencia en 1937, convocó a Neruda, Nicolás Guillén, Hemingway, César Vallejo, Octavio Paz, Bertolt Brecht, Dos Passos, Tristan Tzara, Huidobro, Langston Hughes, Hermann Hesse, entre otros. Expresiones como “defender la cultura” o “defender la civilización” dan cuenta del grado de oposición entre



bandos que no cabe definir propiamente en términos exclusivamente nacionales y que se acusaban unos a otros de ocupar el lugar de la barbarie. Que obras como *España en el corazón* (1937) del chileno Pablo Neruda o *España aparta de mí este cáliz* (1939) del peruano César Vallejo ofrecieran la visión de que en España estaba en juego la defensa de la dignidad humana explica en parte por qué la investigación de Javier utiliza un lenguaje tremendista, por qué apunta hacia convertirse en una suerte de monumento internacional de paz y trata de restaurar un sentido de integridad historicista como si ello fuera un asunto de vida o muerte. *Soldados* se propone como una novela española y a la vez internacional que sana las heridas echando mano de un panteón internacional de héroes y de su respectivo pasado heroico.

A la luz de estos precedentes y de los vínculos con la obra de Bolaño puede verse cuánto gana la lectura crítica de *Soldados de Salamina* si no circunscribimos su estudio únicamente al contexto español y al canon de la literatura española. Tanto en la conformación del canon como en la historiografía, las transacciones nacionales son también internacionales. El modo en que se aborda la relación entre historia e historia literaria en Chile afecta la aproximación a dicha cuestión en España y lo mismo puede decirse en el sentido contrario. No hay manera fácil de hacer un paralelo entre las dictaduras de Pinochet y la de Franco, y sería equívoco equiparar el trauma de la guerra civil española con el del golpe de 1973 en Chile; no obstante, resulta provechoso estudiar de manera comparada el rol que juega el canon literario dentro de las prácticas de olvido y memoria de una nación. La comparación revela los matices de esta cuestión: por ejemplo, se puede estar de acuerdo con que a treinta y cinco o setenta y tantos años de uno u otro conflicto sea imposible hablar de responsabilidad en los mismos términos en que se discutía cuando tuvieron lugar los acontecimientos; también se puede estar de acuerdo con que alguna medida de reconciliación es necesaria y hasta inevitable. Sin embargo, ninguna de estas opciones implica que se esté de acuerdo con la *manera* en que se refrende una posición conciliatoria o con el efecto que ello tenga sobre el presente.

Soldados de Salamina adopta la ingeniosa frase de Trapiello sobre los escritores que “ganaron la guerra y perdieron la historia de la literatura” para crear en el espacio de la ficción el mecanismo de compensación que la frase sugiere, uno en donde la historia de la literatura viene a ser una corte final que reconcilia lo que la historia dejó en discordia. ¿Perdieron acaso los escritores falangistas la historia de la literatura? Al margen de la constatación obvia de que hay varios autores de declaradas simpatías falangistas en el canon, es más pertinente preguntar: ¿por qué tendría la historia literaria que satisfacer el ideal historicista? Los autores estudiados adoptan diferentes posturas frente a la conocida idea de Walter Benjamin de que “todo documento de civilización es también un documento de barbarie”: mientras que Bolaño explora esta contradicción con narraciones llenas de ironía, distancia crítica y autoconciencia, Cercas intenta arrojar lejos de sí la barbarie y recurre al patetismo para que su modelo de reconciliación parezca natural y necesario.



Queda para un futuro estudio examinar la compleja relación entre estos autores dentro del conjunto más amplio de transacciones entre las literaturas latinoamericanas y españolas. Tal interrogante señala la necesidad de consolidar un modelo crítico de historiografía literaria que trace el arco que pasa por las representaciones de la Guerra Civil en la pluma de españoles y latinoamericanos, por la confluencia entre la última década del franquismo y el Boom—el cual fue impulsado entre otras por editoriales catalanas—, y que llegue hasta un momento presente en el que los autores hispanoamericanos abordan en su escritura distintos momentos de transición entre dictadura y democracia marcados por políticas de olvido y memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Eduardo L. Suárez, trad. México: FCE, 1993.
- Benjamin, Walter. “Tesis de la filosofía de la historia”, “Destino y carácter”. *Ensayos escogidos*. H. A. Murena, trad. Buenos Aires: Sur, 1967.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____. *La literatura nazi en América*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- _____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. *La pista de hielo*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- _____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: TusQuets, 2001.
- _____. “Print the legend!” *El País* (Babelia, 14 de abril de 2007).
- _____. y David Trueba. *Diálogos de Salamina: Un paseo por el cine y la literatura*. Luis Alegre, ed. Madrid: Plot ediciones, 2003.
- Corro Penjean, Pablo. “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 38 (2005): 123-35.
- Díaz Arrieta, Hernán [Alone]. *Pretérito imperfecto: memorias de un crítico literario*. Selección y prólogo de Alfonso Calderón. Santiago: Editorial Nacimiento, 1976.
- Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: FRASIS, 2003.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. “La Guerra Civil española: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas”. *Palabras y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 127 (julio-septiembre 2003): 115-129.
- _____. “*Soldados de Salamina*: el valor del testimonio y la retórica de la anti-literalidad”. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Ibáñez Langlois, José Miguel. *Poemas dogmáticos II*. Santiago: Universitaria, 1994.
- _____. [Ignacio Valente]. *Veinticinco años de crítica*. Santiago: Zig-Zag, 1992.



- Jünke, Claudia. “‘Pasarán años y olvidaremos todo’: La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España”. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y El franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Ulrich Winter, ed. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Manzi, Joaquín. “Obstinés étrangers”. *Veillir en exil*. Alain Montandon y Phillipe Pitaud, eds. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- Paz-Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón (Eds.). *Bolaño salvaje. Literatura y apocalipsis*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Premio Cervantes. Universidad Alcalá de Henares. 2 de febrero de 2007. <http://www.uah.es/universidad/premios_CERVANTES/discurso_ferlosio.pdf>).
- Richter, David. “Memory and Metafiction: Re-membering Stories and Histories in *Soldados de Salamina*”. *Letras peninsulares* 17/2-3 (Fall 2004-Winter 2005): 285-296.
- Rincón, Carlos. “Las imágenes en el texto: Entre García Márquez y Roberto Bolaño. De la alegoría del tiempo al universo de las imágenes”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28/56 (2002): 19-37.
- Sánchez Mazas, Rafael. “Haz y Yugo”. *El Fascio* 1 (1933): 8.
- Silva, José Asunción. *Poesía completa/De sobremesa*. Norma: Bogotá, 1996.

