

MAGDA POTOK

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań

mpotok@amu.edu.pl

“ESA HISTORIA NO PUEDE CONTARSE”.
LA DIFICULTAD DE REPRESENTAR EL PASADO
EN DOS NOVELAS DE JAVIER CERCAS¹

Abstract. Magda Potok, “*Esa historia no puede contarse*”. *La dificultad de representar el pasado en dos novelas de Javier Cercas* [“This story is impossible to be told”. Difficulty in depicting the past in two novels by Javier Cercas], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XL/2: 2013, pp. 133-142. ISBN 978-83-232-2597-3. ISSN 0137-2475. eISSN 2084-4158.

In two novels based on the subject of war: *Soldados de Salamina* (“Soldiers of Salamis”) (2001) and *Velocidad de la luz* (“The Speed of Light”) (2005), Javier Cercas raises the problem of recuperation of a traumatic past through literary discourse. The questions which these novels discuss and which we want to examine here concern complex relations between fiction and reality, history and memory (individual and collective), guilt and responsibility. In order to confront the historical reality from the contemporary perspective, from *postmemory*, Javier Cercas proposes a narrative with a clear metafictional dimension creating interferences in distinct narrative levels.

Keywords: contemporary Spanish fiction, Javier Cercas, postmemory, historiographic metafiction

1. HISTORIA — MEMORIA — LITERATURA

En dos novelas reunidas por motivos de este artículo, *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz*, publicadas, respectivamente en los años 2001 y 2005, Javier Cercas se enfrenta al problema de la recuperación del pasado a través del texto literario. La complejidad de sus intenciones creativas se manifiesta en varios niveles: el factual —lograr el conocimiento de los hechos—; el interpretativo, centrado en la comprensión de los mismos; el nivel ético, que apela al sentido de responsabilidad; y, finalmente, el nivel discursivo, que observa y cuestiona el proceso de la narración y su (in) capacidad de representar la historia.

La pregunta planteada en el nivel de conocimiento tiene carácter muy elemental: ¿cómo acceder a lo ocurrido? ¿cómo alcanzar los hechos históricos? ¿cómo explotar la memoria? *Soldados de Salamina* se remonta a la época de la guerra civil española,

¹ El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación financiado por el *Narodowe Centrum Nauki* (Centro Nacional de la Ciencia) de Polonia n° 4491/B/H03/2011/40.

La velocidad de la luz cuenta episodios de la guerra de Vietnam. Ni el autor ni los narradores de las novelas participaron en aquellos conflictos; sólo pueden conocer el pasado a través de los testimonios de los demás, por mediación de documentos, relatos, recuerdos, a través de memoria ajena, circunstancia que seguramente complique la transmisión y la relación de los hechos.

El desafío en el nivel de comprensión consiste en averiguar y entender los motivos y los mecanismos del comportamiento de los personajes, el porqué de unas u otras conductas. El narrador y autor Javier Cercas (autoficcionalizado en ambas novelas) se empeña en interpretar a sus personajes, indagando en los motivos que les indujeron a hacer lo que hicieron. Esta práctica tiene implicaciones valorativas: se plantean dilemas de orden moral, se señalan los extremos del bien y del mal. En ambas novelas hay una reflexión penetrante sobre la capacidad del ser humano de infligir el mal, por un lado, y por otro lado, de actuar con desinterés, con generosidad o empatía (como el miliciano republicano en *Soldados de Salamina* que permite huir al preso Rafael Sánchez Mazas, aunque la orden fuese: fusilar). Finalmente, según lo dicho al principio, las novelas en cuestión plantean dudas en el nivel de representación: acerca de la capacidad o incapacidad del discurso literario y, en el sentido más amplio, del lenguaje humano para describir la realidad, y en particular, la realidad histórica.

Soldados de Salamina y *La velocidad de la luz* tienen muchos parecidos. Entre sus inquietudes más notorias está la problemática de la diferencia o relación entre la historia y la memoria, entre “lo real” y “lo imaginario” entre “lo ocurrido” y “lo narrado”. En ambas novelas se discuten las posibilidades de la apropiación estética de la historia y el carácter ambiguo de la verdad. Dado que los relatos remiten a un pasado histórico (guerra civil española y guerra de Vietnam), estamos ante un género que por esencia mezcla historia y ficción, lo cual provoca la pregunta sobre las diferencias entre la narración histórica y la narración novelesca, una pregunta que —según observa Celia Fernández Prieto— tal vez carezca de pertinencia ya que tales diferencias “son una cuestión de grado y no de principio” (Fernández Prieto, 2006: 51). A la luz de las aportaciones de la hermenéutica e historiografía modernas, “no hay hechos, tan sólo interpretaciones” (Friedrich Nietzsche) y “toda historia es ante todo un artefacto literario” (Hayden White)². Las dos novelas guardan paralelismo en ese planteamiento narrativo: ambas utilizan el modelo de la metaficción, contándonos el proceso de la creación del libro que tenemos entre manos. Ambas juegan con el equívoco de identificar al narrador con el autor del libro. Y, por último, ambas tienen como fondo una guerra: un espacio donde se agudizan las manifestaciones de violencia y los dilemas morales. La guerra resulta atrayente para la literatura. “Como lector —admite el propio Javier Cercas en una de las entrevistas— la guerra me ha fascinado siempre. La considero como una gran aventura, como un laboratorio de todas las posibilidades humanas” (Cercas, 2005b, en línea).

² Véase F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, Madrid, Tecnos, 2006 y Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

Sin embargo, a pesar del paralelismo indicado, tal como se encarnan en la ficción, las situaciones violentas en las dos novelas se resuelven de forma diferente o incluso opuesta. Mientras que en la primera, el soldado anónimo se muestra capaz de un acto de piedad, salvándole la vida al supuesto enemigo, en la segunda, un hombre normal y corriente —como pudo ser Rodney Falk—, tras incorporarse a un batallón selecto del ejército en Vietnam (Tiger Force), se convierte en un monstruo capaz de cometer las mayores atrocidades. Como afirma el mismo Javier Cercas, la segunda novela es más amarga, más desesperanzada, “es el envés de la anterior, un complemento o incluso una refutación de aquélla: después de todo uno escribe casi siempre para refutarse, para decir que lo que dijo en el libro anterior no era toda la verdad” (Cercas, 2005c, en línea).

El hecho de situar los relatos en momentos históricos muy concretos, marcados por conflictos ideológicos y confrontaciones militares, así como el interés constante por averiguar los motivos de las decisiones morales puede sugerir una obra comprometida con la causa política. No es el caso. Tal como sostienen Jordi Gracia y Domingo Ródenas en la recién publicada *Historia de literatura española* (volumen 7), Javier Cercas “no es un escritor social ni político, sino profundamente literario” (Gracia & Ródenas, 2011: 913). Sus pesquisas históricas derivan en una intensa reflexión sobre el confuso límite que separa la verdad de la ficción y sobre la (in)capacidad del discurso literario para afrontar la realidad: “es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla”, dirá Javier Cercas (2000: 17) en el prólogo a su colección de *Relatos reales*. Cada narración supone una consciente (aunque no necesariamente intencionada) alteración de la realidad.

El proceso se complica todavía más cuando la realidad representada tiene carácter histórico y el vehículo de transmisión es la memoria. Aunque Javier Cercas demuestre un compromiso o incluso una obsesión por “no olvidar”³ queda muy patente que la memoria no es el instrumento fiable y válido para reconstruir el pasado. En las dos novelas se sugiere al lector que lo contado posiblemente no equivalga (exactamente) a la realidad. La relación de los hechos ha pasado por un proceso previo de selección y modificación, propio de la memoria. La narración se llena de expresiones de inseguridad como “es posible”, “puede ser”, “quizás”. La estructura fragmentada y el tono, vago y tenso, así como las intervenciones directas del narrador, recuerdan que estamos ante un relato de ficción.

³ *Soldados de Salamina* termina con un apasionado monólogo del narrador convencido del poder salvador de su relato: “[...] mientras 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 Pio Canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayol, seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles y de todos ellos, sin dejarme a ninguno, y por supuesto de los hermanos Figueras y de Angelats y de María Ferré [...]” (Cercas, 2001: 208).

Javier Cercas, como muchos otros autores de la llamada tercera generación⁴ (Isaac Rosa, Jordi Soler, Ernesto Pérez Zúñiga, Juan Manuel de Prada) afronta la guerra civil (y también la guerra de Vietnam) no a partir de la memoria directa (según lo pudieron hacer los autores que participaron en la guerra) sino a partir de la *postmemoria*: un concepto desarrollado en referencia al Holocausto, por Marianne Hirsch, para dar cuenta de aquellas representaciones que son creadas por mediación de otros relatos, anteriores y surgidos directamente del trauma (Hirsch, 1997: 22). Según Hirsch, la *postmemoria* favorece un replanteamiento de la historia desde la subjetividad, por las generaciones posteriores, distanciadas del trauma y por tanto, capaces de expresarlo y resolverlo (Hirsch, 2001: 12).

“Las novelas de la *postmemoria*”⁵ no se construyen sobre una “realidad” conocida, sino sobre una interpretación de la misma: al no tener acceso a los hechos mismos, Javier Cercas elabora sus relatos a partir de las narraciones de los demás, perfectamente consciente de las limitaciones que esto supone. Cuando mira en la Filmoteca el vídeo de uno de los noticiarios de la posguerra donde Sánchez Mazas cuenta la historia de su fusilamiento frustrado, le sorprende la coincidencia discursiva (la precisión verbal, el ritmo, el tono, etc.) de su relación con la escuchada sesenta años más tarde de parte de Sánchez Ferlosio, hijo del escritor falangista, y se da cuenta 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” (Cercas, 2001: 42-43). En términos similares, en *La velocidad de la luz*, antes de reconstruir la historia de Rodney Falk, el narrador advierte al lector que se trata de «una versión» de su historia, la historia “tal como me la contó su padre y yo la recuerdo y tal como aparece [...] en sus cartas y en las cartas de Bob” (Cercas, 2005a: 89), su hermano. A continuación afirma:

aunque he verificado algunos nombres, algunos lugares y algunas fechas, ignoro qué partes de esta historia responden a la verdad de la historia y qué partes hay que atribuir a la imaginación, a la mala memoria o a la mala conciencia de los narradores: lo que cuento es sólo lo que ellos contaron (y lo que yo deduje o imaginé a partir de lo que ellos contaron), no lo que ocurrió realmente (Cercas, 2005a: 89).

La imposibilidad de representar lo ocurrido es motivo recurrente en ambas novelas. Las palabras pronunciadas por Rodney Falk —“esa historia no puede contarse” (Cercas, 2005a: 184)— remiten a varios elementos constitutivos del relato: las

⁴ El fenómeno de la *tercera generación* fue observado e identificado en la sociedad israelí en relación al Holocausto. En el caso de España equivale al rótulo de «los niños de la transición»: la generación de los nietos de los combatientes de la guerra civil, que crecieron en la democracia y sin embargo demuestran un gran interés por indagar en la historia de sus padres y abuelos afectados directamente por la guerra y la dictadura.

⁵ “Novela española de la *postmemoria*” es marbete utilizado por Isabel Cuñado (2007: 1-11) quien reúne en esta categoría, entre otros títulos: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *El heredero* (2003) de José María Merino, el primer volumen de la novela de Javier Marías *Tu rostro mañana*. *Fiebre y lanza* (2002), *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa..

deficiencias de la memoria, la insuficiencia del lenguaje, el trauma, el horror de la experiencia transmitida. En la estela de los planteamientos anteriores, es imposible acceder (y representar) “la verdad” en el sentido del conocimiento objetivo de los hechos, pero sí es posible alcanzar una verdad ficcional o literaria, que no tiene por qué guardar conformidad con la realidad extralingüística. La literatura puede ignorar, obviar o manipular los elementos reales. “El oficio del escritor —afirma Javier Cercas en *Diálogos de Salamina*⁶— consiste en mentir. Pero no se miente porque sí, sino para, a través de la mentira, llegar a una verdad superior, a una verdad que no es la verdad de los hechos, la verdad histórica o periodística, sino una verdad universal, una verdad moral o poética” (Cercas & Trueba, 2003: 18). Ésta debe ser buscada a través del propio relato. Contando las historias, se emprende el esfuerzo para acceder a la experiencia humana, lo cual no es nada fácil, ya que frecuentemente hace invalidar categorías tan elementales como la razón o el sentido, y, enfrentarse al sentido trágico de la existencia.

El narrador de Cercas no deja de indagar en las conductas de sus personajes, incidiendo de forma obsesiva en sus decisiones morales y, en el sentido más universal, en la naturaleza del mal. En *La velocidad de la luz* expone a Rodney Falk, un veterano de Vietnam, un hombre común convertido en criminal de guerra, que experimenta, y pone al descubierto, un gusto morboso, la alegría de matar. La atracción de la guerra, la belleza del mal, son fenómenos difíciles de asumir. “Nuestro tiempo que tiende a la moralina —admite Javier Cercas— no quiere ver eso. En mi novela digo que el escritor no está para hacer visible lo invisible, sino para hacer visible lo visible que nadie quiere ver” (Cercas, 2005b, en línea). La (auto)reflexión moral alcanza al mismo narrador. Se trata de un joven novelista, aturdido por el éxito, que descuida a su mujer y a su hijo, y con ello, de un modo indirecto, provoca su muerte. El interés por la naturaleza del mal en la novela está dirigido a los mecanismos de la perversidad, siempre teniendo en consideración que en determinadas circunstancias, cada uno de nosotros puede llegar a cometer actos indecentes, sea por crueldad, sea por estupidez o, incluso, por error.

2. CÓMO SE HACE UNA NOVELA

Cabe insistir que esas divagaciones de índole moral quedan pronunciadas dentro en unos modelos narrativos bien calculados. En la narrativa de Javier Cercas la forma siempre juega un papel destacado. Es a partir de los planteamientos discursivos, en el proceso de resolver los problemas formales, cuando resuenan las preocupaciones de orden histórico, moral o filosófico. En las novelas en cuestión, el relato incorpora

⁶ Una conversación mantenida con David Trueba, autor de la adaptación filmica de *Soldados de Salamina*.

elementos históricos (intervenciones de personas reales⁷, documentos y testimonios⁸), ofreciendo al lector la sensación de veracidad. Pero la realidad queda supeditada a los artefactos narrativos. En estas narraciones hay una manifiesta instrumentalización de los sucesos históricos al servicio de los intereses estéticos: “A Cercas —observación de Claudia Jünke— no le interesa la dimensión ideológico-política de los sucesos históricos sino que lo fascinan como materia para una historia bien narrada” (Jünke, 2006: 120). Historia bien narrada, en el caso de este escritor con afán de experimentación, se traduce en metanovelas con complejos mecanismos narrativos, de mucha soltura y de gran talento.

Uno de estos mecanismos es el conocido concepto de *relato real*, marbete acuñado por el mismo Cercas para aquellos relatos que permanecen muy cercanos a la realidad, “empeñados en ser verdaderos” (Cercas, 2005d: 92). Los narradores de sus novelas, explícitamente (en *Soldados de Salamina*) o implícitamente (en *La velocidad de la luz*) asumen construir relatos reales dentro de la ficción de la que forman parte. “Será como una novela”—explica el Javier Cercas personaje la idea a su novia Conchi— “Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad” (Cercas, 2001: 68). La historia del fusilamiento evitado de Rafael Sánchez Mazas y de la búsqueda de su benefactor participa de dos registros: el documental, una serie de textos escritos y entrevistas con los que se construye el “relato real”, y el imaginario, sobre las vivencias de Javier Cercas personaje, construido como “relato de ficción” por Javier Cercas, autor. Del mismo modo en *La velocidad de la luz*, el narrador, novelista y profesor visitante en una universidad norteamericana, intenta descifrar los misterios del pasado de Rodney Falk (“relato real”), a la vez que protagoniza un relato en la actualidad, con una novela y una muerte en el desenlace.

En el orden formal, también es digno de atención el carácter agenérico (o antígenérico) de la narrativa de Javier Cercas. *Soldados de Salamina* (también *La velocidad de la luz*, pero en menor medida) representa una obra híbrida, que participa a la vez de lo cronístico (histórico) y de lo poético (imaginario), de lo periodístico y de lo autobiográfico, recurriendo a una multitud de modalidades narrativas, tales como: ensayo, discurso histórico, reportaje, testimonio oral, autobiografía, metanarración, cartas, novela detectivesca... Las fronteras genéricas se confunden y las clasificaciones quedan cuestionadas. Como comenta en este sentido Stacey Dolgin Casado, Cercas combina registros y categorías novelísticas típicamente separados por los escritores modernos:

Esta ostensible paradoja de la co-presencia de formas artísticas cultas con otras populares, se explica por el carácter contradictorio de la posmodernidad; al mismo tiempo que rechaza las estructuras jerárquicas (como la supremacía de la historia sobre la ficción) y las oposiciones

⁷ En *Soldados de Salamina*, el periodista y narrador Javier Cercas recibe materiales del historiador Miguel Aguirre; también se reúne con Roberto Bolaño, escritor chileno asentado en Barcelona.

⁸ *La velocidad de la luz* concluye con una “nota del autor” donde Javier Cercas menciona los testimonios de los ex combatientes de Vietnam que le sirvieron de apoyo para su narración.

binarias (como la realidad versus la ficción) basadas en la lógica y la razón que orientan el pensamiento moderno, se las apropia y luego las combina y reconfigura de una manera original (Dolgin Casado, 2010: 90).

Otro aspecto relevante es poner al descubierto las convenciones del discurso literario, su carácter imaginario y la ambigüedad: por una parte, se nos sugiere que la historia contada es «real», y por otra parte se destaca su ficcionalidad, destapando los mecanismos narrativos que la sostienen. Las novelas aquí consideradas vienen a revelar la dimensión ficticia de todo discurso humano, tanto literario como histórico, en la estela del llamado Nuevo Historicismo y el mencionado Hayden White. La narrativa de Cercas expone abiertamente su condición de artefacto lingüístico, debatiendo sobre su propia constitución. Como ya hemos puesto de relieve, la reflexión metaliteraria representa un componente relevante de ambas obras, que cuentan, además del argumento novelesco, la historia de cómo se hace la novela. En *Soldados de Salamina*, el narrador, periodista y escritor, intenta averiguar quién fue el soldado que salvó la vida a Rafael Sánchez Mazas a finales de la guerra civil. A la vez, este narrador llamado Javier Cercas escribe sobre cómo escribe su historia. En la misma clave el narrador de *La velocidad de la luz*, novelista y profesor universitario, intenta conocer el pasado del veterano de Vietnam, Rodeny Falk, y simultáneamente lleva a cabo la escritura de una novela, la misma que estamos leyendo. Estamos pues ante una narrativa con una clara dimensión metaficcional, una metanarración o, más precisamente, una metaficción historiográfica, valiéndose del término forjado por Linda Hutcheon (1988): textos intensamente autorreflexivos que aluden a una realidad histórica específica.

Muy ligado al aspecto anterior es el procedimiento de implicar al narrador en la historia contada. En ambas novelas vemos al narrador convertido en personaje e identificado con el autor a través de una serie de detalles biográficos⁹.

En *Soldados de Salamina* el narrador que va tras la pista del fallido fusilamiento de Sánchez Mazas, se llama Javier Cercas, es novelista y vive en Gerona. Se sugiere aquí una identificación del autor con el narrador y una referencia real a la narración. Sin embargo, al ser incorporados a un texto literario, los datos biográficos del narrador, así como los sucesos supuestamente ocurridos en la realidad, pasan a representar lo inventado, adquieren un carácter ficcional. El Javier Cercas real, a diferencia del literario, no es periodista sino profesor universitario y (datos verificables extratextualmente) no está separado, sino que vive con su familia, mujer e hijo¹⁰.

En *La velocidad de la luz* desconocemos el nombre del protagonista pero la situación del narrador coincide de nuevo con la biografía del autor: se trata de un joven profesor de literatura que trabaja temporalmente en una universidad norteamericana y

⁹ Remito, para un amplio desarrollo del fenómeno de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas, al estudio de Teresa Gómez Trueba (2009).

¹⁰ Datos referentes a la fecha de publicación de *Soldados de Salamina* (2001). Hoy en día Javier Cercas se dedica a la escritura y colabora con la prensa como articulista. También es profesor de Literatura Española en la Universitat de Girona.

ambiciona convertirse en escritor. Luego narra su propio éxito con una novela sobre la guerra civil y una tragedia familiar en la que mueren su mujer e hijo.

La pseudo-identificación puede confundir a lectores inexpertos. De hecho, Javier Cercas afirma haber recibido mensajes de personas preocupadas por el destino de su familia a las que tuvo que tranquilizar afirmando que su familia estaba bien (Cercas, 2005c).

3. EL ESPANTO ESTÁ EN NOSOTROS

El uso de la autoficción, la estrategia de identificar al autor con el personaje, permite, por un lado, burlar las fronteras de lo real y de lo ficticio, y por otro lado demuestra un tratamiento personal del mundo representado en la novela. Javier Cercas se ha pronunciado más de una vez acerca de esta recurrencia de las apariciones del autor en sus ficciones. En *Diálogos de Salamina* afirma:

El Javier Cercas de la novela no soy yo, ya lo he dicho. Pero ahora tengo que añadir que sí soy yo. Quiero decir que so yo elevado a la enésima potencia, ese tipo es jugo o esencia de Javier Cercas, es una máscara que se ha puesto el Javier Cercas real para decir lo que quiere decir, porque escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un yo que soy yo y no soy yo, igual que una máscara. [...] De manera que ese Javier Cercas me oculta, sí, pero sobre todo me revela (Cercas & Trueba, 2003: 19).

La autoimplicación en el mundo narrado constituye una característica muy significativa de la obra de Javier Cercas, una muestra de que el uso de la autoficción, más que un juego literario, representa una forma de compromiso personal. Para Santos Sanz Villanueva, es un recurso a la vez cervantino y posmoderno, “que busca fundar un territorio nuevo para la ficción a medio camino de la autobiografía y de la fábula moral” (Sanz Villanueva, 2005, en línea). La convergencia está en el destino (trágico) del personaje/narrador/autor que busca entender el carácter equívoco de la naturaleza humana.

El narrador de *La velocidad de la luz*, en una conversación con Rodney Falk, preguntado por los motivos de su escritura, dice sentirse obligado a responder al mundo que le rodea: “A lo mejor uno no es sólo responsable de lo que hace, sino también de lo que ve o lee o escucha” (Cercas, 2005a: 175). En *Soldados de Salamina*, la responsabilidad está relacionada con la memoria. Es una novela esperanzada. Tiene a su héroe (el soldado anónimo)¹¹ cuyo recuerdo será salvado por la literatura. *La velocidad de la luz* es más pesimista. Reflexiona sobre la capacidad humana de infligir el mal, sea por depravación, sea por estupidez, como es el caso del narrador quien, enceguecido

¹¹ Para el estudio del héroe en *Soldados en Salamina* véase el artículo de Carmen Servén (2010). La autora analiza cómo, en tres novelas de inicios del siglo XXI —*Soldados de Salamina*, *La voz dormida* y *Los rojos de ultramar*—, se configura una nueva dimensión del héroe: perdedor de la guerra.

por el éxito, se olvida de su familia. Enlazar el destino del excombatiente de Vietnam con la tragedia personal del narrador agudiza la pregunta sobre el origen del mal. La novela consigue retirar el problema del contexto histórico (la guerra de Vietnam) para situarlo en un orden universal, de forma que invita a cuestionarse, a reevaluar las decisiones y los juicios morales. “El espanto está en la guerra, pero mucho antes estaba en nosotros” (Cercas, 2005a: 114), dice Rodney Falk en una de las cartas enviadas a su padre. Esta frase es retomada por el narrador para sugerir, en referencia a las atrocidades cometidas por Falk durante la guerra, que en determinadas circunstancias todos podemos llegar a ser crueles. “Ustedes pueden creer que éramos monstruos —dice la voz de Rodney en la cinta reproducida al final de la novela— pero no lo éramos. Éramos como todo el mundo. Éramos como ustedes” (Cercas, 2005a: 283).

Ambas novelas concluyen con una profesión de fe en la literatura. No por su capacidad de representación, cuestionada a lo largo de los textos, sino por el afán de comprender, por su disposición a percibir la realidad por medio de la invención y por ofrecer un efecto purificador (¿catarsis?) a quien escribe o lee. La ficción consigue afrontar la realidad y la memoria (o la posmemoria) a nivel emocional y no por correspondencia necesaria a los hechos del pasado, constituyéndose en un orden afectivo y estético, soslayando el principio de la referencia, la expectativa o, incluso, la razón. “Es que las cosas que tienen sentido no son verdad — declara Rodney Falk. Son sólo verdades recortadas, espejismos: la verdad es siempre absurda” (Cercas, 2005a: 122).

A pesar de esta paradoja, a pesar de la indefinición de la verdad y la enorme dificultad para acceder al pasado, es necesario escribir. Después de todo, como precisa Javier Cercas en este sentido, “uno no viaja para llegar, sino para disfrutar del viaje” (Cercas, 2000: 17).

BIBLIOGRAFÍA

- CERCAS, Javier (2000): “Prólogo”. In: *Relatos reales*. Barcelona: El Acantilado.
- (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (2005a): *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (2005b): “Diálogo con Javier Cercas: El mal y la alegría de matar”. Entrevista por Hugo Beccacece, *Suplemento Cultura La Nación* (Buenos Aires), June 5: 1-2. URL: <<http://www.lanacion.com.ar/709902-el-mal-y-la-alegria-de-matar>> (consulta: 24.10.2012).
- (2005c): Encuentro digital con Javier Cercas en *El Mundo*. URL: <<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/04/1506/index.html>> (consulta: 13.09.2012).
- (2005d): “Relatos reales”, *Quimera (El alfabeto de los géneros)* 263-264: 91-93.
- CERCAS, Javier & TRUEBA, David (2003): *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona: Tusquets.
- CUÑADO, Isabel (2007), “Despertar tras la amnesia: Guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI”. *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, Spring; 3: 1-11. URL: <<http://www.dissidences.org/files/3IsabelCunadopdf.pdf>> (consulta: 20.10.2012).
- DOLGIN CASADO, Stacey (2010): “Ficción y realidad en Javier Cercas”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 719: 89-102.

- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2006): "Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española". In: *Guerra y literatura. Actas del XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*. Cádiz: Fundación Luis Goytisolo, 41-55.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2009): "Esa bestia omnívora que es el yo: el uso de la 'autoficción' en la obra narrativa de Javier Cercas". *Bulletin of Spanish Studies* 86 (1): 67-83.
- GRACIA, Jordi & RÓDENAS, Domingo (2011): *Historia de literatura española. 7 Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- (2001): "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory". *The Yale Journal of Criticism* 14: 5-37.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism*. New York — London: Routledge.
- JÜNKE, Claudia (2006): "«Pasarán años y olvidaremos todo»". In: Ulrich WINTER [ed.], *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo — Representaciones literarias y visuales*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 101-128.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2005): "La velocidad de la luz" [reseña] *El Mundo (El Cultural)* 10/03/2005. URL: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11508/La_velocidad_de_la_luz> (consulta: 20.10.2012).
- SERVÉN, Carmen (2010): "Guerra civil: perdedores míticos". In: Joanna WILK-RACIEŃSKA, Jacek LYSZCZYNA [ed.], *Encuentros. Volumen III. Encuentros con la literatura y el teatro del mundo hispano*. Katowice: Uniwersytet Śląski, Oficyna Wydawnicza WW, 183-196.