

LA RAÍZ IMAGINADA

Javier Cercas. Biografía de una obra literaria.

Tesis Doctoral. Septiembre 2022

Autor: Carlos Quesada Casado

Director: Domingo Ródenas de Moya

RESUMEN:

El siguiente documento estudia la obra de Javier Cercas desde su primera publicación, *El móvil* (1987) hasta el reciente título del nuevo ciclo de novelas iniciado con *Terra Alta* (2019). El estudio también incluye el análisis de su tesis doctoral, *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (1993), así como el de su obra periodística, iniciada en 1989 en el *Diari de Barcelona*, y obviamente consolidada en los más de 20 años de colaboración regular con el diario *El País* (desde 1998 a la actualidad).

La tesis consta de cinco partes. En la primera, *La raíz imaginada*, se expone la hipótesis de trabajo, esto es, el motivo biográfico que, a criterio del autor de este estudio, moviliza e impulsa la obra entera de Javier Cercas. En la segunda parte, titulada *Yacimientos*, se analiza la producción literaria de Cercas desde su mencionada primera publicación en 1987 hasta *Relatos Reales*, libro de crónicas publicado en 2000 y que supone el cierre de un primer ciclo de escritura en el que Cercas es un autor muy minoritario. La tercera parte, *¡Oro!*, se centra en el estudio de la novela *Soldados de Salamina* (2001) con la que Cercas logró un enorme éxito de ventas y el reconocimiento de la crítica mundial, y gracias a la cual pudo profesionalizar su vocación de escritor. La cuarta parte, *La tercera verdad*, analiza la poética que Cercas desarrolla en su producción novelística posterior a *Soldados de Salamina*, ya como novelista profesional y autor de referencia de las letras españolas, e incluye el estudio del libro misceláneo *La verdad de Agamenón* (2006) así como del ensayo literario *El punto ciego* (2016), ambos títulos pertenecientes a esta época y directamente relacionados con la construcción de dicha poética. Por último, la tesis termina con *La patria imaginada*, notas acerca de *Terra Alta* (2019) y del nuevo ciclo de novelas policíacas iniciado con este título, con el que Cercas ha inaugurado una fase creativa distinta y aún por recorrer. La tesis incluye una primera cronología biográfica del autor, así como fragmentos de conversaciones privadas con el novelista.

INTRODUCCIÓN:

Javier Cercas Mena (Ibahernando, Extremadura, 1962) empieza a desarrollar su obra novelística en la segunda mitad de la década de los 80, un momento en que la narrativa occidental se debate entre la experimentación autorreferencial del posmodernismo vindicado desde los años 60 por teóricos como John Barth (sobre todo por su ensayo *La literatura del agotamiento*, 1967), y la denominada literatura comprometida y politizada que promulgan figuras intelectuales como Sartre (en su obra cumbre a este respecto, *Qué es la literatura*, 1947). Entre estos dos grandes bloques novelísticos, hay que matizar algunas corrientes narrativas no vinculadas directamente con ninguno de los dos, o sólo tangencialmente, que ejercerán gran influencia en la escritura de Cercas: la narrativa hispanoamericana de los 60, enraizada en lo esencial en Jorge Luis Borges y la obra literaria que desarrolla desde finales de los años 30 (en especial, a partir de *Historia de la eternidad*, de 1936), y que evolucionará en una miríada de autores de reconocimiento mundial como los nóbeles Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, o Julio Cortázar; y un posmodernismo más iconoclasta, independiente, y lúdico en las obras por libre de autores como Kafka, Italo Calvino, Quim Monzó, o Gonzalo Suárez. A todo ello, hay que añadir el legado de la novela de aventuras decimonónica (Hugo, Dickens, Stevenson, Julio Verne), de la novela norteamericana contemporánea (de Faulkner y Hemingway, a Irving y Auster) y el impacto del ensayismo español de autores como Fernando Savater (sobre todo *La tarea del héroe*, 1981), así como la insoslayable influencia de los autores de la novela clásica francesa (en especial Flaubert) y por supuesto de la Edad de Oro (Cervantes).

Con todos estos elementos, Cercas procura convocar una tradición propia, una genealogía que integra las esencias de cada una de estas corrientes: es decir, una novela inteligible, con trama cuidada, personajes definidos, y discurso riguroso, técnicamente exigente (Flaubert) copada de elementos fantásticos (Borges) para agrandar la experiencia lectora, desautomatizar la percepción, y buscar un retrato chocante por lo fiel de nuestra laberíntica y pesadillesca civilización contemporánea (Kafka, Gonzalo Suárez) contada con un ritmo trepidante y una invitación indisimulada al lector popular (Verne, Dickens). Todo ello narrado con un compromiso inamovible hacia la literatura pero no forzosamente con la política literaria (Vargas Llosa, Cortázar, Márquez) que hacen del novelista un desafiante de la inteligencia, un agente que cuestiona la realidad por sentada y las convenciones sociales, y que toma su oficio como una tarea no sólo estética, sino también ética, no sólo como un acto subversivo, sino también como un ejemplo moral (Vargas Llosa, Savater).

A esta síntesis, Cercas añade ya entrados los años 90 nuevos modelos e influencias de peso capital, como las reflexiones estéticas de Sánchez Ferlosio sobre los personajes de carácter y destino (es decir, elementos para una refundación de la figura del héroe clásico y del héroe moderno), o una muy lateral incursión en estilos más discursivos de la narrativa española contemporánea (en especial, en su obra *El vientre de la Ballena*, 1997). Pero la década de los 90 será, sin duda, crucial en el desarrollo estilístico de Cercas por su incursión en el periodismo, primero en publicaciones más minoritarias y puntuales (*El observador*, *Diari de Barcelona*) y después mediante un periodismo mucho más reportero, pegado al dato, al suceso, y a la calle (*El País* edición Cataluña), que le ayudará a afianzar los pilares estilísticos (concreción, agilidad, ironía, autoficción) y morales (los otros como una parte de nosotros, el pasado como una forma del presente) de una nueva estética que culminará en su obra más celebrada, *Soldados de Salamina* (2001). A partir de aquí, Cercas desarrolla una obra novelística como escritor profesional que explorará todos sus elementos fundacionales acendrados en un estilo propio. Así, las novelas de Cercas de los siguientes 18 años expresan fórmulas de superación tanto del posmodernismo barthiano más hermético como del ludismo ochentero más superficial, y dota a sus libros de una temática histórica con fuertes contrastes discursivos (el testigo vs. los hechos, la frivolidad intelectual y los populismos, la partitocracia de la gran Recesión, el narcisismo individual y colectivo de la Transición, la banalidad del mal, la circularidad de la violencia y de la marginalidad urbana) y matices morales polémicos (el heroísmo como posibilidad universal, la voluntariedad del mal, la falsedad y la falsificación como valores posmodernos, la irresponsabilidad de los políticos como inventores de conflictos, el papel impertinente del intelectual, las trampas de la memoria) que se insertan en estructuras narrativas elaboradas (flash-backs, periodismo y pseudoperiodismo, autoficción, historiografía e historiografía simulada) y que fuerzan al máximo la ambigüedad lectora y el cruce de géneros, convirtiéndose todo ello en una marca distintiva del estilo cerquiano, no exenta de antecedentes posibles (Capote, Barnes, Coetze, Mendoza, Millás, Marías) pero no siempre probables.

OBJETIVOS:

La presente tesis pretende:

- Elaborar un relato filológico de las obras de Javier Cercas desde 1987 hasta 2020 a partir de sus textos, de su recepción crítica, de las interconexiones entre su propia obra y con otros documentos no literarios (entrevistas, conferencias, reportajes), y de los eventos biográficos vinculados a la escritura de tales libros.
- Análisis general de su obra periodística desde 1989 hasta 2020.
- Análisis de su tesis doctoral (*La obra literaria de Gonzalo Suárez*, defendida en 1991 y publicada en 1993) y estudio de las aportaciones estéticas de ese trabajo en su obra general.
- Primera aproximación biográfica a Javier Cercas mediante unas notas biográficas autorizadas.

METODOLOGÍA:

Para la redacción de la presente tesis, se ha empleado bibliografía diversa relacionada con Javier Cercas, del propio Javier Cercas, o escrita por otros autores en colaboración con Javier Cercas, así como bibliografía general pertinente a la teoría literaria contemporánea (ver apéndice).

Así mismo, se ha realizado búsqueda bibliográfica en buscadores académicos (REBIUN, DIALNET) buscadores especializados en tesis doctorales (<http://search.ndltd.org>, <https://oatd.org>) y buscadores del fondo bibliográfico de la Universidad de Barcelona (CRAI, <https://crai.ub.edu/es>).

Para documentación especial, se han realizado solicitudes e-mail o telefónica a antiguos doctores de la obra de Javier Cercas, autores especializados en la obra de Cercas, amigos de Javier Cercas, así como al servicio de documentación del diario *El País*, y al de la propia Universidad de Barcelona.

Por último, se han mantenido conversaciones privadas con Javier Cercas.

LA RAÍZ IMAGINADA

LA RAÍZ IMAGINADA

Había terminado de escribir esta tesis cuando sentí la necesidad de quedar con Javier Cercas y realizarle unas últimas preguntas. Así que concretamos día y hora y durante la espera de la fecha fui torneando en mi cabeza los asuntos que me urgía cerrar con él. Llevaba años leyendo a Cercas, sus novelas, sus ensayos, sus artículos, sus entrevistas, mucho del papel que inevitablemente había provocado su obra (estudios, tesis, reseñas, ediciones). Sus muletillas, sus autores favoritos, sus polémicas públicas, algunas manías privadas, sus obsesiones literarias, sus premios, su vida se había ido depositando en mí con el peso peligroso de la familiaridad. Y sin embargo, este hombre podía hacer todavía cualquier cosa, escribir una novela, publicar una columna, realizar una declaración, un gesto que refutara o modificara todo lo que hasta ahora había sido. Esa era la verdad irreparable. Creía haber realizado una lectura honesta de sus libros, sin agotarlos pero sin traicionarlos, aunque me preguntaba si algunas de las cosas que yo había visto en ellos tendrían el mínimo pie de apoyo en lo que Cercas había querido decir. No deseaba escribir un libro sobre Cercas sin Cercas. Y sentía que había una pieza que se me escapaba.

Conduje hasta su casa del Empordà uno de los últimos días del año, atravesando un espectacular atardecer en llamas por los campos lunares de aquella tierra, azotados de viento. Cuando entré en su estudio, su amabilidad permanente y la calefacción me dieron la bienvenida. Nos sentamos en unas butacas rodeados por altas estanterías repletas de libros, junto a su mesa de trabajo donde se amontonaban revistas, más libros con marcas y subrayados, y un taco de hojas impresas con una versión tachonada de la nueva novela que iba a publicar en unas semanas. No era la primera vez que nos veíamos, pero sí era la primera que nos habíamos visto las suficientes veces como para recordar bien otras conversaciones previas, y romper el hielo con facilidad. Comenzamos a hablar de sus polémicas públicas, de su articulismo, de sus nuevas novelas, de Gonzalo Suárez, de Ferlosio, de su relación con los novelistas españoles actuales, de la literatura y la falsificación, de los falsos debates intelectuales, de la posmodernidad, de la pandemia. La conversación se fue felizmente de las manos, y cuando llevábamos ya un par de horas charlando percibí que la cena se acercaba, el tiempo se escurría, y no habíamos llegado a donde yo quería llegar. Así que me animé a preguntarle:

CQ. Está saliendo mucho en esta conversación tu marginalidad, tu provincialidad.

JC. Esto ha sido Cataluña. No tanto Gerona. Cataluña. Soy un tío que estudia literatura catalana, que habla catalán incluso en casa, que publica en un periódico en catalán, que publica en una editorial catalana, y cuyo ámbito literario es en catalán: Joan Ferrater, Salvador Oliva, Sergi Pàmies, Quim Monzó, todos esos eran mis amigos, mi círculo. Yo seguía las polémicas catalanas literarias, todo. Marginalidad en el sentido de periférico. Para mí esto es total. Fíjate si era periférico que ni tuve ningún contacto con el círculo literario de Gerona. Era un marginal de Gerona también. Ni siquiera era Gerona. Mi grupo de Gerona son unos charnegos del barrio que no tienen ninguna relación con la literatura. Gente del barrio. Marginalidad de verdad. Esto es un hecho, lo tomas o lo dejas. Ojo, no es una virtud. Es un hecho.

Por eso para mí el *procés* ha sido un shock. Porque no es que yo fuera catalán de Barcelona, o...es que mi ambiente era catalán, catalán, catalán, total. Todos eran independentistas, pero en aquel momento [años 80] no había ningún problema hasta que luego, crack, reventó todo. Por eso para mí todo esto ha sido un shock.

CQ. Y esta marginalidad esencial...

JC. Sí, es así. Es que no sé cómo contarle porque no es para darme pisto, para hacer marketing. Es un hecho biográfico. Es un hecho.

CQ. Reforzado por tu origen de Extremadura.

JV. Evidentemente. Y no haber ido a Barcelona. De haber ido a Barcelona, no hubiera hablado catalán seguramente, o no hubiera tenido esa relación con lo catalán tan intensa. Cuando Manuel Vilas, tras el premio [Premio Planeta 2019], me vio en una entrevista con [Josep] Cuní, me dijo: <<Claro, ahora entiendo por qué te odian tanto. ¡Si tú eres uno de ellos!>>. Y es así. La gente se piensa que digo lo que digo del *procés* porque me siento español. Al contrario, lo digo porque soy catalán. Hablo en catalán con...tú lo has visto, ¿en qué idioma hablo con muchos amigos, con Jordi Gracia por ejemplo? En catalán. Me he enfadado con esto [*el procés*] porque me parece inadmisibile, porque me parece un ataque contra la democracia de este país. Aquí algunos lo saben, y otros lo ignoran o lo quieren ignorar. Los jóvenes se creen que soy un *españolazo*. Y otros. Lluís Llach me

mandó su libro dedicado, y me lo mandó en castellano. [Risas] Y yo vivo mucho más en este pueblo que él. Esta es mi marginalidad. Y esto es un hecho de mi vida.

CQ. ¿Y por qué vinisteis a Gerona y no a Barcelona?

JV. La gente no emigraba a Gerona, sino a Barcelona. Bueno algunos sí, pero la mayoría iba a Barcelona. Pero mi padre era veterinario. Gerona era una potencia en temas de ganadería, y a mi padre le dieron trabajo aquí. Los que vinimos aquí, nuestra lengua es el catalán. Y por ello, muchos pensaron que yo me apuntaría al *procés*. Y por eso me odian, porque no lo hice. Pero esto no es una interpretación, es un hecho.

CQ, Ahora que sacas lo de vuestra emigración, aprovecho y te llevo a esa época, o más atrás, porque de eso he encontrado poco escrito, cuatro cosas. ¿Qué vivencia tienes tú de la infancia?

JC. La palabra es desarraigo. Estás en un sitio, ¡rac!, y te sacan. Esto es lo que a mí me define, y a mis hermanas. Y eso lo notas muchísimo cuando vuelves. Mi desarraigo era especial porque yo volví constantemente, y porque mentalmente mis padres, sobre todo mi madre, estaba allí. Hay quien se va y no vuelve. Hay diferentes formas de emigrar. Nosotros no. Nosotros volvíamos, era un vivir a horcajadas. Esto es muy raro en mi caso porque en un lugar eres rico y en el otro no eres rico, en un lugar eres alguien y en el otro no eres nadie. Hay un libro para mí completamente deslumbrante, que es donde más cerca he visto lo que yo sentí, que se llama...es de Adam Zagayevski y su libro *Dos ciudades*. Habla de su infancia, y de cómo él vivía en dos ciudades, sus padres tuvieron que migrar de Rusia a Alemania, a una ciudad que tras la guerra era Polonia, y antes era Alemania. Esta fue mi sensación, esta sensación de desarraigo y de vivir en dos sitios a la vez. Del libro sólo recuerdo la sensación, el perfume, pero es lo que yo viví.

Esa es la palabra, desarraigo. De un lugar, además, con unas raíces profundísimas. Yo soy de dos lugares, esa es la realidad. Pero esto aquí muchos no quieren entenderlo. Desgraciadamente, siempre tuve la pesadilla de que podían echarme, de que yo no pertenecía. Y por desgracia se ha producido. Lo escribí hace un tiempo en un artículo que fue muy polémico, *La gran traición*. Y luego una mujer de Harvard me escribió hablando de lo mismo, y entonces surgió la pregunta: ¿Cuándo eres de un sitio? La sensación que tengo es que me han echado. De Gerona. Y siento que he ido a la Terra Alta para bus-

carne otra patria. Un sitio nuevo. Ha sido inconsciente, pero creo que es así. Y me llama la atención porque se parece bastante a Extremadura en cuanto a su orografía. Lo primero que noté cuando llegué allí fue eso.

CQ: Que es donde termina el *Monarca de las sombras*, por cierto, en la Terra Alta. Allí se produce la confluencia.

JC. Exacto. Pues para mí esa es la clave de todo, que soy un desarraigado. ¿Por qué soy escritor? Porque soy un desarraigado. Porque me sacaron de mi sitio. Y el desasosiego que llevo encima es esto. Soy fruto del desarraigo geográfico y del religioso, espiritual, que en mi caso están totalmente imbricados. Desarraigo físico y espiritual, dijéramos. Esto he tardado mucho en podérmelo explicar porque me tomó tiempo comprenderlo. Sí, me enamoro allí en mi pueblo de una chica con 14 años, vuelvo a Gerona, pierdo la fe, y entonces leo a Unamuno. Pierdo la patria, pierdo la fe, y entonces me agarro a la literatura. ¿Como qué? Como un sucedáneo. Empiezo a leer a Unamuno y empiezo a leer de un modo distinto. Y comienzo a... no a decirme que seré escritor, porque eso para mí era imposible todavía, era como decir que sería chino. Pero sí empiezo a decirme: <<Aquí hay algo muy importante, y aquí me puedo agarrar.>> Aquí me puedo agarrar.

Aquí esta *la pieza*, me digo mientras nos despedimos en el zaguán de su casa y nos felicitamos el futuro año nuevo. Antes de poner una sola palabra, una sola coma, un solo acento en este estudio, aclaremos *la pieza*: el desarraigo. La raíz rota de la patria y la raíz rota de la fe como bandera de un hombre. Esta es la cuestión, las coordenadas vitales donde encontrar a Javier Cercas. Y esa doble raíz rota, este arrancamiento duplicado, combustiona su naturaleza, le marca hasta el fondo y le empuja hacia adelante, le provoca un prodigio: crearse otra raíz, agarrarse con todo a *otra cosa*. Para poder hablar de su escritura, de su creatividad, de su lecturas formativas, de su carrera literaria, pongo por tanto en lo alto de mi mirada una estrella polar, una referencia: la raíz imaginada de la literatura.

YACIMIENTOS

EL MÓVIL (1987)

1

Vivía en la calle Pujol de Barcelona, en un desastrado piso de alquiler donde compartía sueños, desorden, y una nevera medio vacía con su amigo y pintor David Sanmiguel¹. Corría el año 1987, Javier Cercas era joven, no tenía oficio ni ahorros, se había licenciado casi a la par en Filología Hispánica y en el Ejército, donde había terminado la mili el invierno anterior, así que cuando aquel enero se encierra en su habitación a escribir durante horas no tiene otro horizonte que la página en blanco, más nombre que su olvidable, ni más fuerza que su secreta pasión por ser escritor.

A la altura del año 1987, Cercas quiere ser un escritor norteamericano posmoderno. Aclaremos que Cercas tiene por entonces 25 años, que ha devorado la literatura de muchos pero sobre todo de Franz Kafka y de Borges; que ha conocido las traducciones de Quim Monzó sobre John Barth, el gran teórico de la posmodernidad²; que ha conocido la literatura de Quim Monzó y a Quim Monzó³, el escritor catalán posmoderno por excelencia; que apenas ha salido de la desangelada rutina de Gerona y sus minúsculos circuitos artísticos; que vive de prestado; que es tímido. Convengamos que querer ser un escritor norteamericano posmoderno es su manera de no saber quién es todavía. Envuelto en semejante bruma, incubando la despiadada mezcla de dudas y ambición propias del escritor en ciernes, lo normal hubiera sido que Cercas escribiera por esas fechas un texto programático, doctrinario, un texto apegado o al menos fiel a las consignas posmodernas (ludismo, metaliteratura, *pastiche*) y que además lo hubiera hecho con cierto grado de torpeza (cinismo, densidad, pedantería). Sin embargo, no ocurre así. A pesar de que hay ludismo, hay metaliteratura, hay *pastiche*, y lo hay en dosis exactas y en medidas sorprendentemente adecuadas, *El móvil*, la obra que escribe durante aquellas jornadas de encie-

¹ Lo trae el propio Cercas en el prólogo que escribe a la edición de *El móvil* de 2017, PRHMondadori, pp.9-10

² Lo cuenta Domingo Ródenas, *Introducción*, en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Cátedra, 2017, pp. 25-26

³ Javier Cercas, *Monzó*, El País, Cataluña, 2 de junio de 2001. A juzgar por lo que cuenta en este artículo sobre el recién publicado libro de Monzó *Gasolina*, debieron conocerse en 1983, año en que Monzó publicó precisamente las traducciones de Barth.

rro, contiene un elemento que no cuadra con el escritor norteamericano posmoderno que Cercas sueña con ser. Hablo de la obsesión por el realismo. Hablo de Flaubert.

De Flaubert es la cita con la que empieza el libro⁴. Son flaubertianos los métodos empleados por Álvaro, el escritor protagonista que pretende provocar una novela en su escalera de vecinos: << Ambiciosa construir una máquina de perfecta relojería. Nada debe confiarse al azar. Confecciona un fichero para cada uno de sus personajes en el que consigna minuciosamente el decurso de sus vacilaciones, nostalgias, pensamientos, fluctuaciones, actitudes, deseos, errores.>>⁵. También flaubertiana es su meta: <<(…) la necesidad de elevar la prosa a la dignidad del verso. Cada frase debía poseer la inmovilidad marmórea del verso, su música, su secreta armonía, su fatalidad.>>⁶. Por último, el referente, el faro, la piedra de toque que sustenta todo el intento de Álvaro: <<Era preciso regresar al siglo XIX; era preciso regresar a Flaubert>>⁷

Así que Cercas pone al frente de la trama a un maníaco del realismo, a un seguidor milimétrico de los “modelos reales”, un flaubercito recalcitrante que no va a permitir bajo ninguna excusa que la realidad le estropee una buena historia para su novela. Con empeño enfermizo, Álvaro se acuesta con su repugnante portera para sonsacarle información, acorrala la vida laboral y sentimental de la pareja de vecinos de enfrente hasta empujarlos al asesinato, engatusa al solitario anciano del piso de arriba con una amistad postiza que sólo busca certificar la existencia de una caja fuerte rebosante de ahorros y emplearla como cebo del crimen. En manos de este obseso, la escritura de su libro se convierte en una monstruosa máquina de manipulaciones, manejos, y malabarismos, que terminan cayéndole encima: ha forzado tanto la realidad, tanto ha retorcido las vidas de sus vecinos para hacerlos encajar en su ficción, que ha dejado por el camino un reguero de huellas, pistas, y fallos con los que pronto la policía terminara inculpándolo como sospechoso principal del crimen. Con todo, Álvaro se sienta a esperar su castigo con un triunfo final: su libro, que empieza exactamente con las líneas iniciales del relato: <<Álvaro se tomaba

⁴ “Il y a une locution latine qui dit à peu près: <<Ramasser un dénier dans l’ordure avec sex dents>>. On appliquait cette figure de rhétorique aux avarés. Je suis comme eux, je ne m’arrête à rien pour trouver de l’or.>> , en Javier Cercas, *El Móvil*, Sirmio, 1987, p.79.

⁵ Op.cit., p.87

⁶ Op.cit, p.85

⁷ Op.cit, p.86

su trabajo muy en serio. Cada día se levantaba puntualmente a las ocho (...)» El círculo se cierra.

El Móvil que más se conoce es la edición que Javier Cercas preparó en 2003 para la editorial Tusquets. El volumen recoge un único relato de los cinco publicados por Sirmio en 1987, la diminuta editorial catalana que se atrevió a editar al joven Cercas y que en 2003 llevaba ya más de una década extinta. *El Móvil* (2003) es así una actualización de *El Móvil* (1987), un libro sacado de otro libro, una rehabilitación del pasado. Debo por tanto distinguir dos libros diferentes y parecidísimos.

Si *El Móvil* de 1987 es un balbuceo, el experimento de un joven narrador que intenta abrirse paso entre las ingentes lecturas formativas, tics estilísticos, y novatadas que aún contaminan su voz incipiente, *El Móvil* de 2003 es leído, en cambio, como un antecedente del que se pueden desempolvar, rastrear, y hasta derivar ciertas líneas maestras, señales que nos conducen inevitablemente al Cercas maduro y a la excelencia de su obra más famosa, *Soldados de Salamina* (2001).

No es casual, en este sentido, que Francisco Rico, el más famoso de nuestros críticos, le dedique el epílogo para advertir que todo lector que se acerque a la obra: «engolosinados por *Soldados de Salamina* [...] es más fácil que perciba las obvias diferencias que las no menos claras semejanzas»⁸. No podemos más que decir amén a las semejanzas que Rico va a ir señalando en pocas páginas: la metaliteratura inesquivable, el libro dentro del libro con el que las dos obras juegan a tiempo completo: «Tanto *El móvil* como *Soldados de Salamina* terminan citando las líneas iniciales de *El móvil* o de *Soldados de Salamina*»⁹. Sigo asentando con la cabeza a otras de las cosas que Rico puntualiza: la indisimulada tendencia al *pastiche* borgiano (siempre Borges tratándose de Cercas¹⁰) con ese falso estilo notarial que impregna las páginas del relato; la literatura como tema medular de *El Móvil* y sus herencias (sus deudas) con autores como Cortázar (a menudo Cortázar tratándose del primer Cercas); la exhibición de estilos y subgéneros con mano firme

⁸ Francisco Rico, *Nota de un lector*, en Javier Cercas, *El Móvil*, Tusquets, 2003, p.101

⁹ Op.cit., p.102

¹⁰ A modo de ejemplos sobre su devoción confesa a Borges, véase:

- Javier Cercas, *Borges en salsa picante*, El País, 28/11/2010

- Javier Cercas, *El enigma irresuelto de Borges*, Formas de ocultarse (ed. Leila Guerriero), Universidad Diego Portales, 2016, pp.183-188

y gotero preciso (el sueño fantástico, el desenlace policíaco, las escenas *noir*). Sobre estas indicaciones se asienta y amplía la crítica que ha estudiado la obra posteriormente¹¹

Rico se pregunta con razón si el brutal personaje de Álvaro, un escritor absorto en un realismo absurdo, no es en sí la caricatura del escritor realista; y si el relato en sí no es la caricatura del realismo: <<comprendió que con el material de la novela que había escrito podía construir su parodia y su refutación>>¹². El gran edificio realista, el delirio de relojería flaubertiana, ha quedado engullido por la trituradora posmoderna. El libro se ha tragado al mundo. La ficción ha absorbido la realidad.

2

¿La ficción ha absorbido la realidad? ¿La trituradora posmoderna ha engullido el gran edificio realista? Veamos. Confiesa Cercas en el prólogo con el que abre la edición de 2003 que no sabe, dice, si este relato, el único que ha salvado de los cinco originales <<es mejor que los demás>> pero sí que es el único en el que <<no sin alguna incomodidad, me reconozco>>¹³. ¿En qué se reconoce exactamente el Cercas de 2003 al mirarse en el espejo de *El Móvil* de 1987? ¿En los parecidos premonitorios que la obra tiene con *Soldados de Salamina*? ¿En su virtuoso empleo de metaliteratura, de *pastiche*, de juego? ¿En el Flaubert¹⁴ que parece mandar durante todo el relato o en el Borges que termina

¹¹ - J. LLuch Prats, «La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas», en Cancellier, Ruta, Silvestri (coord), *Scrittura e conflitto : Actas del XXII Congreso Aispi – Atti del XXII Convegno Aispi*. Vol. I , 2006, p. 294.

- Igancio Rodríguez de Arce, Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas, Università degli Studi di Bergamo, 2014, pp. 163-185

- Ignacio Rodríguez de Arce, “El móvil de Javier Cercas: divertissement metanarrativo de un obseso de la literatura”. *Artifara* nº 16, 2016, pp. 165-180. [en línea]. www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/1560

- Miguel Ángel De Lucas, *Anatomía de un escritor, El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*, Universidad de Sevilla, 2017.

¹² Op.cit.p.142

¹³ Javier Cercas, *El Móvil*, Tusquets, 2003, p.9

¹⁴ Tal y como apunta Ródenas (op.cit, p.25), Cercas entró en Flaubert a través de Vargas Llosa y la obra que éste le dedica a Flaubert, *La Orgía perpetua*. Desde este libro, Cercas saltó a leer la correspondencia de Flaubert, de la que proceden por cierto las citas que aparecen en *El Móvil*. El concepto, en suma, que Cercas tiene sobre Flaubert en aquel entonces es una mezcla compleja entre Flaubert y lo que Vargas Llosa dice de Flaubert. Véase: Javier Cercas, Una memoria: <<Mario Vargas Llosa y la vocación de escritor>>, *Estudios Públicos* nº122, otoño 2011, en Leila Guerrero (ed.), *Formas de ocultarse*, pp. 262-268 y 272

ganándole la partida y devorándolo? Creo ver cifrada en el libro otra respuesta: no en todas esas cosas, o no sólo en ellas, sino también y sobre todo en el empeño por conectar realismo y posmodernidad, Flaubert con Borges. *El Móvil* es un limpio, sostenido, y perseverante esfuerzo por crear una tradición. La genealogía que Cercas intenta no es evidente, y desde luego no lo es a la altura de 1987, y desde luego no lo era para el muchacho de 25 años con ínfulas de escritor norteamericano posmoderno al que sólo el hombre de 41 sabrá leer cabalmente tres lustros después. Más que un pulso entre dos escuelas, más que una parodia o su refutación, *El Móvil* es un puente, un intento inflexible y laborioso por unificar la perfecta fábrica realista con la versátil y proteica feria posmoderna.

Yo creo que Cercas, desde la atalaya de 2003, está viendo eso al fondo del espejo de 1987.

3

Y ¿Cuál es el punto de fusión? ¿A qué temperatura hay que hervir el relato para lograr que realismo y posmodernidad se mezclen, que Flaubert y Borges se den la mano?

De la misma manera que el énfasis en la verdad delata al mentiroso¹⁵, el énfasis en el realismo más pelado y mondado, en la constatación más escrupulosa, en la palabra más esterilizada, delata la imaginación más arborescente. Esto puede suceder de varias maneras: en *El Móvil* sucede principalmente a través del clavo de Chejov.

Rodríguez de Arce ha observado con tino¹⁶ que la ingeniería perfecta con que el protagonista de *El Móvil*, Álvaro (Cercas), pretende construir el relato se basa en un prurito de detallismo, ahorro, y concisión empleado durante todo el XIX para escribir historias -y continuado, por ejemplo, en la novela policiaca del XX- un método según el cual ni un sólo elemento está puesto ahí, a la vista del lector, de forma gratuita. Cercas reflexiona a propósito de ello con la imagen del clavo: «Por ahí va también mi ideal de novela, esa novela en la que todos los elementos están ahí por algo y para algo. Es lo del clavo de Ché-

¹⁵ Como repite Cercas a menudo, véase por ejemplo Javier Cercas, *El bigote de Hitler*, El País, 22/3/2009

¹⁶ Igancio Rodríguez de Arce, op.cit, p.168

jov: si al principio de una novela, dice Chéjov, se describe un clavo, al final el protagonista tiene que acabar colgado de ese clavo; si no, ¿para qué me lo han descrito?>>>¹⁷

Añado que este empleo meticuloso de los detalles enfatiza un orden, y que este orden delata una ficción. La tendencia al sentido, a la simetría, al ritmo, que implica, no ya sólo una novela, sino un cuadro o una canción, desvelan el artefacto artístico, dejan la marca, la huella, por la cual sabemos que ahí hay gato encerrado, que por ahí ha pasado la mano, la mirada, la percepción de alguien y ha reorganizado los fenómenos según un criterio diferente. Es precisamente lo que constata Álvaro al comprender, terriblemente tarde, que todos sus tejemanejes para provocar una novela en su escalera de vecinos son demasiado precisos, demasiado intencionados, tienen demasiada dirección y carecen del desenfadado, la apariencia caótica, el desorden, con que las cosas pasan. Al comprender, en suma, que la policía, como los lectores, se dedican a rastrear este tipo de incongruentes congruencias en la escena del crimen, esos detalles que cuadran, esos clavos de Chejov que delatan una intención, y que conducen hasta el criminal como conducen hasta el novelista. El realismo traiciona al realismo por sus detalles imposibles, por su orden improbable.

4

La novela de aventuras sobre la aventura de escribir novelas será el recipiente donde recoger ese realismo fundido, delatado. En el yacimiento de *El Móvil* reluce ya una forma rudimentaria de este formato, por supuesto sin los acabados ni las prestaciones que Cercas logrará años más tarde con *Soldados de Salamina* o *El Impostor*, pero sí con su esencia.

La novela de aventuras sobre la aventura de escribir novelas, es decir, contarnos la novela contándonos cómo se ha escrito esa novela misma, es un concepto que encontramos montado en Cercas ya por lo menos desde 2005¹⁸. El invento, por más sofisticado que lo queramos, pretende esencialmente conservar el gusto por leer. Da igual que la aventura sea el propio proceso de escritura. Aquí la palabra clave es *aventura*. Mediante la aventu-

¹⁷ Javier Cercas y David Trueba, *Diálogos de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2003, p.84

¹⁸ Por ejemplo, en la entrevista con Matías Néspolo en El Cultural el 10 de marzo de 2005. Véase: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11507/Javier_Cercas/

ra, el lector se entretiene y se engancha a la novela, como el propio Cercas hizo en sus años mozos al zambullirse en las obras iniciáticas de Julio Verne, Salgari, Stevenson, o Pimpinela Escarlata¹⁹. Este deleite por las andanzas, reveses, y victorias de personajes se hunde en la noche de los tiempos de la literatura mundial, y el propio género de la novela está empapado en él al forjarse precisamente con las andanzas, reveses, y escasas victorias de esa extraña pareja que forman Don Quijote y Sancho Panza. Por otro lado, las aventuras promocionadas por el poder suelen volverse hazañas, que por lo regular suceden en campos de batalla, con lo que la aventura atrae muy pronto al héroe. El propio Cercas ha vinculado su permanente interés por el tema del héroe con la lectura juvenil de novelas de aventuras²⁰.

Dejando a parte el vasto y mal conocido océano de la literatura oral, en la literatura escrita la aventura, con su acción, con su marcada estructura de presentación-nudo-desenlace, aporta desarrollo temporal a un artefacto artístico, el libro, que posee esencialmente un desarrollo espacial: a diferencia de una canción o una película, sabemos en cuanto espacio vamos a percibir un libro (cuántas páginas) pero no en cuanto tiempo. ¿Cuándo se acaba de leer un libro? La aventura ha sido así empleada enormemente en la antigüedad para estructurar libros (a capítulo por aventura), y a partir de la normalización de la imprenta y de las primeras grandes alfabetizaciones europeas (protestantes primero, ilustradas después) un gran número de lectores comunes se abalanzará sobre las historias de aventuras empujando a escritores de toda ralea a episodizar y aventurizar sus libros, siendo casi todos los éxitos de ventas del XIX novelas de aventuras de una forma u otra (y publicándose por cierto en folletines o entregas para alargar el interés y ensanchar los ingresos: el realismo decimonónico se edifica sobre esta mercadotecnia)²¹.

Añadamos que, en 1987, además de Pimpinela Escarlata, Cercas ha leído con profusión a Unamuno²² quien ya ha reflexionado sobre un tipo de novela precisamente centrada en

¹⁹ Javier Cercas, *Una buena temporada*, Editora Regional de Extremadura, 1998, p.28
o Javier Cercas, Bruno Arpaia, Ugo Guanda Editore, Parma, 2013, p.11

²⁰ Javier Cercas, *La política de la ficción*, FilBo 2014, 46m 52 s- 47m 30s, <https://www.youtube.com/watch?v=yB61kQMJCxM&frags=pl%2Cwn>

²¹ Véase, sólo en el ámbito de habla hispana, Juan Ignacio Ferreras , *La novela por entregas 1840-1900*, Madrid, Taurus, colección Persiles, 1972; o Álvaro Barros-Lémez, *Vidas de papel. El folletín en América Latina en el siglo XIX*, Montevideo, Uruguay, Monte Sexto, 1992. La bibliografía al respecto es ingente.

²² Javier Cercas, Bruno Arpaia, op.cit, p.12; y Javier Cercas, *El lector vampiro*, El País, 26/7/2009

la aventura de escribir la propia novela²³. También que ha leído con atención a otro nombre propio de la Generación del 98, Azorín, sobre quien Cercas hablará poco tiempo después en uno de sus primeros artículos periodísticos²⁴: Azorín reflexiona en términos parecidos a Unamuno e incluso acuña el término “la novela de aventuras sobre la aventura de escribir novelas”²⁵ por vez primera. Y, sin duda, a quien Cercas ha leído con profusión y con atención por aquellas fechas es a Fernando Savater²⁶, quien pone en circulación para la juvenalia española el gozo de leer novelas de aventura, de leer a Stevenson, a Salgari, a Verne, no sólo por la diversión, por la alegría, por el entretenimiento (que también) sino como antídoto contra la solemnidad absurda y la hipertrofia teórico que se ha cernido sobre la novela en las últimas décadas²⁷. Cercas tiene muy claro este proceso de ofuscación, de parálisis narrativa, y en 1989 la describirá con suma precisión en un artículo titulado sintomáticamente “De Novelas y Antinovelas”: <<(…) alguien empezó a sospechar que las antinovelas ya no eran lo que habían sido: habían dejado de destruir, se habían fosilizado en una retórica inane; el lenguaje y las estructuras novelísticas que utilizaban se habían convertido en el lenguaje y las estructuras novelísticas establecidos. La conclusión no tardó en imponerse: había que escribir anti-antinovelas. Dicho de otro modo, había que volver a escribir novelas.>>²⁸

Aunque median más de dos años entre este artículo y *El Móvil*, resulta difícil pensar que todas esas reflexiones no estuvieran ya horneándose en la cabeza de Cercas en 1987. Resulta difícil pensar que *El Móvil* no es, además de una virguería técnica, además de un buen *pastiche* con gotas *noir* y fantásticas, de un buen maridaje entre Borges y Flaubert (un buen tributo a ambos), también un paso al frente. Escribir un relato sobre la aventura de escribir una novela es posicionarse. Cercas apuesta por una escritura donde pasan cosas, donde hay acción, donde la forma es el fondo y el texto resulta sencillo de leer pero difícil de entender; y a la vez, nos enseña el laboratorio, nos señala el andamio, nos

²³ En especial, las obras de *Niebla* o *Cómo se hace una novela*. Sobre este antecedente, véase Miguel Angel De Lucas, op.cit, p. 383-384

²⁴ Javier Cercas, *Una buena temporada*, Diari de Barcelona, 26/5/1990

²⁵ Azorín, *Felix Vargas*, Cátedra, p.74

²⁶ Savater es una lectura de enorme peso en el joven Cercas. Volveré sobre el tema, pero de momento véase: Javier Cercas, *La melancolía de King Kong*, El País, 4/5/2005

²⁷ Javier Cercas, *Una buena Temporada*, 1998, p.27

²⁸ Op.cit, p.26

hace entrar en el taller donde el escritor corta, lija, barniza, remata todas las piezas que forman el propio libro que estamos leyendo. Meternos en aventuras es el recurso clásico. Meternos en la aventura de escribir el mismísimo volumen que sujetamos entre las manos es el recurso moderno. Juntar ambas cosas adrede es exactamente el experimento literario que Cercas retomará una y otra vez en los siguientes 30 años hasta afinar al máximo el número, el peso, y la medida.

Es evidente que *El Móvil* es todavía una forma primitiva de todo ello, salpicada aún por indecisiones de principiante, por deudas de principiante, por excesos de principiante. Pero la novela de aventuras sobre la aventura de escribir novelas está ya en *El Móvil* de forma germinal.

Creo que Cercas, desde la atalaya de 2003, está viendo también eso al fondo del espejo de 1987.

5

Hablemos ahora del hermano mellizo de *El Móvil* de 2003, hablemos de *El Móvil* de 1987. Un libro que en su día casi nadie leyó -excepto quizás la madre y alguna hermana de Cercas- y que pasó rotundamente desapercibido para el público y la crítica, pero que actualmente se llega a vender en su edición original a unos 500 euros en portales electrónicos especializados. Según el propio Cercas, fue una novia suya en su época de estudiante de filología quien entregó a escondidas a su profesor y hoy amigo Salvador Oliva aquellos cinco relatos. Cercas y Oliva han fomentado otras versiones del suceso²⁹. En cualquier caso, Salvador Oliva los leyó, le gustaron, apeteció de más, se animó y animó al joven Cercas a dárselos a leer a Joan Ferraté, otro de sus profesores, quien a su vez los entregó a Jaume Vallcorba, un amigo común de Oliva y de Ferraté. Vallcorba dirigía la editorial en catalán Quaderns Crema desde 1979, y llevaba tiempo queriendo abrir línea editorial en castellano, lo que haría en julio de 1987 bajo el sello de Sirmio³⁰. *El Móvil* es, precisamente, uno de los primeros libros que publica la nueva editorial. El volumen termi-

²⁹ La versión de la novia se encuentra en Bruno Arpaia, op.cit, p.17.

Una versión distinta se encuentra en Javier Cercas, *Arrelats*, 10/5/2016, 45m 00s-45m 30s, <https://www.youtube.com/watch?v=WbmmSAHeC70&frags=pl%2Cwn>

³⁰ Sobre Vallcorba y los inicios con Sirmio, véase Javier Cercas, *Vallcorba, tradición y modernidad*, El País, 28/9/2014

na de imprimirse en la primera quincena de diciembre de 1987, y para entonces Cercas se ha mudado ya a Estados Unidos y ha iniciado una etapa vital y estilística distintas.

El Móvil de 1987 consta de cinco relatos: *La Búsqueda*, *Historia de Pablo*, *Encuentro*, y *Lola*, además de *El Móvil*. Los cuatro relatos contienen elementos del propio *El Móvil*, aunque posiblemente de un modo menos compacto. El más conseguido es, seguramente, *Historia de Pablo*. Se trata de un cuento en el que un hombre llamado Pablo frecuenta en sueños un jardín donde se encuentra con seres mágicos (enanos, una dama deslumbrante, un sabio anciano) quienes terminan por incitarlo a una tarea hercúlea (derrotar al Caballero Negro que reside en el Palacio de cristal) para liberar a la región de su tiranía. Pablo, que en la vigilia resulta ser un implacable abogado, rentablemente casado, condecorado por el Rey, y con grandes dotes para la escalada política (gobernador, diputado, ministro), vive todos estos éxitos como una pálida compensación por no poder realizar su auténtico deseo: vivir en el reino de los sueños. Por fin, logra soñar con el reino de nuevo y decide acometer la tarea que se le ha encomendado: se enfrenta al Caballero Negro, lo derrota o parece derrotarlo, y al despertar se convierte en el presidente del país, sólo que para entonces comprendemos con horror que no es Pablo sino el Caballero Negro quien lo ha suplantado en su vida despierta, posiblemente para traer consigo a nuestro mundo sus maneras tiránicas.

Al margen de las deudas borgianas del relato (“No le ocultó que era atroz la suerte reservada a los derrotados” p.37; “Pablo dio media vuelta a su cabalgadura, fatigó el desierto...” p.39), al margen de la cita de Flaubert con que inicia el relato (la única cita junto con la de *El Móvil* en todo el libro); esta pieza destaca porque nos abre las puertas a un elemento crucial de la escritura de Cercas en sus inicios: la fantasía. La fantasía es para Cercas bastantes cosas (es H.Wells, es Kafka, es por supuesto Borges) pero sobre todo es la percepción del mundo de una forma distinta. Bajo el barniz de lo fantástico, los eventos y los personajes brillan con el destello de lo nuevo, muestran una realidad inédita, como si la viéramos por vez primera. Este efecto desautomatizador es la esencia de la literatura para el Cercas maduro³¹. Con los años y mayor destreza, Cercas multiplicará los recursos para rompernos la mirada, para arrancarnos de la costumbre (cambiará la fanta-

³¹ Véase, p.ej., Javier Cercas, *El Punto Ciego*, PRH Mondadori, 2016, p.115: <<(…) la misión del arte consiste en desautomatizar la realidad, en convertir en extraño y singular lo que, a fuerza de tanto verlo, ha acabado pareciéndonos normal y corriente. Es, en mi opinión, una idea inapelable.>>.

sía por la imaginación, cambiará lo absurdo por lo paradójico, cambiará la pesadilla por la Historia) pero los rudimentos de todo ello se encuentran ya en este uso inicial de la fantasía.

Señalaré que en *Historia de Pablo* (pero también en *El Móvil*) asoma uno de los recursos marca de la casa, *made in* Javier Cercas, un truco que empleará a fondo en sus obras posteriores pero que aquí, en las entrañas de 1987, es ya ejecutado con toda la intención del mundo: estoy hablando de las repeticiones. Esas frases, esas expresiones, que se repiten con pequeñas variaciones a lo largo del texto. La repetición lubrica la narración dotándola de ritmo, igual que una rima en la poesía o un estribillo en una canción. De hecho, Cercas se refiere a sus repeticiones como un recurso completamente pop, inspirado en los coros pegadizos con que unos Beatles o unos Rolling podían reforzar el mensaje de sus canciones³², y que precisamente por su carácter lúdico, desenfadado, debió convencer al escritor norteamericano posmoderno que Cercas todavía soñaba con ser en esa época.

La repetición es además un eco. Es una copia casi exacta (pero sólo casi) de nuestra voz, que suena en otro momento y, por tanto, se llena de un sentido distinto, nuevo. La repetición de frases idénticas, de expresiones parecidísimas, opera también como abrelatas perceptivo: retoman el texto que ya hemos leído pero desautomatizándolo, dándole un significado nuevo en un contexto (entre otro texto) diferente.

A la vez, la repetición da un orden. Esto es crucial. Cuando Cercas retoma frases, descripciones, o expresiones que hemos leído líneas o páginas atrás, está indicándonos los retornos, la insistencia con que la realidad (ojo, la realidad amplificada que quiere manejar cualquier literatura, todo arte) se estructura, la perseverancia con la que todo vuelve y se organiza y vence al caos aparente del tiempo y del espacio. En una palabra: las simetrías. Volver a leer en la página 236 lo que hemos leído en la página 230 provoca una sincronía maravillosa: al paso de los años, será una de las formas más elegante y efectivas con que Cercas nos hará saber que el pasado es una dimensión del presente, que los otros somos nosotros, que la realidad es más de lo que parece y posee ramificaciones secretas. Por el momento, es un modo de evidenciar un orden no evidente de las cosas.

³² Eduardo Castañeda, «El único interés de escribir: cambiar de vida», entrevista a Javier Cercas, *Punto G*, Guadalajara, México, 3/9/2003

Quiero volver al relato de *El Móvil* ahora porque uno de los mejores ejemplos de estas repeticiones primitivas lo encontramos en el sueño que reaparece en esa historia varias veces, donde Álvaro asciende una pequeña colina envuelto en un paisaje daliniano hasta encontrar una blanca y brillante puerta cuyo pomo dorado logra alcanzar e incluso hacer girar para ver qué hay al otro lado, y que nunca traspasa: <<Esa noche, Álvaro soñó que caminaba por un prado verde con caballos blancos. Iba al encuentro de alguien o algo, y se sentía flotar sobre hierba fresca. Ascendía por la suave pendiente de una colina sin árboles ni matorrales ni pájaros. En la cima apareció una puerta blanca con el pomo de oro. Abrió la puerta, y pese a que sabía que del otro lado acechaba lo que estaba buscando, algo o alguien le indujo a darse la vuelta, a permanecer de pie sobre la cima verde de la colina, vuelto hacia el prado, la mano izquierda sobre el pomo de oro, la puerta blanca entreabierta>>. ³³ La reaparición de este fragmento en el relato, con progresivas variantes (acercarse, girar el pomo, mirar al otro lado de la puerta en diferentes secuencias, a medida que la historia avanza³⁴) refuerza el orden mediante la repetición, refuerza la comunicación sueño-vigilia³⁵, y generan a través de símbolos (la puerta blanca, los caballos, la voz que le llama, el pomo dorado) un misterio contundente, una ambigüedad premonitoria. Es todavía un recurso poco eficaz, demasiado obvio, pero constituye un antecedente claro de esas imágenes indescifrables que terminarán destilando una pregunta sin respuesta, y cuyo significado insondable Cercas perseguirá en sus grandes novelas.

El Móvil es, claro está, una aproximación todavía de aprendiz, fantástica, flaubertiana, a la ambigüedad. Aún no es un punto ciego, uno de esos silencios elocuentes u oscuridades iluminadoras que viven en el corazón de sus mejores novelas, pero sí su semilla.

³³ Javier Cercas, *El Móvil*, Sirmio, p.102.

³⁴ Las sucesivas variantes en Javier Cercas, op.cit, pp. 123 y 138

³⁵ Los paralelismos en Javier Cercas, op.cit, pp.112, 117, 118. El último ejemplo empobrece el recurso al remarcar abiertamente la conexión entre la puerta del sueño y la de su casa. Sobre los peligros de ser excesivamente explícito en sus narraciones primerizas, véase Javier Cercas, *Una buena temporada*, p. 54.

EL INQUILINO (1989)

1

A finales de 1989, cuando Cercas publica en Sirmio su segunda obra o su primera novela, *El Inquilino*, han sucedido dos cosas importantes en su vida: la primera, que ha cogido la maleta y se ha pasado dos años en Estados Unidos como profesor en la remota universidad de Urbana, Illinois, empapándose de campus universitario, de norteamérica, y de la fantasía de llegar a ser o comportarse como un escritor posmoderno norteamericano. La segunda, que allí ha constatado de forma terminante que podrá ser escritor y podrá ser posmoderno, pero que nunca podrá ser norteamericano porque él es irremediamente, fatalmente, español: <<Yo cuando era joven quería ser un escritor posmoderno norteamericano, eso es lo que yo quería ser. Me fui a Estados Unidos con esa ambición, y en Estados Unidos hice uno de los descubrimientos más importantes de mi vida y es que era español. Y empecé a dormir la siesta, a gritar, a hablar a grito pelao, como los españoles y tal>>. ³⁶ Que nadie se lleve las manos a la cabeza. El sesteador crónico, el vocinglero impenitente, no son manifestaciones folklóricas de un españolito perdido en el interior de los Estados Unidos, sino los primeros atisbos, aún estereotipados, generalistas, de su identidad. En este sentido, *El Inquilino* presenta las inevitables incomodidades del descubrimiento de uno mismo, el insobornable malestar del crecimiento. Cercas se aleja por fin del búnquer estilístico de *El Móvil*, de la réplica perfecta, el soberano ejercicio de bodegón. Renuncia al cálculo milimétrico, al tiralíneas borgiano, al cerebralismo bajo el que consigue dominar casi todas las piezas narrativas de *El Móvil*, para empezar a respirar, a soltar su voz. Desde luego, esto convierte a *El Inquilino* en un libro mucho más vulnerable e irregular. Pero también en un yacimiento menos empolvado, más transparente.

2

Este cambio no es en absoluto un salto al vacío. Para no perderse en su escritura todavía tierna, Cercas seguirá cogiendo la mano de algunos maestros. El primero, Kafka.

³⁶ Javier Cercas, *La Política de la ficción*, Filbo 2014, en 1h 02m 23s. <https://www.youtube.com/watch?v=yB61kQMJCxM&frags=pl%2Cwn>. También en Javier Cercas, *Vivir fuera*, El País, 1/9/2013

La crítica ha hablado con acierto³⁷ de la alargada sombra de Kafka en *El Inquilino*, y el propio Cercas no ha hecho más que apuntalar esa idea públicamente: << El inquilino es una novela casi plenamente fantástica –una pesadilla realista, la llamaría yo, más cercana a Kafka que a cualquier otro escritor-, y el tema del doble aparece no sólo en ella, sino en alguno de los cuentos que he escrito con posterioridad>>³⁸. Esta pesadilla realista, esa vigilia escurridiza y absurda, perfuma toda la novela, le da ambiente y dirección, y Cercas la pulveriza aquí y allá en forma de microalucinaciones³⁹, o frases repetidas a modo de *leit motiv* (“todo se repite” o “a veces las cosas más tontas son las que nos complican la vida”). Precisamente, la repetición de fragmentos o frases, el retorno letánico de expresiones que Cercas ya había inaugurado en *El Móvil*, se consolida en *El Inquilino* como forjador de estructuras, andamio de simetrías, marca de la casa.

Pero este sueño kafkiano, todavía una muleta estilística donde agarrarse, nos habla de algo más. Lo primero, lo más evidente, del nebuloso trance vital por el que Cercas está pasando en esos años. Elegir una pesadilla realista para caracterizar toda la novela no sólo es un socorrido modelo donde apoyar la voz. Tampoco, en verdad, un requerimiento forzoso de la historia que Cercas cuenta- la vertiginosa semana en la que un desastrado profesor de fonética, el italiano Mario Rota, se ve desbancado de sus clases, su despacho, y de su novia por una especie de alter ego, el profesor Berkowickz, quien la facultad norteamericana para la que trabaja ha contratado casi a sus espaldas. La pesadilla realista, la bruma mental que incuba ese escenario, es mucho más un reflejo de la bruma mental que el propio Cercas ha de haber experimentado por entonces al descubrir que no es quien creía ser y que sí es lo que aún no sabe. En la incertidumbre del interinaje académico, lejos de su tierra natal, sin un porvenir claro, rodeado de una gente y unas costumbres engañosamente parecidas y en el fondo ajenas, con un oficio aún por crear y un beneficio aún por creer, esta primera caída de caballo en la que Cercas certifica su españo-

³⁷ Ignacio Rodríguez de Arce, 2012, op.cit, pp. 192-93; Miguel De Lucas, op.cit, 2017, p. 351

³⁸ Justo Serna Alonso , «El narrador y el héroe: Conversación con Javier Cercas», en *Ojos de Papel*, 26/6/06: < <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2422>>

³⁹ Por ejemplo, Javier Cercas, *El Inquilino*, Sirmio, 1989, p. 25: << -Perdone- dijo la joven cuando estuvo a unos metros de ella- Lo he confundido con otra persona. Mario pensó: <<Qué raro>>. O Javier Cercas, op.cit, p.35: <<Mientras hablaba extrañamente sintió esto: una excesiva conciencia de la sonrisa de los dos profesores, como si alguien les estuviera enfocando el rostro con un reflector: <<Esto ya lo he vivido antes>>. O Javier Cercas, op.cit, p.53: << No puedo acabar de hablar, no puedo acabar de pensar: es como una pesadilla>>.

lidad, este primer revolcón a su fantasía de convertirse en un confiable escritor posmoderno norteamericano, hacen de la pesadilla realista de Kafka acaso la manera más inevitable que tenía en ese momento de retratarse a sí mismo. *El Inquilino* es el primer libro de Cercas donde empieza a aparecer Cercas. No todavía el personaje woodialenesco, irónico, de los *Relatos Reales*, ni la pirueta autoficcional de ese *Javier Cercas* que protagoniza *Soldados de Salamina* o *El Impostor*, sino más bien a través de detalles que pertenecen a su biografía. Y sobre todo, al campus.

El campus es el escenario donde transcurre casi todo *El Inquilino*. Constituye un reflejo ineludible de los muebles, los despachos, las comidas, las fiestas, las ordenadas calles y los impolutos pasillos, las charlas y las horas de tabaco⁴⁰ que Javier Cercas ha estado viendo, oliendo, comiendo, tocando, y pisando durante dos años de su vida. En la manera de describir minuciosamente oficinas, comedores, jardines, y cenas, Cercas logra comunicar por vez primera en su obra esa materia resiliente amasada con verdades y mentiras, con recuerdos e imaginaciones, con vida y sueño, que configura el peso de un mundo verosímil. No estamos aquí ante el destilado hipermental de *El Móvil*. No. *El Inquilino* transmite lugares, personas, conversaciones a una profundidad mayor, creíble, biográfica. El peso específico de lo vivido. Precisamente, sobre el escenario del campus, que tanta gravedad da a la obra, Javier Cercas nos dice: <<Es un microcosmos que, como el de un banco o el de una tienda de electrodomésticos, concentra casi todo lo que se puede encontrar en el mundo, con determinadas peculiaridades, en el caso de la Universidad el hecho de estar habitada por personas en principio dedicadas a la vida del intelecto, bastante inaptas para la vida –por no decir directamente inadaptadas--, cosa que tal vez las vuelve más interesantes>>⁴¹. Es imposible no ver entre ese conclave de inadaptados intelectuales al propio Cercas de finales de los años ochenta.

En Flaubert -aún Flaubert- también se sigue apoyando Cercas para realizar esas primeras transferencias biográficas. Flaubert ya no es en *El Inquilino* debate de análisis, ya no es parodia y refutación, como sucedía en *El Móvil*. Ahora está como un poso, como un remanente, una brisa de claridad y concisión que permea toda la novela. Existe un estilo realis-

⁴⁰ Sobre su vida de fumador en EUA, véase el divertido testimonio en Javier Cercas, *Confesiones de un exfumador*, El País, 17/10/2010

⁴¹ Justo Serna Alonso, «El narrador y el héroe: Conversación con Javier Cercas», en *Memoria: revista de estudios bibliográficos*, 3, (2007).

ta en *El Inquilino*⁴², delicado y cuidadoso en bastantes descripciones, en la linealidad de la historia (una semana casi exacta, XXI capítulos estrictamente ordenados cronológicamente) que no se repetirá en las obras posteriores de Cercas.

Podemos pensar que el método Flaubert es en el fondo una manera segura de llevar a buen puerto un primer intento de ficción larga. Pero Cercas, ambicioso desde el minuto cero, parece querer jugar a dos bandas al mismo tiempo. En *El Inquilino*, cuanto más neutral y pulcra es la escritura, cuanto más ordenados los escenarios y más cincelados los diálogos, más llamativas son (más *cantan*) las embestidas oníricas, absurdas, alucinatorias, que van apareciendo aquí y allá durante la novela hasta demoler la fachada “realista” en que se asienta. Si en el relato de *El Móvil*, Flaubert y Borges buscan darse la mano, ahora en *El Inquilino* es Kafka el que juguetea con Flaubert, y ambos se alternan en un baile de máscaras que, nuevamente, insinúa un puente: la continuidad entre modernidad y posmodernidad, entre la novela del siglo XIX y la del siglo XX.

3

Lo segundo que nos cuenta este sueño kafkiano de *El Inquilino* es algo menos visible, más larvado, pero de un peso capital en la obra de Cercas: el sueño como lógica de la escritura. O si se prefiere, la escritura como una forma de sueño inducido⁴³. La elección de Cercas por la pesadilla kafkiana en *El Inquilino* le abre las puertas a una liberación: escribir como se sueña, escribir descubriendo. Por fin poder dejar atrás los aparatosos preparativos, el esclavo cartabón con que se trazan todos los detalles, los personajes, la trama punto por punto, para poderse embarcar en una aventura mental de hallazgos, de chisporroteantes descubrimientos, de laboriosa improvisación (que no indulgente descuido: *vera ars velat artem*, el verdadero arte oculta el artificio, repite a menudo Cercas como santo y seña de estilo)⁴⁴.

⁴² Bruno Arpaia y Javier Cercas, *L'avventura di scrivere romanzi*, Guanda, 2013, p.18-19: <<È il mio romanzo più <<classico>>>.

⁴³ Bruno Arpaia y Javier Cercas, conversación pública, 18/11/2012, 37m 08s- 38m 28s. También y por esas fechas en Javier Cercas, *El avión o el cielo*, El País, 18/3/2012

⁴⁴ Por ejemplo, Javier Cercas, *Sin miedo ni esperanza*, El País, 10/10/2004; o diez años después, Javier Cercas, *El más discreto*, El País, 26/10/2014.

Flaubert no permite ninguna escapatoria. Siguiendo la hermosa distinción entre “escritores de mapa” y “escritores de brújula”, Flaubert es un canónico escritor de mapa, paradigmático. Con *El Móvil*, Borges le permite a Cercas una primera refutación de esta cuadrícula, abrir una primera grieta en el hermético paralelogramo del realismo; pero Borges sigue siendo un perfeccionista incansable, que por más que nos propulse a sus maravillosos mundos de libros de arena y laberintos inagotables, escribe en frases inamovibles y con una precisión arrolladora que no permiten nada más que a Borges. Kafka, sin embargo, concede el error. Concede la divagación, la obra inconclusa, la irregularidad. Y sobre todo concede el sinsentido, el fresco y caudaloso absurdo donde un joven escritor aún titubeante como Cercas puede explorar, inspirarse sin imitar y, eureka, escucharse a sí mismo con más claridad. La pesadilla kafkiana le abre las puertas a Cercas para dejar atrás una escritura de mapa y encaramarse a una escritura de brújula, donde Cercas comienza a sonar a Cercas.

Porque no son Kafka, ni Borges, ni Flaubert, quienes colocan al frente de *El Inquilino* una cita de Silverio Lanza, sino el auténtico Cercas inspeccionando por ese entonces a los “escritores de brújula” de la tradición española, los Azorines, los Unamunos, los propios Silverios Lanza⁴⁵, que ochenta años atrás habían lanzado las primeras pedradas contra la enorme fachada del realismo. Tampoco son Borges, ni Flaubert, ni Kafka, sino el propio Cercas, quien comienza a jugar con el *tempo* y la resolución del ritmo narrativo mediante la elipsis (recurso de gran importancia para Cercas)⁴⁶: << -Sería exactamente igual- dijo ella- Y aunque fuera diferente: da lo mismo. Ya no te quiero. Ni tampoco quiero que volvamos a hablar de este tema.

Pagaron.>>⁴⁷

⁴⁵ Es interesante a este respecto la consideración de “versos sueltos” que Cercas hace de todos estos autores en Javier Cercas, *Teoría del friki*, El País, 15/9/2010

⁴⁶ La importancia de la elipsis aparece en Cercas repetidamente, tal vez por vez primera en Javier Cercas, *Saber callar a tiempo*, El País, Cataluña, 12/1/2000.

Miguel De Lucas relaciona atinadamente la idea de elipsis que tiene Cercas con la que tiene Vargas Llosa, quien ya destaca la importancia de este recurso en sus estudios sobre Alejo Carpentier. Véase: Miguel De Lucas, *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*, Sevilla, 2017, p.470

⁴⁷ Javier Cercas, *El Inquilino*, Sirmio, 1989, p.64.

A propósito de las elipsis en *El inquilino*, merece mención a parte el habilidosísimo capítulo XIV, donde nos vamos enterando de la fiesta de Berkowickz, su vecino e irritante competidor, por las ráfagas de conversaciones que llegan hasta el apartamento de Mario y por el significativo desfile de invitados que entran y salen, con la traición final de su exnovia, Ginger, la última en abandonar silenciosamente el apartamento del profesor rival.

Y desde luego, ni Flaubert, ni Kafka, ni Borges, iban a plantar en medio de la novela a un personaje como Olalde.

4

Olalde. Su aparición cuantificada en páginas no llegará a las cinco. Su impacto en la trama de la obra es aparentemente menor, un envejecido profesor español, cascarrabias, resabiado, y marginal con el que Mario Rota tiene que convivir en un despacho inoperante al ser desplazado del suyo por el usurpador Berkowickz. Y, sin embargo, Olalde es el pedazo de la novela que transmite más peso, más gravedad, más literatura. Suyas son frases cortantes como mandobles que arrojan luz sobre el mundo a fuerza de abrirlo por la mitad: <<(…) cuando vi que aquí no funcionaba nada (…) cuando me di cuenta de eso, fui yo quien pidió quedarse>>⁴⁸. Suyas son frases de bisturí sobre España, sobre esa tierra que Cercas está descubriendo como algo propio desde la distancia oreante de Illinois: <<España no es un lugar para vivir- dijo Olalde, muy despacio, levantando la vista y mirando a Swinczyc con su único ojo- España es un lugar para morir>>⁴⁹

El tono de Olalde, su presencia, su mensaje, es de una fuerza tan acusadamente distinta al resto de *El Inquilino* que por momentos parece haberse colado sin querer en la novela, como una premonición o un recuerdo del futuro. Su ironía y su ambigüedad expresan vida con el vigor que no logra nada más en el libro. Mientras el resto de personajes se desdibuja en rasgos fugaces y detalles intermitentes, el lector no logra olvidar desde que aparece por la página 46 al contrahecho y malhumorado profesor de literatura española, cuyo parche en el ojo le da un aire cruzado entre corsario, excombatiente, y director de películas de western, y cuyas frases lapidarias y provocativas se nos graban a hierro. A la sombra de Olalde, la figura de Mario Rota queda de pronto disminuida como ciertos secundarios reducen al actor principal. Pero también la del fantasmagórico e irreal Berkowickz, quien apenas cruza media docena de frases con Rota en toda la novela, y a quien se le supone el doble, el *alter ego* de Mario.

Y llegados a este punto, creo que es lícito preguntarse algo: ¿quién es el doble de esta novela? ¿Berkowickz? ¿Ese personaje que apenas intercambia con Mario comentarios

⁴⁸ Javier Cercas, op. cit, p.47

⁴⁹ Javier Cercas, op.cit, p.52

académicos de total intrascendencia sobre la fonética italiana en una sola página del libro? Berkowickz es un nombre relleno constantemente por los delirios de Mario, por los celos de Mario. Es una presencia vicaria, que no pincha ni corta porque sólo sabemos de ella por lo que los demás cuentan. Una única escena carga toda la fuerza de este doble, toda su simbología: el alucinante descubrimiento del piso de Berkowickz, una réplica exacta e inversa del propio piso de Mario y que el protagonista contempla con horror cuando entra allí por vez primera hacia el final del libro. Sin duda, Berkowickz funciona como un doble perfecto en un sentido técnico: dentro del trabajado engranaje de *El Inquilino*, Cercas ha sabido colocar a ese hombre vaporoso entre la trama, lo ha sabido difuminar aquí y allá con reverberaciones, recuerdos, visiones, sueños; y lo ha sabido usar como palanquín de la tensión argumental porque provoca la ruptura entre Mario y su novia Ginger⁵⁰. Pero todo esto son juegos de habilidoso albañil literario, es aún el Cercas aprendiz, el alumno aventajado del profesor Oliva intentando (y consiguiendo) levantar una copia perfecta de una pesadilla kafkiana certificada, con doble al fondo. Ahora bien, ¿qué carga humana, qué confrontación, qué verdad vital arroja este Berkowickz, este espejo de Mario? Ninguna, cero⁵¹. Berkowickz es un pulido y aseado acierto técnico. Pero no araña, no corta, no posee el lacerante reflejo humano que emanarán otros dobles de otras historias de dobles que Cercas escribe años después: el retorcido doble de *La verdad de Agamenón* (2003 y 2006), o el doble mefistofélico de *El Pacto* (2002). Berkowickz es inodoro e incoloro. Es un doble por exigencias del guión.

Creo ver a otro doble en *El Inquilino*. Mejor dicho, un triple: Olalde. Este cascarrabias, este profesor venido a menos, aporta la complicidad y la complejidad que Berkowickz no

⁵⁰ Cercas coloca a la novia de Mario en el despacho de Berkowickz, en el piso de Berkowickz, bajo la admiración por Berkowickz, aunque todo ese enredo amoroso sea invisible para el lector durante casi toda la novela y sólo se concrete muy al final, cuando se produce el temido encuentro en los pasillos de la facultad y Berkowickz pasa “un brazo posesivo por el cuello de Ginger” (p.79) frente a la noqueada mirada de Mario.

⁵¹ El factor Berkowickz alcanza lo justo para endosarnos una pequeña dosis de irrealidad, para hacernos saltar la percepción por los aires unos instantes al entender con vértigo que Berkowickz no era sólo una ilusión de Mario, sino un espejismo que se ha paseado por las dimensiones del sueño y del mundo: justo en el cierre del libro, a pesar de que todos niegan conocer a Berkowickz, incluido Ginger, incluido los compañeros de trabajo o la casera, y Mario respira aliviado creyendo que todo fue una pesadilla, descubrimos sobre una mesa el artículo firmado por Berkowickz que éste le había entregado a Mario la noche anterior y que insinúa su verdadera existencia. Quiero dejar constancia del juego de textos reales (*play games*) que Rodríguez de Arce ha descubierto en *El Inquilino*. Por ejemplo, el mencionado artículo de Berkowickz existe en la realidad, sólo que es una tesis doctoral y es de una autora llamada Irene Barrie Vogel. Un truco muy metaficcional (posmoderno) de Cercas. En Ignacio Rodríguez de Arce, op.cit. p.201, nota 389.

posee. Olalde no sólo propicia en Mario (en Cercas) el cuestionamiento de su mundo, sin trucos ni microalucinaciones ni pases de magia; también es el aviso para navegantes, el precio de precariedad vital y aislamiento social que hay que pagar si uno se empeña en seguir siendo uno de esos intelectuales inadaptados que hacen perpetua vida académica en la isla paradisíaca del campus universitario: <<Acabaré como Olalde>> (página 52) , profetiza horrorizado Mario al mirarse en el espejo tras haber escuchado al demacrado profesor español hablar sobre el cinismo de la facultad y su irrelevancia. Olalde es el suicio, oscuro, e indeseado reverso de sí mismo que Mario no quiere ver. Es más: Olalde es acaso el único que representa al propio Cercas en *El Inquilino*⁵².

No va a ser fácil para Cercas deshacerse de este personaje. Su obra pronto olvida al gaseoso Berkowickz y al desastrado Mario Rota, pero no a Olalde. La precariedad de este hombre, el bochorno que suscita, el drama que emana, su toque impresentable, son el símbolo de lo que por entonces Cercas siente por su propio país⁵³, por su propia familia⁵⁴; quién sabe, tal vez por sí mismo⁵⁵. Olalde no es español, Olalde es España.

Pero Olalde es también el eco de alguien a quien Cercas llega a conocer en carne y hueso durante su estancia en Urbana:

<< -¿Qué novela va a ser? -contestó Rodney -. El inquilino. ¿Olalde soy yo o no?
-Olalde es Olalde –improvisé-. Y tú eres tú.

⁵² Como un pepito grillo, como un verdadero fantasma de las Navidades futuras, Olalde cierra su última aparición en la novela con inquietantes palabras: << - Esta vez ha habido suerte, joven- dijo sin deshacer la mueca- . Pero ándese con ojo: puede que a la próxima ya no haya tanta.

-No sé de qué me está hablando- dijo Mario con precipitación, sin pensar lo que decía, casi con miedo.

- Sabe perfectamente de lo que le estoy hablando- dijo Olalde- Pero allá usted: ya tiene edad para saber lo que le conviene. Por lo menos se habrá dado cuenta de que a veces las cosas más tontas nos complican la vida.>> Javier Cercas, op.cit, p.93.

Olalde, con su ambigüedad final, cifra mejor que nada ni nadie la ambigüedad que *El inquilino* persigue, el punto ciego que *El Inquilino* ensaya.

⁵³ Javier Cercas, *Tocar a Buñuel*, El País, 4/11/2018: <<Yo lo leí por vez primera en 1987, cuando —para qué mentir— a ratos me daba tanta vergüenza ser español que en verano me largué de España>>.

⁵⁴ Javier Cercas, *Arrelats*, TV3, 10/5/2016, 14m 20s-14m 40s, en <https://www.youtube.com/watch?v=WbmmSAHeC70&frags=pl%2Cwn>

⁵⁵ Javier Cercas, *Yo soy aquel*, El País, 6/10/2002: <<Así que apenas tengo fotos de mi adolescencia y de mi primera juventud. Me pregunto porqué. Me respondo porque no me gustaba en absoluto a mí mismo; o más exactamente: porque me despreciaba.>>

-A otro perro con ese hueso -dijo en castellano, como si acabara de aprender la expresión y la usara por primera vez-. No me vengas con el cuento de que una cosa son las novelas y otra la vida -continuó, regresando al inglés -. Todas las novelas son autobiográficas, amigo mío, incluso las malas.>>⁵⁶

Rodney Falk fue el meteorito humano que impactó sobre Cercas en aquel viaje a los Estados Unidos. Sin adentrarnos todavía en ello, quiero ya señalar que este excombatiente tronado, compañero real de Javier Cercas, cargado de frases deslumbrantes y de misterio⁵⁷, agotó el sueño americano que por aquellas fechas podía aún codiciar Cercas en su imaginación. Rodney Falk, como un David Foster Wallace acelerado en los horrores de Vietnam (la misma lucidez, la misma intuición suicida), supone para Cercas el reverso tenebroso de la Norteamérica por la que fantaseaba ser apadrinado. Y es en esa oscuridad nacional donde Cercas puede ver reflejada y proyectar la propia oscuridad nacional de su país, esa España de la que viene huyendo. En 1989, Rodney Falk no puede ser Rodney Falk, sólo puede ser Olalde, porque lo que le obsesiona a Cercas en ese momento sin poder aún mirarlo de frente son las catacumbas, las vergüenzas, el oscuro caudal de su propia tierra (de su propia identidad). Cuando en 2003 retome a Rodney Falk y escriba una novela entera para deshacerse de él de una vez por todas, sí podrá retomar a Rodney directamente, sin Olaldes de por medio, porque entonces Cercas ya estará preparado para contemplar mientras lo exprime aquello que Rodney Falk lleva adentro: el héroe roto, el hombre que dijo sí y se condenó hasta el fondo.

5

Puede que Olalde represente mejor que nada lo que Javier Cercas estaba descubriendo de Javier Cercas en Estados Unidos, pero junto a la aversión magnética por España, junto a la ruborizante revelación de ser sí o sí español, convive en *El Inquilino* la ligereza, el tono de claqué, la brisa matinal del *mid-east*. Convive en *El Inquilino* un hombre feliz: <<Me gusta mucho este libro, tal vez porque yo era muy feliz cuando lo he escrito, muy libre, muy joven, no sé, viviendo en otro país...>>⁵⁸. La felicidad con la que Cercas compone este libro inaugura otra de las vetas fundamentales de su obra: el humor. En *El In-*

⁵⁶ Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Tusquets, p.168

⁵⁷ Javier Cercas, *Barras y Estrellas*, El País, 15/9/2002

⁵⁸ Bruno Arpaia y Javier Cercas, conversación pública, 18/11/2012, 12m 00s-12m 15s

quilino, hablamos de un humor fino, de guiños, ágil como los guiones del hollywood dorado, alejado de la exageración, de lo grotesco:

<<-¿Qué ha pasado con Ginger?

-Supongo que se hartó- dijo Mario-. La verdad es que no me ha dado demasiadas explicaciones.

- Y no me digas que ahora se te ocurre enamorarte de ella.>>⁵⁹

Ni siquiera la gravitación permanente de la pesadilla, de lo kafkiano, arrastra este humor hacia el esperpento. No podría: para Cercas, lo kafkiano es precisamente fuente de humor. Cercas lee las pesadillas kafkianas como maravillosos y delirantes bromazos⁶⁰. De un modo natural, sin demasiadas probaturas, el humor que le nace a Cercas es un humor esencialmente irónico, cervantino. Desde luego, aún está desprovisto de cualquier pretensión cognitiva, es una ironía blanca, juguetona, que ni siquiera sueña con insinuar realidades paradójicas o verdades contradictorias, pero que sí presenta ya esa finura, ese toque.

No deja de llamar la atención que el humor de Cercas en *El inquilino* sea distinto al que aparecerá en los artículos que publicará el mismo 1989 en prensa barcelonesa, a su regreso de Estados Unidos⁶¹. En ellos, el humor no es ligero sino abigarrado, el claqué deja paso al redoble, los giros son constantes, los reveses gruesos, la puntería se afina y las bromas van mucho más cargadas. Nada de la ironía imberbe que presenta este libro.

Pero es lógico: cómo veremos a continuación, esos artículos son el primer esfuerzo (de una larga secuencia) por clarificar un tema vital para Cercas y que aún le tomará más de veinte años resolver: qué es la literatura. Poca broma.

⁵⁹ Javier Cercas, op.cit, p.75

⁶⁰ Exactamente como la recibieron los propios amigos de Kafka a quienes el escritor leía el manuscrito de *El proceso*. Sobre esta lectura humorística de Kafka, véase: Javier Cercas y Bruno Arpaia, conversación pública, 13m 12s- 14m 08s, vid.cit.

⁶¹ Abordaré este asunto más adelante, pero quiero ya apuntar que el humor de su articulismo se seguirá alejando del humor de sus novelas en los años siguientes (1998-2010) sobre todo debido al peso público que Cercas irá ganando en ciertos debates ideológicos como el del catalanismo, o el del mal llamado “pacto de olvido” de la Transición Española.

UNA BUENA TEMPORADA (1989-1998)

1

Una buena temporada es un libro con truco. Como tal fue publicado en abril de 1998 por la diminuta Editorial Regional de Extremadura, pero recoge esencialmente los artículos que Cercas escribió entre julio de 1989 y noviembre de 1990 en los periódicos *Diari de Barcelona* y *El observador*, ambos largamente desaparecidos cuando la obra ve la luz: <<En el verano de 1989, recién llegado yo de los Estados Unidos, Joan Ferraté, a quien por entonces frecuentaba mucho, me invitó a colaborar en una sección que le habían ofrecido en el Diari de Barcelona, junto con Jordi Cornudella, Salvador Oliva y Ferran Toutain, acogidos bajo la sombra tutelar de Xavier Pericay, que llevaba el suplemento cultural, y de Jaume Boix i Angelats, que dirigía el periódico y nos dejaba escribir lo que nos daba la gana y reírnos de todo el mundo, siempre que empezáramos por reírnos de nosotros mismos>>⁶². Es ahí, es entonces, a renglón seguido de *El Inquilino* y su reveladora estancia en Illinois, cuando Cercas escribe siete de los once artículos que componen este libro. Ahí están también los nombres, los antiguos profesores del estudiante de 1986, Salvador Oliva, Joan Ferraté, pero ya no sólo como mentores (que también) sino como colegas. El cambio es importante porque los artículos de *Una buena temporada*, mucho antes que artículos para un periódico, pretenden ser materia para una conversación, una charla entre amigos donde comentar, rebatir, dilucidar lecturas⁶³. Una continuación, en suma, de lo que debió producirse muchas veces entre alumno y profesores al término de las clases, por los pasillos, en los despachos.

La generosa extensión, la abundancia de datos, harían inviable la publicación de estos artículos ni en el más amigable y transigente de los periódicos. Es cierto que tanto el *Diari de Barcelona* como *El observador* cerrarían al poco, y que se trataba en cualquier caso de

⁶² Javier Cercas, *Una buena temporada*, Editorial Regional de Extremadura, 1998, p.14

⁶³ Javier Cercas, op.cit, p.12-13: <<Sin duda hay muchos motivos para leer y escribir -tantos seguramente como lectores y escritores- pero me da la impresión que uno de ellos, (...) no suele aducirse con la frecuencia que debiera: me refiero a la felicidad de comentar con los amigos lo leído y escrito>>

periódicos raros⁶⁴, todo eso es cierto. Pero no lo es menos que Cercas no se plantea en ningún momento un material periodístico, sino razonar sus filias, sus fobias y, sobre todo, sus dudas literarias teniendo en la cabeza no artículos, sino capítulos. Es decir, un libro: <<Por eso siempre me han gustado mucho esos libros que casi se escriben solos, un poco a la diablo, [...] que, precisamente por su carácter casual e indeliberado, dibujan mejor que muchos otros -acaso más ambiciosos o conseguidos- la figura de un escritor, su geografía mental. Ojalá este librito supiera sumarse a esa modesta tradición [...]>>⁶⁵. Las palabras son del prólogo de diciembre de 1997, pero Cercas no podría cambiarlas en 1989 por unas muy distintas aunque quisiera, porque lo que descubre Cercas es que aquellos artículos encubren un hilo conductor, una trama fundacional. Un libro autobiográfico: <<Decía Oscar Wilde que la crítica literaria es la única forma civilizada de autobiografía que existe.[...] En realidad, no podría *no* serlo [...] Un escritor es ante todo lo que vive y cómo lo vive, desde luego; pero también es lo que lee y cómo lo lee>>⁶⁶. Lo que cuenta *Una buena temporada* no podría no ser autobiográfico porque para Cercas toda literatura lo es inevitablemente. Cabe sospechar que, además de Oscar Wilde, uno de los primeros en meter semejante idea en su cabeza fuera Vargas Llosa. Cercas había leído sus artículos a fondo desde 1978⁶⁷, sin dejarse atrás ni una coma ni un acento, y sobre todo sorbiendo hasta el tuétano dos cuestiones que en realidad eran una sola: la imperturbable vocación del escritor y la literatura como *strip-tease* inverso.

La primera cuestión iba a tener un efecto fulminante en Cercas⁶⁸ ya que presionaba directamente sobre su antigua herida de tímido congénito y dubitativo crónico, le interrogaba a la cara acerca de cuánto estaba dispuesto a poner sobre el tapete para convertirse en un verdadero novelista, y le azuzaba a esforzarse más, a leer más, a vivir más, a dejarse

⁶⁴ El *Diari* fue la enésima resurrección del centenario Diario de Barcelona, que experimentó por entonces permanentes cambios en el accionariado, la dirección, y hasta el idioma en que se publicaba. *El Observador*, un intento presumiblemente orquestado para desbancar a *La Vanguardia* del liderazgo conservador que mantenía sobre la prensa catalana, acabó con la liquidación del rotativo en 1993.

⁶⁵ Op.cit, p.10

⁶⁶ Javier Cercas, op. cit, pp.11-12

⁶⁷ Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, ed. Leila Guerriero, Ediciones Universidad Diego Portales, 2016, p. 262. Concretamente, lo que leyó a fondo fueron los volúmenes recopilatorios de *Contra viento y marea*.

También, por las citas, en Javier Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Sirmio, 1993, p.24.

⁶⁸ Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, op.cit, p.264

más el pellejo para poder escribir los libros que soñaba con escribir. Vargas Llosa había elevado ya a Flaubert como sumo ejemplo del escritor vocacional (*La orgía perpetua*, 1975)⁶⁹, del escritor dispuesto a sacrificar su vida personal, familiar, social, con tal de culminar su obra. Frente a este llamamiento, Cercas adopta durante esos años una actitud oscilante: lo admira y lo burla, como muestra *El Móvil* con su parodia y elogio simultáneos del escritor realista prototípico⁷⁰. A la altura de 1989, Cercas no ha resuelto esta ambivalencia en lo más mínimo. Ha escrito dos libros invisibles para el público, le urge labrarse un futuro profesional de ciertas garantías y, lo peor, aún no ha encontrado su propia voz. En 1997, una tesis doctoral y un puesto fijo de profesor universitario más tarde, tampoco. Así que *Una buena temporada*, tanto los artículos de 1989 como la inteligencia que lo cierra y lo entrega a la imprenta ocho años después, sigue teniendo una deuda gordísima de identidad: el libro (los artículos) no pueden más que haber sido escritos en clave autobiográfica porque lo que Cercas necesita descubrir y a prisa es quién es y qué tan fuerte y robusta es su vocación de novelista.

Lo del strip-tease inverso, por su parte, es una idea que Vargas Llosa puso en circulación en 1971, en un curioso libro llamado *Historia secreta de una novela* (una suerte de *making off* sobre *La casa verde*, su célebre novela de 1966): <<Escribir una novela es una ceremonia parecida al strip-tease. [...] La trayectoria es inversa en el caso de la novela: al comienzo el novelista está desnudo y al final vestido. Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan tan maliciosamente disfrazadas durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que fatalmente late en toda ficción.>>⁷¹. Quiero destacar aquí eso de <<Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, y leídas)>>: para Vargas Llosa, las lecturas, y los sueños son tan reales como las vivencias de nuestra vigilia. Esta es la realidad amplificada que defenderá durante años, que da carta de naturaleza espe-

⁶⁹ Es paradigmática, en este sentido, la propia carta de Flaubert titulada "Il faudrait des Christs de l'Art pour guérir ce lépreux" (1853). En <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/>

⁷⁰ Álvaro, el protagonista de *El móvil*, echa todos los arrestos en el fuego de su escritura, pero a la vez se descalabra penosamente al saltarse el mínimo sentido común y el decoro mínimo para tratar con los demás.

⁷¹ Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, Tusquets, 1971, p.4
Cercas retoma la idea en muchos lugares: véase, por ejemplo:
Javier Cercas y Bruno Arpaia, *L'avventura di escribiere romanzi*, Guanda, 2013, pp.43-44;
o Javier Cercas, *La verdad de las máscaras*, El País, 03/3/2013.

cífica, concreta, al vaporoso término de “realismo mágico”, y que influirá en la concepción no ya de la escritura sino del mundo para cientos de novelistas, entre ellos Javier Cercas. Nada nuevo. En realidad, tampoco lo es el strip-tease invertido en sí porque lo que acaba de hacer Cercas por vez primera en su última novela, *El Inquilino*, es precisamente eso, una mezcla de carnes autobiográficas (el campus, la ciudad de norteamérica, la vida de profesor interino) con los ropajes de la ficción. Nada nuevo tampoco. Sin embargo, *Una buena temporada* gira totalmente en torno a *lo leído*, ese otro tipo de carburante vital. Y lo hace sin filtros: no estamos aquí ante *El Móvil*, aquel homenaje de lecturas a través de ficciones; tampoco ante el *Inquilino*, un puñado de vivencias ficcionalizadas y ajustadas a una trama, sino ante las lecturas en sí, los autores en crudo, las obras a chorro, directamente. Por primera vez, Cercas utiliza materiales sin ficción para elaborar, en el fondo y en la forma, una obra. Éste no es un libro de crítica literaria, es un libro de literatura sobre crítica literaria.

2

Y en muchos sentidos, todos estos artículos debieron suponer para Cercas un nuevo paso hacia sí mismo. Los innumerables nombres, detalles, anécdotas, giros, gracias, que aparecen en *Una buena temporada* recuerdan ya al borboteo mental y la prosa torrencial de los artículos de El País. Con uno solo de ellos, Cercas es capaz de hacernos recorrer escenarios, citas, diálogos, curiosidades, libros, para dejarnos vibrando en el cuerpo la sensación multiplicadora de la vida cuando se funde con la literatura. Aún sin trucos auto-ficcionales, sin *javieres cercas* de pega, Cercas va apareciendo ya en estos papeles casi como personaje, como un *cicerone* desastrado y gamberro que nos guía por sus universos lectores dejando rastros de sí mismo a cada paso: << Bueno. Creo yo que [...] no estará de más revelar que este cuento se titula “Historia de Pablo” y está incluido en un libro titulado *El Móvil*, de un tal Javier Cercas, un tipo a quien me encuentro en todas partes y a quien hace ya años que se la tengo jurada>> ⁷².

Los escritos de *Una buena temporada* avanzan ya la abigarrada y eléctrica intensidad del articulista profesional, del Javier Cercas venidero. Lo hacen también y sobre todo mediante el humor. Es, como ya dije, un humor de cargas más profundas que el estrenado en *El Inquilino*, de golpes más secos, en los que la ironía se llena de alfileres de malicia en al-

⁷² Javier Cercas, *Una buena temporada*, p. 54

gunos casos: <<Los posmodernos del día se creen que basta con salir cada noche y hacer muecas en la barra de un bar de moda, con pasar de Marcuse a Baudrillard y de Sartre a Umberto Eco - aunque en la mesilla de noche siguen teniendo *On the Road*, porque no lo pueden evitar- >>⁷³. Pero también en el que empieza a aparecer un elemento cardinal del futuro articulista de El País: la comedia y hasta el disparate: <<Desde luego no resulta fácil adivinar cuál era el objetivo exacto de aquel caballero inglés que en el siglo dieciocho recorrió la distancia que separa Londres de Edimburgo caminando hacia atrás y entonando himnos anabaptistas, pero lo que es seguro es que no quería hacer reír a nadie.>>⁷⁴.

Pero entre risas y bromas, Cercas no se olvida de lo fundamental: << Cuando lo empecé [el libro *Una buena temporada*] sin saber que estaba empezándolo, mi propósito era reflexionar sobre problemas que no entendía -al fin y al cabo uno escribe para poder pensar- [...]>>⁷⁵. Cercas escribe para conocer lo que ignora y la única manera que puede lograr ese conocimiento es, precisamente, escribiendo. La escritura como descubrimiento, como proceso cognitivo, ondea ya del palo mayor de *Una buena temporada*, y no dejará de hacerlo de aquí en adelante en toda la obra de Javier Cercas.

Con humor y con premura, con prisa pero sin pausa, Cercas va ir descargando sobre el papel, uno tras otro, problemas literarios de primer orden (problemas personales) que urgen ser reflexionados (¡resueltos!). Y no son asuntos cualquiera. El libro empieza con el más peliagudo, el primer disparo apunta a la frente: la novela posmoderna. “De novelas y antinovelas” trata precisamente de un fenómeno en el fondo nada nuevo (las progresivas burbujas estéticas que las modas segregan siguiendo la ley del péndulo, ahora ésta, ahora la opuesta) y que para Cercas se ha encarnado en la rémora de las *antinovelas*, esas novelas sin personajes, sin trama, obsesivamente fijadas en el desmontaje del idioma, que no contaban nada y que se pusieron de moda en los años sesenta, traídas del moño del intelectualismo de izquierdas europeo -francés- y del prestigio injustificado que le otorgaron a este formato las malas interpretaciones de Derrida, De Man, o Barth. Cercas las empuja sin solución de continuidad hacia la trituradora del olvido, y resulta llamativo porque para un joven escritor que sueña con ser un escritor posmoderno -aunque haya

⁷³ Op.cit, p.40

⁷⁴ Op.cit, p.41

⁷⁵ Op.cit, p.10

descubierto que deberá resignarse a ser uno español- su posición es clara: le interesa escribir novelas, novelas de toda la vida, nada de antinovelas: <<La conclusión no tardó en imponerse: había que destruir la antinovela; había que escribir anti-antinovelas. Dicho de otro modo: había que volver a escribir novelas.>>⁷⁶. Esta conclusión que no tarda en imponérsele -que no le cuesta nada en asumir- desvela algo muy significativo, algo que irá cada vez haciéndose más y más gordo hasta no poder caber en el armario mental donde lo tiene escondido: la posmodernidad de Cercas es circunstancial, transitoria, casi fatal. Cercas se debate con la posmodernidad porque no le queda otra, porque ha nacido en 1962 en un pueblo minúsculo de Cáceres y tiene veintisiete años y una voz sin definir, y en las postrimerías de los años ochenta en la Barcelona inminentemente olímpica, con los estudios de diseño en auge, las chaquetas de pana y la fanfarria sesentayochista netamente a la baja, con la comprensible alergia a todo lo rancio y mohoso que aún arrastra su país, con la asfixia familiar y el recuerdo claustrofóbico de la Gerona desangelada en la que se ha criado, Cercas no puede más que intentar ser un escritor posmoderno. Ahora bien, con la misma rapidez con que el joven Cercas se pone esa chaqueta para resguardarse de la intemperie de la vida, le va a ir encontrando descosidos, sietes, tachas, peros, y pegas. Cercas no se siente plenamente cómodo ni un minuto en esa indumentaria, con o sin la amistad de Monzó, con o sin *El Móvil*, con o sin el viaje de rigor a los Estados Unidos que lo certifica como aspirante auténtico a escritor posmoderno. La prueba es que necesita rápidamente volver atrás, a las raíces, a explorar el origen de su época porque hay demasiadas cosas que no le cuadran. La prueba es que, sin apenas haber publicado un solo libro detectable para el público, sin apenas lectores, Cercas se abalanza a reflexionar sobre las antinovelas, sobre la utilidad de la crítica literaria, sobre la posmodernidad, para ver si, escribiéndolos, estos artículos le arrojan un poco más de luz, le ayudan con su rompecabezas interior.

Como dije, en lo esencial, este dilema no ha cambiado en 1998, cuando Cercas suma los artículos restantes y da forma al libro final. *Una buena temporada* es una prueba notable de esa desazón, de ese posmodernismo a contrapelo en el que Cercas no sabe aún cómo escribir.

⁷⁶ Op.cit, p.26

Y a uno de los primeros que corre a interrogar en busca de respuestas es a Borges. Vale la pena detenernos un momento ante el homenaje que Cercas le dedica en el artículo “Todo (s) (los) Borges”, publicado originariamente en el *Diari de Barcelona*, el 13 de enero de 1990. Para empezar, Borges, el colosal escritor, el archiconocido autor, es sobre todo, esencialmente, un modelo de lector: <<Para mí, sin embargo, Borges es antes que cualquier otra cosa un gran lector: no sólo porque lo ha leído todo (...) sino también porque, como todo gran lector, es capaz de reinterpretar creativamente la tradición.>>⁷⁷ ¿Reinterpretar creativamente la tradición?: <<Dicho de otra manera: para Borges leer es una manera de vivir aquello que no hay tiempo o posibilidad de vivir; o lo que es lo mismo, una manera de vivir más intensamente>>⁷⁸. Sigo. Borges es también un Joyce más cercano, un Mallarmé más gestionable, y sobre todo un Flaubert más accesible. Borges es la forma viable del por el momento inviable compromiso que Cercas quiere contraer con la literatura, un modelo más asequible que el inalcanzable modelo de escritor a tiempo completo que Vargas Llosa promulga: << En un artículo titulado “Flaubert y su destino ejemplar” Borges afirma que el célebre epigrama de Mallarmé (“El propósito del mundo es un libro”) fija una convicción de Flaubert, y también de Joyce; (...) el escritor argentino es un símbolo del hombre de letras que, armado de una ambición desaforada, una tenacidad envidiable y una pasión excluyente, se entrega a la elaboración de una obra implacablemente rigurosa y muy a menudo secreta, alejada de un reconocimiento que en el caso de Borges sólo llegará muy tarde.>>⁷⁹. Además, Borges es también el poeta, es el excelente interrogador de la realidad -esa otra ficción- es el caballero inglés que escribe en castellano, el acercador de la tradición inglesa a la tradición hispánica (capital en Cercas para la temprana comprensión de Cervantes en Europa); es el flirteador incansable con la filosofía y la teología -esas otras formas de la literatura fantástica. Y, alto, es el introductor de una idea vieja como el mundo pero absolutamente nueva dentro de sus cuentos compactos y sus historias llenas de las “secretas aventuras del orden”, y a la que Cercas sacará jugo a raudales en sus futuras novelas: el destino cifrado en un instante (en una página): << Del mismo modo que en una sola tarde (o en una sola frase pronunciada en el transcurso de

⁷⁷ Op.cit, p.69

⁷⁸ Op.cit, p.70

⁷⁹ Op.cit, pp 74-75

una tarde) puede estar cifrado el destino de un hombre, Borges cree que unas pocas páginas bastan para abarcar la entera peripecia vital de cualquiera de nosotros>>⁸⁰

Cercas interroga a Borges y Borges le responde multiplicado: es el gran comodín, la gran baza, porque su figura resuelve de una tacada, en un solo hombre y una sola obra, varios dolores de cabeza que amargan la existencia del joven Cercas. Si no alcanzamos la excelencia como escritores, podemos lograrla como lectores. Si no las tenemos todas consigo a la hora de escribir, al menos desde Borges sabemos cómo leer. Y a ello Cercas se entrega en cuerpo y alma, a convertirse en un lector vampiro, un lector que no lee para entretenerse ni mucho menos para matar el tiempo -esa paradoja- sino como una necesidad vital, absorbiendo y sorbiendo hasta los huesos la sabia de los libros, desarrollando así un modo de leer que es en realidad un modo de escribir porque fuerza la lectura a la relectura, a interpretar lo que leemos, a hacerlo nuestro, a metabolizarlo y darle nueva vida.

De igual modo, si Flaubert nos queda lejos, si a lo que Vargas Llosa, con su vehemencia visionaria y su intransigencia de joven prodigio, nos empuja incansablemente, si ese escritor absoluto se nos resbala de entre las manos y no sabemos cómo encarnarlo, pues ahí está Borges, con su reconocimiento tardío y su labor de hormiga secreta para, al menos, justificarnos la pobreza, el esmero ignorado, la invisibilidad.

Y no todo es, desde luego, burladero, barreras desde donde ver pasar el toro: Borges también le da a Cercas claves para desarrollar su propio universo literario: el destino-instante, la realidad como superstición... O incluso, el uso de uno mismo como personaje literario: << (...) tanto si se disfraza de Oscar Wilde para contestar a los periodistas como si se oculta detrás de H. Bustos Domecq para ser un poco Bioy Casares, tanto si se convierte en un personaje de Jorge Luis Borges llamado Jorge Luis Borges (...) Borges es siempre Borges.>>⁸¹. No es floja ni fría la mano que Borges le está echando a Cercas. En el futuro, volverá a él incansablemente, en artículos específicos⁸², especiales⁸³, puntuales⁸⁴,

⁸⁰ Op.cit, pp.71-72

⁸¹ Op.cit, p.74

⁸² Javier Cercas, *Borges en salsa picante*, El País, 28/11/10
Javier Cercas, *El mejor artífice*, El País, 2/1/2002

⁸³ Javier Cercas, "El enigma irresuelto de Borges", en *Formas de ocultarse*, op.cit, pp.183-188

⁸⁴ Javier Cercas, *Autoretrato de verano en Brasil*, El País, 19/8/2012;
Javier Cercas, *La moral del silencio*, El País, 24/6/2012

o espolvoreados⁸⁵, para seguir entrando en Borges, profundizando en Borges, visualizándolo como el fundador de la posmodernidad y fijándolo como el puente entre la perdida tradición cervantina y la recobrada tradición latinoamericana de las letras españolas. En suma, para tener padre.

4

Como una sombra inevitable, al nombre fulgurante de Borges no podía menos que seguirle el de Bioy Casares. Sobre Bioy escribe también Cercas con motivo de la concesión del premio Cervantes al escritor argentino en octubre de 1990. Cercas conoce a fondo su obra, su evolución (desde el vanguardismo inicial de su juventud a la trabajada perfección de sus grandes obras -*La invención de Morel*, *La trama celeste*), su capacidad para borrar las costuras de su prosa (otro modelo para Cercas de esa escritura fácil de leer y difícil de entender que tanto admira) la progresiva introducción del azar y la necesidad a un universo literario pulido hasta el deslumbramiento (es decir, la introducción de lo que Cercas está precisamente introduciendo por esas fechas en su propia obra). No le pide -no le puede pedir- tanto como a Borges, pero de Bioy Casares aún extrae una gema de gran valor: la bondad como tema literario. Confiesa Cercas a Bruno Arpaia en 2013: <<Hay una frase de André Gide que de adolescente me gustaba mucho, pero que con el tiempo he empezado a considerar una verdadera estupidez: <<Con los buenos sentimientos no se ha hecho nunca buena literatura>>. ⁸⁶. Bioy Casares ejemplifica precisamente la posibilidad de hacer buena literatura de los buenos sentimientos: <<(…) y es sabido que nada resulta más complicado que convertir en buena literatura los buenos sentimientos. Uno, sin embargo, siempre puede volver a Cervantes, a Whitman, a Jorge Guillén, al propio Borges; también a Adolfo Bioy Casares. Los mejores relatos de Bioy son como esas casas donde uno quisiera quedarse a vivir para siempre (…)>>⁸⁷

⁸⁵ Principalmente: Javier Cercas, *Síntomas del fin del mundo*, El País, 8/1/2012
Javier Cercas, *La novia póstuma*, El País, 17/4/2011
Javier Cercas, *¡Otra bendita novela sobre la guerra civil!*, El País 10/1/2010;
Javier Cercas, *Servicios de urgencias*, El País, 13/7/2008;
Javier Cercas, *Los Justos*, El País, 4/4/2004

⁸⁶ Javier Cercas y Bruno Arpaia, op.cit, p.24

⁸⁷ Javier Cercas, *Una buena temporada*, p.82

La literatura del siglo XX, acaso por reflejo de la atroz historia del siglo XX, está copada de relatos oscuros, disecciones de las sombras humanas, crónicas de la brutalidad, poetas atormentados. Cercas juega una mano arriesgadísima, se anima a una apuesta del todo incierta: escribir sobre la bondad. No lo hará, desde luego, mediante un maniqueísmo barato, sino a través de una reflexión moral que no evita los claroscuros ni los matices, pero que no se postra a las primeras de cambio ante el prestigio indiscutido del mal, del horror. El joven Cercas de 1989⁸⁸ ya ha detectado que esa fascinación por la maldad es a menudo una mera pose vacía de escritor presumido. Casa mal, además, con uno de los pocos elementos que le atrae sin peros del posmodernismo: el humor, el juego. Y con el tiempo, reflexionando aquí y allá sobre el asunto, Cercas terminará descubriendo en definitiva que lo difícil, lo misterioso, lo prodigioso, es en realidad el bien: << Fue ahí donde comprendí [con el libro de Hannah Arendt *Un estudio sobre la banalidad del mal*, sobre Adolf Eichmann y las SS] que el mal es la materia misma de la que estamos hechos, que es de una banalidad absoluta, lo más natural y profundamente humano que existe, y comprendí también que lo complejo, lo misterioso y hasta increíble es que, en este basural atroz, haya gente inmune a nuestra común naturaleza de caníbales, capaz de sobreponerse a ella y de actuar de una forma limpia, noble, y valerosa>> ⁸⁹

Hemos visto cómo por esas fechas la ligereza de la felicidad, de los buenos sentimientos, de los finales sonrientes, está haciendo acto de presencia ya en su novela *El inquilino*. Al paso de los años, de los libros, y de un caudal mayor de recursos, el tema de la bondad habrá de convertirse en una verdadera piedra de toque en la catedral novelística de Javier

⁸⁸ Ademàs, vive por esas fechas un acontecimiento personal que le ocurrió en la Rambla de Barcelona y que le hizo reflexionar a fondo sobre el asunto. En Javier Cercas, *Los justos*, El País, 4/4/2004

⁸⁹ Javier Cercas, *Los Justos*, El País, 4/4/2004

Cercas⁹⁰. Apunto que es en la obra de Bioy Casares, hermanada con la crucial obra de Borges y leída minuciosamente de igual modo, donde Cercas encuentra un buen ejemplo de cómo escribir bien sobre el bien.

5

En su búsqueda de hermanos, de primos, de esa genealogía literaria que ha de ubicarle de una vez por todas como escritor, Cercas también interrogará a dos estrictos contemporáneos: Paul Auster y John Irving. Lo hace ya en 1997 y 1998 respectivamente y en la revista *Quimera*⁹¹, pero la urgencia por firmar familia, por lograr apellidos de letras y saber de una vez por todas qué clase de novelista es resulta, ya lo dije, igual o mayor que en 1989 y 1990. De Auster destaca, como no podía ser de otra forma, su inmensa capacidad para la digresión ordenada, para esas excursiones mentales en que de pronto abandonamos la trama del libro (una trama subyugante, por cierto, aprendida con ahínco en el estudio de Perec y sus obras policiacas que el propio Auster ha traducido) y nos incorporamos a una variación que <<si por un lado esponja el relato por otro potencia o expande,

⁹⁰ Al tema del bien volverá Cercas una y otra vez en sus artículos con matices de importancia. Véanse, por ejemplo, cuatro matices de peso:

1) Sobre la necesidad de razonar (entender) el mal para desactivarlo:

- *La pasión de los ángeles*, El País, 31/12/2005,
- *ETA, Ridruejo y la buena conciencia*, El País, 28/12/2008
- *Comprender a los terroristas*, El País, 13/3/2016,
- *Javier Bardem y el mal*, El País, 5/8/2018

2) Sobre la responsabilidad que implica el bien:

- *El diablo y Felipe González*, El País, 12/12/2010
- *Bergman, Eichmann, y los justos*, El País, 22/12/2013,
- *Una mujer valiente*, El País, 29/9/2013

3) Sobre el bien a través del mal:

- *Una cuestión de honor*, El País, 20/4/2008,
- *El hombre que mató a Francisco Franco*, 2/4/2014
- *El mal mayor*, El País, 20/12/2015

4) Sobre la simplicidad del mal y la complejidad del bien:

- *Los justos*, El País, 4/4/2004
- *Hitler, Isabel II, y la nueva política*, 30/8/2015
- *La bondad de la bondad*, El País, 6/12/2015

⁹¹ Los artículos vieron la luz en la revista *Quimera* en marzo de 1997 y febrero de 1998 respectivamente. Sobre cómo Cercas entró en contacto con *Quimera* y se creó la sección "Sala de máquinas" en la que escribía junto a Jordi Gracia y Juan Rodríguez, véase: Javier Cercas, *Una buena temporada*, p.16

mediante la reflexión, sus temas básicos.>> ⁹² Este movimiento casi jazzístico en que nos vamos por los cerros de la improvisación para volver a la melodía central, esta manera de aterrizar y volar y aterrizar y volar de nuevo, de la trama a la idea y de la idea a la trama, es precisamente lo que por esas fechas ha estado intentando -con no pocas dificultades- el propio Cercas en su narrativa, es lo que ha ensayado -con resultados desiguales- en *El vientre de la ballena* (1997). En Auster, constituye sin embargo una herramienta eficaz y bien calibrada para enseñar cómo el azar se inmiscuye magistralmente en los acontecimientos, y éstos se vuelven balas cargadas de destino, capaces de determinar en un único instante toda una vida.

Es, además, la marca con la que Cercas puede identificar a Auster como un escritor de brújula, un escritor que escribe para descubrir, para conocer. En suma, uno de los suyos: <<(…) trata en vano [Constanze] de que Auster desentrañe las claves ocultas de su obra, sin que parezca caer en la cuenta de que es la persona menos indicada para hacerlo, porque es evidente que si conociera esas claves nunca hubiera escrito sus novelas, y la razón es simple: un escritor de verdad no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente acerca de lo que ignora>>⁹³. He aquí, pues, un alumno aventajado de Borges, de Kafka, de la novela policiaca, cuyo arsenal de trucos literarios Cercas admira y codicia a un mismo tiempo.

John Irving⁹⁴ constituye por entonces una lectura fetiche: como otro de sus autores señeros, Cercas conoce al detalle su obra y los extrarradios de su obra. Es precisamente un libro misceláneo de Irving, *La novia imaginaria* (uno de esos que tanto le gustan a Cercas y en cuya tradición pretende ingresar *Una buena temporada*)⁹⁵ el que sirve como excusa

⁹² Javier Cercas, op.cit, p.94

⁹³ Op.cit, p.98

⁹⁴ Javier Cercas le dedicará un nuevo artículo pocos años después, *Queremos tanto a Irving*, El País, 8/9/2001

⁹⁵ Dice Cercas precisamente de este libro: << éste es el tipo de libro que nos ofrece, mejor tal vez que cualquier otro, un retrato de cuerpo entero de la persona que se esconde tras la máscara del escritor (y que naturalmente es otra máscara: máscara es lo que persona significa en latín)>>, op.cit, p.108.

El tema de la máscara como revelación de uno mismo volverá a aparecer en artículos posteriores y, en gran profundidad, en torno a la novela *El impostor*. Véase, p.ej:

- Javier Cercas, *La verdad de las máscaras*, El País, 03/3/2013
- Javier Cercas, *Qué fue de todos nosotros*, El País, 10/7/2011
- Javier Cercas, *El impostor de "El Impostor"*, El País, 17/11/2014

para este artículo, y en donde se destaca la defensa que Irving hace, vía la defensa irrechistable de Charles Dickens, del sentimentalismo desacomplejado, la sencillez, y la capacidad de conmover al lector con la risa o el llanto. En definitiva: la novela de toda la vida.

Pero a lo que ambos artículos van a parar, lo que los dos famosos y admirados novelistas comparten es otra cosa. Auster: <<(…) al fin y al cabo uno escribe siempre sobre sí mismo, que es lo que más cerca le pillá; y así, cuando Auster cuenta que al cumplir los treinta años la muerte inesperada de su padre le deparó una pequeña fortuna que cambió radicalmente su vida, uno no puede menos que recordar a Nashe, el protagonista de *The music of chance*>>⁹⁶. Irving: <<Irving advierte al principio que “para cualquier escritor dotado de una buena imaginación, todos los relatos son falsos”, del mismo modo que -añado yo- en el fondo del fondo todas las obras imaginación son autobiográficas.>>⁹⁷

Lo añade él, lo añade Cercas, porque Irving está diciendo casi lo opuesto. Pero esto es completamente lícito: Cercas, ya lo he dicho, no está escribiendo artículos, está escribiendo capítulos de un libro. No está analizando autores, está contemplando espejos. Su intentona por barrer hacia su portal, por enmarcar a Irving y a Auster como escritores inevitablemente autobiográficos no es ningún atropello contra Irving ni contra Auster (cuyas obras, por cierto, se prestan a esa lectura) sino un esfuerzo más por generar un linaje, por arrimar el ascua a su sardina, por acercar dos grandes y respetados novelistas que Cercas lee y estudia con fruición a la idea de literatura que él tiene, que defiende, que le obsesiona. Y que todavía no sabe bien cómo expresar.

6

El libro dedica dos capítulos a la crítica literaria. Concretamente, a la defensa de la crítica literaria. Y esto también es llamativo. Los dos artículos, “Cómo acabar de una vez por todas con la crítica literaria” y “Una buena temporada” (el epílogo del libro), han sido publicados con apenas un año de diferencia (10 de septiembre de 1989 el primero, 26 de mayo de 1990, el segundo) si bien este último lo retoca Cercas 7 años después para en-

⁹⁶ Javier Cercas, *Una buena temporada*, p.99

⁹⁷ Op.cit, p.107

cajarlo adecuadamente como colofón⁹⁸. Dice Cercas: << [...] la crítica literaria puede convertirse, en manos del novelista, en un arma ideal para dinamitar constantemente sus propios presupuestos estéticos, para quebrar los límites que el propio estilo acaba imponiendo; en definitiva: para que la escritura de una novela constituya una auténtica aventura vital>> ⁹⁹ Es decir, la crítica literaria le interesa a Cercas por cuanto mejora la escritura, por cuanto puede hacer de tónico reconstituyente para sus novelas, por cuanto se puede añadir, como un tronco vital más, a la enorme caldera del experimento literario, del libro como “aventura vital”. Muy bien. ¿Algo más? Desde luego: <<[...]porque novela y crítica no son géneros *esencialmente* [sic] distintos; a fin de cuentas, la única diferencia decisiva entre ellos es que la materia prima de la novela es sobre todo la experiencia de realidad, mientras que la materia prima de la crítica literaria es sobre todo la propia literatura>>¹⁰⁰ La propia literatura, las propias lecturas, *lo leído*. La literatura gira en torno a la vida, y la crítica literaria en torno a ese tipo de vida que encendemos al leer. ¿Y no es, para Cercas, al final, todo lo mismo? ¿Y no está amasando, deformando los bordes, las fronteras imaginarias de un género y otro, de una novela y de un libro de crítica literaria, para escribir una sola cosa?

Hay en todo este libro la búsqueda de un género mestizo, un género que cruce el dato filológico y el autobiográfico, la narratividad y la reflexión, el artículo de prensa y el diario, un género que Cercas aún tardará en encontrar casi otra década, pero que ya anda buscando y rebuscando a pulso, a golpe de autores y de intuición, en *Una buena temporada*.

⁹⁸ Op.cit, p.135

⁹⁹ Javier Cercas, op.cit, p.132

¹⁰⁰ Javier Cercas, op.cit, p.128

De todos los libros invisibles que Cercas escribe por aquel entonces, ninguno ha resultado tan indetectable como *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. No sólo es un libro fantasma para la legión de sus lectores actuales: la crítica que se ha concentrado en Cercas no le ha dedicado aún un artículo entero, un capítulo completo¹⁰¹. Es cierto que se trata de una tesis doctoral, que se trata de un análisis exhaustivo y correoso sobre un autor concretísimo, variopinto, y voluntariamente alternativo, pero no es menos cierto que el libro es mucho más que eso y lo es desde la primera página. Arranca con una cita de Oscar Wilde que Cercas ya había glosado nada más empezar *Una buena temporada*¹⁰² y en la que insiste sobre la idea de que la crítica literaria es la única forma civilizada de autobiografía. Es decir, las 333 páginas que le siguen a esta declaración de intenciones no sólo son una trabajada tarea académica, un ejercicio filológico planeado y pulido, sino una autobiografía encubierta, una mezcla peligrosísima para un doctorando de observaciones eruditas y cucharada personal, de rigor y recreación. Sea mediante artículos en periódicos menores (como en *Una Buena temporada*), o mediante una tesis como ésta, por esos años Cercas necesita imperiosamente sacar los libros que lleva dentro a la primera ocasión que se le presenta, dar rienda suelta al novelista que golpea en cada línea que escribe. La voluntad de estilo, la singularidad de voz, empapan el documento de arriba a abajo, y Cercas no se esconde de ello en absoluto: << (...) en cualquier caso no me gustaría perder ni un momento de vista el dictum de Francisco Rico, según el cual <<la crítica literaria es siempre válida si es válida literariamente>>¹⁰³. Crítica literaria, sí, pero sobre todo literatura. Tesis doctoral, por supuesto, pero desde luego autobiografía literaria, proyecto artístico, carbón para otra locomotora: la de su carrera innegociable de escritor. Durante más de trescientas páginas, Cercas nos habla de Cercas hablándonos de Gonzalo Suárez al detalle.

¹⁰¹ Sin ser el motivo principal de su estudio, Domingo Ródenas y Miguel De Lucas sí han comentado brevemente la poética de ficción-verdad con que se inicia la tesis, y de la que voy a hablar más adelante, cuando Vargas Llosa -inspirador capital de esa poética- haga arrollador acto de presencia en la vida de Cercas. Domingo Ródenas en Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (edición), Cátedra, p.33-34; Migue de Lucas, *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*, Tesis doctoral, Sevilla, 2017, p.276

¹⁰² Javier Cercas, *Una buena temporada*, Editorial Regional de Extremadura, 1998, p.11-12

¹⁰³ Javier Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Sirmio, 1993, p.13

Pero, ¿por qué Suárez? En la página 23, en la 25, en la 33, nada más empezar la obra aparecen ya los Vargas Llosa, los Cortázar, los Borges. Los nombres ineludibles, los faros literarios que Cercas ha leído milimétricamente durante años para extraer los materiales con los que amasar su sueño de escritor. Pero, ¿Suárez? ¿dónde estaba Gonzalo Suárez durante todo este tiempo? En ningún sitio: <<En 1989 leí por puro azar¹⁰⁴ *Trece veces trece*, el segundo libro de Suárez, en la inagotable biblioteca de una universidad norteamericana; aunque nunca había oído hablar de Suárez (o sólo de forma muy vaga), al instante me caí del caballo: al instante supe que ese tipo era mi padre literario español y que debía escribir sobre él. >>¹⁰⁵. Es en Estados Unidos y es de golpe cuando Suárez entra en el universo de Cercas. La colisión es total, hasta el punto que Cercas le dedica a Suárez su tesis doctoral. Pero, ¿por qué Suárez? Al fin y al cabo, Cercas lleva tiempo edificando cuidadosamente su propia tradición, escribiendo artículos sobre los autores de toque, pensándolos, asumiendo su vara y su medida, capitalizando su patrimonio literario. Para padres literarios, ahí están Borges, Bioy Casares, Kafka, Flaubert... La palabra clave aquí es "español". A Cercas no le faltan padres literarios, ni siquiera le faltan padres en español. Pero sí le faltaba un padre de España. Bien es cierto que Unamuno inicia a Cercas en la literatura con mayúsculas¹⁰⁶, o que Ortega y Gasset será revisitado permanentemente por él¹⁰⁷, pero ninguno de estos autores puede acercarse a la paternidad que Cercas necesita porque llevan físicamente muertos casi medio siglo cuando él está arrancando el vuelo literario, y sobre todo porque, aunque lo intuyeron o lo provocaron, ninguno de ellos se ha manejado en el resbaladizo pantano al que Cercas se ve empujado una y otra vez: la posmodernidad. <<En suma, si existe la posmodernidad literaria –y no veo por qué no va a existir, suponiendo que tenga su origen remoto en la segunda parte del Quijote y su origen inmediato en Borges–, Suárez fue el primer escritor posmoderno español.>>¹⁰⁸

¹⁰⁴ Pero no fue puro azar, según me aclaró Cercas en conversación privada: Jordi Cornudella, escritor y amigo suyo, le sugirió por carta en aquellas fechas que leyera a Gonzalo Suárez.

¹⁰⁵ Javier Cercas, *El primer posmoderno*, El País, 24/5/15

¹⁰⁶ Javier Cercas, *El lector vampiro*, El País, 26/7/2009

¹⁰⁷ Por ejemplo, Javier Cercas, *No se pierdan a Ortega*, El País, 19/12/2004, o Javier Cercas, *Ortega, sin orteguianos y sin ortegajos*, El País, 17/8/2014

¹⁰⁸ Javier Cercas, *El primer posmoderno*, El País, 24/5/15.

A los padres posmodernos que ya ha ido coleccionando, Cercas le suma ahora un paisano, un escritor que ha tenido que vérselas no con el agonizante imperio austrohúngaro en los albores del siglo, no con la remotísima combustión fantástica de las bibliotecas de Buenos Aires, sino con los olores rancios, el horizonte grisáceo, el aire amurallado del franquismo, de la España calcinada de la posguerra, de la boina y el milagro industrial a golpe de “seiscientos”. Por supuesto, no hay nada aquí de pintoresquismo, ni una brizna de orgullo patrio en esta elección. Lo que Cercas quiere de una vez por todas es mucho más sencillo y más urgente: una identidad. Y Gonzalo Suárez resulta ser un espejo inagotable donde contemplarse.

3

Para empezar, Suarez es un *outsider*, es un escritor que a la altura de 1989, o 1990, o 1991, años en que Cercas redacta la tesis, ya no escribe. Un tipo que a pesar de recibir la atención inicial de la crítica, nunca recibe la definitiva atención del gran público, ni siquiera la palmadita de los premios, el saludo de la prensa especializada, o las promesas del mero olfato editorial. De hecho, a la altura de 1989, o 90, o 91, la obra literaria de Suárez coquetea con el silencio, con la liquidación más absoluta. Un chaval como Cercas, aupado desde hace tiempo a la obsesión de hacerse escritor contra viento y marea, que ha publicado dos libros sin ventas, y que empieza a chapotear en el desagradable pastizal de las urgencias económicas y los apuros profesionales, no habrá podido sino contemplar con simpatía el desparpajo, el desenfado, y hasta la temeridad con la que Gonzalo Suárez llevaba gestionando su reputación sin respuesta y su talento incondicional durante más de veinticinco años. Para brillantar el desafío, en 1989, y 90, y 91, Suárez resulta ser un escritor voluntariamente a la deriva¹⁰⁹, pero un director de cine cada vez más robusto. Todo el reconocimiento que se aparta de su obra literaria, se concentra sin miramientos alrededor de sus películas: en 1984 jurados internacionales de Cannes o Río de Janeiro le premian por *Epílogo*; en 1987 se lleva por delante el Goya a la mejor dirección y la Concha de Plata por su famosa *Remando al viento*; en 1991 le dan el Premio Nacional de Cinematografía. Este contraste tan acusado entre ambas suertes, esta imagen paradójica del personaje, este *rarismo* de lujo, es de lo primero que Cercas nos habla al ini-

¹⁰⁹ Para entonces, Suárez llevaba años renegando de la literatura. Véase, por ejemplo, Rosa María Pereda, <<Gonzalo Suárez: “Estoy cansado de la literatura, pero me divierte imaginar”>>, El País, 2/4/80

ciar la tesis: <<No sé si exagero al creer que Gonzalo Suárez (Oviedo, 1934) es ahora mismo eso que suele llamarse un autor de culto; es posible que con el tiempo acabe convirtiéndose en un <<raro>>.>>¹¹⁰. Y, casi 10 años después, en el primer artículo que le dedica a Suárez y a la tesis que le escribió, lo primero que Cercas sigue destacándonos de él: << [...] Suárez llegó mucho antes que todo el mundo adonde todo el mundo quería llegar: [...] publicó una serie de novelas y relatos fulgurantes en los que jugaba con los géneros cuando nadie jugaba con los géneros y donde creó una forma irreverente, y novísima por estos pagos, de abordar la literatura: una forma pop; luego se cansó del periodismo y de la literatura y se puso a hacer cine y llevó al cine su estética iconoclasta [...] Desde entonces, Suárez alterna con un desparpajo insultante el cine y la literatura. Es un hombre escindido [...] >>¹¹¹. El 22 de noviembre del año 2000, día en que se publican estas líneas y a poquísimos meses de que un éxito sin precedentes estalle en la vida de Cercas con *Soldados de Salamina*, el retrato de Suárez sigue siendo esencialmente el de 10 años atrás: un bicho de coleccionista que se debate entre dos mundos, una encrucijada con patas que necesita ir discerniendo entre ocupaciones distintas a cada paso para seguir siendo funcional. No creo que el retrato, ni en 1991 ni en 2000, sea impreciso. Pero sobre todo tampoco creo que diste mucho del retrato que Cercas podía hacer de sí mismo en 1991 o en el 2000: <<*Soldados de Salamina* representó para mí muchas cosas, entre ellas el fin de una esquizofrenia. Hasta este libro yo llevaba una doble vida. Por un lado era un filólogo que daba clases de literatura en una pequeña universidad de provincias: la Universidad de Gerona; por otro lado era novelista (o quería serlo): de hecho, yo me sentía como un novelista que se ganaba la vida como profesor, no como un profesor que de vez en cuando publicaba novelas.>>¹¹².

A la altura del año 2000, Cercas es, igual que Suárez, un personaje escindido. *Soldados de Salamina*, o su éxito arrollador, o las ganancias que le brindó semejante éxito y le permitieron escribir a tiempo completo, curaron a Cercas de esa escisión. Pero este desdoblamiento insano venía arrastrándolo desde el origen de su propia andadura como escritor, y en 1989, o 90, o 91, mientras redacta su tesis, debió recrudescerse al tener que con-

¹¹⁰ Javier Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, p.11

¹¹¹ Javier Cercas, *Gonzalo Suárez: doble contra sencillo*, El País, 22/11/2000. Aclaro que en 1994, un año después de que Sirmio editara la tesis de Cercas, Gonzalo Suárez había vuelto a publicar literatura, *El asesino triste*, tras 13 años sin dar una página a la imprenta.

¹¹² Javier Cercas, Epílogo a la edición de *Soldados de Salamina* de 2015, en Domingo Ródenas, *Soldados de Salamina* (edición), Cátedra, 2017, pp.408-409.

cretar un oficio, una manera de vivir clara que, si bien le daría de comer a diario, iba a quitarle horas y energía a su escritura para entregárselas a las exigencias profesionales y los constantes reclamos académicos.

4

A partir de esta semejanza inicial, de esta simpatía automática por el personaje Suárez en bruto, Cercas irá encontrando, multiplicados, reflejos literarios más y más profundos. En realidad, es el propio Suárez autor, el escritor en limpio, quien inicia la curación de esa problemática doble vida que arrastra Cercas, y que sólo sanará completamente tras *Soldados de Salamina*: << [...] Estos dos personajes contrapuestos no carecían de puntos en común; el más visible: Gonzalo Suárez, a cuya obra recurrió el filólogo para satisfacer el requisito académico de escribir una tesis doctoral mientras el escritor la usaba para satisfacer la urgencia no menos apremiante de crearse una tradición propia, leyendo en ella la obra del primer escritor posmoderno español>>¹¹³. Aquí la palabra clave es “posmoderno”. Es mediante la lectura filológica, -es decir, profesional- de Gonzalo Suárez como Cercas consigue ir validando sus propias herramientas, sus temas y trucos: saber qué está haciendo cuando escribe. En el fiable espejo de Suárez, español como él, escindido como él, es donde la imagen se clarifica con creces, donde Cercas puede contemplar el siempre incómodo cajón de sastre de lo posmoderno y empezar a poner orden. Y en seguida, ante los ojos de Cercas, se despliegan como en cascada las simetrías, el alivio de la identificación, el qué encaja con qué, temas y trucos que Suárez hace y Cercas ha hecho, o está haciendo o puede llegar a hacer.

En 1991, la escritura de ambos coincide o ha coincidido en bastantes cosas: la primera de todas, la más obvia, un gusto por la relojería novelística, por la construcción de artefactos perfectamente soldados, encajados, y en los que ninguna pieza puede ser retirada sin el riesgo de desmontar la novela entera: <<*Rocabruno bate a Ditirambo* es, en este sentido, una selva de espejos; pero es también otra cosa: un mecanismo de relojería donde nada es gratuito, donde cada pieza desempeña un papel esencial para el funcionamiento del conjunto>>¹¹⁴. Lo que Cercas describe sobre esta novela de Suárez, publicada en 1966, se podría decir palabra por palabra de lo que el propio Cercas había hecho cuatro años

¹¹³ Javier Cercas, *idem*, p.409

¹¹⁴ Javier Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Sirmio, 1993, p.44

atrás con *El Móvil* o *El Inquilino*, sin haber leído entonces una sola línea de *Rocabruno*... ni tener siquiera constancia de que ese libro existiera. Ni ése, ni ningún otro de Gonzalo Suárez, por supuesto.

Otro evidente punto en común entre los dos escritores, más comprometedor, más elocuente, es el uso de lo fantástico como elemento desautomatizador de la realidad, como fórmula paralizante de la mirada para renovarla, para ver más: <<[...]la literatura fantástica tratará así, de <<acorrallar lo fantástico en lo real, realizarlo>>. Meta utópica de lo fantástico, esa realización implica la transformación de la realidad a la que Suárez, como Cortázar o los surrealistas, en última instancia aspiraba>>¹¹⁵. La comunicación entre lo fantástico y lo real atraviesa todas y cada una de las novelas de Suárez, y desde luego está clavada como una bandera en el corazón de los dos libros que Cercas lleva escritos en 1991. Tanto *El Móvil* como *El Inquilino* juegetean de punta a punta con los intercambios del sueño y la vigilia, la imaginación y el mundo. Sintomáticamente, Cercas seguirá interesado en estas comunicaciones durante los años siguientes, como prueba por ejemplo la traducción que realiza en 1997 de una obra paradigmática sobre este tema, *La puerta en el muro*, de H.G.Wells¹¹⁶.

De todos los temas que transitan regularmente por la literatura fantástica, había uno que no podía sino tañer la curiosidad de Suárez y Cercas al unísono, como buenos escindidos que son: el tema del doble. Cercas lo ha explorado a fondo en *El inquilino*; en Suárez aparece insistentemente por sus novelas (*Rocabruno bate a Ditirambo*, *Operación Doble Dos*, *Gorila en Hollywood*) y en sus películas (*Morbo*, *Remando al viento*). Para Cercas, la nueva coincidencia no sólo es un espaldarazo más a sus inclinaciones y gustos, también una gran oportunidad para alcanzar magisterio teórico sobre el asunto, para estudiar y analizar a conciencia qué hacen con ello otros maestros, desde el doble maravilloso de Poe, el doble moral de Stevenson, o el doble filosófico (heracliano) de Borges, hasta este doble especular de Suárez¹¹⁷.

¹¹⁵ Javier Cercas, op.cit, p.104

¹¹⁶ Está coincidencia la señala ya Ródenas, op.cit, p.30, nota 29.

¹¹⁷ Tanto *Rocabruno* como *Doble Dos* se revelan en un espejo. Véase, Javier Cercas, op. cit. p. 130-131

Pero en las chisporroteantes manos de Suárez, un tema tan transitado como el doble adquiere una transformación insospechada. Mientras que Poe o Stevenson o Borges plantean el doble como un hallazgo, como un descubrimiento asombroso o incluso peligroso pero en cualquier caso accidental, en Suárez el doble es una búsqueda: al doble se le persigue hasta encontrarlo. Cercas repara en ello abiertamente¹¹⁸ porque esa persecución conecta por completo con la angustiada sensación (conocida para Suárez, familiarísima para Cercas) de necesitar saber quién somos al precio que haga falta.

5

Y por encima, por debajo, sobre todos estos pases de magia, un elemento los aglutina y los deja fijados como el anillo al dedo: el relato policial¹¹⁹. Se trata de la joya de la corona, un recurso que para Suárez culmina de forma práctica y sencilla su manera de entender el oficio de contar, y que para Cercas ilumina con una miríada de matices no sólo los rincones más profundos de lo que lleva escrito hasta la fecha, sino de lo que va a escribir en el futuro¹²⁰. Para redondearlo, Suárez cultiva el género en casi todas sus variantes: el género policial de enigma (*Trece veces trece*), el género policial de espías (*Rocabruno bate a ditirambo*, *Operación doble Dos*), la novela negra (*De cuerpo presente*) y todas le sirven y hasta se le dan bien, de todas saca provecho para sus intenciones literarias. Cercas no puede haber encontrado un filón más dorado, un escritor más útil para sus propias necesidades.

El relato policial convierte el libro en una búsqueda. Nos sitúa a las puertas de un misterio, una pregunta con presunta respuesta que debe ser contestada. Para dos autores que andan hundidos en los misterios de lo fantástico y en la incesante pregunta del quién soy yo, parece un punto de partida inmejorable¹²¹. Desde los verdores de 1991 y la excusa de Suárez, desde la selva de especialistas, citas, autoridad ajena a la que la tesis le obliga,

¹¹⁸ Op.cit, p.131

¹¹⁹ A cuyo rastro en la literatura española, Cercas le ha dedicado un sesudo montón de horas, como demuestra la abigarrada bibliografía que presenta en la Tesis. Véase, op. cit, p.168, nota 9.

¹²⁰ El relato policial ubica además a Cercas en la senda de muchos de sus contemporáneos españoles, ya que de Eduardo Mendoza a Vázquez Montalbán, pasando por Muñoz Molina, Juan Benet, Juan Madrid, Juan José Millás, Soledad Puértolas, o Fernando Savater, tiran en algún momento de los recursos y ambientes policíacos para armar sus novelas. Véase, op.cit, p.169-170

¹²¹ Además, debido a su estructura cerrada, el relato de enigma refuerza el gusto de ambos escritores por la obra milimétrica, con estructura perfecta. Véase, op. cit, p. 173

Cercas empieza a percatarse del inmenso poder que este formato puede llegar a alcanzar: <<Dos elementos son esenciales al género: la investigación y el misterio. Por el primero el relato de enigma se emparenta con la filosofía; por el segundo, con la literatura fantástica. Ambos elementos, que en principio aparecen íntimamente ligados entre sí, acaban por destruirse: la investigación termina por disipar el misterio. De este modo, aquélla viene a constituir el núcleo del relato del enigma, que esencialmente aparece como la historia de una investigación o búsqueda intelectual [...] >>¹²². Este libro como búsqueda, como investigación, no por supuesto sobre joyas robadas, cartas perdidas, ni cadáveres desconcertantes, sino engrasada con todo lo ancho y largo que el vuelo de la imaginación y la profundidad de la filosofía puedan sugerir¹²³, va a ser en años venideros la lanzadera desde la cual Cercas salte a explorar sus preguntas sin respuesta, sus puntos ciegos, los entresijos más ambiguos e incómodos de la Transición o la Guerra Civil o la Memoria Histórica. Pero hay más. Este libro como búsqueda, como investigación, provoca otro efecto capital: <<[...] el relato de enigma no contiene una historia, sino dos: la historia del caso -crimen, robo, problema- y la historia de la investigación; [...] La primera historia cuenta lo que realmente ha ocurrido; la segunda historia cuenta cómo el lector - o el narrador- ha llegado a conocer la primera>>¹²⁴. Cuando, en unos años, Cercas sorprenda al mundo con *Soldados de Salamina*, cuando Cercas cebe con todos los vidrios de la memoria y los laberintos de la guerra su fábula maestra, lo estará haciendo básicamente a partir del andamio, del esqueleto, de un relato policial de enigma, un cuento en donde Cercas nos muestra tanto la historia del caso (el ascenso, aprisionamiento, ejecución fallida, y huída del falangista Rafael Sánchez Mazas) como la historia de la investigación del caso en sí (las peripecias, sorpresas, y epifanías de ese descacharrado periodista llamado oportunamente *Javier Cercas* y su obsesión por cavar en la verdad de un diminuto capítulo de la Guerra Civil española). Ese decalaje, ese desdoblamiento temporal que el relato policial de enigma brinda, lo ocurrido y la investigación de lo ocurrido, permite a Suárez todos los juegos de metaficción que cualquier posmoderno que se precie debiera conocer: el libro dentro del libro, los relatos circulares que terminan con la frase con que se iniciaron... Todos estos trucos, por supuesto, los conoce Cercas y hasta los ejecuta con gracia meridiana ya en 1987 y en 1989, en *El Móvil* o en *El Inquilino*, sin haber leído si-

¹²² Op.cit, p.172

¹²³ Es interesante destacar que es Fernando Savater -de nuevo Savater- quien señala a Cercas las similitudes entre el relato de enigma y la filosofía. Véase, op.cit, p.172, n.16

¹²⁴ Op.cit, p.173

quiera una página de Gonzalo Suárez. Sin embargo, la tesis, la lectura a fondo de Suárez, abren en la mente de Cercas un reguero de posibilidades, cincelan en su cabeza una fórmula, una manera mediante la cual multiplicar la potencia de estas piruetas metaliterarias y, sobre todo, ponerlas al servicio de algo mayor: en 1987, el enigma de *El Móvil* se pregunta por qué un novelista chiflado es capaz de estropear seres humanos para escribir la novela que él mismo provoca en una escalera de vecinos; en 2001, el enigma de *Soldados de Salamina* se pregunta por qué un soldado salva a su peor enemigo cuando está a punto de reventarlo de un disparo. Es decir, por qué un hombre salva a la humanidad.

6

Pero no sólo el enigma. La novela negra, el relato policial de tipos duros, bajos fondos y whiskies intempestivos, lenguaje soez y puñetazos aclaratorios, también aparece en Gonzalo Suárez. Será en *De cuerpo presente* (1963), su novela inaugural, donde lo haga con mayor claridad, aunque la espolvoree aquí y allá, desde *Rocabruno bate a Ditirambo* (1966) hasta *La Reina Roja* (1981), para enriquecer los ambientes y el suspense. Cercas, lector previo y empedernido del género¹²⁵, lo estudiará en Suárez a conciencia, como siempre, y de esa observación meticulosa llegará a varias conclusiones no menos fundamentales que las del relato de enigma. La primera, es que la novela negra, a pesar de no descartar el enigma, o no siempre, se centra principalmente en los personajes, los ambientes, las actitudes. Y sobre todo, en la aventura: <<Si la novela de enigma es esencialmente una novela intelectual, la novela negra -donde el enigma, si existe, es una mera excusa o punto de partida de la acción - es esencialmente una novela de aventuras:>>¹²⁶. Cercas empieza aquí a remachar un clavo crucial para la teoría literaria que, mediante la obra de Suárez, se está explicando a sí mismo: no basta con crear buenos cebos mentales con los que convocar la inteligencia del lector, hay que provocar situaciones, contra-tiempos, azares y sorpresas, que engorden con peso humano, con densidad vital y masa de matices, el fino razonamiento del enigma y los esquemáticos personajes que deja la filigrana de la lógica.

¹²⁵ Conoce su historia al dedillo, que sintetiza con la fluidez y claridad de quien se ha empapado de ella. Véase, op.cit, p.193

¹²⁶ Op.cit.p.194

Además de aportar peso y profundidad, la aventura es, por cierto, el escenario idóneo para la aparición del héroe¹²⁷. En la novela negra, lo es de un héroe peculiarísimo que va a interesar a Cercas sobremanera: <<[...] el refinado y aristocrático detective, racionalista a ultranza, que arranca de Auguste Dupin ha sido sustituido por un gángster, detective o policía duro y bronco [...] si este individuo [...] aparece como un héroe, no es desde luego por la fidelidad que pueda mantener a los valores de la sociedad en que vive, sino por una suerte de íntimo e insobornable fondo de nobleza del que no sabe o no quiere desprenderse>>¹²⁸. Esta nobleza insobornable, este fondo de claridad o rectitud del héroe de la novela negra, ¿no recuerda acaso, no anticipa, el instinto del virtud de un Miralles perdonando la vida del falangista huido? ¿O el impulso irrefrenable de un Adolfo Suárez por romper con la podredumbre franquista que lo había encumbrado?

La aventura es así mismo, como ya vimos en *Una buena temporada*, un antídoto natural contra las árticas antinovelas de los sesenta donde nada le pasaba a nadie, apadrinadas por un Sartre, una Sarraute, u otros tantos intelectuales con grandes dificultades para narrar. En manos de Suárez, la sucesión episódica de acontecimientos, el torrente de avatares, es por supuesto una oda al gusto por contar y al gozo por leer, un espantadizo contra las estériles antinovelas. Mezclado además con el mejunje de libros dentro de libros y relatos circulares tan típicamente posmoderno, las aventuras de Suárez tratan a menudo sobre la aventura de escribir libros, concepto que el propio Cercas convertirá en seña de identidad a partir de *Soldados de Salamina*.

Para Suárez, la aventura es también una oportunidad para filtrar en sus libros el mundo desbocado del cine, los cómics, los medios de comunicación, la publicidad, y el frenesí

¹²⁷A propósito de héroes, Gonzalo Suárez señala para Cercas un ámbito de la épica enormemente moderno - y completamente sintonizado con el desbocado jugador de tenis que Cercas fue en su adolescencia-. Me refiero al deporte. Concretamente, Suárez señala al fútbol (después lo hará Vázquez Montalbán, y aún mucho más tarde el propio Cercas en sus artículos) como un inespereado campo de batalla en donde lo heroico resurge en nuestros días. Véase, op.cit, p.165. Cercas volverá sobre el tema en sus artículos futuros, haciendo énfasis -vía Huizinga y Sánchez Ferlosio- en el valor del juego frente al de la ambición por el triunfo (*Vindicación del Gamberro*, El País, Cataluña, 28/6/2000), o la ética del deporte para la vida -vía Camus- (*Sin miedo ni esperanza*, El País, 10/10/2004; *¿Es sólo el afán de ganar y ganar?*, El País, 5/9/2010; *Rafa, filósofo*, El País, 7/7/2013;)

¹²⁸ Op.cit, p.194

industrial que inundaban ya nuestro día a día en los sesenta y que iba a petrificarse en el denominado “arte pop”¹²⁹.

Pero sobre todo, la aventura es para Suárez acción: la velocidad perfecta con la que tomar carrera, impulsarse, y saltar hacia sí mismo rompiendo en plena altura con la novela negra o de enigma o el pop o la metaficción o la España recocida del franquismo, y atreverse a hacer con la literatura exactamente lo que le da la gana. Un tesoro incalculable a los ojos del joven Cercas.

7

El espejo Suárez está cumpliendo sobradamente lo presumido: no sólo le da a Cercas un padre español en el que contemplarse; no sólo le confirma en lo fantástico, le abunda el doble, lo amplía en lo policial, lo ubica en el pop, lo anima a la aventura: también le da un aviso. Porque Suárez no es un *outsider* posmoderno: es sobre todo un *outsider* de la posmodernidad. Escribe con fantasía, y escribe novela negra, escribe mezclando actores de Hollywood y citas de Shakespeare, escribe empleando anuncios de televisión y falsas noticias de prensa, escribe con onomatopeyas, se escribe a sí mismo en la obra y se discute con sus personajes, escribe sobre un falso Franco en una de las primerísimas muestras en España de “política-ficción”, escribe sobre fútbol: es, de todas todas, un posmoderno. Y, sin embargo, no tiene ninguna fe en la literatura posmoderna. Ninguna confianza en la literatura, a secas. Suárez escribe libros porque no tiene con qué pagar películas, y cuando logra el dinero para rodarlas da un rotundo carpetazo al oficio de escribir¹³⁰. Cercas ha percibido esta sangrante realidad desde el minuto cero. No en vano, distribuye su tesis dejando para el final la espinosa cuestión: ¿Es Suárez un escritor metido a cineasta,

¹²⁹ No creo exagerar si afirmo que el arte pop, la representación artística de ese mundo desenfundado, supone para Cercas uno de los focos de mayor interés de ese batiburrillo de tendencias, modas, aspavientos, y ocurrencias que llamamos posmodernidad. La prueba de este interés es que Cercas dedica nada más y nada menos que 80 páginas de su Tesis (op.cit, pp.247-325) a analizar el arte pop, no sólo porque a Suárez se le haya considerado un narrador pop, sino sobre todo porque el arte pop implica una representación del mundo moderno mediante los medios de producción en masa y las técnicas de reproductibilidad características precisamente de ese mundo moderno. Es decir, el arte pop le interesa a Cercas por un asunto capital que comentaré en breve: la obsesión de la literatura posmoderna por las representaciones de la realidad, mucho más que por la realidad en sí. Véase, op. cit, p. 269

¹³⁰ Y Cercas tiene una acerada conciencia de ello: << Suárez había optado por otro lenguaje, y esas obras ya no eran sino un precario sucedáneo del cine que no podía hacer>>. Op.cit, pp.330-331

o un cineasta que durante un tiempo escribió libros?. La respuesta es muy sencilla porque a la altura de 1991 el propio Suárez se ha encargado de airear en todas las entrevistas que ha podido su mortal aburrimiento por la literatura y su interés redoblado por el cine¹³¹.

Esta tesitura personal en la que se encuentra Suárez cuando Cercas escribe la tesis, este cambio de chaqueta a plena luz del día, baña inevitablemente el significado de su obra literaria, una obra casi póstuma que le cuenta al oído atento de Cercas una doble verdad desagradable: la literatura posmoderna es un callejón sin salida, el escritor en el mundo moderno ya no sirve para nada. Duras nuevas para un autor en ciernes, todavía transparente para el lector común, con una ambición tan intacta como contrariada, y enfrentando sus primeras angustias económicas. Sin embargo, Cercas, lejos de achicarse, decide meter las manos en la brasa, mirar al fondo del pozo: averiguar en suma por qué motivo Suárez renuncia a la literatura. Se trata de una inquietante pregunta con sordina que convive a lo largo de toda la tesis junto a las disertaciones detalladas, el análisis concienzudo, la meticulosa nota a pie de página; un olor a humo por todo el libro que desemboca en la hoguera del epílogo final, donde Cercas habla abiertamente del asunto, pero que ha ido emergiendo a llamaradas en varios momentos. Especialmente en dos.

El primero, cada vez que Cercas se ocupa de la teoría literaria de Gonzalo Suárez, eso que el propio Suárez dio en llamar “acción-ficción”¹³². Que nadie se confunda: no se trata de una reflexión sesuda y elaborada en la que Suárez expone después de mucho sopesar lo que es para él el arte de la novela. No, nada de eso. Se trata de una idea tardía, elíptica, y chocante por lo reduccionista, que Suárez deja caer precisamente en el <<Preludio>> de su, por entonces, último libro publicado *La Reina Roja*, en 1981: <<La imposibilidad de la acción me aboca a lo que he dado en llamar <<acción-ficción>>. No es un género nuevo. Es un género de géneros. Un género degenerado. Y, en esa medida, se parece bastante a la realidad. No como la concebimos. Unívoca. Sino como se revela a través de los medios de comunicación. Plural, informe, rabiosamente esquizoide. Ahí radica su coherencia interna. De ahí proviene su inexorabilidad lógica. Esto es lo que es y no

¹³¹ Véase por ejemplo la lista que da de ellas Cercas, op.cit, p.327, n.1

¹³² Detallada por Cercas en varias ocasiones, véase pp.155-156 y 170-171. Resulta elocuente destacar que para la introducción y el primer capítulo de la tesis, Cercas emplee un texto teórico de Suárez donde no se dice ni una palabra de la poética de la <<acción-ficción>>: se trata de “La zancada del cangrejo”, una entrevista de 1971 donde Gonzalo Suárez aún conserva todo el empuje y la confianza en la literatura que se evaporará en poco tiempo.

pretende parecer otra cosa. Nada de absurdo. Acontecer. Puro acontecer. Hechos que ocurren, porque se me ocurren. Que suceden en el momento mismo en que suceden, tal y como suceden. Sin más>>¹³³. Lo que le interesa a Suárez es el movimiento. Que pasen cosas, que se le ocurran cosas. El uso del cine, del cómic, la ausencia casi total de descripciones, el estilo cortante, pugilístico, cayendo sobre el lector frase tras frase, la cascada de aventuras, las ciudades alucinadas y sus aquelarres radiofónicos, televisivos, publicitarios, el cebo del enigma, el vuelo de la fantasía: todas las artimañas librescas de Suárez, todos estos acelerones, están al servicio de su imperiosa necesidad de acción. Suárez es sin duda un precursor en España de la literatura pop. Pero es un precursor a su pesar. Suárez no ha depositado ni un sólo esfuerzo en la historia de la literatura, ni una esperanza sobre la moda en blanco: su interés por el arte pop (por el posmodernismo) es pasajero y utilitarista, sirve sólo a sus intereses para encender acontecimientos, accionar cosas y personas y pensamientos mediante las palabras. Sus tempranas inquietudes, su vida en París a finales de los cincuenta¹³⁴, le han puesto en contacto con el arte pop de forma tan fatal como a Cercas su juventud de provincias, su desarraigo, y sus estudios en la Barcelona preolímpica lo mezclan con el posmodernismo frívolo y ecléctico de los años ochenta. A Suárez el arte pop parece interesarle porque es fresco y está vivo y puede moverse, y desde luego responde mucho mejor a su vigor que los agarrotados forcejeos del realismo social que le precedió en las castigadas letras españolas de la posguerra. Prueba de ello, prueba en la que evidentemente repara Cercas, es que todos los motivos pop que Suárez emplea al inicio de su trayectoria literaria, los reconvierte en sus dos últimos libros, *Gorila en Hollywood* y *La Reina Roja*, en testamentos irónicos, reliquias vacías que deben ser desempolvadas de nuevo para darles un brillo completamente personal, íntimo, propio, hasta hacerlas brillar en el valor que tienen para el Suárez hombre, y no sólo para el Suárez posmoderno¹³⁵.

La segunda llamarada es más sutil, pero mucho más abrasiva. Que las cosas ocurran porque se le ocurren, nos dice Suárez. Aquí la acción queda enlazada al pensamiento, lo externo con lo interno. La ocurrencia, la imaginación, es otro de los intereses capitales de Suárez, acaso su cara oculta, y aparece de forma torrencial a cada paso: en sus ingenio-

¹³³ Op.cit, p.155

¹³⁴ Op.cit, p.262

¹³⁵ Las dudas de Cercas sobre si Suárez cabe o no en algún membrete estético, sea pop, posmoderno, o underground, son constantes en la tesis. Y no sólo por su literatura, también por su cine. Véase, p.290 y 314.

sas aventuras, en sus tramas rocambolescas, en su ritmo narrativo vertiginoso, en su gusto por el misterio y la fantasía y el enigma. Sin embargo, giro inesperado, estos intereses dejan a Suárez en buena medida fuera del gran debate posmoderno: la incapacidad del lenguaje para decir la vida. Caudaloso y espeso tema que ha involucrado a muchas disciplinas en razonamientos laberínticos, a veces concéntricos, y que ha tenido gran visibilidad en libros de peso como *Rayuela* de Julio Cortázar o *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, sin salirnos de nuestro idioma. Suárez, por el contrario, ataja el asunto por la vía rápida: su interés no reside en saber si el lenguaje es capaz o no de dar cuenta de la realidad, ni siquiera si esto puede ser un acicate creativo para el escritor, o empujarlo al despeñadero de la sospecha permanente y el silencio más paralizante. Suárez elige una posición previa, un estado anterior a todo este embrollo: está interesado en imaginar, es decir, en convocar las imágenes, los estímulos, las memorias necesarias que impulsan a la acción (y a la palabra). Si el lenguaje vale o no para expresar, no parece tomarle a Suárez ni dos minutos de sus preocupaciones: eso se resuelve usándolo de un modo cortante, rápido, efectivo, desbordado, y sobre todo despojado, limpio como una cuchilla nueva. Un estilo que coquetea con el anti-estilo, pero que desde luego no pretende rebatirse, o analizarse, ni mucho menos buscarse tres pies a sí mismo, sino contar cosas, mover personajes, desencadenar lugares, momentos, y sucesos. Acción, acción, acción.

En su obsesión por la acción, por accionar mediante la imaginación, Suárez queda fijado a la imagen, queda totalmente encandilado por el cine. No sólo el pop art ha sido un color transitorio, no sólo el posmodernismo literario una llave que, una vez abierta la puerta de las productoras, se puede lanzar al fondo del olvido sin remordimientos; la posmodernidad misma, sea lo que definitivamente sea, no le interesa a Suárez más que para aprender a decir lo suyo, expresarse a sí mismo. La prueba de este irreductible carácter personal de la obra de Suárez se aprecia en todas partes, pero se revela de forma afilada en la evolución que hace su cine en los ochenta, un cambio animado a buen seguro por el dinero que al fin fluye hacia los rodajes y unos premios cinematográficos que van cayendo uno detrás de otro: en *Remando al viento* (1987), la más famosa de sus obras, o en *Don Juan de los Infiernos* (1991), el pop art no aparece por ningún lado, los barnices, las tretas, las piruetas posmodernistas se han dejado en el baúl de los recuerdos, y lo que manda es un pulso de director clásico que emplea motivos de la “alta cultura” para hacer lo que siempre quiso hacer: contar buenas películas¹³⁶.

¹³⁶ Esta transformación la detecta el propio Cercas, op.cit. p.332

Cercas contempla con asombro este cambio de Suárezes, estos saltos mortales de escritor pop a cineasta consagrado y exposmoderno, y cabe preguntarse con honradez si este desparpajo de Gonzalo Suárez para trascender géneros y modas y escuelas y poner todo ese arsenal de oficio a los pies de su voluntad, no haya sido la cosa más impactante, el reflejo más contundente, en el que Cercas se fija cuando se mira en él. Recordemos que, por esas fechas, y hasta la ejecución de *Soldados de Salamina*, Cercas continuará bajo el maleficio autoimpuesto de ser un escritor posmoderno sí o sí¹³⁷. Romper en mil pedazos este rígido requisito, que va a pesarle como una losa, aún le tomará varios años. Pero en 1991, buscando desesperadamente una forma de ser propia, una identidad maciza desde donde escribir, este canto de libertad de Suárez, este modo de probarlo todo y embadurnarse de todo y reírse de ello y tirar a la basura alegremente lo que sobra y hacer lo que mejor le parece: esta forma, en definitiva, de llegar a ser él mismo, han de haber despertado en el tambaleante Javier Cercas una admiración superlativa.

8

Y esto tiene una contrapartida terrorífica, un verdadero órdago para el joven y entusiasta escritor Cercas que, a pesar de todo, no elude, no huye del peliagudo asunto, aunque lo deja para el finalísimo final de su tesis, en un epílogo en llamas donde la peste a chamusquina es inocultable: me refiero a la liquidación del escritor. Para Suárez, hombre de cine, publicista, el escritor es un trasto viejo, un personaje al que se le ha pasado la época. No hay aquí ningún barniz romántico, ni una concesión malditista, nada de compadecimientos: sencilla y llanamente, los medios de comunicación, Hollywood, las ciudades, la vida moderna, han vuelto inútil la literatura. Es la imagen, no la palabra, la única herramienta capaz de atestiguar ese mundo nuevo y trepidante.¹³⁸El tema del escritor como antigualla se hace clamoroso en *Epílogo* (1984), precisamente la última película pop de Suárez que Cercas valora atinadamente como una especie de requiem, de despedida. Pero Suárez venía hablando de ello durante toda su obra mediante escritores que se niegan a escribir, escritores que no creen en lo que escriben, escritores que quieren hacer cine. Escritores rotos¹³⁹. Suárez encuentra la puerta de salida de esta ratonera alejándose primero de la

¹³⁷ Véase Ródenas, op.cit, p. 409

¹³⁸ Javier Cercas, op.cit, p.328

¹³⁹ Op.cit, pp.331-332

literatura posmoderna para hacer su propia literatura, y finalmente alejándose de la literatura a secas para saltar al cine. Hacer películas cura a Suárez del escritor Suárez.

Y llegados a este punto, no me resisto a una provocación: Cercas puede seguir a ciegas a Suárez hasta el fin del mundo de su escritura, puede tomar nota de su fantasía, puede aprender de sus tramas policiacas, puede estudiar su agilidad, puede reverenciar su personalismo insobornable: pero lo que no puede hacer Cercas es dejar de escribir. Abandonar la literatura como Suárez hace. Este salto al cine, que para Suárez lo es todo, para Cercas no resuelve nada. Ni un gramo del problema. En realidad, lo empeora. Porque lo que Suárez está viniendo a decir a Cercas con esta huída hacia adelante es que hay un fallo de fondo. No es que falle el escritor, ni la literatura, ni siquiera el lenguaje. Está fallando el libro.

A lo largo de toda la tesis, el Quijote aparece inevitablemente en varias reflexiones de Cercas. En su impulso por generarse una tradición propia, un padre en Suárez, Cercas comienza a concretar una Historia personal de la Literatura. En ella, el Quijote -concretamente su segunda parte- será considerado como el libro precursor de la posmodernidad, y a Borges como el fundador de esa posmodernidad tres siglos más tarde. Estas coordenadas pueden evocarnos muchas lecturas, pero creo importante no desperdiciar una de ellas: el poder del libro.

El crítico Bajtin nos dice que la novela nace como el género mejor adaptado a la lectura¹⁴⁰. Esta observación pensada dos veces parece absurda: el teatro o la poesía son tan legibles como la novela. Pensada tres veces, se convierte en una auténtica campaña de atención. La novela es el género de la lectura porque es el género del libro.

Cervantes, en una de las pocas aclaraciones que nos hace sobre el prodigio que él mismo está confeccionando, destaca algo muy preciso: «Que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos [...]. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en

¹⁴⁰ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, 1989, p.463

verso.>>¹⁴¹. La “escritura desatada”. Es decir, no diluir el chorro creativo en reglas retóricas indiscutidas, no forzar el matiz a la cuadratura de la rima, sino darse la libertad de escribir a destajo, sin cortapisas, líneas y líneas en donde poder mezclar los tonos, las voces, los estilos. Esta torrencialidad es la que garantiza a Cervantes su ideal: conseguir la suficiente variedad, el suficiente colorido, los matices suficientes, como para divertir y enseñar a un mismo tiempo, que pasen cosas y que las cosas que nos pasan no sólo nos ocurran, sino que nos enseñen. Tejer, en suma, el espejo del mundo. Parecerse a la vida.

Para poder alcanzar esa “escritura desatada”, se requiere un papel en blanco en el que poder escribir por toda la página. Se requieren, de hecho, bastantes. No creo que se deba subestimar lo mucho que el espacio físico de las hojas de un libro han posibilitado la escritura material, palpable, de una novela. Podemos imaginar un poema, o dos, o muchos, recitados por un ciego en una plaza. Podemos imaginar, por supuesto, los diálogos de una tragedia representados por personas de carne y hueso a viva voz. No podemos imaginar una novela más que leída en silencio y a menudo en solitario. Se me dirá que hay lecturas públicas de novelas. Que se ha leído el Quijote durante cuarenta días seguidos por una legión de rendidas celebridades, y etcétera, etcétera. La novela nace pensando en un libro. En sentido literal y figurado. *Don Quijote*, la considerada primera novela, es un gigantesco homenaje a los libros, a los de caballerías y a los de todos los géneros de la época, el pastoril, el bizantino. Por los libros, enloquece un hombre, y ese enredo alimenta y vertebra de cabo a rabo las 1000 y pico páginas que le siguen. El libro, subraya Cervantes, es un objeto con propiedades sobre los seres humanos, provoca cosas, genera reacciones. No es un objeto: es un artefacto.

Llevado de esta pasión, Cervantes calza en la segunda parte del Quijote el propio libro de la primera en un salto inaudito, inaugurando así en el mundo del Quijote el libro de *Don Quijote*. Un juego de espejos asombroso, un abismo de dimensiones insólito. Sí, hay un homenaje, un canto, una ardiente celebración del libro en la primera novela de la historia, pero hay algo más. Hay un cruce de épocas. Hasta la imprenta, el libro es una curiosidad, una rareza. El libro se guarda y se escatima en los conventos, en las librerías privadas, para la mano del erudito, del monje, del selecto. Es un objeto de lujo sólo descifrable para los que tienen la no menos lujosa capacidad de leer. Hay un resabio permanente de oralidad en la literatura previa a la imprenta, sea teatro, sea poesía, o sea incluso prosa, pues

¹⁴¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes, 1988, p.549.

sus grandes tentativas medievales, desde *Decameron* a los *Cuentos de Canterbury*, son recopilaciones de cuentos, es decir, prosa oral pulida. Esto es naturalísimo. La oralidad ha mandado durante miles de años en la cultura y por extensión en la literatura. El prestigio de la escritura se abre paso de un modo tortuoso, intermitente, y casi siempre polémico en el mundo de la literatura porque no hay un interés administrativo ni político constantes para fijar las palabras de los poetas. La oralidad ha permitido conservar obras enteras, escuelas íntegras, durante cientos de años. Entre sus bondades, se cuenta la flexibilidad del añadido, del retoque ulterior, la adaptación generacional: las versiones. En un mundo obsesionado por la tradición (por la supervivencia) la autoría que supone la escritura, es decir la originalidad, es decir la novedad, no se aprecia como beneficio evidente. Pero las cosas están cambiando. Existe ya una tenue respiración, un gateo inicial de ciertas comunidades interesadas en acceder al conocimiento (al poder) de otra manera. La imprenta nace por esa mezcla de negocio, azar, e intuición que caracteriza tantos grandes inventos, pero también por una sintonía latente con las cuentas bien hechas, el ocio provechoso, las ideas propias (las lecturas propias), y el vuelco de poder tan intrínsecos de la burguesía. Ese cambio entre la longeva cultura oral y la revalorizada cultura escrita es acelerado inmensamente (acaso precipitado) por la aparición de la imprenta. Y desde luego la novela nace bajo la estrella de su máquina. El permanente homenaje de Cervantes a los libros, su confesión acerca de una “escritura desatada” capaz de mezclar juego y pregunta, todos los tonos, todos los géneros, toda la libertad de la vida misma al modo en que la vida nos enseña; la machada de incluir el libro de *Don Quijote* en la segunda parte del Quijote; toda esta mano de genialidades son impensables en alguien que no aprecia, que no valora a fondo, la fuerza, la tecnología, los poderes del libro.

Estamos en España en 1615. Adelantemos el reloj del mundo. Trescientos veinte años más tarde, al otro lado del océano Atlántico, un hombre de aluvión, cruzado de raíces portuguesas, criollas, y británicas, lector empedernido, iba a darle al asunto otra vuelta de tuerca. Nos encontramos ahora en la situación opuesta: el libro impreso vive su era dorada, nunca tanta gente supo leer tanto, nunca las imprentas tuvieron tanto trabajo, nunca hubo circulando tantos libros en el mundo. Nunca una página tuvo tanto prestigio. Y sin embargo, de nuevo otro cruce de épocas forzarán a avanzar sin tregua a la literatura porque ya aparecen al fondo de las ciudades, con empuje de jóvenes príncipes, los nuevos formatos del conocimiento, las nuevas formas de reproducir información, la radio, el cine, la fotografía, la imagen fija o en movimiento, prodigios de la electricidad, de la óptica, de

la ciencia, que van a entablar pronto una carrera agotadora con la vieja imprenta y sus privilegios. Y entre ellos, el más succulento, el más jugoso de todos: el privilegio de la autoridad. En ese cruce exacto de caminos, aparece Borges. Tal vez el legado de Borges menos vulnerable al borgismo sea el uso literario del prólogo, la referencia, y la nota a pie de página. Los laberintos inagotables, los perturbadores libros de arena, la pampa enciclopédica, o el vértigo de los espejos, son imágenes magnéticas de su sueño, herencias a un tiempo incómodas e indiscutibles de su imaginario. Y por lo mismo, imitadas y confundidas bajo la voz de tantos. Pero su aportación más contundente a la narrativa es acaso (como siempre) una invasión. Con el empleo embustero y magnífico de los márgenes del texto, de los espacios tradicionalmente destinados a dar descanso a la ficción y abrevarnos en la voz de lo real, sea la del autor, del editor, del colaborador, de alguien en la otra orilla de la fantasía, Borges está empujando la literatura a nuevos territorios afortunados. Está ganando para la literatura cotas hasta entonces vedadas, consagradas a la historia, a la filosofía, esos otros relatos. Hasta Borges, no se ha hecho sistemáticamente literatura de la cita bibliográfica, de la aclaración con nota a pie de página, del prólogo introductorio. Las ficciones de Borges engullen por fin al especialista. ¿Qué queda a salvo después de falsear al editor (*El Aleph*), de bastardear una enciclopedia entera (*Tlön Uqbar orbis tertius*), de corromper la crónica histórica? ¿Qué asidero tiene el lector desocupado? ¿Las tapas del libro?

Con esta operación, Borges cumple un propósito privado al rendir homenaje (al convertirse en) las lecturas que encandilaron su infancia, en especial la Enciclopedia, y un propósito general de poner al servicio de la imaginación otro pedazo de la realidad. Y no es un pedazo cualquiera: doblegar al historiador, al filósofo, al filólogo, y ponerlos a correr para la literatura desencadena un efecto expansivo de magnitudes enormes. Para empezar, sigue alimentando el hambre inconsolable de la novela, que a partir de ahí se verá cómoda con los tonos del ensayo, con los colores de la investigación, con las ondulaciones del dato, con las pesquisas del periodismo. Para continuar, con esta conquista Borges pone el dedo en una llaga muy pertinente. La Revolución Francesa y sus posteriores acomodaciones industriales en Occidente dan por abolida la autoridad del artesano, su organización cofrade, su secreto gremial, y nos embarcan en la ilusión del erudito, la verdad estandarizada positivista, la alfabetización universal. Todo ello acarrea el progresivo auge del técnico, del especialista. El disparo tecnológico del siglo XX terminará por aupar a este nuevo personaje social: la verdad ya no proviene de Dios o del Rey, sino del experto. La contrapartida (una de ellas) de esta preferencia es la proliferación masiva de la letra

pequeña, el documento encriptado, sólo para iniciados, la redundancia, el ratón de biblioteca o de laboratorio. Es decir, el especialismo: saber cada vez más sobre cada vez menos. Y encerrar todo ese riguroso e infalible conocimiento sobre casi nada en un artículo de tres páginas.

Al dar cada vez más peso a ese tipo de documentos, la virtualización del mundo se vuelve inevitable. La realidad es cada vez más las representaciones de la realidad¹⁴². Egipto es menos Egipto que lo que explica de Egipto su entrada en la Enciclopedia Británica. El mapa del Imperio, con el tiempo, se hace tan exacto que termina siendo el Imperio mismo. Nunca la vida se ha parecido tanto a un libro. Borges se da cuenta de ello y en 1936 da el paso sin retorno. Allí, por vez primera, cuele un ensayo inventado en un libro de ensayos¹⁴³, un texto fraudulento, un falso artículo de un falso especialista. Una falsificación. La posmodernidad ha comenzado para la literatura.

1936 es todavía un año amable para el libro. Sin embargo, la gloria durará poco: en años venideros, el celuloide, el vinilo, la foto, compiten mano a mano con el libro para decidir quién es el mejor soporte, quién se queda con la hegemonía del conocimiento, quién refleja mejor la verdad. Borges vive un idilio paradigmático con el libro y sus poderes, al margen voluntario de esta lucha. Los espejos abisales, la memoria imbatible, las simetrías abominables del tiempo, son temas recurrentes de su universo, trucos con los que multiplicar la vida hasta lo insoportable o lo sublime. Y sólo por ello podría ser considerado un grande. Pero qué duda cabe que al invadir el prólogo, al invadir la nota a pie de página, la cita bibliográfica con sus propias ficciones, Borges refleja algo mayor: eleva a literatura el éxito del libro como espejo del mundo. Y convierte a Borges -sin agotar sus logros- en el mejor novelista de tres páginas de la historia.

La posmodernidad nace de esa mutación: la vida en diferido, el mundo virtual más real que el propio mundo. Ese conflicto, esa alucinación, está ya en Borges. Sin embargo, Borges no podía prever la caída del libro y el auge del vinilo o del celuloide, la música o el cine, esas artes de desarrollo temporal, cronometrables, en las que podemos saber a qué hora exactamente terminaremos de consumirlas y, por ello, han sido envueltas más fácil-

¹⁴² Cercas recoge esta idea para caracterizar a Borges y a la fundación del posmodernismo literario en su brillante ensayo *El punto ciego*, PRH.Mondadori, 2016, pp.32-34

¹⁴³ Es el cuento <<El acercamiento a Almotásim>>. Lo explica Cercas, *El punto Ciego*, p.32-33

mente con el lazo del entretenimiento (y de la sociedad de consumo). Tampoco podía imaginar la dominancia de la imagen sobre la palabra, el progresivo desguace de las enciclopedias en favor de un buscador digital con tripas de algoritmo. Borges, como Cervantes, señalan el camino, el carácter virtual de los tiempos modernos, y lo hacen desde su fe inquebrantable en el libro como símbolo de ese espejismo. Esta punzante cuestión late con fuerza en toda la literatura occidental, tal vez con mayor fuerza que la que han permitido entrever los agotadores y tantas veces estériles debates sobre el lenguaje. Al fondo del desafío que Cercas encara al estudiar a Suárez, esta eso: ¿Qué puede hacer un libro en la época del disco, de la cinta, de la fotografía? ¿Qué implica un libro en el mundo moderno? Cercas y Suárez, escritores, hombres del siglo XX, recogen el guante. En el caso de Suárez, como muchos otros por el camino, ante esta pregunta se produce una conversión completa: el cine, no la literatura; la imagen, no la palabra; la película, no el libro, son las herramientas mejores para expresar nuestro mundo actual, nuestra virtualización galopante. Suárez se pasa al cine. Cercas, por inclinación, por inocencia, por talento, por cabezonería, se niega. Apuesta de nuevo por el libro, redoblando la suma sobre el tapete (ahí va su futuro), y sigue adelante en su imposible tarea de escritor a pesar de la advertencia que le está dando “papá” Suárez.

La tesis sobre Gonzalo Suárez se convierte para Cercas en su libro más útil: por Suárez aprende de una vez que la literatura sólo sirve si sirve para ser uno mismo. Incluso, desde luego, si eso supone no ser como Suárez, y seguir escribiendo libros.

10

Cercas defiende su tesis en 1991 y logra el doctorado. En adelante, tendrá que resolver por su cuenta y riesgo el gran aprieto en que se está metiendo, sin Suárez, sin Borges, sin un Cervantes que le agarre de la mano. Escribir a ciencia incierta, corriendo el riesgo de su voz, viviendo la aventura de ser él. Pero antes de alcanzar esa meta, o precisamente para alcanzarla, se le viene encima una inevitable travesía por el desierto, años de confusión, error, y desconcierto literarios. Su estancia, como Jonás, en el vientre de la ballena.

EL VIENTRE DE LA BALLENA (1997)

1

En 1997, Cercas publica *El Vientre de la Ballena*. En 2014, también. No será la única cosa sorprendente de este libro. Se trata de una novela con todas las de la ley, nada de *nouvelle* o de relato, 286 páginas entregadas a la imprenta después de casi una década sin publicar (ficción), con un estilo distinto, ampuloso, desorientador, y bajo el sello de la poderosa editorial Tusquets. ¿Qué ha ocurrido aquí? Sobre todo, dos cosas. La primera, que Cercas ha concretado por fin un empleo. Con la tesis bajo el brazo, las puertas de la Universidad se le abren definitivamente y accede a una plaza de profesor en Gerona tras doblegar las oposiciones preceptivas. Sigue viviendo en Barcelona, porque allí reside Mercè Mas¹⁴⁴, su novia de años y la mujer con quien se ha casado y con quien tiene a su hijo Raúl en 1995, y esta pequeña familia completa su nueva realidad de calendarios laborales y obligaciones familiares. Las energías del escritor se comprimen en preparar clases y cambiar pañales. Paradoja permanente, habiendo encontrado cierta seguridad económica sobre la que crear y un calor familiar en el que cobijarse, Cercas ve cómo sus horizontes menguan, sus movimientos se restringen y, por encima de todo, sus horas para sentarse a escribir se diluyen en un ir y venir de compras, trenes, aulas, y cotidianidades¹⁴⁵.

Lo segundo que sucede se llama Sergio Beser. Había sido uno de sus maestros en los años de estudiante, junto con Francisco Rico, Alberto Blecua, o Salvador Oliva¹⁴⁶, tenía un carácter tan magnético como ellos, y como ellos unas ideas sobre literatura tan origina-

¹⁴⁴ A quien ya conocía desde 1987. Uno de las crónicas de *Relatos Reales* (2000) con fecha 23 de septiembre de 1998, titulado <<El caballero de la pajarita roja>> hace referencia al ya fallecido padre de Mercè Mas durante una festividad familiar que vivió junto a ellos como novio: <<Fue hace diez años [...]>> comienza Cercas. Mercè Mas también aparece en los agradecimientos de la tesis doctoral de Cercas (1991) con un toque travieso: <<Mercè Mas (y no sólo por ayudarme con la bibliografía)>>, en Javier Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, p.17.

¹⁴⁵ Miguel De Lucas confirma el ajetreo doméstico en que vive Cercas por aquellos años según conversación privada que mantuvo con el autor, *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*, tesis doctoral, Sevilla, 2017, p.386.

¹⁴⁶ Igancio Rodríguez de Arce, *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*, tesis doctoral, Zaragoza, 2013, p.227, n.456

les y contundentes como para grabarse a fuego en la sensibilidad del joven Cercas, pero fue Beser quien se involucró hasta el fondo en su tesis doctoral¹⁴⁷, con un cuidado casi maternal, una generosidad tan sostenida, y un compadreo regado de tragos y apuntalado por tantos gustos compartidos que sólo podía desembocar en amistad: << (...) Beser sabía infinitamente más de lo que escribía. Puedo dar fe de ello después de haber escrito mi tesis doctoral a cuatro manos con él; a cuatro manos porque fui yo quien la parió, pero fue él quien ejerció de comadrona en tardes peripatéticas de whiskys y cafés por los bares de Sant Cugat del Vallès, mientras hablábamos de novelas policíacas, de relatos fantásticos y de películas de vaqueros.>>¹⁴⁸. El padre y el marido Cercas, el nuevo profesor de literatura en la universidad de Gerona, nos explican por qué llega a *El vientre de la Ballena* con un vacío de ocho años sin publicar a sus espaldas, por qué su pluma está fría para cuando retoma el sueño de querer ser escritor, y su mano, agarrotada y sin el brío de *El Inquilino* o el *El Móvil*, requiere forzar al máximo el trazo, exagerar la voz hasta el gorgorito. A su vez, Sergio Beser, sus ideas fuertes, sus inyecciones de entusiasmo literario, sus fogonazos intelectuales, nos cuentan por qué Cercas sigue escribiendo a pesar de los pesares, y por qué incluso de una obra tan irregular y despeinada como *El vientre de la Ballena* se deben rescatar varias páginas luminosas, varios diálogos redondos, varias ideas de peso para el gran novelista que está a punto de emerger sin él saberlo.

2

La novela le sale mal¹⁴⁹. El propio Cercas es el primero en admitir sin tapujos la situación: <<[...] durante años pensé que debía reescribir *El vientre de la ballena* porque sentía que era una novela mediocre en la que había enterrado una novela digna.>>¹⁵⁰. Estas palabras son de 2014, cuando 17 años después decide reeditar la obra. En las escasas dos hojas del prólogo, Cercas radiografía con precisión la gran gotera de *El vientre de la Ballena*: <<[...] porque aspiraba a escribir una gran novela, en vez de aspirar simplemente a

¹⁴⁷ Se lo agradece en esa misma tesis, explícitamente o con alusiones aquí y allá a la dadivosa actitud que Beser mostró con su pupilo. Véase, por ejemplo, Javier Cercas, op.cit, p.17 y p.165 n.1

¹⁴⁸ Javier Cercas, *Verba manent*, El País, 21/2/2010

¹⁴⁹ Y Cercas no tardó mucho tiempo en darse cuenta: en el prólogo a *Relatos Reales*, sólo tres años después, se refiere a *El vientre de la Ballena* con la siguiente sorna: <<Por entonces yo acababa de publicar una novela que, ya que no otros méritos, poseía a mis ojos el de cerrarse con la palabra *mierda* [...]>>. Javier Cercas, *Relatos Reales*, Acantilado, 2000, p.8

¹⁵⁰ Javier Cercas, *El vientre de la ballena*, P.R.H.Mondadori, Barcelona, 2014, p.10

escribir la mejor novela que podía escribir, me propuse rivalizar con lo que en España pasaba por tal cosa, para lo cual tuve que resignarme a escribir desde una cierta concepción ornamental del estilo y la estructura imperante entonces en mi país, y quizá todavía. El resultado fue un libro gordo y arborescente, excesivo, que no quería esconder el esfuerzo que había costado escribirlo, sino alardear de él>>. Para saber en quién estaría pensando Cercas cuando escribe esta novela, lo de “concepción ornamental del estilo” no nos ayuda a cerrar la lista de sospechosos por debajo del centenar de candidatos, porque cargar adjetivos, retorcer sintaxis, y tirar de pompas verbales, suele ser moneda corriente cuando uno no sabe lo que hace, y desde luego es un rasgo regular en la interminable influencia barroca que reciben nuestras letras. Pensando exclusivamente en autores consagrados que sí sabían lo que se hacían hacia 1994, fecha en que Cercas comienza a redactar la obra¹⁵¹, Javier Marías era el autor que, de un modo voluntario e intencionado, podía emplear la divagación como estilo y aún como andamio estructural de sus novelas. Tal vez, con matices más fantásticos, Juan José Millás, o incluso de un modo algo más poético, Antonio Muñoz Molina, pudieron estar al fondo de ese espejo imaginario en el que Cercas sintió la obligación de mirarse.

Estas conjeturas, en cualquier caso, son mucho menos importantes que lo que sí sabemos: que el libro es excesivo y, sobre todo, que es el único libro de Javier Cercas que pertenece a esa literatura de “el primero de la clase”¹⁵² que en lo sucesivo procurará evitar como una peste. Y en remediar esa pomposidad y esa arborescencia es a lo que se entrega Cercas casi veinte años después, es el motor principal de esta arriesgadísima reescritura de *El vientre de la Ballena* de 2014: <<No he cedido a la tentación de adaptarla a

¹⁵¹ <<Se publicó en 1997; la escribí durante los dos o tres años precedentes, después de un largo periodo sin escribir, quiero decir sin escribir narrativa>>, Javier Cercas, op.cit, p.9. Sin embargo, la fecha en que se inicia la redacción de la novela podría remontarse hasta 1993 porque en 1996 ya estaba terminada: <<En 1996 terminé de escribir una novela cuyo título inapelable era *Intemperie*, [...] hasta que una mañana me desperté con la certidumbre providencial de que ese título magnífico no era el título de mi novela y llegué justo a tiempo para bautizarla con su nombre verdadero: *El vientre de la ballena*>> en Javier Cercas, *Se busca escritor*, El País, 5/10/2003. Es posible que durante ese periodo escribiera o intentara escribir alguna obra más: <<Escribí varias novelas pésimas, que por suerte no publiqué. Escribí una novela pasable, que por desgracia publiqué. Estaba desesperado.>> , Javier Cercas, “Una memoria. Mario Vargas Llosa y la vocación de escritor”, *Estudios públicos*, 122, otoño 2011, en Leila Guerriero (ed.), *Formas de Ocultarse*, p.278

¹⁵² Era el ingenioso término que su amigo Félix Romeo (1968-2011) empleaba para referirse a cierta tendencia de la literatura española en la que se procura dejar bien claro al lector a cada párrafo lo listo, profundo, y hábil que es el autor de la obra que se está leyendo. Véase, Javier Cercas, *El gran Romeo*, El País, 30/10/2011

mis exigencias actuales [...] pero sí he intentado hacerle una severa liposucción, una cura de adelgazamiento que prescindiera de lo accesorio y retenga lo esencial>>¹⁵³. En esta operación de descargo, en esta cuidadosa maniobra por rehabilitar una novela embrutecida de consentimientos estéticos y exceso de horas, es donde Cercas nos aclara qué es lo que hay de Cercas en *El Vientre de la Ballena*. No hay más que comparar los dos *Vientres de la Ballena* para saber qué se cae y qué se queda. El resultado de esta lectura sincronizada es elocuente.

Para empezar, Cercas liquida sin contemplaciones las extenuantes parrafadas, las subordinadas agotadoras, aquellos fragmentos que parecían no terminar nunca, saltando de una reflexión a otra, asfixiándose entre ocurrencias, y difuminando cualquier pulso que pudiera ir ganando la narración. Lo hace docenas de veces, tanto en la página 43 como en la 266, en el capítulo 4 como en el penúltimo, porque no tiene que ver con aligerar tramas o redondear personajes, sino con pulverizar un estilo “ornamental” y almidonado que no quiere volver a ver ni en pintura. En 1997¹⁵⁴, leemos:

<< Pero lo que sí recuerdo es que mientras ella hablaba yo no supe hurtarme a la impresión de que por algún motivo, por educación o por simple piedad, Luisa no estaba contando lo que quería o había pensado contar. Como quien después de transcurrido mucho tiempo descubre una traición que en su momento no había advertido, con un latigazo retrospectivo de celos me pregunté [...]>> (p.266, 1997).

Y en 2014, leemos:

<<Pero lo que sí recuerdo es que, mientras ella hablaba, me pregunté si Luisa me había contado la verdad, o si había querido contarme la verdad y no se había atrevido. Con un latigazo de celos retrospectivos me pregunté [...]>> (p.302, 2014)

Es sólo un ejemplo de los muchos que saltan a la vista con los dos libros puestos el uno al lado del otro. Sin embargo, estas correcciones tocan capas de *El vientre de la ballena*

¹⁵³ Javier Cercas, op.cit, p.10

¹⁵⁴ Es la edición de Tusquets: Javier Cercas, *El vientre de la Ballena*, Tusquets, 1997. La señalo por el año y la página en estos ejemplos de fragmentos comparados para diferenciarla de la de 2014. En adelante, cito sólo la edición de 1997.

mucho más profundas que las inocentes “liposucciones” que Cercas anunciaba en el prólogo de 2014. Así, en 1997, podemos leer:

<<Finalmente llegamos al ático. Lo que sucedió a continuación fue muy confuso y falsearía la realidad si no reconociera que guardo una memoria borrosa de ello, así que no puedo estar seguro de que lo que ahora voy a contar sea lo que de verdad sucedió; sólo puedo decir que es lo que recuerdo (o mejor: lo que imagino) que sucedió. Aunque después de todo quizás esta advertencia sea superflua, porque nada de lo que he contado y contaré aquí es lo que de verdad sucedió, sino sólo lo que recuerdo o imagino que sucedió, porque recordar es inventar y porque la imaginación a menudo recuerda mejor la memoria, y porque al fin y al cabo esto no es otra cosa que una historia inventada pero verdadera, escrita para conseguir olvidar para siempre lo que realmente pasó>> (p.192, 1997)

Y en 2014, leemos:

<<Finalmente llegamos al ático. Allí Ignacio le entregó la linterna a Marcelo y le pidió que le iluminara. Marcelo obedeció>> (p.222, 2014)

En un abrir y cerrar de ojos, hemos dejado atrás toda una gruesa reflexión sobre la memoria y la imaginación que entorpecía la escena, y hemos dado carrete a la acción, a los acontecimientos puros. No es, repito, el primer ni el último ejemplo de estas purgas pero sí uno excelente para darse cuenta de que Cercas no está sólo aliviando pecados de estilo, sino también limpiando mensajes, contenidos, ideas. Sin temblarle el pulso, vemos cómo liquida reflexiones sobre la muerte y los tanatorios (p.270), sobre las personalidades calculadoras (p.238), sobre la capacidad catártica de la escritura (p. 243), sobre el peligro de la costumbre (p.269) y su pugna con la libertad (p.263), sobre la invención de la realidad (p.204), sobre los vasos comunicantes entre la imaginación y el recuerdo (p.12). La crítica ha coincidido con el propio Cercas¹⁵⁵ en que esta obra es una tragicomedia romántica <<con algo de novela de ideas y algo de novela de campus>>. Desde luego, ese “algo de novela de ideas” no puede referirse a las derivativas ideas que el narrador de la

¹⁵⁵ Javier Cercas, *El vientre de la ballena*, PRHMondadori, 2014, p. 9-10; Miguel De Lucas, *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*, Tesis doctoral, Sevilla, 2017, p 386.; Ignacio Rodríguez De Arce, *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*, Tesis doctoral, Zaragoza, 2013, pp.229-234

obra (que el cabilante Cercas de 1997) había ido encajando a trancas y barrancas en esta historia para rellenar de un quilate mayor la ligera trama de amores, celos, y peripecias descremadas que se cuentan en *El vientre de la Ballena*. Lo que había de novela de ideas en 1997, y sigue habiendo en 2014, son otro tipo de ideas de las que Cercas se cuidará mucho de no tocar ni una sola coma. Son los fragmentos menos alterados del libro en la revisión de 2014. Son los diálogos con Marcelo Cuartero.

3

Que Sergio Beser (1934-2010) estuviera detrás del personaje de Marcelo Cuartero, parece bastante probable a juzgar por lo que Cercas ha declarado públicamente en alguna ocasión¹⁵⁶. Es posible que Beser fuera un lector tan empedernido como Cuartero, que sintiera la misma admiración sin fisuras por los personajes de acción, que fuera como él un sabio concentrado en el inflamable arte de la conversación más que en el de la publicación; que ambos conocieran la universidad y sus servilismos y los combatieran desde el desparpajo y la veteranía; que la cordialidad y el deseo de ganar lectores a vida o muerte para la literatura fuera el santo y seña de la persona y del personaje. Ahora bien, a pesar de todos los reflejos de Sergio Beser que podamos sacarle a Marcelo Cuartero, se trata del personaje más autónomo de la novela, respira con aire propio, moviliza la trama, impone criterio, pesa literatura. Las páginas más arrolladoras del *El vientre de la ballena* giran en torno a Cuartero, a su vida salpicada por la Guerra Civil y las efervescentes aventuras de su padre en el frente republicano, a su congénita capacidad de mandar, de consolar, de aconsejar, de jugarse la cara por un amigo; a su mano para tutelar personajes tan perdidos como Tomás, el protagonista oficial de la historia. Con Cuartero en la página, todo cae de pie: las bromas funcionan (p.200), la acción interesa, las disquisiciones sobre D'Artagnan y su instinto de virtud, o Azorín y su parálisis de intelectual (p.116), o la literatura como desagravio de la vida (p.108), o las viejas verdades de las películas del oeste (p.120) enganchan con ganas, se leen con interés y dejan poso. Pero, por encima de todo ello, brilla con luz propia un tema que vertebra la novela entera: los personajes de carácter y los personajes de destino.

¹⁵⁶ Por ejemplo, en el programa *Nostramo (TVE1)* entrevistado por su amigo Ignacio Vidal-Folch. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/nostramo/nostramo-javier-cercas/1073561/> 22m 30s-23 m 00s.

Marcelo Cuartero vuelve a aparecer como personaje en *La velocidad de la luz*, la novela que Cercas publica en 2005. Véase, Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Tusquets, 2005, p.17-18

La idea no es de Cuartero, ni siquiera de Beser. La idea es de Walter Benjamin, pero Cercas la recoge al vuelo por boca de Sánchez Ferlosio, quien en julio de 1994, a raíz de una invitación de la universidad de Gerona con motivo de su Premio Nacional de Ensayo, dictó una conferencia sobre Kafka y fue allí donde expuso para una encandilada audiencia sus matices sobre los personajes de destino y los personajes de carácter¹⁵⁷. No sería exagerado afirmar que esa conferencia fue crucial para Cercas, ni siquiera que posiblemente dio origen, o como mínimo marcó a fuego, la redacción de *El vientre de la Ballena*¹⁵⁸.

La idea es la siguiente: según cuenta Ferlosio (que contaba Benjamin) el personaje de carácter es aquel que vive instalado en el presente puro, sumergido en el gozo permanente de la pura afirmación vital. No evoluciona ni muere, sino que se presenta tal cual desde un inicio. Ferlosio pone el ejemplo paradigmático de Charlot porque, entre otras cosas, el personaje de carácter se asocia a la comedia. El personaje de destino, por su parte, siempre anda detrás del logro de una empresa. Cumplirla, en cualquier caso, no le da ningún respiro, ya que una vez lograda, se busca otra, con lo que el personaje de destino no descansa en ninguna afirmación vital, sino que vive a horcajadas entre el pasado y el

¹⁵⁷ Lo cuenta muy bien Domingo Ródenas en su introducción a la edición de *Soldados de Salamina*, Cátedra, 2017, p. 31.

¹⁵⁸ Ni sería exagerado añadir que esa visita también plantaría la semilla de *Soldados de Salamina* en la imaginación deslumbrada de Javier Cercas. Véase, en referencia a esta visita de Ferlosio a la universidad de Gerona en julio de 1994, Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Cátedra, 2017, p.200. Cercas me lo contó en estos términos en una conversación privada: <<Y entonces viene Ferlosio, y a mí me llama mucho la atención, yo no lo había visto nunca, no iba a tertulias. Y personalmente me quedé *enlluernat* (*deslumbrado*). Y cuando contó lo de carácter y destino me dejó deslumbrado. Se me quedó dentro. Me hizo clac. El personaje de Ferlosio es fascinante. Un tertuliano enloquecido. Y cómo explicó lo de carácter de destino y lo de su padre me fascinó. No ha habido un encuentro tan provechoso en mi vida.>>.

futuro, es decir, no vive, porque el único lugar donde se puede vivir es en el presente. Este personaje encajaría con el prototipo épico, trágico.¹⁵⁹

Esto lo cuenta Cuartero en el capítulo 7 de la segunda parte del libro. Muy bien. Lo que Cercas hace a continuación es darle una importantísima vuelta de tuerca al asunto, llevarlo al terreno que le interesa: la moral. ¿Por qué pensamos que el carácter de destino es superior moralmente? pregunta Cuartero en voz alta. (p.129). Porque nos han convencido de que esos personajes se sacrifican en bien del colectivo, llevados de altos valores más allá de la pequeñez de sus intereses personales. Los de carácter, por su parte, son personajes rebozados en el lodazal de su propio disfrute, sin fuerza para el deber ni valor añadido para la sociedad. Cercas pronto cierne una oscura sospecha sobre estas conclusiones: ¿Y no será más importante para todos vivir?.

La reflexión es capital: a partir de esta revalorización del personaje de carácter, Cercas encuentra un filón. En adelante, sus héroes¹⁶⁰ serán seres que exaltan precisamente la vida, el presente; seres que saben lo que es hundirse en el gozo de vivir, en la milagrosa alegría del instante presente, el prodigio de estar vivos. Entre las páginas de un libro tan a la deriva como *El vientre de la Ballena*, se pone en marcha una revolución sobre los hé-

¹⁵⁹ Javier Cercas, *El vientre de la Ballena*, Tusquets, 1997, pp.126-127

No puedo dejar de jugar con un paralelismo: dice Cercas, op.cit, p.254-255: << [...] sentí que empezaba un largo aprendizaje de la decepción, un arduo noviciado en el arte ignorado de ser un personaje de carácter, sentí que con él empezaba también el viaje de vuelta a casa, la verdadera aventura, la odisea secreta>>. Es tentador al hilo de esta “odisea secreta” -sin llegar a torturar las palabras hasta que digan lo que nosotros queremos- pensar en la novela que Cercas comenzó a redactar inmediatamente después de *El vientre de la ballena*, no *Soldados de Salamina*, sino, como se ha sabido recientemente, una versión insuficiente y prematura de *El Monarca de las Sombras* (lo cuenta también Ródenas, op.cit, p.37, n.37, a través del testimonio de Jordi Gracia, *La verdad de la novela*, El País 18/3/2017). ¿Procuró Cercas centrarse con *El vientre de la ballena* en los Ulises del mundo, en los personajes de carácter que, de algún modo, inaugura la Odisea en la literatura occidental; para centrarse después, con la versión fallida de *El monarca de las sombras*, en los personajes de destino (el tío Manolo), en los funestos Aquiles de la Iliada, que han ganado la gloria del mundo para perder la vida?

¹⁶⁰ Su idea del héroe viene ya acendrada y acelerada con el vitalismo que le inyecta un libro fundamental para Cercas y todos sus héroes venideros: *La tarea del héroe*, de Fernando Savater. Volveré sobre ello dentro de un rato, sólo apunto aquí el siguiente fragmento, que encaja como anillo al dedo con lo que Cercas está planteando: << << [...] el héroe no sólo hace lo que está bien, sino que también ejemplifica por qué está bien hacerlo. La mayoría de los hombres acatan la virtudes como algo ajeno [...] pero en el héroe la virtud surge de su propia naturaleza, como una exigencia de su plenitud y no como una imposición exterior. El héroe representa una reivindicación personalizada de la norma.>> en Fernando Savater, *La tarea del héroe*, Taurus, 1981, p.113. Con todo, Ferlosio supone para Cercas una gran aportación al tema de los héroes, porque aproxima el asunto a referentes y coordenadas no ya filosóficas (Savater) sino también históricas y, esencialmente, literarias.

roes, sobre esas personas capaces de perdonar la vida de un enemigo en plena guerra. Explorar la estafa humana que en verdad ocultan los personajes de destino, bucear en los matices, las gradaciones que presentan los personajes de carácter (de la limpia afirmación de un Miralles, hasta el sórdido extravío de un Rodney Falk) será en adelante el poderoso motor moral que tirará de los libros de Javier Cercas.

En *El Vientre de la Ballena*, de un modo tambaleante, de forma intermitente, se empieza a cavar ya en esta mina literaria. Tomás, el desastrado protagonista de la novela, atizado por las desventuras de perder a su mujer por un lío de faldas y de perder su trabajo de profesor en la facultad de Letras, realiza ante nuestros ojos una luminosa metamorfosis y logra dejar caer las pesadas ambiciones de escritor con humos, de marido adecuado, de buen yerno, de docente responsable, que lo amartillaban a una vida hueca, para saltar a otra existencia más fluida, corporal, misteriosamente plena¹⁶¹, en la que una mujer sencilla y sensual y una cotidianidad sin ambiciones y centrada en los pequeños placeres le dejan por fin sentirse vivo. Probablemente, a esa transformación le falte finura literaria como para convertirse en un gran relato¹⁶². Pero hasta cierto punto, esta falta de finura es comprensible: el pedazo de hueso que acaba de desenterrar Cercas, todavía sin saber muy bien cómo, necesita ser roído con calma. Hay que rumiarlo bien porque sus implicaciones morales, pero por eso mismo también sociales, políticas, estéticas, son de gran calado y no pueden caber a la primera en una obra tan difusa como *El vientre de la Ballena*.

¹⁶¹ Véase, por ejemplo, la impagable escena del corte de pelo semanal con que se entonan Tomás y su nueva pareja, Alicia, en pp.282-283. Volveré sobre ello, pero quiero dejar anotado ya que la corporalidad es en Cercas una gran avenida hacia un estado en donde el ruido mental queda suspendido y se abren por un instante las puertas de la percepción a una intensidad mayor, doblemente viva, casi sublime. Tomás, el protagonista de *El vientre* folla “sin pensar en nada”, fuma, come, e ingresa en una felicidad insospechada con esta riada de sensorialidades a que le invita Alicia, su nueva novia. De igual modo, veremos como el fascista, prófugo, y milagrosamente vivo Sánchez Mazas, se deja mecer por el viento y el silencio tumbado sobre un prado en uno de sus momentos más álgidos como ser humano, cuando saborea, sin verborreas políticas ni maquinaciones ideológicas, el puro gozo de estar vivo.

¹⁶² Pesan la explícitas comparaciones entre el cambio que hace Tomás y el que hace Antonio Azorín en *La voluntad*, libro que usa Cuartero para defender la valía de los personajes de carácter frente a los de destino, Javier Cercas, op.cit, pp.253-254. O las reflexiones finales con las que se cierra el libro, en donde Tomás especifica que escribir es precisamente su única manera de convertirse en un feliz personaje de carácter.

Ya lo dije: Cercas considera *El vientre de la Ballena* una tragicomedia con algo de novela de ideas y algo de novela de campus. Es importante remarcar que ese aire tragicómico es otro de los hallazgos de la obra, y que da línea de continuidad al humor que ya se había inaugurado en *El Inquilino* (1989). Una gran dosis de todo esto lo encontramos en el personaje de Tomás, un verdadero metepatas, un oscilante que salta de la brabuconería a la súplica infantil, de las rígidas certezas racionalistas a las aprensiones más fantasiosas, un neurótico de tomo y lomo. En este sentido, todos estos toques *woodyallenescos* de Tomás empiezan a anticipar al narrador destartalado, torpe, e incapacitado para el disfrute, que emergerá con fuerza en el siguiente libro, *Relatos Reales* (2000), y de forma ya completamente afinada en *Soldados de Salamina* (2001). Es, además, un protagonista en primera persona¹⁶³, un narrador desde el *yo* que aleja a aquel narrador omnisciente en tercera persona, más clásico, más neutral, que Cercas había empleado para *El inquilino* o *El móvil*, y lo acerca al tono directo, cómplice, que en adelante tendrán todos sus libros.

Y no es éste el único rasgo que anticipa las brillantes obras venideras: muchos de los temas y reflexiones de *El vientre de la ballena* liquidados por el Cercas de 2014, son verdaderas antesalas a asuntos capitales de, por ejemplo, su inminente obra maestra, *Soldados de Salamina* (2001). Frases como: <<No pretendo ser absolutamente veraz o exacto: sé que recordar es inventar, que el pasado es un material maleable y que volver sobre él equivale casi siempre a modificarlo>> (p.12). O como: <<Desde que hace ya más de un mes empecé a escribir esta historia inventada pero verdadera, esta crónica de verdades

¹⁶³ Como ya señala Ignacio Rodríguez de Arce, op.cit, p.212. Por este narrador en primera persona, se ha querido ver un antecedente de autoficción, para ser más concretos, de la autoficción -el falso *Javier Cercas*- que el novelista empleará en *Soldados de Salamina*. No comparto esa opinión. Como argumento en el capítulo siguiente, ese personaje del que Cercas echará mano en casi todas sus novelas desde *Soldados de Salamina*, se forja en *Relatos Reales* (2000), el libro posterior a *El vientre de la ballena*. El recurso pudo darse de forma mecánica al tomarlo prestado de los narradores en primera persona empleados por la novela española de los 90 en que Cercas decidió fijarse (se llamara esa novela Javier Marías, Muñoz Molina, o con quién se quiera especular). Pero el *Javier Cercas* de *Soldados de Salamina* surge de una fórmula magistral que involucra otros ingredientes, en gran dosis exclusivos del maletín de trucos e ideas de Cercas, como el uso modificado de la novela de enigma aprendida con Gonzalo Suárez, o la concisión periodística de *Relatos Reales*, entre otros elementos de los que hablaré en un rato.

ficticias y mentiras reales [...]» (p.235)¹⁶⁴, encierran ya la esencia de ese juego interminable entre la realidad y la memoria, entre la escritura y la vida, entre el pasado y el presente, que fascinan al lector de *Soldados de Salamina*.

En cualquier caso, no conviene forzar los presagios. En un autor tan cuidadoso con su obra como Cercas, no debemos tomar a la ligera las purgas de estos pasajes. Se trata de reflexiones ortopédicas, incrustadas de aquella manera en *El vientre de la ballena*¹⁶⁵, y que aún no se han fundido con el tejido del texto, con la sangre de las palabras, como sí sucederá en *Soldados de Salamina*. Cercas elimina en 2014 todas estas ideas no por falsas, o artificiales, o caducas, sino por prematuras: debe preservarlas para no violentar el ritmo natural de *El vientre de la ballena*, pero también para no traicionar el esfuerzo de los cuatro años siguientes, cuando se encarnen en personaje, ganen tono y escena, pesen gesto, se llenen de silencio, y se conviertan en literatura.

5

Algo de novela de campus tiene también la obra, pero aquí se da un hecho curioso: en las páginas de *El vientre de la Ballena* habitan, como restos de un naufragio, elementos que un día tuvieron fuerza en la narrativa de Cercas pero se han empezado a apagar. Es el caso del campus que, efectivamente, aparece en la novela -el campus de la Universidad Autónoma de Barcelona para ser precisos- pero lo hace de un modo testimonial, una suerte de eco de aquel campus estadounidense de *El inquilino* que sí resultaba ser una asfixiante presencia propia en la historia con su aroma pesadillesco y su orden acechante. El campus de *El vientre de la ballena* es mucho más de cartón piedra, un decorado circunstancial con el que colorear la crítica a la endogamia universitaria y sus laberintos bu-

¹⁶⁴ Ródenas toma este fragmento como ejemplo para señalar que, como en sus obras anteriores, Cercas sigue insertando los talleres de la escritura, su construcción, el “making off” del relato, en la propia historia que cuenta. Ver, Domingo Ródenas, op.cit, p.32. Coincido con él, aunque en *El vientre de la ballena* ese “making off” no estructura la obra, ni siquiera la hace avanzar, más bien flota en forma de reflexiones demasiado inconexas, apuntes de bitácora en el mejor de los casos, muy lejos de la importancia que tenían en relatos pasados como *El inquilino* y *El móvil*, o en obras futuras como *Soldados de Salamina*.

¹⁶⁵ Hay más: «<<Por eso vivir consiste en inventarse a cada paso la vida, en contársela a uno mismo. Por eso la realidad no es otra cosa que el relato que alguien está contando, y si el narrador desaparece, la realidad también desaparecerá con él. >> (p.203)

rocráticos que aparece en varias páginas de la novela¹⁶⁶, o con el que ambientar las charlas fundamentales que el protagonista mantiene con el no menos fundamental personaje Marcelo Cuartero. Sin embargo, el campus no es aquí ni de lejos un paisaje dominante, y el lector de *El vientre de la ballena* verá pasar ante sus ojos una riada de escenarios, desde los relevantes para la trama Hospital de San Pablo, tanatorio de las Corts, o el bar Oxford donde se reúne Cuartero con sus tertulianos¹⁶⁷; hasta pisos del Putxet, cines hoy ya extintos de Barcelona como el *Casablanca*, bares de Sant Cugat, o incluso pueblos de playa como Caldetes.

Otro elemento fantasmagórico del Cercas anterior que se pasea por las páginas de *El Vientre de la ballena* es la pesadilla. Como ya sucediera en *El inquilino*, se repite aquí una muletilla para insinuar que lo que estamos presenciando apenas da para tocarse, que cae hacia lo imposible, que parece un sueño. Hay varios ejemplos pero todos van marcados por la expresión <<No puede ser>> del protagonista, como si estas palabras fueran una verdadera luz roja con la que advertirnos de que sí, de que efectivamente hemos ingresado en lo irreal¹⁶⁸. Sin embargo, el golpe cae aquí flojo, la fuerza de estas ensoñaciones ya no busca desautomatizar la lectura desde la extrañeza sino como mucho desde la sonrisa: la pesadilla está siempre puesta en esta novela al servicio de la comedia. Cercas absurdiza situaciones para hacernos reír, su interés en Kafka es ya una versión actualizada de Kafka, un Kafka leído no desde el terror sino desde el humor, la risotada que la pesadilla genera cuando persiste.

Estas intermitencias, estas reliquias del pasado, son la prueba más evidente de que *El vientre de la ballena* cerraba una época: <<El vientre de la Ballena es mi último libro de esta fase posmoderna>>¹⁶⁹. No quedó nada claro, sin embargo, que abriera otra. Lo sa-

¹⁶⁶ Véase, por ejemplo, los tejemanejes de Cuartero con la decana para facilitarle el puesto a su protegido, Tomás, p.53, pp.100-103, pp.112-113; o el corrosivo comentario que hace Cercas a propósito de los tribunales de oposiciones universitarios y sus amaños frecuentes, p.252. Comentario que, por cierto, suavizará en la versión de 2014.

¹⁶⁷ Entre ellos, Ignacio Arices, presunto *alter ego* literario del profesor Alberto Blecua. En *Nostramo*, vídeo citado, 22m 30s-23m 00s

¹⁶⁸ Javier Cercas, op.cit, p123, p.194, o p.225.

¹⁶⁹ Cercas lo ha considerado así públicamente: Véase, *Los intelectuales tras el siglo de los intelectuales*, Fundación Mapfre, 29/11/2011, www.youtube.com/watch?v=5k26XImpweE&frags=pl%2Cwn, 48m 00s.

De Lucas la ha considerado con acierto “novela de transición”, op.cit, p.493

bemos ahora, a toro pasado y aferrados al comprobante de éxito y solvencia que Cercas ha expedido con una lluvia de premios, traducciones, adaptaciones cinematográficas, y poderosas novelas, pero en mayo de 1997, un mes después de la publicación del libro, la crítica se mostró ácida con la nueva fallida ocurrencia de Cercas¹⁷⁰, las voces favorables fueron pocas o amortiguadas¹⁷¹, las ventas irrisorias¹⁷², y *El vientre de la ballena* no tardó en languidecer al fondo de las estanterías de los librereros. Cercas acababa de cumplir 35 años. Era su tercera obra de cristal, frágil e inadvertida, no disponía más que de las sobras de su tiempo para levantar las grandes novelas que un día planeó, y entre clases y conferencias empezaba a hundirse en la temida normalización de las rutinas y los sueños aparcados. Sus fuerzas de escritor parecían apagarse sin remedio.

¹⁷⁰ Véase por ejemplo, Claudia Elena Zavaleta. "Indigestión cetácea". *Renacimiento*. 17/18 (otoño-invierno, 1997). pp. 72-73

¹⁷¹ Jordi Gracia ensalzó, entre otros rasgos, el acabado de los personajes. Véase, Jordi Gracia, "Crónica de la narrativa española". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 565-566 (julio-agosto de 1997), pp. 260-61.

De esa indiferencia, el propio Cercas da testimonio en *Relatos Reales*, Acantilado, 2000, p.170: <<Como acabo de publicar una novela de la que nadie ha dicho ni pío [...] Abordo al crítico, me presento y, antes de mencionar como de pasada mi novela, me hago el interesante [...]>>

¹⁷² Según De Lucas por fuentes de Tusquets, ni siquiera 4000 ejemplares llegados al año 2000.

La escena pudo ser así: en mitad del café atestado de gente, donde las conversaciones mueren en el saludo fugaz o el puro ruido, un hombre de mediana edad gesticula, bromea, y cita literatura como si llevara años en aquella fiesta o como si le fuera la vida en ello. Otro hombre termina por fijarse en él. Lo ve hablar con escritores de la ciudad, lo ve hablar con editores de la ciudad, lo ve hablar con camareros. Pasan las horas, las copas, los invitados, y al cabo de un rato, llamado por su entusiasmo incombustible y su conversación sin freno, se acerca a él, lo mide con ojos de periodista, y le dice: <<¿Oye, y tú por qué no me escribes crónicas?>>.

La pregunta se la hace Agustí Fancelli, redactor jefe de la edición catalana de El País, a Javier Cercas, escritor sin lectores, profesor en Gerona, casi un particular, una noche de octubre de 1997¹⁷³. Cercas acepta encantado. Al día siguiente, Cercas se arrepiente horrorizado. Pasan las semanas pero en algún momento de finales de noviembre o primeros de diciembre¹⁷⁴ de ese mismo año, Cercas vuelve a tropezarse con Fancelli en una librería, y éste le repite el ofrecimiento de escribir crónicas en una sección titulada sin complicaciones “La Crónica”. Cercas se escabulle del compromiso con un sí, un no y un todo lo contrario, pero pocos días después le dan el Premio Cervantes a Cabrera Infante, uno de sus autores fetiche de adolescencia, y recuerda una disparatada jornada que pasó con él y su mujer años atrás en Gerona, cuando les quiso hacer de *cicerone* en su estancia como invitados de la universidad, y por poco les arruina la estancia y la vida entera. Y se dice así mismo que si puede contar con gracia esa historia, puede tener una buena crónica, o al menos una crónica que Agustí Fancelli no tiré a la papelera a las primeras de cambio. Así que se arma de osadía, que es de lo que Cercas puede armarse en aquellos

¹⁷³ La fiesta se celebró en el Café Salambó, lugar de encuentro y tertulia de literatos, en la calle Torrijos del bullicioso barrio barcelonés de Gracia. No pudo ser, como afirma Cercas, en el décimo aniversario del establecimiento, ya que el bar se inauguró en octubre de 1992, como siempre me han asegurado sus camareros y como lo cuenta Mascarell (Ferran Mascarell, *Salambó, un premio y un privilegio para Barcelona*, El País, 13/4/2005); pero sí pudo ser la fiesta de su primer lustro. Javier Cercas, *Relatos Reales*, Acantilado, 2000, p.8.

¹⁷⁴ Cercas, op.cit, p.12. Teniendo en cuenta además, por referencias del texto, que a Cabrera Infante le dan el Cervantes el 10 de diciembre de 1997.

momentos literariamente tan inciertos de su vida, y por fin acepta. Así empiezan las crónicas que formarán el libro *Relatos Reales*.

2

¿Crónicas? De crónicas, lo justo. Lo justo para poder publicarse en un periódico. Cercas va a lo de siempre, a la literatura. Lo que él necesita es escribir y publicar, y publicar para seguir escribiendo. Artículos, relatos, ensayos, crítica, tanto da. Todo es para Cercas parte de lo mismo, también estos *relatos reales*: <<Se trata simplemente de acatar la evidencia: o el periodismo es literatura- y por tanto es tratado y leído como tal- o no es nada. Literatura pues. Y literatura mestiza. Más: gozosamente mestiza, igual que la de la novela>>¹⁷⁵. Son ya varias decepciones editoriales, la más sonada la última, ese *Ventre de la ballena* de abril de 1997 del que nadie habla ni interesa a nadie. Ya no es un muchacho, sino un padre de familia, un profesor de universidad con una buena treintena de años, y esa madurez le empapa de una mayor aceptación de sí mismo, o de una menor energía para el autoengaño. Así que Cercas lo ve claro desde el minuto cero: << Desde luego, a mí me encantó la idea de escribir en esa sección, que a simple vista parecía un campo de maniobras propicio a toda clase de experimentos>>¹⁷⁶. Toda clase de experimentos literarios, por supuesto. Desde el primerísimo momento, Cercas lleva en mente hacer de esas crónicas su laboratorio particular, su cobaya creativa en donde mezclar los ingredientes perfectos, cruzar la fórmula exacta, y lograr destilar de una vez por todas un estilo propio, una dichosa identidad: <<Este libro reúne un puñado de crónicas. [...] En este sentido, el libro acaso tolere ser leído como un dietario azaroso o desordenado, entre otras cosas porque, como en cualquier dietario, aquí se habla ante todo del yo.>>¹⁷⁷. Con estas crónicas para un diario, Cercas quiere hacer su dietario. Y otra vez, como sucediera con el tiralíneas obsesivo de escritor en ciernes de *El Móvil*; como con el desenfadado, alegre, sutil, milimetrado relato de *El Inquilino*; como con la abigarrada y extenuante tesis sobre Gonzalo Suárez o los dicharacheros artículos de *Una Buena temporada*, lo que Cercas persigue a toda costa es una voz propia, una manera de ser.

¹⁷⁵ Cercas, op.cit, p.16

¹⁷⁶ Cercas, op.cit, p.11

¹⁷⁷ Cercas, op.cit, p.7

Pero ya no valen más rodeos. Con las crónicas de *Relatos Reales*, Cercas se vuelve descarado. Almacena en su bagaje de escritor tantos tonos, tantas pruebas de campo, el relato, el cuento, la novela, el artículo y la crítica literaria; también, por cierto, la traducción (ese mismo año de 1997 aparecen las de H.G.Wells y Quim Monzó; en 1992, la de Francesc Trabal; el año siguiente será Sergi Pàmies)¹⁷⁸ y hasta el *pinito* filológico (ha editado el *Amadís de Gaula* en 1991, bajo la dirección de Francisco Rico)¹⁷⁹; ha jugado ya tantas cartas, que no le sirve ningún otro farol más que el de la verdad. Así que, a hablar de uno mismo.

Pero, es curioso, cuanto más descarado, cuanto más se evidencia que Cercas habla de Cercas, sucede algo inesperado, casi paradójico: empezamos a dejar de ver a Cercas para verlo más y más: <<[...] como dice Nietzsche, <<hablar mucho de uno mismo es también una forma de ocultarse>>. Quizá, añado yo, la menos obvia o la menos perezosa; es decir: la más literaria. Porque, casi me avergüenza aclararlo, ese yo no soy yo, evidentemente, suponiendo que yo sepa, y ya es suponer, quién soy. Si no ando equivocado, escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un rostro que al mismo tiempo es y no es el nuestro, igual que una máscara. [...] la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela>>¹⁸⁰. Y de pronto se produce el prodigio largamente esperado, con una sencillez desconcertante: como si Cercas hubiera exorcizado ese pedazo inoperante de sí mismo a base de escribir sobre inoperantes personajes negados para la vida, Javier Cercas renuncia definitivamente a querer ser alguien distinto a Javier Cercas. No es desde luego una claudicación, ni mucho menos una derrota, sino más bien

¹⁷⁸ En algunas ocasiones, el origen de todo este material se ha ubicado cronológicamente mal. Cercas lo cuenta en el prólogo de 2019 de *El Inquilino* con total claridad, a propósito de lo que hacía en Urbana, Illinois, mientras daba clases de español para estudiantes, allá por 1987: <<Cumplí mis obligaciones académicas con aplicación, pero sin entusiasmo. Éste lo reservaba para leer y escribir; también para despachar algunos trabajos editoriales traídos de Barcelona que me interesaban bastante más que las clases: una edición del *Amadís de Gaula* que me había encargado Francisco Rico, una selección y traducción de relatos de H.G.Wells, una traducción del ensayo de Joan Ferraté sobre *The Waste Land*, el poema de T.S.Eliot, una traducción de *L'home que es va perdre* de Francesc Trabal.>> Javier Cercas, *El Inquilino*, P.R.H.Mondadori, 2019, pp.8-9. Yo lo he ordenado en función de su aparición publicada.

¹⁷⁹ G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Javier Cercas, Biblioteca de Plata de los Clásicos españoles coordinada por Francisco Rico, Barcelona, Editorial Círculo de Lectores, 1991

¹⁸⁰ Javier Cercas, *Relatos Reales*, Acantilado, pp.7-8. Esta idea la esboza ya sólo un par de años antes en un artículo homenaje a Francisco Rico con la misma imagen de la máscara. Véase: Javier Cercas, *Literatura*, en A.A.V.V., *Francisco Rico (homenaje)*, Diputación Provincial de Valladolid, 1998, pp.11-17, véase: <http://jorgeledo.net/wp-content/uploads/2008/08/wp-content/uploads-francisco-rico-premio-provincia-de-valladolid-1998-a-la-trayectoria-literaria.pdf>

la relajación que viene tras el esfuerzo maratónico, el silencio que sigue al grito. Por el esfuerzo sin premio de sus libros, por la paternidad o la experiencia almacenada, por cansancio, por lo que sea, Cercas renuncia a esperar saber quién es, a la palabra perfecta, a los libros que nunca serán sus libros, y se lanza a escribir a tumba abierta. Es la primera vez en toda su producción que encontramos este desparpajo, esta valentía con cruce de citas y nombres de amigos y de legendarios escritores y calles conocidas y países lejanos y humoradas y guiños y burlas de sí mismo. Es la primera vez que vemos en Cercas tanto Cercas, tanto mundo propio, tanta autenticidad¹⁸¹. Es importante remarcar que esta transparencia se alcanza con una renuncia. Con un No¹⁸². Cercas tiene ya una claridad indeformable sobre ciertos rasgos de su naturaleza, ciertos gustos, ciertas inclinaciones, que si bien lo encaminan hacia determinados temas y estilos, le cierran el paso sin retorno a otros: <<[...] son crónicas bastante felices y, como tales, abundan en dos facilidades: el humor y, me parece que en menor medida, un cierto sentimentalismo con sordina. [...] a mi edad yo ya no debería avergonzarme demasiado de incurrir en lo que, me temo, no es más que una doble inclinación de mi temperamento>>¹⁸³. A partir de este aldabonazo de carácter, a Cercas le va a resultar cada vez más difícil (hasta lo imposible) retroceder a prosas almidonadas en las que no cree, ensimismarse en la sombra de autores que en el fondo no le interesan, ni perderse entre las cortinas de humo del virtuosismo, la inseguridad del alarde, ni las recetas de escuela, incluidas (especialmente éstas) las recetas del posmodernismo. No desecha nada de todo lo que ha aprendido, pero por primera vez en su literatura, con los *Relatos Reales*, Cercas no se deja desviar ni un grado de Cercas.

Y es sumamente interesante que sea la máscara, precisamente la máscara, el símbolo elegido para describir esta metamorfosis tan intensamente anhelada, una metamorfosis que sucede de pronto con la exacta naturalidad con que caen las manzanas y se cierran los ojos para dormir: bajo la máscara, sólo la voz y la mirada nos dejan ver qué hay de-

¹⁸¹ Se aprecia de cabo a rabo en el libro de *Relatos Reales*: véase, por ejemplo, el epílogo con el que lo cierra, titulado *La novia perdida*: <<[...] pero todavía me costó algún tiempo comprender que no podía aspirar a ser ni Wilde ni Cavafis, porque a lo máximo que un escritor puede aspirar es a ser él mismo>>; en Javier Cercas, op.cit, p.215

¹⁸² El arte de la negativa está colmado del mayor valor moral para Cercas, quien volverá sobre el tema en artículos posteriores. Lo analizo luego, pero véase Javier Cercas, *El gran No*, El País, 31/3/2013

¹⁸³ Cercas, op.cit, p.13

trás; por la máscara, esa voz y esa mirada se enmarcan, se subrayan, se vuelven inevitables¹⁸⁴.

3

Que Cercas escribe las crónicas de *Relatos Reales* pensando en literatura es una evidencia rematada hasta por el final del prólogo. Me refiero al lugar y la fecha. <<Palau Sacosta, agosto de 1999>>. Agosto de 1999. Es decir, cuando aún faltaban un buen puñado de crónicas por publicar en *El País* que se incluirían en el libro igualmente¹⁸⁵. ¿Y para qué esperar? No queda ya nadie a quien engañar ni nada con qué engañarse: *Relatos Reales* es un libro, un libro de literatura, lo ha sido desde siempre, nada de antología, ni recopilación de artículos. Cercas sabe lo que se lleva entre manos desde el pistoletazo de salida que le dan en aquella fiesta de octubre de 1997: escribe sus crónicas -como sus reseñas críticas, como su tesis, como todo- pensando en el libro que hará con ellas, en la literatura que armará con esa excusa. Sin embargo, ante este legítimo propósito se cruza un invitado sorprendente. Clavado al anzuelo de la literatura que plácidamente ha mordido, las crónicas obligan a Cercas a asumir algo totalmente inesperado: <<Hay una cosa que para mí es trascendente, es fundamental. A mí me ofrecen en *El País*, de Barcelona [redacción], que es algo que nunca podré agradecer lo suficiente, escribir crónicas. Yo no lo había hecho nunca. Yo soy un profesor universitario. Y eso para mí fue una revolución absoluta. Es decir, me obligó, por ejemplo, a salir a la calle, como el reportero *Tribulete*.[...] Confrontar la escritura con la realidad. Jamás lo había hecho eso>>¹⁸⁶. De un patadón, el accidental periodista Cercas mete al pulido y palaciego novelista Cercas en la realidad más densa, en el dato más pelado y mondado, en la hoguera del mundo donde las bellas palabras de los escritores se deshacen como flores de papel. Es un golpe tremendo, Cercas *se va a la lona*: <<Me obligó [escribir las crónicas] a otras cosas que son extraordina-

¹⁸⁴ El símbolo de la máscara lo usará en febrero de 1998 para hablar de Irving en un artículo recogido en *Una buena temporada* (p.108), del que ya he hablado en la sección 6, nota 37

¹⁸⁵Las siguientes crónicas, incluidas en el libro, se publicaron después de redactar el Prólogo:

- Apología del crustáceo, 21/9/1999
- Final de juego, 30/9/1999
- Cuestiones Marsistas, 19/10/1999
- Los restos de la juventud, 22/11/99
- Contra el optimismo, 13/12/1999
- Los inocentes, 28/12/1999

¹⁸⁶ Javier Cercas, *Los intelectuales tras el siglo de los intelectuales*, Fundación Mapfre, 14 noviembre-29 noviembre 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=5k26XImpweE&frags=pl%2Cwn>, 48m 00s-48m 46 s.

rias. [...] en la Universidad es posible dar gato por liebre con una facilidad extraordinaria. [...] Esto en el periodismo es imposible. Te obliga a una concisión, a una claridad, a unos límites brutales. Tienes que decir lo más complejo, con la máxima claridad y la máxima concisión.>>¹⁸⁷. Gran sorpresa. Es el periodismo, el hasta ahora no practicado e inadvertido periodismo, el que desencadena sin vuelta atrás la transformación de Cercas en Cercas porque le fuerza a ser creíble, a contrastar la palabra con la vida. Que duda cabe que su bagaje humano y literario ha tensado su obra hasta este punto. Pero es la tarea de periodista la que hace soltar la cuerda y lanzar la flecha al sol.

En realidad, el propio término de *relato real*, ese membrete juguetón con el que bautiza el libro y que tanta repercusión tendrá en la obra de Cercas¹⁸⁸, es absolutamente inexplicable sin el olor callejero, la masa humana, la precisión de libretilla urgente, a que el periodismo le obliga con estas crónicas: <<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.[...] el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad; el real, permanecer cosido a ella>>¹⁸⁹. Obediencia a lo real, por tanto. Literatura, sí, y mestiza y gozosa, pero literatura periodística, respeto al dato, consideración con el mundo de carne y hueso que da origen e impulso al mundo imaginado de la ficción. Estamos a punto de asistir a uno de los grandes logros de *Relatos Reales*: la liquidación, de forma sencilla y ordenada, de una de las mayores trabas que el posmodernismo literario (o sus derivas intelectuales, o sus cábalas académicas) había puesto a la pluma de Cercas -y de tantos otros escritores contemporáneos: <<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>>¹⁹⁰. Y añade el matiz clave: <<Lo cierto es que ninguno de los dos [relato ficticio y relato real] puede satisfacer su ambición: el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el

¹⁸⁷ Ídem, 48m 47 s- 49m 35s

¹⁸⁸Uno de esos relatos reales será el punto de arranque de *Soldados de Salamina*. Así mismo, el término le deparará una de sus primeras polémicas en el mundillo intelectual, en este caso con Arcadi Espada, ex compañero de redacción de la Crónica. Véase Arcadi Espada, *Diarios*, Espasa, 2002, p.79

¹⁸⁹ Javier Cercas, *Relatos Reales*, Acantilado, 2000, p.17

¹⁹⁰ Op.cit, p.16

relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad>>¹⁹¹.

Así de simple. Cercas acaba de solucionarse con esta frase la literatura de casi todo el siglo XX. Aquel debate interminable sobre la capacidad del lenguaje para decir la realidad en el que tantas cabezas se enfrascaron hasta el silencio, aquella rueda de hámster mental en la que muchos perdieron el tiempo, la fuerza, y la paciencia para escribir algo mínimamente claro; se resuelve en Cercas sin previo aviso y con una facilidad pasmosa. Lo hace a su manera, sobreponiéndose a la charlatanería, la frivolidad, y el infantilismo con el que se había intentado contrarrestar -como antídoto de un veneno- esa parálisis desde los años ochenta, pero también desmarcándose de las soluciones escapistas que un Gonzalo Suárez le había propuesto sobre este escollo y que, como ya dije páginas atrás, Cercas no puede, no sabe, o no quiere abrazar porque no abandonará jamás el barco de la literatura. Con el *relato real*, con ese relato “cosido” a la realidad sí o sí, Cercas consigue sacar un negativo extraordinario: el microgénero que se está inventando a su medida certifica por defecto, sin proponérselo, a pura intención de permanecer fiel a la realidad, que cualquier palabra es literatura, que cualquier miga de lenguaje está cargada de invención, que toda comunicación va llena de ser humano.

De este modo, Cercas logra de una tacada varias victorias fundamentales: la primera, la más obvia y cardinal, resolver la sospecha sobre el lenguaje con la que el posmodernismo literario (con la que gran parte de la crítica cerebral de mediados de los sesenta) había bloqueado la creatividad y el coraje de tantos escritores. En un relato real, el idioma ha quedado rehabilitado para poder contar historias de nuevo. ¿Cómo se ha obrado este milagro? Como todo lo que Cercas pone en marcha con los *Relatos Reales*: con descaro. Con la sencilla, madura aceptación de que, efectivamente, el lenguaje es un invento cuyo contacto lo cambia todo, un apaño humano para poder referirnos a esa misteriosa inmensidad de ahí afuera y que, por fuerza, lo quiera el lenguaje o no, no puede parar de deformar lo que refiere, de reflejar raro como un espejo cóncavo. De mentir. Esto no consti-

¹⁹¹ Op.cit, p.17

tuye (ya no constituye) ningún problema para Cercas¹⁹², porque al igual que la máscara (y su aparente mentira) soluciona el tedioso y crónico conflicto de identidad que Cercas arrastraba, delatando mejor a Cercas bajo la máscara de Cercas; el relato real ventila la tormentosa y escurridiza cuestión del lenguaje, dejando claro que cualquier relato es inevitablemente lenguaje y el lenguaje es la máscara humana con la que escondemos al mundo para revelarlo mejor por los ojos de la percepción y la voz de la inteligencia.

La segunda victoria es casi automática, no podía no darse: porque ahora que Cercas tiene las manos libres para volver a narrar, y el fantasma de su identidad descansa tranquilo, lo que viene a continuación es el fin de ese hechizo ensimismado que mantuvo a Cercas dando vueltas durante años a su historia personal y su vocación de escritor en peligro, y da paso a un Cercas más amplio, cristalino, profundo, por qué no decirlo, un Cercas más empático, un novelista al que le importan los otros. Las crónicas le obligan a salir a la calle, sí, y sobre todo a acercarse a los demás: a sus antiguos compañeros de colegio (*Jaspers y la felicidad*), a sus amigos de siempre (*Uno de los nuestros*) a los estudiantes de sus clases (*Fin de curso*), a los lectores del metro (*Una bella desconocida*), a los padres de la escuela de su hijo (*Primer día de clase*), a las madres de los parques (*En defensa propia*), a los domingueros (*Dominguero*), y por supuesto a los escritores (*Cuestiones marxistas*, *Un día con Millás*) los políticos (*Narcís Serra y un ácrata*) los guionistas (*Un señor de Logroño*), y hasta al Abad de Montserrat (*Un experimento peligroso*). Este revoltillo de humanidades, este mezclarse con todos, genera un fruto sorpresa: una identidad nueva. Ahora que por fin Cercas parecía asumirse a sí mismo, la vida -bromista incesante- le renueva sus señas, amplía a Cercas. Y esta ampliación lo conduce a un descubrimiento vital: también somos los demás. Nosotros somos los otros. A Cercas, todas esas interacciones con la gente le cuentan cosas de la gente, pero sobre todo de sí mismo.

A este hallazgo, se le suma simultáneamente otro de idéntica importancia. La crónica no sólo arroja a Cercas hacia los demás: por su prurito de exactitud, por sus límites periodísticos ineludibles, apuntala a Cercas al presente, le obliga a fijarse en él sin pestañear. Y

¹⁹² De hecho, en este libro Cercas reivindica la mentira como parte integral de su oficio. Había reflexionado sobre ello de forma teórica y bajo el influjo total de las ideas de Vargas Llosa en la primera parte de su tesis sobre Gonzalo Suárez, y de *Relatos Reales* en adelante citará con alegría la famosa frase del sofista Gorgias, traída por Plutarco, según la cual: <<La poesía es un engaño en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña, y quien se deja engañar, más sabio que quien no se deja engañar>>. Véase, por ejemplo, Javier Cercas-David Trueba, *Diálogos de Salamina*, Tusquets, 2003, p.90.

entonces se despliega ante sus ojos una magia insólita: el presente comienza también a ensancharse, a traslucirse, y a desvelar, como ecos o reverberaciones, los hilos, las tramas que lo cosen a otros tiempos. Este luminoso telar tiene desde luego un nuevo impacto en la identidad de Cercas: otra vez, cuando parecía tema resuelto, la vida -mago incesante- le amplía sus señas, amplifica a Cercas hasta el pasado, que se convierte ya en una dimensión del presente. La segunda parte de *Relatos Reales*, titulada elocuentemente *Los muertos*, es una prueba clara de ello. No se trata, o no sólo, de homenajes a familiares queridos (*El caballero de la pajarita roja*), a personajes entrañables de su infancia (*El guardián de Gredos*), o a escritores (*La valiente alegría de Lorca*, o *El último poema de Borges*), sino, sobre todo, del poso que esos familiares muertos, personajes entrañables semi olvidados, o escritores desaparecidos, siguen dejando en el mundo. Por lo menos, en el mundo de Cercas.

4

Todas estas victorias son fundamentales porque señalan a un autor en pleno crecimiento, una obra en expansión, una voz que empieza a alcanzar octavas mayores. Sin las conquistas de las crónicas de *Relatos Reales*, Cercas hubiera sido incapaz de entender matices capitales de la vida, de la literatura, y de sí mismo, comprensiones que lo preparan para una escritura más intensa (para una existencia más intensa), y que desembocan irremediabilmente en el poderío de *Soldados de Salamina*, la novela que está a escasos meses de ver la luz y que lo cambiará todo.

A propósito de *Soldados de Salamina*, *Relatos Reales* muestra ya un abanico de técnicas que Cercas empleará a fondo en su obra maestra. Por ejemplo, las enumeraciones casi desbocadas con las que se cierran bastantes artículos¹⁹³. Se trata de la recolección de nombres propios que han ido saliendo a lo largo de la crónica, pero que se precipitan como una catarata de apellidos en las últimas líneas: <<[...] vuelven las novelas de Marsé y los poemas de Jaime Gil, pero no volverán los futbolines, ni los jóvenes de Peter Segeer ni los de Bolaño, ni por supuesto los gatas, todos soldados muertos en guerras de antemano perdidas.>> (*Final de juego*, p.132) Este recurso, con su punto caótico y acelerado, no sólo eleva el tono de la prosa hasta el canto, también señala lo que Cercas no está

¹⁹³ Véase, Javier Cercas, por ejemplo, los relatos reales de “De profundis”, “Contra el optimismo”, “Los zapatos de Fred Astaire”, “El arte de la negativa”, “Solos”, “La sombra de Caín”, etc.

dejando de hacer en todo el libro, desde que se desató y se puso a ser Cercas a tiempo completo, sin disimulo: relacionar. Relacionar la máscara con la persona, la mentira con la verdad, los otros con nosotros, el pasado con el presente.

La repetición de fragmentos, que ya había empleado en otras obras como *El inquilino* o *El móvil*, es otra de las herramientas que usará Cercas para ir atando cabos, encajando piezas, interconectando un universo (el propio) que se le presenta cada vez más claro, más fascinante, y sobre todo mucho más consistente, más unificado: <<A Sòria lo conocí el verano pasado en un encuentro de escritores; fueron dos días dedicados a tres nobles actividades que conozco a fondo: comer, beber y decir burradas. [...] Así que quedamos en un restaurante para hablar de su libro. De inmediato nos consagramos a tres nobles actividades que conocemos a fondo: comer, beber y decir burradas.>> (*Tinto y Copla. (O un poeta que razona)*, pp.95-97). Hay, desde luego, un resabio de metaficción en estas repeticiones y enumeraciones. Ambos recursos favorecen la sensación de relojería, de documento perfectamente cerrado sobre sí mismo que tanto cultivó Cercas en su juventud, así como la gemela sensación de *making off*¹⁹⁴, de estar asistiendo a la confección de la crónica mientras la leemos, al cómo se hizo el propio artículo mientras se escribe. Todo ello impregna las crónicas cerquianas de un estilo sin pérdida, a la vez que refuerza la sensación de conexión, de encaje, de que todo cuadra en ese nuevo mundo personalísimo y veraz que Cercas está inaugurando en *Relatos Reales*.

5

Pero sin duda alguna el elemento que más anticipa a *Soldados de Salamina* en los *Relatos Reales* es Javier Cercas. Es decir, el personaje *Javier Cercas*. La cuestión puede ser muy equívoca, y por eso deseo detenerme en ella un instante. El *Javier Cercas* de las crónicas es evidentemente Javier Cercas, el profesor de literatura de la universidad de Gerona (*La sombra de Caín*, p.124) que se ha criado en esa ciudad desde niño en una familia inmigrante (*Los inocentes*), que durante su juventud residió en Estados Unidos dando clases y escribiendo (*De profundis*), que tiene un hijo pequeño (*Primer día de clase*), que escribe crónicas para *El País*, etcétera, etcétera. Es, a la vez, otra cosa. Es un

¹⁹⁴ Véase, p.ej, Javier Cercas, op.cit, p.180, en "El arte de la negativa": << En el coche, de vuelta a casa, Giovanni debió verme francamente mal, porque, como quien receta un medicamento, me propuso escribir una crónica sobre su libro y sobre Manzoni y sobre lo que acababa de pasar. De golpe vi el cielo abierto: no sólo pensé en Manzoni sino que me acordé de Camus y de Melville y sobre todo de Bartleby[...]>>

truco. Cercas: << La persona que narra en un diario [...] no es de hecho la misma que la que lo firma, sino una máscara que se pone el autor para contar elípticamente la verdad de su experiencia.[...] O sea que el buen diarista -como el novelista, porque en el fondo del fondo toda novela es también de algún modo autobiográfica- miente para tener acceso a la verdad, mientras que el malo dice la verdad de lo hechos, pero acaba mintiendo, porque es incapaz de tener acceso a la de la experiencia>>¹⁹⁵. Javier Cercas nos miente con *Javier Cercas*¹⁹⁶. No hay aquí trampa ni cartón, lo avisó desde el primer momento en el prólogo: el yo de *Relatos Reales* no es él, es alguien parecidísimo a él, o es él en grueso para ser filtrado después por las rendijas hipersensibles (y muy alterables) del recuerdo y la palabra. Si sumamos esos dos elementos, recuerdo + palabra, obtenemos indefectiblemente un relato. Cercas está casi quemándose: sólo necesita añadir un ingrediente más y engendrará ya al incómodo y desconcertante *Javier Cercas* de *Soldados de Salamina*. Pero todavía no. De momento, sólo apuntala el recurso con dos grandes cuñas.

La primera, con el humor. *Relatos Reales* está cruzado de ironía, empapado de escenas graciosas, diálogos burlones, y personajes disparatados, en la cima de los cuales se encuentra el propio *Javier Cercas*: << Como es casi natural, dado su remoto origen noctámbulo, son crónicas [Relatos Reales] bastante entusiastas, y un poco descerebradas. Como es casi natural, dado su remoto origen festivo, son crónicas bastante felices [...]>> (*Relatos Reales*, p.13). Ese bromear, ese humor, va aderezado con gotas kafkianas, absurdas, también con otras gotas paródicas, y sobre todo ingeniosas, ágiles para la lectura,

¹⁹⁵ Op.cit, p.197, en "Solás". Este razonamiento, que irá ampliando en textos futuros, inaugura una manera de entender aquella "verdad de las mentiras" de Vargas Llosa, que Cercas ya empleó en *Una buena temporada* o en su tesis sobre Gonzalo Suárez, con un matiz muy personal: no se trata sólo de saber mentir por oficio, para ser buen escritor; sino también para ser un escritor honesto. Esto es de suma importancia porque reconoce, además de los derechos de autor, los deberes de autor, lo que el autor está obligado moralmente a hacer cuando escribe para no dar el habitual *gato por liebre*. Cercas cristaliza este pensamiento en la celebrada cita del sofista Gorgias, traída en Plutarco, que he recogido en la nota 193.

¹⁹⁶ Para Cercas, la maniobra tiene en nuestras propias letras un antecedente ilustre, también vinculado al periodismo: Mariano José de Larra. Véase en este sentido, Javier Cercas, *Una lección de Larra*, *El País*, 04/10/2009. De igual modo, Cercas la percibe en una de las figuras de la filología más cercanas y más admiradas por él, Francisco Rico. Véase: Javier Cercas, *Literatura*, en A.A.V.V, *Francisco Rico (homenaje)*, Diputación Provincial de Valladolid, 1998, pp.11-17, véase: <http://jorgeledo.net/wp-content/uploads/2008/08/wp-contentuploadsfrancisco-rico-premio-provincia-de-valladolid-1998-a-la-trayectoria-literaria.pdf>

Así mismo, esta voz ficcionalizadora del propio articulista guarda bastantes similitudes con la que Juan José Millás empleará en su inminente libro *Articuentos* (Alba, Barcelona, 2001) que Cercas reseña elogiosamente. Véase, *Contra la costumbre*, *El País*, 16/6/2001.

buen aceite para los goznes del texto. Todo esto ya estaba en el tono de *El Inquilino* de 1989, e incluso personificado en un protagonista específico, Tomás, en 1997 con *El vientre de la Ballena*. Pero a diferencia de Tomás o de *El Inquilino*, el caricaturesco *Javier Cercas* de *Relatos Reales* no es sólo un trozo de ficción, es un arma de *ficcionalización*. Por donde *Javier Cercas* pasa, por todo lo que toca, se instala la sospecha: ¿es esto verdad o es literatura? ¿Nos está contando lo que pasó, o lo que se ha contado a sí mismo que pasó? Esta función desautomatizadora de la literatura, este modo de disparar sentidos, posibilidades, significados, por el mero hecho de colar un personaje de pega en las páginas de un género tradicionalmente veraz (y aquí da igual el género que elijamos, sea la crónica o el diario)¹⁹⁷, no lo tiene ni de lejos cualquier otro personaje anterior de Cercas porque todos ellos pertenecían a la ficción de toda la vida, a aquel *strip-tease*¹⁹⁸ inverso que a estas alturas Cercas ya se sabe de memoria, según el cual cualquier literatura es en el fondo autobiográfica. Lo que dice Cercas con este *Javier Cercas* es que toda autobiografía es en el fondo literatura. Lo cual es algo muy diferente, con unas implicaciones completamente distintas.

Una de esas implicaciones, tal vez la más importante, es precisamente la segunda cuña, el segundo palo que sostiene en pie todo este tinglado: si en la literatura de siempre, la semilla autobiográfica, la vida en bruto, se iba cubriendo de capas de imaginación, de ropajes de ficción hasta vestirse de novela, de poema, de obra de teatro, ¿Qué hay en el centro de esta supuesta autobiografía? O dicho de otro modo, hagamos el camino inverso: sabemos cómo la realidad se convierte en literatura, pero ¿de qué forma la literatura se convierte en realidad?. A mí me parece que esta pregunta respira al fondo de todo el libro, y es una pregunta atronadora porque está dando en el clavo mismo de la gran cuestión posmoderna: ¿qué es más real, la realidad o sus representaciones? ¿El libro o los fragmentos vitales en los que se basa? ¿La literatura o la vida en la que se inspira? Este *Javier Cercas* filtrado, confesamente fraudulento, tomado medio a risa, provoca con su sola presencia, con su testimonio, con sus repeticiones y sus enumeraciones y sus simetrías, por el mero hecho de darnos a contemplar el nacimiento de su voz *literaturizada*, una verdadera sacudida en los huesos, una duda taladrante: ¿Qué es lo real?

¹⁹⁷ A su manera y en su potencia, Cercas está ejecutando la misma maniobra de confusión que Borges empleó en <<El acercamiento a Almotásim>> cuando coloca un falso ensayo en un libro de ensayos. Lo explica el propio Cercas, muchos años después, en *El punto Ciego*, p.32-33.

¹⁹⁸ Lo conté ya hablando de *Una Buena temporada* y la huella de Vargas Llosa en el primer Cercas.

Cercas puede hablar en *Relatos Reales* de muchas cosas usando a *Javier Cercas*, y de hecho lo hace: puede hablar de política, y puede hablar de libros, y puede hablar de familia, y puede hablar de cenas y de amigos y de conciertos y de viajes, y exactamente de lo que le dé la gana en estas crónicas. Pero de todas las cosas sobre las que habla Cercas mediante *Javier Cercas*, hay una de la que no para de hablar ni un instante sólo por el mero hecho de hacerlo a través de ese *Javier Cercas*: ¿Cómo contamos que pasan las cosas que nos pasan? Porque eso -y un escritor como Cercas, inventor y esclavo de sus relatos personales, lo entiende de forma privilegiada- eso equivale a saber qué es la vida.

6

Es verdad, lo acabo de decir: Cercas habla de muchas cosas en esta obra. Sin embargo, hay una que no puedo pasar por alto de ningún modo: los héroes.

Los relatos reales van más allá de *Relatos Reales*. El libro aparece en febrero de 2000, pero Cercas continuó publicando crónicas en *El País* hasta casi dar el relevo a *Palos de ciego*, la columna quincenal que le ofrecerían después en ese mismo periódico, allá en 2002, tras la inverosímil crecida de ventas y popularidad desatada por *Soldados de Salamina*. Estos relatos reales tardíos, recogidos en *La verdad de Agamenón* (2006) junto con otros artículos, emplean los mismos juegos de repeticiones¹⁹⁹, las mismas enfáticas enumeraciones finales²⁰⁰, el mismo *Javier Cercas* distorsionador²⁰¹. Curiosamente, a pesar de contener homenajes a su admirado Gonzalo Suárez (*Gonzalo Suárez, doble contra sencillo*) o a su Gerona de la adolescencia (*Los 22 de la 22, La Devesa recobrada, Maleta completo*) varios de ellos escoran su temática hacia la Guerra Civil, o hacia episodios de la Guerra Civil o relacionados de algún modo con la Guerra Civil, (*Muera la muerte, La*

¹⁹⁹ Y es magistral en este sentido, los juegos de repeticiones que establece Cercas en un artículo como "Lo que hay que tener", *La verdad de Agamenón*, Tusquets, pp.187-189

²⁰⁰ Véase, p.ej, "Vindicación del gamberro", en *La verdad de Agamenón*, Tusquets, p.198: <<Los niños, que no han leído a Huizinga, juegan; los padres ríen, como si hubieran leído a Aristóteles. Por los altavoces suena Sisa, que dejó de ser Sisa para ser Ricardo Solfa porque quería seguir jugando [...]>>

²⁰¹ Es paradigmático el artículo *Compasión para los escritores*, escrito el 23 de abril de 2000, día del Libro. Un lastimero Javier Cercas se burla de sí mismo ante el escaso interés que suscitan sus libros, los poquísimos ejemplares que firma, exactamente un año antes de hincharse a firmas, fotos, y focos, gracias al éxito relumbrante de *Soldados de Salamina*. Javier Cercas, op. cit, pp.190-192

edad de Oro, Los Vitini). Lógico: es el año 2000, y Cercas está redactando una novela sobre un oscuro y diminuto episodio de esa guerra que le acompaña noche y día, que se le filtra sin parar en las clases que prepara, en las conversaciones que mantiene, en los artículos que escribe²⁰². Pero no es en estos delatores artículos sobre nuestra Guerra, sino en un artículo aparentemente inofensivo sobre un día de campo con padres y profesores del colegio de su hijo, cuando sucede. La crónica se llama *Los héroes* y cierra con brillo propio una constelación de tres crónicas, dos de ellas aparecidas ya en *Relatos Reales* (*El error de Sancho Panza, Carlos Fuentes y los héroes*) con las que Cercas dibuja a su héroe, al héroe que tiene clavado en mente desde hace tiempo, y que ha construido a lo largo de años, lecturas, experiencias, al héroe por cierto que por esas fechas ya está descargando sobre la hoja en blanco con su secreta novela. Lo dije hace algunas páginas, el héroe es un asunto de primera magnitud para Cercas porque lo conecta a otro buen montón de asuntos de primera magnitud, como la libertad humana, como la cima de la moral, como la democracia, como el valor de la aventura, como la felicidad. Un héroe amasado con años, lecturas y experiencias. Sí. Pero también con películas. La debilidad por el western en Cercas viene de lejos. Como vimos, las películas de vaqueros fueron fuente de gustosa conversación en sus años de doctorando con otro apasionado del género, Sergio Beser, y será un tema sobre el que volverá en artículos venideros²⁰³. Pero cuando con Cercas decimos western decimos ante todo *El hombre que mató a Liberty Valance*. Es una verdadera película fetiche que, al menos por aquel entonces, Cercas revisitaba una y otra vez cada año²⁰⁴, y de la que extrae, entre otros tesoros incalculables²⁰⁵, una jugosísima perla: <<Al recoger la copia [del videoclub] pienso que John Wayne (es decir, Tom

²⁰² Más guiños y filtraciones de esa redacción clandestina de *Soldados de Salamina*: en "Paella sin Arroz", op.cit, p.193-195, Cercas menciona un viaje que ha hecho a Dijon, ciudad en donde quiere que envejezca Miralles, el supuesto soldado desconocido que salvó a Sánchez Mazas y sobre cuya búsqueda orbita toda la novela. De vuelta a *Relatos Reales*, se menciona a *Fat City*, la película de John Huston que retrata la cruda ciudad de boxeadores fracasados que Cercas emplea como símbolo y título de la tercera parte de *Soldados de Salamina*; en Javier Cercas, *Relatos Reales*, "Contra el optimismo", p.60

²⁰³ Véase, p. ej, *El mejor artículo que he escrito*, El País, 3/5/2009; y *Otra bendita novela sobre la guerra civil*, El País, 10/1/10

²⁰⁴ Javier Cercas, op.cit, p.103

²⁰⁵ No es una exageración. Es difícil estimar en qué medida esta película ha influido en Cercas, pero en sus 124 minutos cifra sin lugar a dudas todos los temas capitales de su obra. Véase, Javier Cercas, *Giardineto Seassions*, La Vanguardia, 7/2/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=CWHe4JKSIRU>, 29m 46s- 30m 14s : <<Y esa película es de una complejidad inacabable. [...] Porque habla de todo. Habla de todo. Habla del poder, de la memoria, de la manipulación de la memoria, habla de la política, habla del coraje>>.

Doniphon) no es sólo un héroe porque posea el coraje, sino porque posee algo más importante: el instinto de virtud. Tom elige lo justo porque su instinto le dicta que es lo justo, no porque vaya a ganar nada con ello; al contrario, lo pierde todo, incluso a la mujer que quiere[...]» (*El error de Sancho Panza*, Relatos Reales, p.104). Es la primera vez que Cercas emplea públicamente, a las claras, este término: el instinto de virtud²⁰⁶. El héroe se sitúa de pronto en unas coordenadas totalmente nuevas, más allá de las clásicas latitudes del héroe tradicional, de la épica de siempre. Más allá de ideologías, valores éticos, mandatos divinos (cosas que pasan por la cabeza) o incluso más allá del coraje, del arrojo y hasta de la temeridad (cosas que pasan por las tripas): el héroe posee un instinto, una cosa completamente orgánica, fisiológica, en cualquier caso subterránea o no evidente que lo hace actuar heroicamente. Sin remedio. Incluso a su pesar²⁰⁷.

Además de un instinto de virtud, el héroe de Cercas tiene otra cosa. Una manera de vivir característica, como si, jugando una y otra vez en el tablero de la vida con todo lo que tiene, apostando al quién da más su día y su alegría, tomando el juego de existir completamente en serio, el héroe de Cercas hubiera alcanzado la levedad, la facilidad de los que ya no tienen nada que perder. De los que viven sin miedo a morir: «[...] apago la tele y cojo un libro, un libro de Tolstoi, claro. Leo: «El hombre no puede poseer nada mientras tema a la muerte. Todo pertenece a quien no la teme»>> Entonces pienso en los ojos sin miedo de [Carlos] Fuentes y en la entereza de Fuentes [...]. Pienso que un héroe es quien no le teme a la muerte.» (*Carlos Fuentes y los héroes*, Relatos Reales, p.136). Este héroe sin miedo tiene mucho de coraje, tiene mucho de entereza. Y tiene mucho de escritor: «En los años sesenta empezaron a darse a conocer por aquí una serie de escritores que iban a poner patas arriba la narrativa contemporánea. Venían de América. [...] Excepto miedo, lo tenían todo: eran jóvenes y revolucionarios y cosmopolitas y cultos y guapos como galanes latinos de paso por Hollywood y, años más tarde, a la gente de mi edad nos sacaron de la adolescencia de un patadón y nos metieron en la cabeza la idea

²⁰⁶ A las claras digo, porque Cercas escribe en *El vientre de la ballena*, Tusquets, 1997, p.116: «Sólo que, claro, D'Artagnan es como el negativo de los otros, incluido su remoto descendiente Antonio Azorín, porque tiene todo lo que a los otros les falta: el instinto del bien, o de la virtud, y el coraje:»>. En *Relatos Reales* ya no hay *os* o *íes*: el instinto de la virtud. Punto. Cercas enfoca más y más el retrato perfecto de su héroe.

²⁰⁷ Voy a meterme a fondo en ello cuando hable de *Soldados de Salamina*, pero este instinto de virtud es clave para lo que Cercas hace acto seguido con él: una restitución en toda regla del héroe en la novela del siglo XX, tras los dominantes antihéroes (una Madame Bovary) o incluso *parahéroes* (un Leopold Bloom) con que los grandes novelistas de los últimos 140 años habían dinamitado cualquier atisbo de grandeza o épica o elevación en sus protagonistas.

insensata de ser como ellos, de hacer libros y revistas, cosas. Eran los héroes. Carlos Fuentes fue uno de ellos>> (*Carlos Fuentes y los héroes*, Relatos Reales, p.133)

Por su coraje, por su osadía, los escritores se emparentan con el heroísmo. Esta alianza entre héroe y escritor, entre literatura y heroísmo va a ser fundamental para entender la escritura como aventura y la literatura como juego a vida o muerte, dos ideas que marcarán a fuego la inminente novela *Soldados de Salamina*. A su vez, el héroe de Cercas queda así definido mucho más por un *modo de hacer* (“de hacer libros, revistas, cosas”) que por un *modo de ser*, no digamos un *modo de pensar* o *de pertenecer*. La heroicidad de estos héroes no procede de la casa donde han nacido, las opiniones que han tejido acerca del mundo, ni siquiera a lo guapos, cultos o cosmopolitas que parecen, sino a lo que hacen y cómo lo hacen: poniendo el cuerpo entero, dando todo lo que tienen, sin ningún miedo a la muerte. Y este modo de hacer heroico, este verdadera seña de identidad del héroe, tiene aún otra característica. No sólo la intensidad de su instinto de virtud, no sólo el coraje frente a la muerte, también el don de la transparencia, la claridad de lo justo: <<Hay un poema de Borges, titulado <<Los justos>>, en el que se habla de esas personas que, sin que ellas alcancen siquiera a imaginarlo (o precisamente por eso), con su labor humilde, callada y anónima están salvando el mundo.[...] una basura que se cree un héroe le ha pegado un tiro en la cabeza a una persona porque no pensaba como él -si es que la basura piensa-, y me digo que mañana los periódicos y las radios y las teles hablarán de él, y que nadie lo hará en cambio de centenares de justo, de los miles de maestros y gentes sin nombre, de todos los Carreras y Deulofeus que andan por ahí, salvándonos sin saberlo. Ellos son los héroes.>>²⁰⁸

Son palabras de la crónica *Los héroes* publicado el 15 de junio del 2000. El héroe de Cercas, definido por sus actos, impulsado por una fuerza, una claridad, una justicia que, más que poseer, parecen pasar por él (“sin que ellas alcancen siquiera a imaginarlo”), abre las puertas a una nueva idea del héroe pero también del heroísmo, una idea rompedora que Cercas va fijando clavo a clavo, con cuidado, en estos relatos reales, y que pondrá, como la joya de la corona, en lo alto de la novela que está escribiendo con coraje, a cara o cruz, sin miedo ni esperanza.

²⁰⁸ *Los héroes*, El País, Catalunya, 15/6/2000

Cercas parece un hombre feliz: ha logrado entonar la voz propia que se le resistía, ha logrado por fin verse en el convulso espejo de sí mismo para aclarar una identidad, ha aprendido el revitalizante oficio de periodista que le ha entregado verdaderos tesoros para su tarea de escritor, empieza a definir a su héroe, empieza a jugar con los géneros de un modo auténtico, personal, introduciendo a *Javier Cercas*, ese embajador de sueños verdaderos, en la mismísima obra de Javier Cercas. Parece que, al fin, su vida y su escritura van hacia algún sitio.

Pero no es cierto. Al menos, no para la persona más importante de esta historia, no para Cercas. Tocando ya el nuevo milenio, con casi una cuarentena de años, Cercas sigue siendo un don nadie literario. Por cuestiones familiares²⁰⁹, en 1999 se ha mudado a Gerona en lo que parece un sombrío cierre de viaje, un lamentable regreso a la ciudad de la que se marchó para poder dar cuerpo a las grandes obras, la gran vida de escritor que soñaba vivir. E inevitablemente, aparece la carcoma de las dudas: ¿Qué vida es ésta? ¿Lograré de verdad llegar a ser un escritor? ¿Me habré equivocado? Pocos le apoyan, menos le animan. Cercas pasea como un sonámbulo por la cornisa de su destino: << [...] yo estaba en el peor momento de mi vida [1999]. Después de conocerlo [Roberto Bolaño] me volví a Gerona, que era mi ciudad, y creía que nunca iba a ser escritor, y que estaba... iba a enterrarme. >> ²¹⁰.

Y metido en ese pozo, de pronto ocurre algo. De entre las crónicas de esa temporada, de entre los relatos reales, uno de ellos contiene la extraña y olvidada historia de un líder falangista, un tal Rafael Sánchez-Mazas, que logró sobrevivir milagrosamente a su fusilamiento, ocurrido cerca de Gerona cuando la Guerra Civil tocaba a su fin, y logró hacerlo no una vez, sino dos veces, ya que un desconocido soldado republicano termina por perdonarle la vida cuando ya lo tenía embocado con su fusil al poco de escapar del pelotón y del tiro de gracia. La crónica se llama *Un secreto esencial*, se publica el 11 de marzo de

²⁰⁹ Semi explicadas en el artículo “Despedida y cierre”, *Relatos Reales*, pp.205-208

²¹⁰ Cátedra abierta en homenaje a Bolaño: Javier Cercas, Universidad Diego Portales, 30/4/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=yCAoZ8mZEYk&frags=pl%2Cwn> 14m 47s-15m 22s.

Para otro testimonio de esa época pésima, véase “Una memoria. Mario Vargas Llosa y la vocación de escritor”, *Estudios públicos*, 122, otoño 2011, en Leila Guerriero (ed.), *Formas de Ocultarse*, p.278.

1999. Cercas la escribe como escribe por entonces sus artículos, con ritmo, con gracia, con osadía, a todo o nada, pero su tono se vuelve más y más cerrado a medida que la crónica avanza, tal vez melancólico, seguramente pensativo, porque no puede, no debe, no quiere dejar de preguntarse quién diablos es aquel soldado, y por qué alguien iba a hacer algo así, en pleno furor de una guerra salvaje entre hermanos, entre vecinos, entre familiares, jugándose su propia vida por desobedecer una orden sin peros. Cercas escribe y escribe (<<Ignoro si se ajusta a la verdad de los hechos>>), y mientras avanza frase a frase (<<No lejos de ésta se produjo el fusilamiento;>>) empieza a ver algo al fondo (<<Uno de ellos lo descubrió por fin. Le miró a los ojos>>), algo que brilla como carbón caliente, como brillaría un diamante negro, un boquete o o una grieta o un instante sin fondo que se resiste a entregar su significado (<< Dio media vuelta y se fue>>):

<< No sé por qué, pero a veces me digo que, si consiguiéramos desvelar uno de esos dos secretos paralelos, quizá rozaríamos también un secreto mucho más esencial.>>²¹¹

Cercas para. Ha terminado el artículo. Pero la pala de su escritura parece haber dado con algo distinto, más denso, más raro, luminoso allá al fondo. Algo como el oro.

²¹¹ Javier Cercas, *Relatos Reales*, op.cit, p.156.

¡ORO!

Estaba aún la tinta fresca del prólogo a *Relatos Reales* cuando Cercas comienza a escribir una nueva novela. Es septiembre de 1999, y Cercas seguía publicando crónicas para *El País*, seguía dando clases de literatura en la facultad de Gerona, seguía casado y criando a su hijo, seguía frecuentando a sus amigos de siempre, y seguía hundiéndose en la asfixiante sospecha de que nunca llegaría a ser un escritor de verdad. El libro lo escribió como pudo, sin una organización clara y raspando horas de su hogar y su despacho, asomándose a duras penas del pozo depresivo en que el regreso a la ciudad de su infancia lo había sumido²¹², alumbrado mínimamente por los recuerdos incandescentes de su encuentro con Sanchez Ferlosio cinco años atrás (donde Ferlosio le contó por vez primera el fallido fusilamiento de su padre, el falangista Rafael Sánchez Mazas) y ocasionales escapadas a Francia o a los alrededores de Gerona para entrevistarse con testigos, historiadores, fuentes de ese oscuro episodio. Mecanismos, en el fondo, que llevaba poniendo en marcha desde hacía año y medio para montar sus artículos. Pudo parecer en algunos momentos que se tratara incluso de una crónica más larga, de otro relato real. Al fin y al cabo, Cercas aún vivía sumergido en su recién estrenado asombro de periodista, desarrollando las herramientas de su nuevo maletín de reportero, el mismo espíritu preguntón, las indagaciones precisas, la documentación afinada. En febrero de 2000, sale a la luz su libro de crónicas, *Relatos Reales*, editado por Acantilado. El 23 de marzo lo presenta con timidez y gratitud en su librería fetiche de Gerona, *Librería 22*, arropado por un flamante Roberto Bolaño -que acaba de ganar el premio Rómulo Gallegos- y un fiel amigo, Jordi Gracia, profesor de literatura en la Universidad de Barcelona, ante una veintena escasa de personas²¹³. Un mes después exacto, Cercas corretea de carpa en carpa el día de

²¹² Javier Cercas y David Trueba, *Diálogos de Salamina*, Tusquets y Plot, 2003, p.13-14:

<<O para decirlo con más claridad: volver a Gerona era enterrarme en vida. [...] El caso es que me agarré una depresión tremenda; estaba en el fondo de un pozo, atiborrándome de pastillas. Hay una imagen que resume para mí ese momento: estoy llevando a mi hijo al colegio una mañana de niebla cerrada; voy en el Volkswagen de tercera mano que conducía por entonces [...] Llevo puestas las gafas de sol y estoy llorando a lágrima viva mientras en la radio suena una canción de mi adolescencia, *The boxer*, de Simon y Garfunkel, una canción tristísima que, no sé si la recuerdas, habla de un boxeador solo y medio sonado que arrastra su fracaso por una ciudad extraña. Bueno, pues yo era exactamente ese boxeador>>.

La anécdota de la canción del boxeador también aparece, literaturizada, en su artículo *Contra el optimismo*, *El País*, 13/12/1999.

²¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=6QUr75b4jtU>

Sant Jordi con su criatura de papel en brazos, sin apenas hallar un alma a la que firmarle ejemplares²¹⁴. Y se llega otro verano de irrelevancia literaria absoluta. Así que cuando el viernes 17 de noviembre de 2000 Cercas entrega el manuscrito de su nueva novela a Juan Cerezo, su editor en Tusquets, no existe ni una sola señal en Cercas o alrededor de Cercas que haga intuir lo que está a punto de pasar.

La obra se llamó para siempre *Soldados de Salamina*. Contaba la historia de un periodista sospechosamente llamado *Javier Cercas*, autor como él de dos libros de ficción, *El Móvil* y *El Inquilino*, que decide embarcarse en la investigación de un diminuto y chocante episodio ocurrido en las postrimerías de la Guerra Civil: el fallido fusilamiento y posterior huída de Rafael Sánchez Mazas, escritor e ideólogo principal de Falange Española, en los bosques del Collell, Gerona. La historia es en sí la redacción de la historia, los avatares, avances, pistas, entrevistas, cambios y contratiempos, por los que *Javier Cercas* pasa mientras investiga y reconstruye el suceso, que lo lleva a entrevistarse con historiadores de verdad (Miquel Aguirre), con un grupo de ancianos de verdad (“los amigos del bosque”) que ayudaron a Sánchez Mazas en los días finales de su escapada, escritores de verdad como Bolaño y Sánchez Ferlosio, libretas de verdad con letra a puño de Sánchez Mazas sobre aquellos días inciertos, y todo el verídico periplo que el Cercas *de verdad* realizó para escribir la novela. En mitad del libro, como un fabuloso buque abandonado, *Javier Cercas* incluye la historia en sí, una especie de relato real sobre Sánchez Mazas y su milagrosa aventura, pero al terminarla el narrador comprende que la historia está incompleta, que el libro no funciona, que falta una pieza capital: el soldado republicano que, en mitad de la fuga del Collell, encuentra a Sánchez Mazas agazapado en el bosque tras haber escapado de los disparos del pelotón, lo mira en silencio, decide no ejecutarlo y se marcha. La última parte de la novela es otra búsqueda: la de ese soldado improbable, búsqueda (persecución) que lo llevará hasta el imponente Miralles, un anciano terminante y recluso en un asilo de Dijon (o las afueras de Dijon), Francia, excombatiente republicano de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial, libertador del fascismo y olvidado por todos, quien parece encajar como un anillo al dedo con el rastro del soldado que perdonó la vida a Sánchez Mazas. Tras este encuentro, *Javier Cercas* vislumbra al fin el corazón de esta historia, y ya en el tren de vuelta a casa logra ver de un golpe la novela entera, de pe a pa, cuyas primeras líneas coinciden clavadas con las líneas iniciales de la novela que el lector ha leído y tiene entre sus manos.

²¹⁴ Y de todo ello se burla en un profético artículo titulado *Compasión para los escritores*, El País, 26/4/2000.

A Cerezo la obra le tocó, y también le gustó a Beatriz de Moura, directora editorial de Tusquets, pero ni ellos ni Cercas confiaban en vender más de los 4000 ejemplares que había ido goteando penosamente *El vientre de la ballena* durante los últimos tres años. Así que Antonio López Lamadrid, consejero delegado de Tusquets, preparó en febrero de 2001 una primera edición de 6000 ejemplares, que sacaron el 5 de marzo para aprovechar el tirón venidero de Sant Jordi (23 de abril). Lo que pasa a continuación es sencilla y llanamente asombroso: en marzo mismo se agotan los 6000 ejemplares, en abril se venden otros tantos, en junio, tras ganar el Premio Llibreter, se venden 7000 más, con julio rozan los 10.000 ejemplares. En cuatro meses (en sólo un mes) Cercas ha vendido más libros que en toda su vida. Empiezan a llegar cartas de escritores que saludan la obra y al autor (Castilla del Pino, Rafael Azcona, Pérez-Reverte), empiezan a llover críticas favorables o directamente entusiastas, empieza a desatarse una verdadera tormenta de admiración en miles y miles de lectores. Y entre todos los elogios, el más dorado y decisivo: el legendario novelista Vargas Llosa publica el 3 de septiembre en El País un artículo laudatorio sobre la novela que catapulta sus ventas hasta la cima de 21.148 ejemplares. Octubre marca otros 15.000 volúmenes vendidos, noviembre, diciembre y enero apenas bajan de los 25.000, y en abril de ese año 2002, habiéndose hartado de firmar ejemplares el Día del Libro para una cola mareante de lectores, Cercas vuela hasta la friolera de 38.804 libros facturados. El año continuará con unas ventas a paso firme, cuyos meses más flojos dejarán registros de 11.000 novelas cobradas. Para cuando se estrena la inevitable adaptación cinematográfica de la novela²¹⁵, Cercas la ha publicado en 17 países, traducido a más de una docena de idiomas - Francia, Italia, Estados Unidos, Alemania, Portugal, Serbia, Holanda, Grecia, Brasil, Suecia, Rumania, Israel, Croacia-, ha sido celebrada por la crema y nata de la crítica mundial (George Steiner, Susan Sontag, W.G.Seibald) y en Sant Jordi de 2003 vuelve a hacer podio de firmas y vuelve a cerrar ese mes con otra cifra récord: 34.000 obras despachadas²¹⁶. Viviendo en su casa de siempre, yéndose a trabajar a la misma universidad, despidiéndose de su familia cada mañana, Cercas hubo de pellizcarse una y otra vez durante esos meses para cerciorarse de que por fin y de pronto estaba sucediendo: su obra era un *best-seller* indiscutible, su invisibilidad había desapareci-

²¹⁵ Confirmada desde septiembre de 2001 por el propio Cercas en una entrevista para el diario *El Mundo*. Lo trae Domingo Ródenas en su edición crítica de la novela, Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Cátedra, 2017, p.20. *Soldados de Salamina* también contó en 2007 con una adaptación teatral a cargo de Joan Ollé.

²¹⁶ En Oscar López, *Secretos de Salamina*, El Periódico, 18/1/2004, pp.20-21

do como una fiebre absurda de la frente, se había convertido en un escritor leído, leídísimo, reconocido, respetado.

2

Soldados de Salamina ganó 12 premios²¹⁷ y alcanzó 27 ediciones durante sus primeros dos años concretadas en 504.983 ventas en España. Pero la novela, siendo una novela de números, es sobre todo una novela de nombres. De nombres propios. El primero de los cuales es Mario Vargas Llosa.

Vargas Llosa no fue sólo el inesperado padrino de Cercas en esta avalancha de éxito, fue también su primera consecuencia. El famoso artículo que le dedica a *Soldados de Salamina* el 3 de septiembre de 2001 en El País, <<El sueño de los héroes>>, colocó a Cercas en una posición insostenible, un punto de no retorno que requería de él un salto mortal hacia adelante: << A principios de septiembre de 2001 Vargas Llosa escribió un artículo que cambió mi vida. Se titulaba <<El sueño de los héroes>>, como la novela de Bioy Casares, y trataba de mi cuarta novela. Ésta, hasta aquel momento, había sido en España eso que se llama un *succès d'estime*, el artículo de Vargas Llosa la convirtió en un éxito de ventas, y a mí en algo que jamás se me había ocurrido que llegaría a ser: un escritor profesional>>²¹⁸. Se le había ocurrido muchas veces, y lo había soñado muchas más, pero es cierto que a la altura de 2001, con los puños de su carrera literaria cada vez más caídos, y bajo la incertidumbre de un libro tan raro como *Soldados de Salamina*, Cercas no pudo sospechar ni remotamente que iba a ser así y con esa novela como se convertiría definitivamente en un escritor profesional. Y confiesa: << La verdad, supongo, es que no había tenido el coraje de asumir hasta el final mi vocación de escritor [...]. Con su artículo, Vargas Llosa me obligó a hacerlo. Se acabaron las bromas, chaval, me dijo. Se acabaron las excusas. [...] Si eres un escritor de verdad, remató, de ahora en adelante tendrás que demostrarlo>>²¹⁹. ¿Y qué significa esto? ¿Cómo se demuestra que uno es un escritor *de verdad*? Vargas Llosa lo respondía al final del propio artículo: <<Quienes

²¹⁷ The Independent Foreign Fiction Prize, Premio Grinzane-Cavour, Premio de la Crítica de Chile, Premio Ciudad de Barcelona, Premi Llibreter, Premio Salambó, Premio Extremadura, Premio Crisol, Premio Qué leer, Premio Cálamo, Premio Ciudad de Cartagena.

²¹⁸ Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, ed. Leila Guerriero, Ediciones Universidad Diego Portales, 2016, en “Una memoria: Mario Vargas Llosa y la vocación del escritor”, p.260

²¹⁹ Op.cit., p.266

creían que la llamada literatura comprometida había muerto deben leerlo para saber qué viva está, qué original y enriquecedora es en manos de un novelista como Javier Cercas>>²²⁰.

Cercas debió quedarse de piedra²²¹. El artículo de Vargas Llosa no era sólo un elogio, ni siquiera el primer (y excelente) análisis crítico de la obra, sino que también era un reclutamiento. Vargas Llosa le aplaude, le reconoce, y lo marca peligrosamente como un escritor *comprometido*, uno de los suyos. A pesar de las ventas y los premios y los aplausos, en septiembre de 2001 Cercas sigue empeñado en ser un escritor posmoderno, y para un escritor posmoderno los términos “literatura” y “compromiso” juntos dan básicamente escalofríos. El 11 de septiembre, escasas horas después de que dos avionazos terroristas contra las Torres Gemelas de Nueva York estremecieran al mundo y despertaran tambores de guerra, ambos novelistas se encuentran en un hotel de Madrid. Tras una salutación irremediabilmente impregnada de jerarquía, el maestro peruano da la bienvenida a Cercas, un hombre que hasta el año pasado era un desconocido integral para el lector de a pie. Vargas Llosa le felicita, Cercas le agradece, Vargas....Cercas... Pero por fin Cercas desanuda de la garganta la queja que le escuece desde hace días: lo de escritor comprometido, <<eso no me lo dices en la calle>>²²². Vargas se ríe y le da una explicación que resulta explicar casi 20 años de la vida de Javier Cercas. Porque el problema venía de lejos: <<[...] justo a la semana siguiente, moría en su casa de la calle Edgar Quinet, en el barrio de Montparnasse de París, Jean-Paul Sartre, quizás el gran intelectual francés del siglo XX y sin duda la encarnación perfecta del escritor comprometido. Para mí, sin embargo, Sartre era por entonces lo contrario de un escritor, o por lo menos lo contrario del escritor que yo hubiese querido ser.>>²²³. Es 1980 y Cercas apenas ha leído a Sartre²²⁴. Pero su rechazo tiene otros motivos que los meramente literarios: <<[...] y, como Sartre era el prototipo del intelectual y el escritor comprometido, eso eran para mí los escritores comprometidos y los intelectuales: individuos a quienes importaba muy poco la literatura (o a quienes importaba mucho menos que la política, suponiendo que les importase la política), gente frívola e irresponsable que hablaba de todo sin saber de nada, arri-

²²⁰ Mario Vargas Llosa, *El sueño de los héroes*, El País, 3/9/2001

²²¹ Así lo confiesa en Javier Cercas, *El Punto Ciego*, RHP Mondadori, 2016, p.111

²²² Op.cit, p.112

²²³ Op.cit, p.107

²²⁴ Op.cit, p.108

bistas que usaban las buenas causas para hacer carrera literaria y que firmaban sin parar manifiestos ornamentales y escondían su incapacidad literaria y su desprecio por la literatura tras su frenesí hipócrita de activistas>>²²⁵. Claro como el agua. Desde hacía más de 20 años²²⁶ Cercas no soportaba a Sartre ni a gente como Sartre, escritores segundones consagrados al manoteo de la política, la pose pública, y la opinología para salir siempre en la foto. Ahora bien, esto suponía un problema colateral con otros escritores a los que sí admiraba y a los que desesperadamente quería parecerse: <<Mis héroes eran los narradores latinoamericanos, siempre que se olvidasen de su deuda con Sartre y de sus compromisos políticos, o siempre que lo extirpasen de sus novelas>>²²⁷. Con esta criba, a Cercas no le resultó difícil ganar para sus modelos a un Borges, un Rulfo, o un Bioy Casares, autores monumentales pero posicionados siempre o casi siempre a una higiénica distancia de la política. Ni siquiera a un Cortázar o un Carlos Fuentes, tampoco a un Gabriel García Márquez, cuyo posicionamiento inquebrantable en favor de Fidel Castro y del castrotrismo podía tragarse sin demasiados remilgos para un chaval de provincias que, como Cercas, vivía la eclosión de su juventud al mismo tiempo que la eclosión de la democracia española tras 40 años de persecución y dictadura. Sin embargo, Vargas Llosa era un caso particular. Vale decir, moleestamente particular. Había contraído desde sus inicios una deuda enorme y evidente con Sartre, la había explicitado sin tapujos en varias ocasiones²²⁸, y había protagonizado una sonada espantada del izquierdismo oficial cuando se niega a seguir apoyando la Revolución Cubana en 1971 tras el encarcelamiento del poeta cubano Heriberto Padilla²²⁹. La incomodidad a partir de aquí sólo pudo ir en aumento para Cercas: Vargas Llosa ingresa en la ideología liberal, se posiciona firmemente contra otros regímenes izquierdistas totalitarios, alcanza con sus artículos persuasivos, razonados, y demoleedores, un estatus de polemista brillante, de agitador incansable, de (terrible realidad) activista, es decir (peor realidad) de intelectual con todas las de la ley. En 1990, se llega in-

²²⁵ Op.cit, p.109

²²⁶ De Sartre seguirá burlándose muchos años después. Véase por ejemplo, *Olé*, El País, 15/11/2009: <<[...] un escritor gestero y de segunda como Sartre montó un escándalo notable al rechazar el Nobel [...]>>

²²⁷ Javier Cercas, *El Punto Ciego*, op.cit. p.110

²²⁸ Véase por ejemplo, Mario Vargas Llosa, *La Orgía perpetua*, Circulo de Lectores, vol.VI Obras Completas, 2005, p. 739; o más recientemente, Mario Vargas Llosa, *Recuerdo de Luis Loayza*, El País, 1/4/2018, donde explica cómo, por su pasión hacia Sartre, sus amigos le llamaban con cariño burlón “el sartrecillo valiente”.

²²⁹ Asunto que dio la vuelta al mundo y recordado por el propio Vargas Llosa en su artículo *La muerte de Fidel*, El País, 11/12/16

cluso a presentar como candidato a las elecciones presidenciales de su país, Perú, para evitar que llegue al poder el futuro sátrapa Alberto Fujimori. Para redoblar la confrontación, Vargas Llosa, a diferencia de un Sartre, no flojea ni un minuto en su obra literaria, y desde mediados de los 60 (para Cercas, toda su vida) genera la misma cansina impresión en casi todos los escritores de lengua castellana que llegaron después que él: la de un impertinente que con apenas treinta años escribe novelas monumentales, de una complejidad técnica desconcertante y de un calado humano envidiable, que se relaciona con las personas adecuadas en el momento adecuado (García Márquez, Cortázar, Fuentes, Carmen Balcells, Barcelona 1970) y se aposta en las cornisas intelectuales más incómodas (que son siempre las adecuadas para cualquier escritor que se preste) logrando con ello o pese a ello en los años sucesivos, sin bajar el listón de su escritura, los premios más concluyentes y el prestigio internacional más avasallador que puede atesorar un novelista a día de hoy. Se mire por donde se mire, Vargas Llosa es para Cercas un referente tan ineludible como intratable. Cercas no puede escapar de él, pero no sabe qué hacer con él tampoco. Y durante mucho tiempo, opta por el silencio.

De hecho, en la primera etapa de Cercas, Vargas Llosa no aparece por ninguna parte. Ni en ninguno de los artículos sobre literatura que Cercas escribe en sus años iniciales en *Diari de Barcelona* o *El observador* (1989-1990), ni en el primer libro de crítica literaria de Cercas, *Una buena temporada* (1998), ni por supuesto en ninguna de sus novelas. Tampoco en *Relatos Reales* (2000), donde Cercas lo despacha con una sola y fugacísima mención²³⁰. Apenas se le cita en dos páginas iniciales de la tesis sobre Gonzalo Suárez²³¹ (1993), a pesar de que son suyas las ideas principales de la primera parte de esa tesis²³² (¡cien páginas!); a pesar incluso de que uno de los capítulos de esa tesis lleva el título del famosísimo ensayo de Vargas Llosa “La verdad de las mentiras”. Cercas habla de Borges y de Bioy y de Unamuno y de Irving y de Oscar Wilde, habla de Auster y de Azorín y Sava-

²³⁰ En Javier Cercas, “Un destino latinoamericano”, *Relatos Reales*, Acantilado, 2000, p. 204: <<Pienso en Vargas Llosa, que lo fue y ya no lo es [marxista]>>

²³¹ Javier Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Sirmio, 1993, pp.24-25

²³² Op.cit, pp.19-119

ter y de Kafka, habla de todos menos de él, menos de Vargas. Un silencio de lo más elocuente. Una ausencia que hace énfasis en su presencia permanente²³³.

Porque no cabe duda de que Cercas ha leído a fondo a Vargas Llosa desde el principio de su vocación literaria: << Empecé a leer a Vargas Llosa hacia 1978 o 1979>> ²³⁴; que ha devorado sus ficciones: <<El primer libro de Vargas Llosa que compré y leí fueron tres, *La ciudad y los perros*, *Los cachorros*, y *Pantaleón y las visitadoras* [...] Luego leí *La casa verde*, *Conversaciones en la Catedral* y *La guerra del fin del mundo*. Ésas eran, si no me falla, mis lecturas de Vargas Llosa en 1983>>²³⁵. Pero la verdadera dinamita llega, precisamente, en el año en que Cercas cierra inventario de lecturas, 1983. En ese año, Vargas Llosa publica su primer volumen de artículos, *Contra viento y marea*. Esto lo cambia todo. Hasta 1983, Cercas hubiera podido hablar del excelente, magistral, delicioso novelista Vargas Llosa como lo haría con Borges o Kafka o Flaubert. A partir de leer sus artículos, no. Por dos motivos. El primero, porque en ellos Vargas Llosa exhibe para quien pudiera quedarle alguna duda su madera de intelectual irredento. No sólo eso: construye una idea de intelectual que magnetiza completamente la atención de Cercas, quien en su foro interno no puede más que estar chocantemente de acuerdo con él. Lo que crea Vargas Llosa es una fusión irresistible entre la vocación inapelable de escritor, la función insobornable de la literatura, y el deber innegociable del hombre público. Para la vocación inapelable de escritor, Vargas Llosa se sirve de un tema recurrente, sobre todo en latinoamérica, que se pasea una y otra vez por las páginas de *Contra viento y marea*, y que no es otro que la muerte civil, el entierro en vida, al que los escritores, muchos de ellos amigos o conocidos suyos, se ven sometidos en sus países por los rigores, incompreensión, y pantomimas de la sociedad que los rodea. Como antídoto, Vargas Llosa propone sin temblarle el pulso una dosis total de exigencia, renuncia, y entrega sin reservas a la literatura por parte del escritor. Una idea que se ve refrendada en el ejemplo casi monástico de Flau-

²³³ Vargas Llosa aparece en 1998 en un artículo de Cercas de un modo muy particular, como mostraré en breve, a raíz de una polémica entre el propio Cercas y J.B.Cullà mantenida en el diario *El País*. Véase, Javier Cercas, *Sobre el nacionalismo (más o menos)*, El País, Cataluña, 28/10/1998. También aparece en una reseña de 1998 escrita por Javier Cercas sobre el libro *Dietario de Posguerra*, edición de Arcadi Espada, obra que recoge el diarismo de diferentes autores durante la posguerra barcelonesa: <<Por lo demás, ya no recuerdo si a alguien - ni siquiera al propio Vargas Llosa- se le ocurrió que a lo mejor lo que el gran novelista peruano añoraba no era la Barcelona de su juventud, sino su juventud a secas. Como todos.>>. En Javier Cercas, *Una memoria parcial de Barcelona*, El País, Babelia, 12/12/1998

²³⁴ Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, op.cit, p.262

²³⁵ Idem.

bert, quien abolió su vida externa, social, quién sabe si sentimental, para entregar sus fuerzas íntegras al arte de escribir novelas. Esta renuncia, por su carácter antisocial y subversivo, dota a la literatura de una fuerza contestataria incesante. La literatura, en manos de un escritor serio, implicado, y obediente con su propia vocación, se vuelve un dolor de cabeza para los poderosos, una pesadilla para las mentiras convenidas de la gente, una amenaza para el tinglado en el que vivimos. Bajo esas condiciones, la literatura no puede ser en modo alguno un entretenimiento, sino un peligrosísimo juego a vida o muerte en el que el escritor (pero también el lector) se juegan lo más valioso que tienen: su percepción, el modo de entender el mundo. Por último, el escritor que maneja literatura, tiene una obligación moral consigo mismo pero también con los demás, ya que esa arma de inconformismo masivo que lleva día y noche entre manos le obliga a señalar los rincones más fétidos del mundo, a meter el dedo en los ojos más turbios de la realidad, a ser en suma un aguafiestas de las buenas costumbres, de la hipocresía reinante, del cliché²³⁶, del simulacro de vida en el que participamos sin cesar.

Esta fórmula magistral la tiene ya Vargas Llosa preparada en un momento tan inicial de su carrera como 1967, cuando al recibir el premio de novela Rómulo Gallegos por *Conversaciones en la catedral*, realiza un célebre discurso de aceptación del premio, de una fuerza y arrebatado sobrecogedores: <<[...] la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica>>²³⁷. Y la irá puliendo con el tiempo hasta llegar a “El arte de mentir” -posteriormente ampliado en 1990 en su ensayo *La verdad de las mentiras*- artículo en el que Vargas expone su famosa poética sobre las novelas, y que Cercas pudo leer cuando apareció publicado en *El País* el 25 de julio de 1984: <<En el corazón de todas ellas [las novelas] llamea una protesta. Quien las fabuló lo hizo porque no pudo vivirlas, y quien las lee (y las cree) encuentra en sus fantasmas las caras y aventuras que necesitaba para aumentar su vida. Esa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras, que somos, las que nos consuelan y desagran de nuestras nostalgias y frustraciones. >>. Este cocktail tar-

²³⁶ Cercas tiene muy claro que el escritor escribe siempre contra el cliché, y trata de esta convicción en varios artículos. Véase, por ejemplo, Javier Cercas, *La corrección de la incorrección*, *El País*, 29/1/2006; o Javier Cercas, *El verdadero Naipaul*, *El País*, 13/12/09

²³⁷ En Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, op.cit, p.269

dó años en ser digerido por Cercas²³⁸, aunque sus efectos fueron en su vida inmediatos y potentes. Tras el descubrimiento del Vargas Llosa articulista, del Vargas Llosa incendiario, público pero no bienvenido, Cercas vive vertiginosamente un descubrimiento tras otro: el primero, el más doloroso, es que por contraste con Vargas, él no es más que un aficionado, un escritor a medias, un novelista asustadizo y sin la fuerza o las condiciones para mandarlo todo a paseo y concentrarse al doscientos por ciento en su obra²³⁹. El segundo, es que si de verdad quiere alcanzar su sueño de escritor debe organizar su día a día en torno a la literatura, tomar ejemplo de gente como Flaubert (a cuya correspondencia se entrega nada más leer el estudio abrasador sobre el autor francés que Vargas Llosa había escrito, *La orgía perpetua*; y cuyas reflexiones le dan a Cercas el tema para su primera obra, la vocación del escritor)²⁴⁰. Pero hay más: Vargas Llosa entierra en Cercas varias oscuras semillas que irán germinando en su escritura en años (décadas) venideros: la idea de la literatura como desautomatización de la realidad, que Cercas pule, expone y defiende con magisterio en *El Punto Ciego* (2016), encuentra en la literatura respondona, contradictoria, y descolocante de Vargas Llosa el primer pie de apoyo desde el que edificarse. La propia poética de Vargas Llosa, esas ficciones, esas mentiras verdaderas tan necesarias para completar y amplificar hasta reparar la grisura e insuficiencia de la vida diaria, cruza todas las novelas de Cercas de su primera época, desde *El Móvil* hasta *El vientre de la Ballena*, pasando por *El Inquilino*, y como he dicho vertebrada toda la primera parte de su tesis doctoral sobre Gonzalo Suárez (es decir, vertebrada la primera gran explicación que Cercas se da a sí mismo sobre la literatura con la excusa de Gonzalo Suárez). Por si no fuera suficiente, la puntilla: el ejemplo limpio, honesto, y frontal del Vargas Llosa articulista que admira Cercas ha tomado como modelo confeso la limpieza, honestidad, y frontalidad de Jean-Paul Sartre. Precisamente él: <<Sartre es uno de los autores a quien

²³⁸ A la altura de 1999, por ejemplo, aún no lo había digerido. Lo prueba el hecho que, de todos los artículos que Cercas publica en *El País* durante 1998 y 1999 y que luego recogerá en el libro *Relatos Reales*, Cercas tan sólo dejó uno fuera, el titulado *Nosotros, los intelectuales*, en donde sigue dándole vueltas al asunto, mofándose de los intelectuales, proponiendo medidas para remedar su agujereada reputación, y a la vez incluyéndose entre ellos: << [...] Por ejemplo, que el intelectual aprenda a callarse cuando no sabe de lo que habla. Por ejemplo, que descienda para siempre del púlpito y deje de hablar como intelectual y lo haga como ciudadano o, si se quiere, como contribuyente. Por ejemplo, que desista de mirar a la realidad con las anteojeras de las ideologías, que todo lo simplifican, y aprenda a mirarla con sentido común, que todo lo complica. [...] Ignoro si esto podría contribuir a dignificar la figura del intelectual, devolviéndola a sus orígenes. Tampoco sé si podría prolongar su vida, o su agonía. Ni siquiera sé si hace falta. Lo que sí sé es que, tal como están las cosas, no vamos a ninguna parte. Y me refiero por supuesto a nosotros, los intelectuales.>>, Javier Cercas, *Nosotros, los intelectuales*, *El País*, 17/4/1999

²³⁹ Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, op.cit, p.265

²⁴⁰ Op.cit, p.274

creo deber más, en una época admiré sus escritos casi tanto como los de Flaubert. [...] Su figura moral, en cambio, ha ido agigantándose siempre para mí, en las crisis y dilemas de estos años difíciles, por la lucidez, honestidad y valentía juvenil con que ha sabido enfrentarse, no sólo al fascismo, al conservadurismo y a las trampas burguesas, sino también al autoritarismo y al espíritu clerical de la izquierda>> ²⁴¹. Sencillamente, demasiado para Cercas.

Sabemos pues que Cercas devoró las ficciones de Vargas Llosa ya desde sus primeros momentos de nebuloso escritor²⁴², que quedó completamente hechizado con su articulismo²⁴³, que Vargas le clarificó de un manotazo lo que era realmente ser escritor y respetar esa vocación²⁴⁴, que le empujó a dar un vuelco a las rutinas de su vida para sacudirse la parálisis y ponerse al servicio enérgico de la literatura²⁴⁵, que llegó a escribir un primer ensayo sobre Vargas del que no se conserva ni una sola página²⁴⁶, que forzó la redacción de su propia tesis doctoral sobre Gonzalo Suárez para terminarla en el mismo tiempo que Vargas Llosa concluyó la suya sobre Gabriel García Márquez veinte años antes (1971)²⁴⁷; que discutía sobre Vargas Llosa con sus profesores de universidad y lo colocaba siempre en el peldaño más alto, incluso en contra de la opinión de sus estimados profesores²⁴⁸. Todo esto lo sabemos hoy, y por tanta cantidad de admiración e influencia podríamos hacernos cruces de cómo Cercas pudo aguantar tantos años sin decir prácticamente nada de Vargas Llosa ni rendirle el debido homenaje. Nos haríamos esas cruces si no atenderamos al segundo motivo por el cual no podía hablar de él: porque Vargas Llosa era de derechas.

Lo era, o Vargas Llosa había dado a entender que lo era, o sencillamente no se había molestado en desmentir a los innumerables críticos y rivales que le afearon su disidencia tras

²⁴¹ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Circulo de lectores, vol.VI Obras completas, p.739. También en Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, op.cit. pp.263-264

²⁴² Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, op.cit, p.262

²⁴³ Op.cit, p.263

²⁴⁴ Op.cit, p.267

²⁴⁵ Op.cit, pp.271-272

²⁴⁶ Op.cit, p.277

²⁴⁷ idem

²⁴⁸ idem

el caso Padilla, o que contemplaron con horror sus laudos hacia gobernantes del perfil de Margaret Thatcher ²⁴⁹. El caso es que, por sus adversarios o por el propio Vargas Llosa, el escritor peruano quedó posicionado a la derecha. El joven Cercas, escritor con premeditadas intenciones posmodernas, podía ser un pasota de la política (no lo fue nunca), o un diluido simpatizante del socialismo que por entonces estaba ganando unas elecciones tras otras en España (1982-1990), o un diluido crítico de ese mismo socialismo por estar demasiado de moda; pero con lo que Cercas no podía jugar ni confundirse ni un segundo era con ser de derechas. En un país marcado hasta el tuétano por la Guerra Civil y los cuarenta años de dictadura franquista, con un pasado familiar señalado por un héroe falangista cuyas hazañas de pronto, tras la caída del franquismo y la restitución de la Democracia, se encontraban grabadas en el lado equivocado de la Historia, Cercas no podía, no debía (ni hubiera sabido cómo) simpatizar abiertamente con una oscilación ideológica como la de Vargas Llosa. Vale decir, con una complejidad ideológica como la de Vargas Llosa. Creo que este fue en el fondo el gran tapón que imposibilitó que Cercas rindiera públicamente tributo inaplazable a Vargas Llosa durante tantos años²⁵⁰. Vargas Llosa no sólo era un valor literario denso y caudal, una enredadera de talentos y aportaciones que a Cercas le tomó años podar y poder integrar adecuadamente en su vida y su escritura. Es que además Vargas Llosa estaba ideológicamente con *los otros*.

Pongo dos ejemplos que no dejan de mostrarme este conflicto cada vez que los leo. El primero está escrito en broma, aunque todos sabemos que el humor es un idioma propio, y que las cosas se pueden decir en catalán, en ruso, en italiano, o en broma. Aparece en un relato real de Cercas publicado el 21 de marzo del 2000, inmediatamente después de las elecciones generales que el Partido Popular de Aznar ganó por mayoría absoluta, y casi un año antes de que Vargas Llosa lo apadrine como novelista: <<Esa noche tengo un sueño espantoso: Mario Vargas Llosa se está muriendo y recurre a mí, que le llevo de hospital en hospital tratando de que alguien le atienda, pero han privatizado del todo la sanidad y nadie quiere ayudarlo. "¡Pero si es el autor de *La casa verde!*", imploro en vano.

²⁴⁹ Mario Vargas Llosa, *Elogio de 'La dama de hierro'*, El País, 12/2/1990, https://elpais.com/diario/1990/12/02/opinion/660092408_850215.html

²⁵⁰ La clandestinidad con que vivió esta admiración, cortocircuitada siempre por el perfil neoliberal de Vargas Llosa, se pone de manifiesto en el artículo que Cercas le dedica tras conseguir el Premio Nobel de Literatura en 2010, en Javier Cercas, *La izquierda y Vargas Llosa*, El País, 17/10/2010: <<Por ejemplo, la alegría indisimulable de los lectores corrientes de Vargas Llosa, muchos de los cuales parecían recién salidos del armario tras un largo encierro>>.

"Eres un gilipollas, Mario", le digo, conteniendo las lágrimas. "Eso te pasa por hacerte neoliberal">>²⁵¹

El segundo ejemplo no está escrito en broma, y da buena cuenta del bloqueo que Cercas padece con su admirado mentor. Se encuentra reproducido en *La verdad de Agamenón*. en un artículo donde Javier Cercas polemiza con Joan B. Cullà sobre el nacionalismo²⁵². Y dice así:

<<Dejemos de lado la invectiva que lanza contra Mario Vargas Llosa, porque no voy a ser yo quien defienda sus ideas y porque Vargas Llosa ya es mayorcito y sabe defenderse solo (si es que le apetece o lo considera necesario, cosa que francamente dudo); uno puede estar o no de acuerdo con él, pero si algo no puede reprochársele a Vargas Llosa es que no haya razonado hasta la saciedad su rechazo del nacionalismo como ideología trasnochada y nociva: no hace falta haber recorrido todos sus ensayos y artículos para haberlo advertido>>

Es evidente que Cercas no comulga con las ideas de Vargas Llosa aunque le parezcan bien razonadas. Pero ese no es el detalle. El detalle es que este artículo lo entrega Cercas en 2006 a la imprenta con retoques de amigo, porque en el original de 1998, cuando aún no conoce a Vargas Llosa personalmente, puede leerse:

<<Dejemos de lado la invectiva que lanza contra Mario Vargas Llosa porque no voy a ser yo quien defienda sus ideas y porque el señor Vargas Llosa ya es mayorcito y sabe defenderse solo (si es que le apetece o lo considera necesario, cosa que francamente dudo); uno puede estar o no de acuerdo con él, pero si algo no puede reprochársele a Vargas Llosa (y uno empieza ya a tener demasiadas cosas que reprocharle) es que no haya razonado hasta la saciedad su rechazo del nacionalismo como ideología trasnochada y nociva: no hace falta haber recorrido todos sus ensayos, ni siquiera esforzarse en

²⁵¹ Javier Cercas, *Paella sin arroz*, El País, Cataluña, 21/3/2000

²⁵² La polémica se inició con un artículo que Cercas le dirigió a J.B.Cullà el 28/10/1998 titulado *Sobre el nacionalismo (más o menos)*, y que respondía al que Cullà había publicado días antes, *Nacionalistas*, El País, Cataluña, 23/10/1998. La respuesta de Cercas tuvo una réplica de Cullà, *Caricaturiza, que algo queda*, El País, Cataluña, 6/11/1998, que a su vez tuvo una contrarréplica de Cercas en *Una discusión posible*, 14/11/1998. El mismo 11 de noviembre Cercas publicó además una Carta al director donde se defendía de las críticas que un lector elevó sobre su primer artículo. Como digo, parte de esta polémica viene recogida en Javier Cercas, *La verdad de Agamenón*, Tusquets, 2006, pp.156-165.

acabar de leer todas las homilias neoliberales con que nos castiga casi cada domingo en este periódico (como algunos todavía hacemos buscando en ellas algún eco del magnífico articulista que fue y que ya sólo accede muy de vez en cuando a ser) para haberlo advertido>>²⁵³

A Cercas le decepciona tanto la progresiva ortodoxia de Vargas Llosa, como le incomoda su neoliberalismo argumentado. No sabe cómo ponerse. Ni mucho menos cómo, desde su quebradiza posición de escritor marginal y sin lectores, emitir el respeto, la consideración, la admiración que Vargas Llosa y su talla de novelista e intelectual le inspiran, sin que eso se confunda con un guiño a su ideología. Así que Cercas tiene las manos atadas en este asunto hasta el 11 de septiembre de 2001, cuando Vargas Llosa y él se conocen, se simpatizan, se divierten juntos, y Vargas le contesta a su pregunta: << Eso no me lo dices en la calle>> añadí. Vargas Llosa se rió [...] y cuando dejó de reírse, el escritor peruano me explicó qué entendía él, a aquellas alturas, por literatura comprometida. [...] comprometida era, para él, la literatura que no es un mero juego ni un simple pasatiempo, la literatura seria, la que rehuye la facilidad y se atreve a encarar, con la máxima ambición, grandes asuntos morales y políticos>>. Y remata: <<Le pedí a Vargas Llosa que me pusiera un ejemplo actual de escritor comprometido; me puso dos, que por entonces a mí sólo me sonaban: J.M Coetzee y el japonés Kenzauburo Oé.>>. Cercas conoce a Oé años después²⁵⁴, en un coloquio conjunto en Tokio. Y Oé, otro Nobel, le amplía lo que es para él literatura comprometida: <<Eso es literatura comprometida -concluyó Oé-. Una literatura que te compromete por entero, una literatura en la que uno se involucra de tal modo que no sólo quiere leerla, sino también vivirla>> ²⁵⁵.

Ambas respuestas, Vargas Llosa y Oé, ocurren meses o años después de la publicación de *Soldados de Salamina*, pero la novela las provoca: ése es exactamente el tipo de compromiso que destilan sus páginas. No sólo porque *Soldados de Salamina* orbite aparentemente alrededor de una paradoja sobre el compromiso ideológico (la altura de un soldado anónimo y accidental, Miralles, frente a la bajeza de un charlatán saturado de pamplinas épicas y palabrería fascistoide como Sánchez Mazas) o alrededor de la voca-

²⁵³ Esta versión más antigua se puede consultar *on line*: https://elpais.com/diario/1998/10/28/catalunya/909540440_850215.html

²⁵⁴ Javier Cercas, *El Punto Ciego*, op.cit, p.112. Por cierto, Oé, Nobel de Literatura en 1994, realizó su tesis doctoral sobre Jean-Paul Sartre.

²⁵⁵ Op.cit, p.113

ción de un novelista y su lucha por recobrarla, temas sobre los que Cercas le debe tantísimo a Vargas Llosa; sino porque ese doble eje argumental se ejecuta con la integridad, con la corporalidad, con la temperatura que Oé y Vargas Llosa alaban y fomentan en Cercas. El compromiso rebosa por todo *Soldados de Salamina* mediante la intensidad de su heroísmo.

Pero esto me lleva ya a hablar de otros dos nombres propios.

3

Pudo ser hacia 1986 (o 1981) cuando Cercas absorbe hasta exprimirlo otro autor que iba a resonar como un campanazo en el joven escritor, y cuya ola sonora reventará precisamente en *Soldados de Salamina*: <<Dos libros importantísimos para Javier en aquellos años fueron *La infancia recuperada* y *La tarea del héroe*, de Fernando Savater. Creo que fueron estos dos libros los que le inocularon la determinación de convertirse en escritor y darle la intuición de qué tipo de escritor quería ser. No, no es que lo creo: lo sé. Lo sé porque él mismo me lo ha dicho>>²⁵⁶. Savater resulta ser el reverso luminoso, simpático, y entusiasta del intelectual, desde luego una insignia que lucir al pecho mucho más confesable que la del impracticable y señalado Vargas Llosa²⁵⁷. Savater está ya en los primeros artículos de crítica literaria de Cercas²⁵⁸, y está en todas las deudas que la escritura de Cercas contrae desde el primer chispazo: el gusto por la aventura (*El Móvil*), el prestigio de la alegría (*El Inquilino*) y del humor (*El vientre de la Ballena*), la alergia incurable a

²⁵⁶ En A.A.V.V, *Dedica a Javier Cercas*, (ed.Bruno Arpaia), Thesis, 2013, el artículo que le dedica el pintor y amigo de infancia David Sanmiguel, “Il mio amico Javier”, p.116.

Pudo haber leído ya en 1981 *La tarea del héroe* según lo cuenta el propio Cercas en Javier Cercas, *La verdad de Agamenón*, op. cit, p.55: <<La primera vez que vi una reproducción de El griego de Esmirna fue hacia 1981; lo recuerdo muy bien porque por entonces yo estaba leyendo un libro publicado aquel mismo año, un libro que me impresionó mucho y que sigue siendo, para mí, uno de los mejores escritos en este país en el último medio siglo: La tarea del héroe, de Fernando Savater.>>

²⁵⁷ Pero existe un paralelismo entre la evolución ideológica de Vargas Llosa y la de Fernando Savater que, sin embargo, a Cercas no le sorprende ni le incomoda en absoluto. En Javier Cercas, *La verdad de Agamenón*, op.cit, p.227. Savater encarna además esa felicidad sin complejos, esa vitalidad instintiva de la que quiere llenarse *Soldados de Salamina*: <<Por mi parte, no creo que haya ningún libro de Savater que no sea alegre, si por alegría entendemos una adhesión entusiasta y sin fisuras a lo real; >>. Para ver el elogio completo de su figura en Cercas, Javier Cercas, *La melancolía de King Kong*, El País, 4/5/2005

²⁵⁸ Javier Cercas, *Una buena temporada*, Editora Regional de Extremadura, 1998, p. 27

la oscuridad, la abstracción, y la pesadez de las *antinovelas* (*Una buena temporada*). Pero sobre todo, el héroe.

Ya lo he contado en el capítulo anterior de *Relatos Reales*: para cuando Cercas llega a *Soldados de Salamina*, su idea de héroe está casi montada. Un héroe es un escritor que respeta su vocación con pasión y entrega, un héroe es alguien que vive como si ya estuviera muerto y por ello se aventura a vivir, un héroe es un hombre justo que hace la paz del mundo con su labor ordenada y diminuta casi sin él saberlo. Sobre todo, un héroe es alguien que posee el instinto de virtud:

<<[...] 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 que la 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 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 y derrotado que ahora mira a ese hombre cuyo cuerpo casi se confunde con la tierra y el agua marrón de la hoya, y que grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo:

-¡Aquí no hay nadie!>>²⁵⁹

Aquí. Esto. El instinto de virtud. Este pasaje, esa mirada como un agujero negro instalado en mitad de *Soldados de Salamina*, estas líneas exactísimas y elípticas que bordean con el canto o el silencio, son la cifra máxima, el exponente prototípico del instinto de virtud. El soldado que perdona la vida a Sánchez Mazas se ha amasado, qué duda cabe, con Cercas y la vida de Cercas, con *Liberty Balance* y *Los justos* de Borges, con las aventuras de Julio Verne y de Pimpinela Escarlata, con los personajes de carácter y destino de Sánchez Ferlosio; también por cierto con Vargas Llosa y su articulismo descarado y su intelectualismo limpio y sus escritores de vocación impertérrita. Todo esto es así y ya lo he dicho. Ahora bien, ninguno de estos elementos alcanzaría el calor, la temperatura neces-

²⁵⁹ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Cátedra, 2017, p.291.

Esta mirada es el radiante núcleo alrededor del cual Cercas escribió la primera parte y terminó estructurando toda la obra. Véase, Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.84

ria, sin *La tarea del héroe*, el libro que Savater ha colocado ya en 1986 (o 1981) como un leño interminable en la imaginación de Cercas. Y dice Savater: <<Las tareas del héroe son menos importantes que la energía heroica con que son llevadas a cabo [...]>>²⁶⁰. Y dice también: << [...] La mayoría de los hombres acatan la virtudes como algo ajeno [...] pero en el héroe la virtud surge de su propia naturaleza, como una exigencia de su plenitud y no como una imposición exterior. El héroe representa una reivindicación personalizada de la norma.>>²⁶¹. El héroe es heroico por su intensidad, nos dice Savater. El héroe es heroico por su naturaleza y plenitud, nos dice Savater. Y todo lo que dice Savater deletrea, describe ya desde el fondo de 1986 (o de 1981) a ese soldado que no revienta de un tiro a su peor enemigo en mitad de una guerra fratricida, a ese soldado que no dispara por una especie de alegría cósmica, de plenitud indisimulable, de ciega obediencia a la vida más allá de la razón o del instinto, desde luego más allá del pensamiento y muchísimo más allá de la palabra:

<<-¿Qué cree usted que pensó?

¿El soldado?- [...] 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.>>²⁶²

Un héroe profundamente significado, un héroe rocosamente moral, un héroe imparable, automático, indecible, que, en su nada rebosante y desde su rebosante silencio alcanza las cotas más altas de libertad, no sólo para él, sino también para todos quienes le rodean: <<Pues bien, para el héroe lo hermoso –y su condición noblemente natural- es la libertad, que no tiene aplicación mejor que liberar y hacer sentir a los otros el goce, para ellos instantáneo y recibido, de abandonar por un momento las cadenas que quizá mañana añoren. En este afán el héroe es ingenuo, que etimológicamente quiere decir: nacido libre; cívicamente, su tarea más espontánea es la de Liberador>>²⁶³.

²⁶⁰ Fernando Savater, *La Tarea del Héroe*, Taurus, 1986, p.129

²⁶¹ Op.cit, p.113

²⁶² Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p.394

²⁶³ Fernando Savater, op.cit, p.129

Ricemos el rizo: por ser un libertador nato e inevitable, el héroe de Savater es un héroe más allá del entorno, de la gente, incluso más allá de sí mismo. Incluso a su pesar: <<[...] del mismo modo, podríamos decir que el héroe se ve impulsado a vivir heroicamente en un mundo que no reconoce el heroísmo, que descrece públicamente de él, que se complace en su derrota. Los héroes triunfantes [...] pertenecen a las manifestaciones culturalmente menos refinadas (novela popular, cine de serie, canción ligera, deporte, televisión...)»²⁶⁴; [...] Hay una especie de nostálgica complacencia en el peso de lo necesario, un descrédito de lo posible y un voluntario olvido de que la victoria heroica no espera su recompensa de nada fuera de sí misma.»²⁶⁵. *Nada fuera de sí misma*. Traducido a Cercas y a *Soldados de Salamina*:

<< - No le he contado una cosa- le dije a Miralles-. Sánchez Mazas conocía al soldado que le salvó. Una vez le vio bailando un pasodoble en el jardín del Collell. Solo. El pasodoble era Suspiros de España.- Miralles bajó de la acera y se arrimó al taxi, apoyó una mano grande en el cristal bajado. Yo estaba seguro de cuál iba a ser la respuesta, porque creía que Miralles no podía negarme la verdad. Casi como un ruego pregunté-: Era usted, ¿no?

Tras un instante de vacilación, Miralles sonrió ampliamente, afectuosamente, mostrando apenas su doble hilera de dientes desvencijados. Su respuesta fue:

No.»²⁶⁶

²⁶⁴ Es muy interesante, en este sentido, la relación que establece Cercas entre los héroes y las figuras de la cultura popular, como futbolistas (Iker Casillas) o rockeros (Chuck Berry), los cuales participan siempre o casi siempre de una alegría inquebrantable, una sencillez permanente, y una vitalidad espontánea. Véase, Javier Cercas, *Iker Casillas y los héroes*, El País, 22/6/2002, o el maravilloso artículo sobre el legendario Chuck Berry *¿Pero qué ha hecho él para ser tan alegre?*, El País, 8/5/2005

²⁶⁵ Fernando Savater, op.cit, p.134

²⁶⁶ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit. p. 395

El héroe de Cercas es un maestro consumado en el arte de la negativa, ese No que sólo dan los rebeldes o los libres según dice Camus -y gusta de repetir Cercas²⁶⁷. Miralles, el soldado de todas las guerras justas, el hombre que decide no matar a su enemigo cuando ya lo tiene indefenso frente a él, llamea en la negación voluntaria, en la plenitud indestructible, en la tarea liberadora que *no puede no realizar*, que por naturaleza no puede dejar de hacer. Savater en estado puro.

Con Savater, el héroe entra en una dimensión nueva, corporal, orgánica, una altura jubilosa, un vuelo de gozo y afirmación cuyo aleteo transforma sutilmente todo lo que hay alrededor. Gracias a este héroe intenso e intuitivo, que no le vale creer o soñar sino que debe vivir, encarnar lo que defiende hasta el último tejido, el último aliento, muchas piezas encajan en el gran rompecabezas mental de Cercas. Encaja el héroe de Vargas Llosa, es decir, ese escritor empedernido que sigue su vocación caiga quien caiga y que es una especie de titán de la literatura²⁶⁸, una persona que no tiene bastante con escribir sino que entrega su vida en ello²⁶⁹. Encaja también ese intelectual honesto y claro que *no puede no expresarse*, que no puede callarse y debe denunciar las podredumbres, las atrocidades, y los disparates del mundo que habita para mantenerse libre, le guste a quien le guste. Encaja también el héroe borgiano, aquella hormiga humana que en su tarea medida, cristalina, gozosamente callada, y casi irreflexiva, construye como un telar invisible bondad humana. Encaja la aventura y el aventurero, encajan todos los alegres del mundo, Julio Verne y Pimpinela Escarlata, porque para el héroe que vive en el permanente milagro de su propia naturaleza, saturado de la frescura cambiante de ser él mismo, todo absolutamente es aventura, así escribir un libro, cantar una canción, buscar a un buen soldado, bailar un pasodoble bajo la lluvia en mitad de la guerra. Por encajar, encaja la litera-

²⁶⁷ En Javier Cercas, "El arte de la negativa", *Relatos Reales*, Acantilado, 2000, p. 177: <<¿Qué es un hombre rebelde?>>, se preguntaba Albert Camus. <<Un hombre que dice No>>.

La cita la repite Cercas con retoques en varios lugares. La capacidad de decir No, de negarse en redondo a colaborar con las injusticias o el adocenamiento o la complicidad silenciosa de la mansa mayoría se convertirá en una piedra de toque del hombre libre, del contestatario, en suma, del héroe en el imaginario de Cercas. En este sentido, véase por orden de relevancia:

- Javier Cercas, *El gran No*, El País, 31/3/2013
- Javier Cercas, *El Punto Ciego*, op.cit, pp.126-127
- Javier Cercas, *Otra forma de tontería*, El País, 11/9/2005

²⁶⁸ Véase, Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, op.cit. 267

²⁶⁹ Esta entrega corre en paralelo a la idea de la literatura como amplificador de vida, como método para vivir más. Tal y como mostré en *Una buena temporada*, la idea se remonta al Vargas Llosa de *Historia de una novela*, y Cercas hace una primera interpretación personal de ello meses antes de publicar *Soldados de Salamina*, en su contestatario artículo *La droga más dura*, El País, 16/5/2000, recogido en *La Verdad de Agamenón*, op.cit, pp.115-118

tura comprometida que, muchos años después, frente a un público exótico en una ciudad remota, Kenzaburo Oé había de aclararle a Javier Cercas, porque su héroe es un ser humano que pone el cuerpo entero en las cosas.

Pero sin duda, lo que encaja sonoramente es la pieza de Ferlosio. Esto me parece una aportación verdaderamente original de Cercas. Ya lo conté en el capítulo de *El vientre de la ballena*: cuando se conocieron en 1994, Sánchez Ferlosio le mete a Cercas una idea en la cabeza que quedará rebotando allí durante años. La idea no es otra que la ampliación de lo que Walter Benjamin dio en llamar personajes de carácter (aferrados a su naturaleza, movidos por necesidades personales e inmediatas) y personajes de destino (llevados siempre por ideales mayores, aferrados a objetivos y logros que deben realizarse para el bien común). Lo que Cercas se plantea en su novela de 1997 es por qué los personajes de destino tienen mayor prestigio social y se han considerado tradicionalmente superiores, si en realidad son los personajes de carácter los que, por su apego al presente, viven de verdad, respetan la vida. Lo que sucede en *Soldados de Salamina* va un paso más allá. Miralles, o el supuesto soldado que perdona la vida a Sánchez Mazas y que Cercas identifica con Miralles (y que todos queremos que sea Miralles), es la quintaesencia de un cruce inaudito: el personaje de destino a través del personaje de carácter. Miralles es un accidental, uno de esos casos en la historia del mundo que resulta estar en el momento adecuado en el sitio justo casi sin explicación. Nada sabemos de los ideales de Miralles, de las convicciones reales o imaginarias que lo hicieron ir a la Guerra. Sabemos, eso sí, que tuvo amigos allí y que su guerra no era la guerra: << Cuando salí hacia el frente en el 36 iban conmigo otros muchachos. [...] Eran los hermanos García Segué (Joan y Lela), Miquel Cardos, Gabi Baldrich, Pipo Canal, el Gordo Odena, Santi Brugada, Jordi Gudayol. Hicimos la guerra juntos; las dos: la nuestra y la otra, aunque las dos eran la misma. Ninguno de ellos sobrevivió. Todos muertos.>>²⁷⁰. Sabemos que los recuerda cada día, como un encargo o un aviso, como si al recordarlos no murieran del todo. Sabemos que Miralles sabe lo que perdieron, y que sabe lo que él, sobreviviendo, no llegó a perderse y vive acaso para todos ellos. Las pequeñas maravillas de la vida: <<Desde que terminó la guerra no ha pasado un solo día sin que piense en ellos.[...] Ninguno probó las cosas buenas de la vida: ninguno tuvo una mujer para él solo, ninguno conoció la maravilla de tener un hijo y de que su hijo, con tres o cuatro años, se metiera en su cama,

²⁷⁰ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p.391

entre su mujer y él, un domingo por la mañana, en una habitación con mucho sol.>>²⁷¹. De ser cierto que Miralles es aquel soldado, también sabemos que posee una propensión natural para dejarse llevar, una especie de comunión con la levedad o la gracia o la alegría que logran incluso abrir un respiro de asombro, encender una sonrisa, liberar a los demás: <<Bueno, dijo Pere. Y qué pasó con el soldado. Nada, dijo Sánchez Mazas. Que en vez de quedarse sentado en el banco, tarareando por lo bajo como siempre, aquella tarde se puso a cantar Suspiros de España en voz alta [...] y yo y mis compañeros y los demás soldados que nos vigilaban y hasta los carabineros nos quedamos mirándolo, tristes o atónitos o burlones pero todos en silencio[...]>>²⁷². Y es desde esa levedad o gracia o alegría sin motivo ni memoria, desde esa adhesión sin fisuras al instante presente o a la contagiosa risa de estar vivos²⁷³, desde donde Miralles o el soldado anónimo que intuimos en él, salva la vida de un enemigo con la misma gracia, hondura, presencia irrevocable con la que canta un pasodoble en mitad de la guerra.

Miralles o ese soldado anónimo alcanzan la mayor altura moral desde el silencio, el gesto de vida pura, el instinto de virtud. Pero hay que advertir que Miralles o el soldado anónimo alcanzan la excelencia del personaje de destino (el ideal cumplido en beneficio de todos, el perdón de una vida) a través de un acto de vitalidad pura, de un comportamiento propio del personaje de carácter (la plenitud de sí mismo, el gozo de vivir y de dejar vivir). Es aquí y así, como bien decía Savater, cuando Miralles *ejemplifica la norma*, cuando, por su intensidad, su vitalismo, su fuerza orgánica, más allá de las ideas y las palabras, el personaje de carácter se convierte en personaje de destino, y nace un héroe total.

Esto me parece un hallazgo. La bibliografía siempre da sorpresas, pero no recuerdo a día de hoy en qué momento antes de *Soldados de Salamina* se nos muestra ante los ojos de lector emocionado la fusión de ambas posturas vitales, la sincronidad y simetría entre carácter y destino, su íntima relación. Su coherencia. Fernando Savater, con su héroe in-

²⁷¹ idem

²⁷² Op.cit, p.308

²⁷³ Que la alegría de estar vivo, aquí y ahora, nos devuelve a una realidad mayor, más profunda y plena, no es necesario leerlo en ningún libro porque la vida nos llena de semejante experiencia a la mínima que se lo permitimos. Esta adhesión inquebrantable a la realidad que emana la alegría de vivir se encuentra en Cercas de forma abundante, y es una continuación personal de los ejemplos literarios de un Bioy Casares o un John Irving, autores que, como vimos en *Una buena temporada*, se atreven a realizar literatura con la dicha o los “buenos sentimientos”. Para la importancia de ello en *Soldados de Salamina*, véase Javier Cercas y David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.21-22.

tenso y vital y corporal e inevitable, añade esta octava mayor en la escritura de Cercas, redimensiona por completo la aportación de Ferlosio, y Cercas mezcla genialmente todo ello para obtener a Miralles y su héroe irreplicable.

Pero precisamente porque este nuevo héroe, esta criatura mestiza, a caballo entre el carácter y el destino, va más allá de las palabras y de las ideas, digámoslo de una vez, de las ideologías²⁷⁴, resulta un faro desconcertante, un héroe rarísimo, incómodo, ambiguo (es decir, una mina literaria) para una novela enclavada en medio de la guerra más politizada, más ideologizada que ha vivido España. Una guerra para la que se necesitaba algo más que un héroe, incluso uno tan esplendoroso como Miralles.

Y esto nos conduce de cabeza a Roberto Bolaño.

4

Fueron amigos durante unos pocos años, pero eso bastó para que Roberto Bolaño (1953-2003) ejerciera en Cercas tal ascendente, que su vida y su escritura le guarden una sólida gratitud. Natural de Chile, Bolaño firmó una ristra de novelas deslumbrantes en menos de una década que lo convirtieron en un referente de la literatura en español, un escritor seguido hasta la obsesión, premiado e imitado, un talento que pareció revivir y continuar el inagotable linaje de escritores latinoamericanos que desde Borges vienen marcando el paso y abriendo el camino a nuestras letras.

Cercas conoció a Bolaño en Gerona en diciembre de 1997²⁷⁵, preparando un artículo sobre su amigo y pintor David Sanmiguel que publicaría al poco en El País, uno de sus primeros *relatos reales*²⁷⁶. Quiso la vida que frente a la sala de exposiciones donde Sanmiguel enseñaba obra, se estuviera realizando a la misma hora la presentación del libro de Bolaño *Llamadas telefónicas* en la mítica Llibreria 22. Cercas fue a curiosear y fueron presentados. La química entre ambos se puso en marcha rápidamente, y tras una larga no-

²⁷⁴ Quiero llamar la atención sobre un artículo crucial al respecto, *Contra el pensamiento*, El País, 28/4/13, donde Cercas concibe la ausencia de pensamiento como la máxima expresión del pensamiento en sí. Esta aparente paradoja encierra a mi entender la descripción exacta del estado mental en el que se encuentra alguien cuando es presa del instinto de virtud.

²⁷⁵ Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, op.cit, pp.101-102

²⁷⁶ Javier Cercas, *Uno de los nuestros*, El País, 23/2/1998.

che de copas, citas librescas, coincidencias, y cachondeo, Cercas y Bolaño se hicieron amigos por primera vez²⁷⁷, pero recordaron asombrados que era la segunda que se conocían, ya que al parecer en 1981 o 1982 habían tenido un primer encuentro también en Gerona, a través de un amigo común y frente al restaurante Bistrot. Tanto el encuentro de 1997 como el de 1981 (o 1982) dejaron en Cercas la impresión indeleble de tener en frente a un escritor *de verdad*²⁷⁸. En 1997, porque el prestigio de Bolaño iba en aumento, porque su manera de escribir novelas no daba cuentas a nadie, y porque vivía con una sencillez de ermitaño en Blanes para poder entregarse a su escritura sin distracciones ni excusas²⁷⁹. En 1981 (o 1982) porque con su aspecto de *hippie* y a su aroma de buscavidas, Bolaño no se escondía ni un instante de su inamovible vocación de novelista, algo que Cercas seguía ocultando hasta para sí mismo. Bolaño había viajado muchísimo, o por mejor decir, había dado muchísimos tumbos, en el México de los sesenta como incansable lector adolescente, en el Chile de 1973, viéndose involucrado en las detenciones tras el golpe de estado de Pinochet y viendo caer a amigos suyos bajo la represión de acero que le siguió; en la Cataluña de la Transición, donde se instala en 1977 en Barcelona primero, Gerona después, y donde iniciará una caravana de empleos variopintos (descargador de muelle, limpiaplatos, vigilante de camping, vendimiador, botones, camarero) hasta que en 1985 se muda con su novia catalana e inminente esposa a Blanes, en la Costa Brava. Allí escribe sus obras mayores, *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes*. Allí le llega el reconocimiento en forma de premios, homenajes, y entrevistas a partir de 1998, logrando así la mínima estabilidad financiera que nunca había tenido. Allí la larga enfermedad hepática que padecía desde hacía años²⁸⁰, le obliga a luchar hasta la muerte con sus declinantes fuerzas mientras escribe su última obra, *2666*.

²⁷⁷ De esa noche de complicidades nace el artículo *Viva Bolaño*, *El País*, 3/11/1998, que Cercas le dedicó a su amigo tras ganar el Premio Herralde por *Los Detectives Salvajes*.

²⁷⁸ Este impacto lo ha relatado Cercas en varios artículos y entrevistas. De ese encuentro, Cercas llega a trasladar tal cual un diálogo en *El Inquilino*. Véase: Javier Cercas, Homenaje a Bolaño, Universidad Diego Portales, 30/4/2013, 9m 52s-11m 00s, <https://www.youtube.com/watch?v=yCAoZ8mZEYk&frags=pl%2Cwn>

Bolaño fue el primer ejemplo de escritor consagrado a su vocación al estilo Vargas Llosa que Cercas conoció en vivo. Sobre la influencia de Vargas Llosa en Bolaño, véase, Javier Cercas, *Print the legend*, *El País*, 14/4/2007

²⁷⁹ Este extremo estilo de vida lo cuenta ya Cercas en *Los restos de la juventud*, *El País*, 13/12/1999, incluido en *Relatos Reales*, op.cit, pp. 91-94

²⁸⁰ Cercas la falsea en *Soldados de Salamina* como pancreatitis. Los comentarios del doctor que trató a Bolaño durante años despejan cualquier duda, véase: <https://www.latercera.com/noticia/medico-de-bolano-el-temia-afrentar-la-enfermedad/>

Escritor confeso, vocación excluyente, aventurero, verso suelto, encarcelado, soldado de su vida: Bolaño no es sólo un amigo para Cercas, es un símbolo²⁸¹.

Más: Bolaño es exactamente la persona que remolca a Cercas del lodazal de desánimo, desconfianza, confusión, y espesura creativa donde se ha instalado desde su llegada a Gerona²⁸²: << Luego se convirtió [Bolaño] en un apoyo constante, en un estímulo permanente, en una máquina de persuasión destinada a meterme en la cabeza que, por muy fracasado que me sintiese, yo era un escritor de verdad, y que sólo escribiendo podría alcanzar alguna forma de plenitud personal. >>²⁸³. Bolaño es el ejemplo carnal de ese escritor heroico del que ha escuchado hablar a Vargas Llosa durante décadas y que ahora tiene a tocar de mano. Bolaño es además el amigo, el confidente, el psicólogo, el terapeuta. Su método, larguísimas conversaciones telefónicas²⁸⁴ en que hablan de Borges (amor compartido), y de Bioy y de Cortázar y de Irving (a Bolaño no le interesa, a Cercas mucho), de las obras de Bolaño y de lo que ha escrito Bolaño y de lo que está escribiendo (2666), de su enfermedad (pocas veces), de sus recuerdos de viajes, de política, de batallas, del país; mantienen a Cercas atento y expectante. Este romance mental se adentra por supuesto en lo que Cercas está escribiendo en aquellos momentos. Guardamos el retrato de una de esas conversaciones en una crónica aparecida en El País el 24 de julio de 1999, y que me interesa destacar: <<Al llegar a casa suena al teléfono. Es Roberto Bolaño, que ha creado a uno de los héroes más memorables de la literatura en castellano de los últimos años: Arturo Belano. [...] le pregunto si no le parece una de las derrotas más tristes de la izquierda el haberle entregado a la derecha el monopolio de algunos valores, como el coraje. [...] Luego hablamos de Tom Doniphon y de Salvador Allende [...] >>²⁸⁵. Lo que se está cocinando en esta llamada intempestiva y maratónica es un héroe. Siendo exactos, es el héroe de *Soldados de Salamina*. Por supuesto, debió haber muchas más sobre muchos otros asuntos, pero creo que este sistema impresionista de telefonazos contribuyó de viva voz y por osmosis de simpatías, de filias y de fobias, de matices y lecturas y de historias, a engendrar el imponente héroe que emerge al final de la novela de Cercas. De hecho, es Bolaño quien introduce al Miralles de carne hueso, al ser humano

²⁸¹ Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, op.cit, p.104

²⁸² Javier Cercas y David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, pp.116-117

²⁸³ Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, op.cit, p.104

²⁸⁴ Op.cit, p.103

²⁸⁵ Javier Cercas, *El error de Sancho Panza*, El País, 24/7/1999

que conoció en un camping de Castelldefels mientras trabajaba de vigilante y cuya historia de soldado de todas las batallas le contó a Javier Cercas: <<Me acuerdo de que estábamos tomando un té con su mujer, Carolina, y entonces, no sé muy bien a cuento de qué, nos contó [Bolaño] la historia de Miralles, el antiguo luchador comunista al que Bolaño conoció en un camping, ya viejo pero todavía lleno de ganas de vivir.>>²⁸⁶. Y Bolaño también introduce al otro Miralles, el Miralles de carne y sueño, el personaje *Miralles* que debe ser inventado para completar el significado profundo del libro, ese *Miralles* que Cercas cose a Miralles con todos los pedazos de libros y héroes olvidados y películas del oeste que comparte con Bolaño, que examina con Bolaño, que vivifica con las llamadas y la amistad de Bolaño. Es en boca de ese personaje *Bolaño* por donde se desencadenan reflexiones fundamentales no sólo sobre el héroe del libro, sino sobre algo mucho más importante todavía: la heroicidad.

<<— ¿Y qué es un héroe? [...]

—No lo sé —dijo—. 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. O quien entiende, como Allende, que el héroe no es el que mata, sino el que no mata o se deja matar. No lo sé. ¿Qué es un héroe para ti?>>²⁸⁷

La primera pregunta se la hace el personaje *Cercas* al personaje *Bolaño*, que repite o responde circularmente a lo que Cercas y Bolaño han debido hablar ya en muchas ocasiones por teléfono o cara a cara. Lo que acaso Cercas se lleva diciendo así mismo meses o años. Lo que tal vez Bolaño lleva diciéndose así mismo meses o años. Y el personaje *Bolaño* añade²⁸⁸: <<— Sí, pero una persona decente no es lo mismo que un héroe — replicó en el acto Bolaño—. Personas decentes hay muchas: son las que saben decir no a tiempo; héroes, en cambio, hay muy pocos. En realidad, yo creo que en el comportamiento de un héroe hay casi siempre algo ciego, irracional, instintivo, algo que está en su naturaleza y a lo que no puede escapar.>>²⁸⁹

²⁸⁶ Javier Cercas y David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.116

²⁸⁷ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, pp.338-339

²⁸⁸ La importancia de este personaje en la novela, que es precisamente quien sugiere a *Javier Cercas* que debe inventarse a *Miralles* para poder completar el sentido profundo de la obra, está ya bien señalada por Domingo Ródenas en su edición de *Soldados de Salamina*, op.cit, p.148

²⁸⁹ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p.339-340

Aquí está, por aquí asoma ya el instinto de virtud. Es importante reparar en algo: el instinto de virtud catapulta al héroe de Cercas a otro nivel. Ese héroe que no tiene por qué ser decente, que ni siquiera se mueve por principios o ideales o buenos sentimientos sino por una oscura, profunda, insondable llamada de su naturaleza, no es un héroe. Es una posibilidad. No es alguien, es algo que sucede en determinadas circunstancias bajo determinadas condiciones y (lo más vertiginoso) que puede suceder de la forma más inesperada e incluso (gran sorpresa) a la persona menos pensada²⁹⁰.

Yo creo que en esta posibilidad del heroísmo radica una de las mayores virtudes de *Soldados de Salamina*²⁹¹. La obra se abre así a un valor universal de una hondura humana inextinguible: el coraje, la limpieza, la altura, la generosidad, y en manos de Cercas, recordémoslo, ahora también la alegría, la vitalidad, el entusiasmo, la radiancia que logra encarnar este héroe son reflejos posibles, esperanzas latentes de nosotros mismos. Este heroísmo, además, no está cerrado a ideologías, no excluye géneros ni edades ni linajes, no oculta letra pequeña, está abierto de par en par al ser humano. Puede vivir, a la espera de su día, de su segundo infinito, en el seno de cualquiera.

²⁹⁰ El primero en reparar en esa posibilidad del heroísmo fue Jordi Gracia en su tempranísimo comentario aparecido pocos meses después de publicarse *Soldados de Salamina*. Véase, Jordi Gracia, *Hijos de la Razón*, Edhasa, 2001, p.257: <<[...] es necesaria la indeterminación sobre Miralles porque la novela no quiere tratar de un hombre con el instinto de la virtud, sino del instinto de la virtud que pudo haber encarnado un hombre[...]>> .

²⁹¹ Y creo que también fue precisamente esto lo que hizo que Miralles fuéramos todos, y que tantos hubieran conocido a alguien como Miralles. Para ver ejemplos de lo que supuso el “efecto Miralles”, véase las anécdotas con lectores y admiradores que Cercas y Trueba vivieron en Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit. pp.125-127. Son, por cierto, impagables las páginas donde ambos cuentan cómo construyeron el personaje Miralles, tanto para la novela como para la adaptación cinematográfica respectivamente, en Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, pp.116-132

Pero, maravillosa contradicción, este heroísmo, el más democrático, el más accesible de todos los héroes -porque no es una historia sino un instante²⁹²; no una actitud sino un acto- alcanza también a los carceleros de la libertad, a los enemigos de la democracia, a los ideólogos y oradores y charlatanes que precisamente trabajan contra la alegría y la vitalidad y la generosidad y la limpieza en el mundo: << Lo encontró muy cerca, nada más cruzar el lecho profundo, pedregoso y sin agua de un arroyo bordeado de álamos, y se tumbó allí, entre la alta hierba [...] 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>>

²⁹² Sobre este instante luminoso del héroe que llevamos dentro, de nuestra heroicidad posible, Cercas ha escrito en bastantes documentos, pero quiero señalar algunos que aparecen en las intermediaciones de *Soldados de Salamina*, justo un poco antes o un poco después de publicarse la novela, como el artículo *Los Demás*, El País, Cataluña, 27/7/2000, donde Cercas habla de los atrevidos bailarines de su pueblo, suspendidos en la dicha del instante eterno de su alegría, y cita parte de un poema de su amigo Enric Sòria, *L'instant etern*, de temática calcada. También la propia cita de Hesiodo con la que se inicia la novela, "Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres", comentada exactamente en este sentido en Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.214-215 y p. 21-22. O el muy sintomático *La felicidad*, El País, 4/8/2001, primer artículo con el que Cercas inauguró columna propia, y cuyo tema es precisamente el de la alegría del instante presente: <<Algunos aseguran que la alegría es el nombre verdadero de la felicidad, que consiste, por tanto, en una adhesión sin fisuras a lo real o, como diría la canción del verano, en vivir el instante presente.>>. Se trata de un asunto de gran importancia porque al centralizar la carga humana de *Soldados de Salamina* en esa alegría de vivir, Cercas está rompiendo con el largo prestigio occidental de la infelicidad, y abriéndose paso hacia un tema que muy relacionado con el de la bondad y su complejidad frente a la banalidad del mal: lo complicado, lo prodigioso y lo excelso, no es la infelicidad, ni el pozo interior, ni la maldad, sino el bien, la alegría, y la cumbre de la dicha. Es decir, vivir: <<A lo mejor todo es más simple y la felicidad consiste en no tener miedo de poner cara de idiota o de cantar la canción del verano. O en estrenar columna. Quién sabe: a lo mejor lo que pasa es que todos somos felices, sólo que no nos damos cuenta, porque la inteligencia no nos da para más. A lo mejor ser feliz consiste en estar vivo.>>, Javier Cercas, ídem. Aunque la idea, como indiqué, ya vive en Cercas al hablar de Bioy Casares en *Una buena temporada*, los pertrechos filosóficos de la banalidad del mal los pone Hannah Arendt en la cabeza de Cercas, quien volverá en repetidas ocasiones sobre este asunto en su articulismo, como mostraré más adelante. Véase, Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.140

Lo dice Sánchez Mazas²⁹³ tras escapar milagrosamente de su fusilamiento y haber sido prodigiosamente perdonado por el soldado que lo encuentra en el bosque como un conejo muerto de miedo. Sí, también Sánchez Mazas, el falangista, el azuzador de odios y agitador de rencores, la pluma puesta al servicio del fascismo y la destrucción, encuentra su momento de plenitud, su radiancia sin testigos, el instante puro y valiente en que vive como un héroe.

5

Sin perder de vista que la novela investiga y le da vueltas a un suceso de la Guerra Civil española, sin saltarnos que parte de su éxito en aquellos dos años imparables se produjo a la vez o en consonancia con el inicio del movimiento de la Memoria Histórica en España²⁹⁴, Cercas ha repetido públicamente que *Soldados de Salamina* no trata sobre la Guerra Civil española²⁹⁵. Para ser precisos, no trata sobre Sánchez Mazas ni sobre la falange española, no pretende restituir su nombre ni justificar al personaje²⁹⁶ -aunque sí le concede, le choque a quien le choque, la complejidad de cualquier ser humano, no sólo su caricatura esquemática; aunque si le permite, le guste a quien le guste, la posibilidad del heroísmo, porque ese mensaje es precisamente el corazón de la novela y late para todas sus páginas y hacia todos sus lectores.

²⁹³ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p.296. Señala con tino Ródenas en esa misma página (nota 62) que Sánchez Mazas no podía conocer estos versos de Ezra Pound porque fueron publicados póstumamente en 1970. De nuevo, Cercas rellena con la imaginación lo que la historia no alcanza, al igual que hará con la invención de Miralles en la tercera parte. Sin embargo, nótese que esta gota de ficción puesta en mitad del relato real “Soldados de Salamina”, la supuesta “historia real” de la novela, la contamina por completo de literatura.

²⁹⁴ Se consideró iniciado el movimiento en octubre de 2000 con los levantamientos de restos en El Bierzo. Javier Cercas, *El Impostor*, PRH Mondadori, 2014, p.302. Para más simetrías entre este movimiento y la novela de Cercas, véase Domingo Ródenas, en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p.96

²⁹⁵ Véase en este sentido, Javier Cercas, *¡Otra bendita novela sobre la guerra civil!*, El País, 10/1/10; y Javier Cercas, *Epílogo a la edición de 2015*, *Soldados de Salamina*, op.cit, p. 408.

²⁹⁶ Absurdamente, se ha volcado en Cercas y su novela un intento de restitución y justificación de la figura de Sánchez Mazas, o incluso del falangismo. No hacía casi ni falta, pero para ver los argumentos que rebaten esta ocurrencia, véase Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p. 28, 33, y 130. Cercas observa una distinción nítida entre entender y justificar de la que hablaré más adelante. Véase por ahora, op.cit, p.33, o el ya citado Javier Cercas, *Javier Barden y el mal*, El País, 5/8/2018.

Ahora bien, hay algo en esa rocambolesca historia de fusilamientos fallidos que ilustra ejemplarmente un aspecto de la voraz historia de la Guerra Civil, y que a Cercas sí le interesa hasta la obsesión: la memoria. Para ser precisos, el incalculable valor literario de la memoria.

Cercas pronto se familiarizó con la Guerra Civil. Desde pequeño, había escuchado las historias -no siempre iguales- sobre su tío abuelo Manuel Mena, joven entusiasta enrolado en el primer falangismo, que se alistó en el ejército de Franco a pesar de la oposición familiar, peleó, ascendió, y murió desangrado por un tiro en la batalla del Ebro. Este muchacho cuya muerte prematura lo congela para siempre en una juventud inmaculada, se convierte en el héroe familiar, o al menos en el fantasmagórico y totémico héroe familiar de Blanca Mena, la futura madre de Cercas, tan sólo una niña cuando el *tío Manolo* muere²⁹⁷. Por este suceso familiar y esa admiración materna que sobrevive en el recuerdo durante décadas, Cercas queda imantado desde niño a la Guerra Civil²⁹⁸. De la guerra y los recuentos de la guerra que leyó o escuchó en aquel entonces también pudieron interesarle la trepidante velocidad de los sucesos, tan cercanos a la aventura, el aroma de leyenda de muchos de esos relatos, la insistencia de los héroes o de las heroicidades en aquellos días de todo o nada, a vida o muerte. El caso es que ese poso fascinado por el pasado de su país quedó en Cercas de un modo latente o implícito, y al crecer, y al pasar los años, regresa. Lo hace tras su aventura juvenil por Estados Unidos, cuando entiende que él es español se ponga como se ponga, y que la historia de España es también su historia. Con todo esto, llegamos a junio de 1993, llegamos a Amsterdam, y llegamos al último nombre propio de *Soldados de Salamina*: Jordi Gracia. Ensayista, especialista de la posguerra española, colaborador habitual de *El País*, y Catedrático de literatura española contemporánea en la Universidad de Barcelona, Jordi Gracia (Barcelona, 1965) supo de Cercas precisamente por su tesis doctoral sobre Gonzalo Suárez. En el verano de 1992 su mentor, el profesor Joaquín Marco, se la dejó en su mesa de becario del despacho que compartían. A Marco le unía una robusta amistad con Sergio Beser, mentor de Cercas. Gracia la leyó con interés -preparaba la suya- y la hubo de recordar porque por la forma y por el fondo, por la voluntad de estilo y las necesidades personales que transpiraba, le

²⁹⁷ Que será la semilla de su futura novela, *El Monarca de las sombras*, cuyo primer intento de redacción acababa de frustrarse o apartarse cuando Cercas escribe *Soldados de Salamina*. Véase, Domingo Ródenas, en *Soldados de Salamina*, op.cit, p.134, nota 151.

²⁹⁸ Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, pp.23-24; y Miguel De Lucas, *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*, Tesis doctoral, Sevilla, 2017, p. 77, n.16.

pareció *rara* en el mejor sentido de la palabra²⁹⁹. Puede que se hubieran cruzado en alguna otra ocasión, porque en aquel entonces Gracia acudió alguna vez a la Universidad Autónoma donde Cercas estudiaba para consultarle dudas a Beser, pero el caso es que fue en la capital de Holanda y en junio del 93, donde se celebraba el congreso Diálogos hispánicos de Amsterdam, cuando coincidieron, congeniaron, y se inició una intensa amistad que dura hasta la fecha. Gracia no era la primera vez que asistía, ya lo había hecho en otras ocasiones presentando material siempre novedoso, razonadamente crítico, sobre la posguerra, la vida de sus revistas, la noticia de su literatura, su recepción o su tratamiento. A Cercas, acostumbrado a Beser y a la perspicacia de sus planteamientos, no le costó detectar la originalidad y la frescura de aquel muchacho y se sintió interesado por él de inmediato. Para Cercas sí era su primera vez, preparaba las oposiciones a la plaza de profesor en la universidad de Gerona, y por ello necesitaba presentar con urgencia literal una publicación a la semana siguiente. Sin embargo, aquel día Cercas no presentó cualquier cosa. Presentó una bomba. El artículo se llamaba -se llama- “Torrente Ballester falangista: 1937-1942”³⁰⁰, y es una razonada demolición de la fachada de olvidos interesados, barnices, y algodones que Torrente Ballester y los críticos de Torrente Ballester habían levantado para salvaguardar su figura y aguar un pasado incómodo de fuerte sabor falangista. El artículo, con todo, evita las lecturas cerradas, y a pesar de que saca a la luz varios documentos silenciados de 1937 a 1942, donde Torrente Ballester apela por un teatro de esencias heroicas y nacionales, donde Torrente Ballester defiende categóricamente el programa de Falange frente al liberalismo desnortado y la aberración marxista, donde Torrente colabora directa, activa, y entusiásticamente con los organismos de propaganda del bando franquista; el texto destaca por otro motivo: <<No parece arriesgado aventurar que, en el caso que nos ocupa, la conocida adhesión juvenil de Torrente a la causa del falangismo es uno de los motivos que, al calor del pacto de silencio impuesto por la transición democrática, sin duda habrá desaconsejado a no pocos investigadores escarbar en esa incómoda parcela del pasado>>³⁰¹. Cercas no se siente desaconsejado por ese “pacto de silencio”, al contrario, cabe pensar que precisamente por ese pacto de silencio del que Cercas no siente haber participado, o no siente al menos que nadie le haya pedido permiso para incluirlo, es por lo que debe escarbar en el pasado de Torrente, abrir puertas

²⁹⁹ Javier Cercas y Jordi Gracia han tenido la gentileza de contarme personalmente los pormenores sobre cómo se originó su amistad.

³⁰⁰ Javier Cercas, “Torrente Ballester falangista”, *CIEL*, vol.5, 1, 1994, pp.161-178. El artículo va dedicado a Sergio Beser, quien le puso sobre la pista del tema.

³⁰¹ Op.cit, p.161

y ventanas, *desclasificarlo*. Es más, lo que a Cercas le llama verdaderamente la atención de este asunto no es el silenciamiento de documentos comprometedores (lo cual, bien mirado, podía reportarle a él una mínima gloria como especialista al descubrirlo). Lo que a Cercas le moviliza es la facilidad de Torrente para falsear su pasado, concretamente para alterar sin inmutarse los recuerdos, los datos, el sentido de los acontecimientos mediante la manipulación de la memoria: <<Pero hay dos puntos de este prólogo [a una antología de Primo de Rivera] que quisiera destacar. El primero de ellos es sólo anecdótico; nos muestra cómo, después de todas las muestras de adhesión al falangismo que había dado durante la guerra, todavía en 1940 Torrente se creía obligado a mentir acerca de su pasado, pues deja caer como al desgaire que en 1933 ya era falangista (¿o es que miente ahora, cuando asegura que durante la República perteneció al Partido Galleguista?)>>³⁰². La segunda cosa que moviliza a Cercas es la inmensa facilidad de Torrente Ballester para levantar mitos históricos (por ejemplo, el de Primo de Rivera con esa antología) y la tarea inmensa de desmontarlos a la que se entregará después, con ironía e incredulidad, cuando comprenda terriblemente tarde que el falangismo no va a ningún sitio: <<Más importante es el segundo punto. [...] La importancia de esta cuestión radica en que es la primera ocasión que Torrente se ocupa de un tema que va a ser constante en su obra futura: las causas que llevan a la erección de los mitos históricos>>³⁰³. Mediante la figura de Torrente Ballester, bajo los rigores y requisitos académicos del artículo especializado, con la Guerra Civil como telón de fondo, Cercas está conectando ya con las ondulaciones, las brumas y los espejismos que genera la memoria. Y aquí se funden dos ingredientes indispensables de *Soldados de Salamina*: el poder de la memoria y el poder del pasado.

Cercas ha tocado algo importante, pero aún no sabe exactamente qué. Su interés por la Guerra se refina así en su interés por el falangismo, que tras este artículo y el pequeño revuelo que generó, le indican que está en el camino correcto: <<Fue hace ya unos años, cuando estaba preparando para un congreso un trabajo sobre Gonzalo Torrente Ballester. [...] Así que escribí un trabajo sobre el asunto, lo llevé al congreso y, cuando lo leí, alguna gente me reprochó que hubiera escrito aquello. [...] Aquello me pareció un mal síntoma. El meterme en todo esto y darme cuenta de que pasaban cosas muy raras fue quizá el motor inmediato de mi interés serio por el falangismo.>>³⁰⁴. Así que en Amsterdam, el día

³⁰² Op.cit, p.172

³⁰³ idem

³⁰⁴ Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.37

en que Gracia y Cercas se hacen amigos, Cercas inaugura sus tratos profesionales con la Guerra Civil española, tratos que sólo harán que ir en aumento: al año siguiente, 1994, se produce el encuentro con Sánchez Ferlosio en Gerona del que ya hablé, donde éste le cuenta la historia del fusilamiento de su padre, Sánchez Mazas. En los siguientes años, ya ejerciendo como profesor universitario, Cercas se centra en la literatura contemporánea española, sobre todo en la literatura de la posguerra³⁰⁵, y llega a redactar el capítulo sobre la novela española durante el franquismo para la *Historia de Literatura Española Contemporánea*³⁰⁶, colección a cargo de Sanz Villanueva y dirigida por su antiguo profesor Francisco Rico. En 1997 consigue sacar adelante por iniciativa propia un curso de doctorado sobre falangismo y literatura, en el que colaborarán entre otros Jose Carlos Mainer, Juan Segura, y Jordi Gracia. Además de estas tareas visibles, se produce una casi invisible pero que lo acelera todo enormemente: la amistad con Gracia. A Gracia le pide ayuda para la redacción del capítulo de novela durante el franquismo, porque ha leído ya su tesis *Estado y Cultura* y han compartido las suficientes cenas como para saber que puede contar con sus reflejos y su creatividad, con su incipiente conocimiento sobre el tema, y con una mirada que se sale de las lecturas establecidas sobre la Guerra, la posguerra, el franquismo, y la vida intelectual de esa época - que es lo que exactamente le interesa a Cercas. En lo sucesivo, se desencadena entre ellos un incesante intercambio de lecturas, conversaciones, afinidades, y disidencias compartidas, que no sólo apuntalarán su amistad, sino que les hará crecer en sus escrituras. De Cercas, Gracia acoge con entusiasmo su descarada voluntad de estilo, su manera fisiológica de leer escritores³⁰⁷, y se convierte en uno de los primeros lectores -sino el primero- de cada uno de sus siguientes manuscritos a partir de *Una buena temporada*. De Gracia, Cercas abraza el conocimiento exhaustivo de la vida cultural de la posguerra -que Gracia llevaba estudiando desde finales de los 80- su capacidad para detectar las tramas generacionales, los túneles entre el exilio y el interior, la resistencia silenciosa que se teje en las entrañas del franquismo más descreído o desencantado a base de leves gestos, artículos silbados, diarios de desahogo, memorias de reivindicación, un verdadero universo de literatura “biográfica” menuda y hasta la fecha menor que conecta con el gusto de Cercas por el libro misceláneo y por su incansable búsqueda de identidad. Ambos dibujan una figura curiosa: Cercas,

³⁰⁵ Javier Cercas, “Epílogo a la edición de 2015”, *Soldados de Salamina*, op.cit, p. 409

³⁰⁶ Javier Cercas, “La novela durante el franquismo”, en Sanz Villanueva (coord.), *Historia de Literatura Española Contemporánea*, Crítica, 1997

³⁰⁷ Véase un claro elogio de ello en Jordi Gracia, “Elogio dell’amiguità”, *Dedica a Javier Cercas*, A.A.V.V., Thesis, 2013, pp.105-111

el posmoderno indesviable, se nutre de historia y de política y de ideología y de sociología con Gracia. A su vez Gracia, a quien nunca le interesó demasiado el posmodernismo, se empapa del aventurismo y la experimentación y el juego literario de Cercas.

Pero a lo que ambos llegan en esas fechas, juntos y por separado, es a una conclusión clave para *Soldados de Salamina*: que el pasado es una dimensión del presente³⁰⁸, que en el presente pervive el pasado y que, por tanto, si queremos alcanzar ese instante pleno en el que el héroe surge o la posibilidad del heroísmo se abre -en suma, si queremos vivir- debemos conocer los orígenes del presente, es decir, mirar directamente a los ojos a nuestro pasado. En este sentido, me parece oportuno rescatar aquí una casi desconocida reseña que el por entonces no menos desconocido Javier Cercas le dedica a Jordi Gracia a raíz de la publicación de su tesis doctoral, *Estado y Cultura*, y que aparece en la revista *Qué leer* en junio de 1997 con el flagrante título “Las raíces del presente”: <<Hace ya algún tiempo que los filólogos de mi generación aceptamos, con más o menos resignación, la brillantez sin paliativos de Jordi Gracia. [...] Gracia ha sabido contar en él [el libro *Estado y cultura*] una historia apasionante: la del nacimiento, en el seno del franquismo, de una joven intelectualidad activa y opositora, que acabará rechazando una sociedad tradicionalista y apostando por un estado moderno y europeizado; [...] Gracia cuenta esa historia sin escamotear contradicciones y paradojas y devolviéndonos el sentido de la mejor literatura del momento. Decía Ortega que un libro de ciencia tiene que ser de ciencia, pero sobre todo tiene que ser un libro. Está claro que *Estado y cultura* es un libro [...]>>³⁰⁹

Del libro a Cercas le interesa, por descontado, lo que el libro tiene de historia, es decir, de genealogía, de mirada sobre el pasado para comprender este presente: el nacimiento indetectable en medio de la dictadura de una nueva intelectualidad y unos nuevos mecanismos intelectuales que desembocarán a la postre en la creación del estado moderno y europeizado que hoy conocemos, un proceso que Gracia seguirá rastreando y desenterrando de la mole grisácea y recocida del franquismo hasta ganar el premio Anagrama de

³⁰⁸ El propio título de *Soldados de Salamina* será un guiño a esta idea al jugar con la supuesta remotez que ningún pasado guarda con el presente, como el de la Guerra Civil y los nietos de esa guerra, por ejemplo Javier Cercas nacido en 1962, quienes pudieron pensar que aquel conflicto era tan lejano como la antigua batalla de Salamina. Para un análisis de ello, véase Domingo Ródenas, en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p.111, y Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.144-145

³⁰⁹ Javier Cercas, *Las raíces del presente*, *Qué leer*, junio 1997

ensayo en 2004 con su libro más emblemático sobre el asunto, *La resistencia silenciosa*³¹⁰. Cómo no, a Cercas le interesa también la historia tardía del falangismo, su momento de desplome con voces resonantes y críticas como la de Dionisio Ridruejo³¹¹. Pero lo que a Cercas le interesa sobre todo es lo que el libro tiene de libro, es decir, lo que tiene de literatura, lo que tiene de juego de oposiciones, y paralelismos, y contradicciones, y paradojas, ese terreno movedizo de verdades múltiples en el que Cercas se siente como pez en el agua, esa *literaturización* que Cercas no puede dejar de ejercer ni dejar de ver en la obra de su amigo. A Cercas el libro le interesa por Gracia, por el tema, por el brillo, y porque aúna la historia y la literatura, el dato y el estilo, el pasado y su envase actual. Es en Gracia donde encuentra un ejemplo vivo, válido y próximo de esa mezcla, es con Gracia con quien hubo de debatir éstas inquietudes en muchas ocasiones. Sin este cruce de hombres, sin este juego de espejos, no se puede entender por completo, en todo su alcance, la metamorfosis que Cercas experimenta durante esos años y que le lleva a zambullirse, desde las alturas hipermentales del posmodernismo, a las profundidades de la historiografía, el compromiso político, y el poder del pasado.

Pero Cercas necesita algo más. No es suficiente con investigar la inmediatez de nuestro pasado, las fechas, los episodios, incluso con la finura de un Gracia, incluso bajo esa sensibilidad. No. Hay que generar una estética. Hay que hacer con ello literatura. Hay que expresarlo de algún modo concreto y personal. Pero, ¿cómo?

Temáticamente, *Soldados de Salamina* está lleno de retornos. Se regresa al falangismo y a la guerra para entender el atronador silencio que aún en 2001 duraba sobre esta horrosa herida. Se regresa al soldado anónimo para sacar del olvido a los anónimos republicanos que pelearon por una causa justa y, recuérdese, una república legal. En un nivel simbólico -se ha dicho mucho y el primero en decirlo el propio Cercas³¹² - se vuelve a Miralles para encontrar a un padre, tal vez el último padre que Cercas necesitaba encontrar tras Borges, Kafka, Flaubert, o Gonzalo Suárez, y poder clavar así el último clavo de su

³¹⁰ Que Cercas reseña con un amplio y elogioso artículo que lleva por título casi adivinable *Las raíces del presente*. Véase Javier Cercas, *Las raíces del presente*, Claves de la razón práctica, 144, julio/agosto 2004, pp.56-59, en Javier Cercas, *La verdad de Agamenón*, op.cit, pp.130-138

³¹¹ A quien Cercas dedicará también un artículo a raíz de la biografía que sobre Ridruejo escribe Jordi Gracia en 2008: Javier Cercas, *ETA, Ridruejo y la buena conciencia*, El País, 28/12/2008

³¹² Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.21. Domingo Ródenas, en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p.141

identidad. Se vuelve incluso a los muertos mediante su recuerdo, como si recordarlos fuera revivirlos, como si mantenerlos en la memoria supusiera mantenerlos con vida un poco más³¹³. Sí, todo eso es cierto, todo eso son hilos presentes en *Soldados de Salamina* con los que se conecta el pasado al presente, con los que se desvela el pasado como un pedazo del presente. Pero quiero señalar un recurso simplísimo, que aparece en todo el libro y que logra con radiante precisión esa sincronicidad entre el ayer y el ahora. Más: que insinúa con maravillosa ambigüedad cómo saltamos de un lado a otro del tiempo, cómo construimos la historia. Aquí:

<< [...] como si buscara desmentir su fama de hombre huraño (o quizás es que ésta carecía de fundamento), estuvo cordialísimo [...]>>³¹⁴

Y aquí: << [...] como si les hubiese impresionado tanto que la memoria hubiera congelado su imagen en una instantánea común (o como si Laín hubiera copiado a Ridruejo; o como si los dos hubieran copiado a una misma fuente) [...]>>³¹⁵

Y aquí: << Es curioso (o por lo menos me parece curioso ahora): [...]>>³¹⁶

Y aquí: << A su lado o tras él, alguien intenta justificar o explicar algo que no oye o no entiende, [...]>>³¹⁷

³¹³ Op.cit, p.21, y pp. 47-55.

Este tema ha sido finamente analizado por Domingo Ródenas en el estudio crítico de *Soldados de Salamina*, Cátedra, 2017, p.133 y pp.142-143, notas 157 y 158 respectivas. Resultan pertinentes las fuentes literarias que cita, esto es, el poema de Thomas Hardy "The to-be forgotten", varios artículos de Joan Ferraté, y un poema de Salvador Oliva, "L'insistència dels morts", ambos últimos profesores y amigos de Cercas, así como el paralelismo que establece Ródenas, a través de la fuente de Joan Ferraté, entre el final de *Soldados de Salamina* y el de *Los muertos* de James Joyce, y que comenta el propio Cercas en Javier Cercas, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.212. Añado que la persistencia de los muertos en la memoria reaparece así mismo en Javier Cercas, *Paraíso*, El País, 11/8/2001, su segundo artículo de columna propia, en el que Cercas recuerda a su amigo recién fallecido Gabriel Galmés, y también en el primer artículo de Cercas para su recién estrenada sección *Palos de Ciego*, en el suplemento dominical de *El País*, *La primera muerte*, 25/8/2002, donde habla del poeta Joan Margarit y cita ya el poema de Hardy.

³¹⁴ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p.201

³¹⁵ op.cit, p.226

³¹⁶ op.cit, p.228

³¹⁷ op.cit p.288

También aquí: << [...] protegidos por el anonimato de los uniformes, que los confundían y los igualaban con los soldados que en la casa o alrededor de la casa esperaban su turno para comer, [...]>>³¹⁸

Aquí por supuesto: <<Lo cierto es que Miralles se casó en Dijon (o en los alrededores de Dijon) y que en Dijon (o en los alrededores de Dijon) tuvo una hija.>>³¹⁹

Y de nuevo aquí: <<[...] le expliqué el error de perspectiva que había cometido al escribir Soldados de Salamina y le aseguré que Miralles (o alguien como Miralles) era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara.>>³²⁰

Una simple *o*. Una llana y rasa conjunción disyuntiva. Ese es todo el método, el limpio, acendrado, y genial mecanismo con el que Cercas transmite una y otra vez una realidad de versiones, una realidad que puede ser así o asá o de cualquier otro modo, un mundo aproximativo en el que nada es lo que parece, en el que el pasado altera el presente y el presente altera el pasado porque todo está toqueteado por las arenosas manos de la memoria³²¹: << Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si,

³¹⁸ op.cit, p.302

³¹⁹ op.cit, p.354

³²⁰ op.cit, p.359

³²¹ A la fungible naturaleza de la memoria y sus versiones ya se aproximó Cercas en uno de sus primeros artículos para El País, Cataluña, *La pureza de la memoria*, 3/2/1998, en *Relatos Reales*, pp. 173-176: <<La memoria es un monstruo; uno olvida las cosas, pero ella no: simplemente las archiva. Unas veces te muestra enseguida lo que ha guardado, otras te lo oculta durante años; a menudo lo hace de acuerdo con su voluntad y no con la tuya. Uno cree que tiene memoria, pero es la memoria lo que le tiene a uno. [...]>>. Sobre todo ello, hubo de hablar con Jordi Gracia por partida doble: por un lado, a través de Mercè Jodar, a la sazón pareja de Jordi Gracia, neuropsicóloga, y con quien Cercas conversa en el propio artículo sobre las alteraciones de la memoria. Por otro, líneas antes se cita un verso de Pere Gimferrer perteneciente a su libro *Arde el mar*: <<Si pierdo la memoria, qué pureza>>. Ese poemario fue lectura cabal de Cercas en esa época, y el libro hubo de llevar tertulia con Jordi Gracia porque éste lo había editado en Càtedra en 1994 y lo conocía al dedillo. Poco antes, Cercas vivió los estragos de la degeneración de la memoria en primera línea cuando un familiar muy cercano padeció mal de Alzheimer.

Como veremos en breve, la memoria es punto de enlace con la imaginación. La idea está ya en Cercas en *El vientre de la ballena*, Tusquets, 1997, p.12: <<Porque sé que este relato va a infectarse de olvidos, omisiones y errores; cuento con ellos. No pretendo ser absolutamente veraz o exacto: sé que recordar es inventar, que el pasado es un material maleable y que volver sobre él equivale casi siempre a modificarlo. Por eso, más que a ser veraz o exacto, aspiro sólo a ser fiel al pasado, quizá para no traicionar del todo al presente. Por eso, y porque a menudo la imaginación recuerda mejor que la memoria, sé también que aquélla rellenará los vacíos que se abran en ésta. No importa: al fin y al cabo tal vez sea cierto que sólo una historia inventada, pero verdadera, puede conseguir que olvidemos para siempre lo que realmente ha pasado>>.

de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto para sus protagonistas, quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino sólo lo que recordaban haber contado otras veces.>>³²². La duda que al personaje *Javier Cercas* le asalta tras escuchar los relatos de “Los amigos del bosque”, el puñado de muchachos que ayudó a Sánchez Mazas tras sobrevivir a su fusilamiento, es extensible a muchos otros matices que se cuentan en la novela. Los estados de humor del protagonista, sus motivaciones, las motivaciones de otros personajes, pero también la ubicación de personas, de acontecimientos, todo está aturrido por el eco del recuerdo, todo saturado de memoria.

Este detalle, esta técnica diminuta, tiene repercusiones descomunales en la novela. Por dos motivos. El primero porque refuerza la sensación, absolutamente favorita para un autor posmoderno, de estar asistiendo a las representaciones de la realidad mucho antes que a la realidad misma. La vocación antirrealista de estas *os*, de esta saturación de versiones con que se construye *Soldados de Salamina* es total. En esta ocasión, a diferencia de un Borges, la falsificación no se realiza sobre un género (el ensayo por ejemplo), o sobre un artefacto (el libro), ni siquiera es necesario parodiar o tirar de *pastiche*: nada de eso, Cercas se remonta al origen, al caño perceptivo, al verdadero manantial desde el cual el flujo de la vida ya queda modificado de entrada: la memoria. La memoria es recordar y recordar es, tarde o temprano, relatar. Se pueden inventariar todo tipo de relatos, se pueden catalogar y probar suerte con sus falsificaciones. ¿Y para qué? ¿No resulta más sencillo, más esencial, ir directamente al mecanismo con el que nos construimos el mundo, con el que nos explicamos el misterio de estar vivos, con el que en suma nos montamos los mitos, donde nacen todos nuestros “relatos reales”? ¡Pues a por la memoria!

Pero la memoria también es olvidar. Y aquí viene el segundo motivo por el cual esta pequeñez estilística es de suma importancia. Al presentarnos dos versiones (o más) de un mismo suceso, de una misma situación o emoción o dato, Cercas abre ante nosotros un agujero. *Soldados de Salamina* enuncia frases con varias posibilidades y el lector -momento clave- va a elegir, va a dejarse impactar más o menos por una de esas posibilidades, de esas versiones, va inclinarse por uno de los caminos que Cercas nos pone delante. Esto nos fuerza a interpretar. Es más: nos obliga a la responsabilidad de interpretar. El

³²² Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p.246

lector debe madurar ante una obra como *Soldados de Salamina* a pasos agigantados, no sólo porque se le planteen asuntos espinosos de su pasado colectivo, con sus grises y sombras y desagradables matices, que debe encarar para saber quién es; no sólo porque se le plantee la posibilidad del heroísmo y por tanto, se le convoque a ello; sino porque tiene que asumir que es un ser perceptivo y memorioso que participa activamente de la creación del mundo, que altera con sus elecciones voluntarias o inconscientes y sus recuerdos y sus relatos no sólo lo que pasó, sino también lo que está pasando. No creo que se pueda alcanzar una literatura más comprometida que esa.

6

No será el único truco doble de la obra. *Soldados de Salamina* disfruta de otra técnica contradictoria, aparentemente tensada hacia dos intenciones distintas: el narrador *Javier Cercas*. Es este un tema ampliamente tratado por la crítica que se puede resumir en lo que dice acertadamente Domingo Ródenas³²³ en la edición crítica del libro publicada en 2017. A saber: que el *Javier Cercas* que protagoniza *Soldados de Salamina* no es el *Javier Cercas* que firma la novela (porque uno es periodista y el otro profesor, porque uno está separado y el otro casado, porque uno no tiene hijos y el otro tiene a su hijo Raúl, porque a uno se le ha muerto el padre y al otro no se le ha muerto en 2001); que el *Javier Cercas* de *Soldados de Salamina* comparte sospechosamente rasgos, o por mejor decir, bibliografía, con el *Javier Cercas* autor (ambos han escrito dos novelas llamadas *El Móvil* y *El inquilino* respectivamente; ambos son escritores en horas bajas; ambos son amigos de Bolaño; ambos han escrito una crónica aparecida en *El País* el 11 de marzo de 1999 y titulada “Un secreto esencial” que trata de la muerte de Antonio Machado y de la paralela *no muerte* de Sánchez Mazas, quien por las mismas fechas escapa increíblemente vivo de su fusilamiento; ambos investigan el suceso a partir del contacto del historiador Miquel Aguirre, quien tras leer el artículo decidió escribirle a *Javier Cercas* -a los dos- y darle a conocer muchos más datos sobre el fallido fusilamiento -el nombre del otro fascista superviviente, y la identidad de los “muchachos” que ayudaron a Sánchez Mazas durante los días posteriores, Joaquim Figueras, Pere Figueras, Daniel Angelats y María Ferrer). Ambos conocen a casi todos ellos (Joaquim había ya fallecido pero trataron con su hijo, Jaume, quien le proporciona a los dos *Cercas* la libreta que Sánchez Mazas escribió durante aquellos días). Más allá del texto, Ródenas apunta otros aspectos de peso en la

³²³ Op.cit, pp.61-70

construcción de este doble Cercas, de este espejismo de sí mismo que Cercas mete en *Soldados de Salamina* para guiarnos y narrarnos la historia: como ya comenté, que el recurso en realidad se inicia en *Relatos Reales*, porque el periodista descacharrado, neurotíquo, y voluntarioso de las crónicas se parece como dos gotas de agua al *Javier Cercas* que cuenta la novela. Que el recurso puede (y debe) remontarse al antecedente de Larra en nuestras letras³²⁴ y al uso que el propio Larra hizo de sí mismo como personaje. Que el recurso también se encuentra en el ensayo, porque ese *yo ficticio* puede contar historias o puede contar ideas; y que eso también lo emparenta con el yo poético y, por poner un ejemplo próximo y evidente, con los poemas de Jaime Gil de Biedma protagonizados por *Jaime Gil de Biedma*³²⁵. Que el recurso es también la culminación de una larga carrera por alcanzar una identidad propia, del que este *Javier Cercas* es su producto final o más pulido³²⁶. En definitiva que ese yo ficticio es una manera de ocultarse para mostrarse, una voz franca desde la cual mentir honestamente, un ámbito fraudulento de seguridad tras el que poder sincerarse y con el que hablar desde el ejemplo que más a mano nos cae siempre, que es uno mismo. Que *Javier Cercas* es la máscara que esconde y por ello revela, acentuado, a Javier Cercas.

Todo esto me parece exacto. Ahora bien, me resisto a creer que Cercas emplee esta técnica teniendo en la cabeza el concepto de autoficción, término desde el que a menudo se ha analizado invariablemente este cruce de Javieres Cercas, entre otras cosas porque dudo mucho que esas consideraciones tengan demasiada cabida en Cercas a plena escritura, cuando se encuentra con *las manos en la masa*, y porque el propio Cercas no parece darle demasiada validez a un término frío y un poco redundante que él mismo despluma de la siguiente manera: << [...] palabra pedante con que suele designarse una modalidad literaria que consiste en convertir en ficción la propia vida. Claro que toda ficción es en el fondo autoficción, en la medida en que toda ficción parte de la propia experiencia para convertirla en conocimiento, elevando lo particular a universal; pero en lo que suele denominarse autoficción se da una fusión aparente entre la biografía del autor y la del protagonista de la ficción>>³²⁷.

³²⁴ Lo comenta Cercas en su artículo *Una lección de Larra*, El País, 4/10/2009

³²⁵ Lo indica el propio Cercas: Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.19

³²⁶ idem

³²⁷ Javier Cercas, *¿Qué fue de todos nosotros?*, El País, 17/7/2011

Hay un pasaje en el libro *Diálogos de Salamina*, conversaciones entre Cercas y David Trueba, en el que se comenta algo en mi opinión importante sobre este *Javier Cercas*: su origen.

<< DT [David Trueba] ¿Desde el principio se llamaba Javier Cercas el protagonista?

JC [Javier Cercas] No, de ninguna manera. Lo que ocurre es que, cuando yo describo el encuentro con Bolaño, ya en la tercera parte, me doy cuenta de que el narrador ha de llamarse Javier Cercas. Si en la novela Bolaño se llama Bolaño, el narrador también se ha de llamar Javier Cercas>>³²⁸

Y la pregunta cae por su propio peso: ¿por qué se da cuenta Cercas de ello precisamente con Bolaño? Es decir, Sánchez Mazas ya se llamaba Sánchez Mazas desde el principio; también el historiador Miquel Aguirre, el comprobable Sánchez Ferlosio y el verificable Andrés Trapiello, los documentados y palpados Jaime Figueras, Pere Figueras, Maria Ferrer y Daniel Angelat que aparecen en la novela. ¿Por qué se le impone el recurso en ese momento? Yo creo que lo explica, precisamente, el propio Bolaño en una de los primeros comentarios que recibió la novela: <<[...] aparece un personaje nuevo, un tal Bolaño, que es escritor y chileno y vive en Blanes, pero que no soy yo, de la misma manera que el Cercas narrador no es Cercas, aunque ambos son posibles e incluso probables>>³²⁹. Posibles e incluso probables. Me aventuro a pensar que lo que Cercas ve cuando mete a Bolaño en la novela es, precisamente, el mundo de versiones que está colocándonos, el poder de la versión -de la memoria- como amplificador de ese presente que termina alcanzando al pasado, un palanquín con el que nos fuerza a interpretar, con el que nos mueve a responsabilidad, a compromiso. El falso *Javier Cercas* de *Soldados de Salamina* de pronto se vuelve indispensable, pieza clave para la coherencia de la novela entera. Opera así como un contaminante, un humo distorsionador que termina de enredarlo todo porque ahora ya no se trata de decantarnos por lecturas posibles de frases divergentes, sino que hay que decantarse por autores probables: ¿De quién vamos de la mano en esta historia? ¿Quién nos lleva por el laberinto de *Soldados de Salamina*? Un tipo que no es comprobable pero es de fiar. Una mentira honesta, la única que pueden emplear los novelistas. El narrador *Javier Cercas* se estira hacia los juegos de la posmodernidad porque es

³²⁸ Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.146

³²⁹ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 177

una representación de Cercas. Por cercanía, estatura, parecidos cardinales, persigue suplantar al propio Cercas (las representaciones del mundo se vuelven más ciertas que el mundo); pero a la vez, se aleja del puro juego que se esperaría de un escritor cien por cien posmoderno -si tal cosa existe- para adentrarse en una contundencia humana, un grado de compromiso que rebasa el pasado posmoderno de Cercas. Por las páginas de *Salamina*, el lector se ve obligado a decidir por él mismo, sin paternalismos narrativos, sin tuteladas.

7

Me acerco al final de este capítulo y queda aún por contestar una pregunta necesaria: ¿Qué clase de novela posmoderna es *Soldados de Salamina*?

La obra le dio a Cercas lectores, dinero, y admiración. También le dio a Cercas los primeros analistas de Cercas. *Soldados de Salamina* segregó una cantidad inaudita de artículos, ensayos, y ponencias para un libro que acababa de aparecer. La novela llegó incluso a generar ese fenómeno apreciadísimo por publicistas y editores llamado “Efecto Cercas”³³⁰. Evidentemente que mucho de ese papel se generó al calor del éxito de la novela, que en algunos casos es pura reseña o glosa, que en otros el acierto de la observación convive con la dificultad para encuadrar *Soldados de Salamina* en Cercas porque en aquellas semanas, meses, o incluso años de aplauso permanente la obra de Cercas es solamente *Soldados de Salamina* y nada más. Sin tratar principalmente de la Guerra Civil, mucha de esa nueva crítica *cerquiana* leyó el libro como una novela de la Guerra Civil, sobre todo en España. Sin ser en absoluto revisionista -entendiendo el revisionismo como una justificación barata de cualquier disparate histórico, como el franquismo, y no el obligado ejercicio de “re-visionar” que el ensayo y por descontado la literatura deberían tener siempre- la novela se leyó en ciertas butacas de Alemania como un ejercicio de tibieza y contemplaciones para con el fascismo español en general y la figura de su líder Sánchez

³³⁰ Véase por ejemplo Nora Catelli, *El nuevo efecto Cercas*, El País, Babelia, 9/11/2002. Existió también un *Efecto Salamina* o incluso un *Efecto Miralles*. Véase, por ejemplo, Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, pp.76-79 y pp.134-137 respectivamente; y también Javier Cercas, *La banda de los cinco*, El País Semanal, 6/1/02

Mazas en particular³³¹, y esta lectura confusa tuvo un eco casi mal intencionado en algunas lecturas patrias que se han hecho de *Soldados de Salamina* a toro pasado³³², años después, cuando Cercas ya no era el anónimo y providencial escritor de obra maestra que todo el mundo podía utilizar a su gusto, sino el molesto y contundente autor de artículos punzantes y novelas como dardos en los que se destapan los costurones de la transición, las frivolidades de la clase política, la impostura acomodaticia de la gente durante la dictadura, durante la democracia, durante la crisis, los desmanes del nacionalismo. Por supuesto, de *Soldados de Salamina* se habló pronto sobre sus héroes³³³, sobre los juegos de la memoria que plantea³³⁴ o los juegos de metaficción, autoficción, y otras piruetas

³³¹ Lo revisa con detalle Ródenas, en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p.164. El primero en dar noticia de ello fue el periodista Javier Moreno, "Javier Cercas provoca un duro debate en Alemania sobre la recreación de la historia", *El País*, 19/11/2002. En https://elpais.com/diario/2002/11/19/cultura/1037660401_850215.html

³³² Las recoge, puntualiza, y pone en su sitio Ródenas, op.cit, pp.165-169

³³³ Los primeros, Jordi Gracia en su citado libro *Hijos de la razón*, y Vargas Llosa en el mencionado artículo de El País. Poco después: 1) Carlos Yushimito, «Soldados de Salamina: Indagaciones sobre un héroe moderno», *Espéculo*, 23, 2003, en línea: <http://www.ucm.es/especulo/numero23/salamina.htm>; 2) Alicia Satorras Pons, «Soldados de Salamina de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes», *Revista hispánica moderna*, 56, 1, 2003, pp. 227-246; 3) Robert Richmond Ellis, «Memory, Masculinity, and Mourning in Javier Cercas's Soldados de Salamina», *Revista de Estudios Hispánicos*, 39/3, 2005, pp. 515-535; 4) Justo Serna, «El narrador y el héroe: conversación con Javier Cercas», *Memoria. Revista de estudios bibliográficos*, 3, 2007, pp. 100-108; 5) Enrique Valdés, «Héroes y villanos en Soldados de Salamina de Javier Cercas», *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía*, 25, 2007, pp. 193-204.

³³⁴ Como la primera tesis sobre Cercas, escrita por 1) Jean-François Carcelén, «Axiologie de la mémoire: Soldados de Salamina de Javier Cercas», en F. Campuzano Carvajal (dir.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2002, pp. 369-380; 2) Hans-Jörg Neuschäfer, «Hacer memoria investigando. Un nuevo paradigma en la narrativa española», en B. Malinowski, H. Plocher y T. R. Kuhnle (eds.), *Esprit civique und Engagement*, Tübinga, Stauffenburg Verlag, 2003, pp. 501-509; 3) Luis García Jambrina, «La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas de 2001», en Antonio Orejudo (ed.), *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 79-95; 4) Samuel Amago, «Narrative Truth and Historical Truth in Javier Cercas's Soldados de Salamina», en *Trues Lies. Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*, Lewisburg, Bucknell U. P., 2006; 5) Martina Crocicchia, *Guerra, memoria e speranza in Javier Cercas*, Università degli Studi di Trieste, 2006-2007. Tesis inédita. 6) Robert Spires, «Una historia fantasmal: Soldados de Salamina de Javier Cercas», en Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), 184, *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 75-88

posmodernas que puede contener con más o menos intención³³⁵. De *Soldados de Salamina*, se ha dicho que es un western, que es un llamamiento, que es una joya, que es un golpe de suerte. Sin embargo, hubo que esperar más de una comprensible década a que aparecieran estudios de mayor calado sobre la novela y sobre la obra de Javier Cercas, estudios que no sólo pincelaban a Cercas en temas o rasgos equis, bustos parciales del escritor, sino que iniciaban un esfuerzo de retrato completo. Las tesis de Rodríguez de Arce y Miguel De Lucas o la edición crítica a *Soldados de Salamina* de Domingo Ródenas³³⁶, son buenos y amplios ejemplos de estos intentos por captar a Cercas de cuerpo entero. Las lecturas sobre la novela que ellos proponen tienen lógicamente más o menos puntos en común, pero hay uno que me interesa mucho destacar aquí: *Soldados de Salamina* ya no es una novela posmoderna³³⁷.

Cercas había dado avisos del desmontaje que estaba llevando a cabo en secreto - tal vez incluso para sí mismo- meses antes de *Soldados de Salamina*. El 4 de marzo de 2000, al hilo de un artículo sobre el último libro de su amigo Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Cercas alza el tono contra el infantilismo, esa carcoma que venía devorando desde décadas atrás las novelas de muchos de sus colegas a base de gracietas, humor hueco, y frivolidad. Era en el fondo una reacción posmoderna a las macilentas antinovelas, a los

³³⁵ 1) Marco Cipollini y Vittorio Scotti Douglas, «Il romanzo, tra letteratura e storia. Conversazione con Javier Cercas», *Spagna contemporanea*, 21 (2002), pp. 163-178; Benson, Ken, «Fronteras entre ficción y dicción: Rosa Regás, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro y Javier Cercas», en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (coords.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid, Verbum, pp. 97-112; 2) Sofía García-Nespereira, «El “relato real” de Javier Cercas: la realidad de la literatura», *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, 24, 2008, pp.117-128; 3) Teresa Gómez Trueba, «“Esa bestia omnívora que es el yo”: el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 86, 1, 2009, pp. 67-83; 4) Héloïse Hermant, «Les soldats de Salamine. De la fabrique de l’histoire à la fabrique de la fiction, une impossible épopée», *Labyrinth*, 18 (2004), págs. 89-103; 5) Javier Lluch Prats, «La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas», *Scrittura e conflitto. Actas del XXI Congreso AISPI*, vol. 1, 2006, pp. 293-306

³³⁶ A Ródenas lo he ido citando ya en varias páginas anteriores. Las tesis mencionadas son:

- Ignacio Rodríguez de Arce, *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*, Università degli Studi di Bergamo, 2014.
- Miguel De Lucas, *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*, Sevilla, 2017

³³⁷ Me refiero a que es una novela posmoderna con unas hechuras e insistencias éticas y estéticas que no cuadran con las propuestas posmodernas regulares. A todo esto se le ha llamado de forma rimbombante “metamodernismo” o, peor, “post-posmodernismo”. Ródenas recoge los términos y la idea en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p. 81 y notas.

diagnósticos recalentados de Barth y compañía sobre el agotamiento de la novela, y en definitiva el confuso mejuenge que cierta intelectualidad de los años 60 había estado colocando en revistas y publicaciones para liquidar un género que por supuesto nadie logra liquidar, pero que a punto estuvo de costarles una parálisis creativa a los anonadados jóvenes que, por entonces y como Cercas, empezaban a escribir. Todo esto Cercas ya lo había contado en el remoto primer capítulo de *Una buena temporada*³³⁸, pero ahora lo repite en *El País*, un periódico de gran tirada, y amplía por qué la solución que se adoptó contra el galimatías de las antinovelas ya no da más de sí: <<Así -ya digo- llevamos más de 20, y quizá ha llegado el momento de hacerlo; de preocuparse, quiero decir. O, por lo menos, de empezar a preguntarse si no hemos pasado del exceso de conciencia a la inconsciencia del infantilismo [...].>>³³⁹. Y remata: << [...] o la narrativa -y por extensión, la literatura- se exige el máximo grado de ambición y de conciencia de sí misma -aun a riesgo de que esa conciencia y esa ambición aboquen al silencio- o está condenada a seguir instalada en la banalidad del infantilismo.>>. El remate es importante: para poder transitar por el peligroso desfiladero del silencio, la novela necesita la máxima ambición y conciencia de sí misma. ¿La máxima ambición de qué? Dice Cercas a propósito de Carlos Fuentes y los escritores latinoamericanos un año antes, en 1999, para su crónica de *Relatos Reales*: <<Estaban poseídos por una ambición desatinada: querían ser al mismo tiempo Tolstoi y Faulkner, Proust y Balzac>>³⁴⁰. O sea, que no quede nada en el plato, que el novelista encare su tarea sin renunciar a la arquitectura majestuosa de un Tolstoi o el detallismo chisporroteante de un Balzac junto a la oceanía mental de un Proust o el coraje emocional de un Faulkner. Que el novelista, en definitiva, no aparte de sus manos ni la herencia del realismo ni la herencia de los que rompieron con el realismo, que lleve las dos bridas de esos dos caballos para tirar de su escritura. Muy bien. Todo esto ya lo había intentado Cercas con sus maridajes entre Flaubert y Borges (*El Móvil*) o Flaubert y Kafka (*El Inquilino*). Pero desde entonces han pasado varias cosas.

Ha pasado John Irving, lectura de cabecera para Cercas en aquella época³⁴¹, a quien agradece precisamente la capacidad de armar novelas perfectamente estructuradas sin

³³⁸ Javier Cercas, *Una buena temporada*, op.cit, p.27

³³⁹ Javier Cercas, *Vila-Matas contra el infantilismo*, *El País*, 4/3/2000

³⁴⁰ Javier Cercas, *Relatos Reales*, op.cit, p.133

³⁴¹ A quien ya le dedicó un artículo entero de *Una buena temporada*, y aún le dedicará otro más en 2001, con *Soldados de Salamina* en plena crecida. Véase Javier Cercas, *Queremos tanto a John Irving*, *El País*, 8/9/2001

que se note ni estorbe, la facilidad para la humorada trágica, es decir, para el humor opuesto al infantilismo, para ese humor *a lo Kafka* que nos hace reír por no llorar³⁴²; y sobre todo la capacidad para la emoción, para esa sentimentalidad desprovista de sentimentalismo a la que el escritor *debe atreverse*.³⁴³ También ha pasado Buzzati y su novela *El desierto de los tártaros*, un libro que golpea a Cercas hasta los huesos, que devora a mediados de los 90³⁴⁴ y al que dedicará varios artículos³⁴⁵, y cuya fábula sobre un pulcro militar destinado a una remota fortaleza que se pasa la vida esperando el ataque de los tártaros hasta que, cuando finalmente se produce, está ya viejo para luchar y sólo le queda engalanarse gloriosamente ante lo peor, y caminar hacia la muerte con serenidad para reparar así su vida desperdiciada, evocan en Cercas toda la limpieza moral y la esperanza que la literatura -que las novelas- deberían despertar en los lectores. Precisamente hablando de Buzzati, Cercas recuerda a Faulkner y su invitación a atreverse a escribir sobre “las viejas verdades del corazón”³⁴⁶, aquellas que infunden a los seres humanos esperanza, valor, coraje, y orgullo para vivir. Y desde luego lo que también pasa durante los años previos a *Soldados de Salamina* es David Foster Wallace³⁴⁷, un autor que no sólo ejemplifica como Irving o Buzzati o Faulkner un tipo de novela no realista pero cargada de la fuerza que persigue Cercas y de la que carece mucha de la novela posmoderna, sino que además encarna la liquidación misma de la posmodernidad. A diferencia de Irving o

³⁴² Un humor, por cierto, que en Cercas contribuye a *adherirnos sin resquicios a la alegría de lo real y el instante presente*. Véase, por ejemplo, *Dios no es humorista*, El País, 30/12/2018: <<[...]*el humor es la feliz válvula de escape del pánico, es el consuelo de los que carecen de consuelo, es un arma de destrucción masiva de todas las certezas, es el sentido de quien sabe que nada tiene sentido o no se conforma con que el único sentido sea la muerte (porque sin muerte no hay vida), es la alegría pletórica y sin esperanza que resulta de la adhesión sin resquicios a lo real.*>>

³⁴³ Dice Irving citado por Cercas en *Una buena temporada*, op.cit, p.104: <<Es una cobardía por parte del escritor temer tanto el sentimentalismo que lo evite por completo>>.

³⁴⁴ Véase David Sanmiguel, “Il mio amico Javier”, en *Dedica a Javier Cercas*, op.cit, p.119

³⁴⁵ Véase Javier Cercas, *Maneras de morir*, El País, 13/6/2004; Javier Cercas, *La épica de los sueños*, El País, 19/1/2008; Javier Cercas, *Valor y honor y orgullo y esperanza y compasión y caridad y sacrificio*, El País, 23/6/13. Pero ya lo menciona en *Los inocentes*, El País, Cataluña, 28/12/1999

³⁴⁶ *Valor y honor y orgullo y esperanza y compasión y caridad y sacrificio*, El País, 23/6/13. De Irving y Faulkner destaca ya estos valores en Javier Cercas, *David Trueba*, op.cit, p. 119

³⁴⁷ Lo leyó por vez primera en 1996, según cuenta en el artículo que le dedica años después, en Javier Cercas, *DFW*, El País, 18/12/2016. Lo que cuenta ahí Cercas lo trae ampliado en *El Punto Ciego*, op.cit, pp.116-117. Foster Wallace ha de haber sido algo más que un autor de interés para Cercas: nació en 1962, igual que Cercas; vivió en Urbana durante años, incluidos los que Cercas pasó en esa remota ciudad, y como él luchó contra la cara más almibarada y gratuita del posmodernismo literario. Se ahorcó en su casa de California en el año 2008.

Buzzati o Faulkner, David Foster Wallace hace una novela posmoderna contra la novela posmoderna, radiografía perfectamente en sus ensayos las taras y lagunas de la posmodernidad -el cinismo, la banalidad, la adicción, boquetes que se rellenan hasta hacer clic precisamente con los valores de coraje, esperanza, alegría, y sentimiento que Irving o Buzzati o Faulkner reclaman- y les receta un obligado retorno hacia alguna forma de literatura comprometida que Wallace no acierta a formular por completo, o que Cercas no cree ver bien formulado en Wallace, pero que en cualquier caso tiene que ver con dejar de perder el tiempo con ideas miniaturizadas y literatura teledirigida hacia el entretenimiento más redundante, y lanzarse a escribir libros que despierten al lector de un manotazo, le hagan reír, soñar, acrecentarse, temblar, o tambalearse con la mejor estructura, los mejores trucos realistas y no realistas, todas las cartas posibles, también las marcadas, para que su mundo entre en quiebra, su percepción se hunda en duda y se altere de tal forma que se vea obligado a volver a mirar la realidad con ojos recién nacidos.

Esta nueva nómina de autores viene a completar la gran reserva de maestros -Kafka, Borges, Flaubert, Vargas Llosa - que Cercas lleva estudiando, trabajando, y digiriendo durante años. Los Irving, Buzzati, Foster Wallace, Faulkner, son ejemplos vivos del dilema con el que Cercas se ha encontrado una y otra vez: las estrecheces de una posmodernidad que ya no le vale, o no le vale para contar lo que él quiere contar y para hacer la literatura que él desea hacer. Son además ejemplos de soluciones a ese dilema, mejores o peores, pero al menos voces que se han atrevido a jugársela y lanzarse contra el muro de silencios abusivos, congelación creativa, y carnavalesco estéril y superficial que atenazan a la literatura posmoderna³⁴⁸. Evidentemente, a esa nómina habrá que sumarle otros autores como Auster, Roth, DeLillo, o un Vila-Matas, un Mendoza³⁴⁹, novelistas que en la vecindad del ámbito nacional han palpado la misma fría frontera que Cercas, y como Cercas le han dado vueltas al asunto para encontrar una manera más o menos acertada de cru-

³⁴⁸ Me parece importante remarcar en cualquier caso que se trata de unas soluciones distintas a las que ensayan otro tipo de autores como Fowles, Coetze, Salman Rushdie, o Julian Barnes, algunas de cuyas obras (*La mujer del teniente francés*, *Tierras de penumbra*, *Hijos de la medianoche*, *El loro de Flaubert*, por citar ejemplos respectivamente) ponían en entredicho la fiabilidad de los relatos del pasado alterados siempre por los intereses del presente. Esta novela denominada o denominable “metaficción historiográfica” presenta conexiones y hasta técnicas compartidas con *Soldados de Salamina*, aunque a mi entender Cercas la trató mucho menos, la admiró mucho menos, y la siguió poco. Sobre la metaficción historiográfica en *Soldados de Salamina*, véase Domingo Ródenas, en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op.cit, p.73 y nota.

³⁴⁹ Cuya obra sencilla de leer pero difícil de entender, y su talante discreto, Cercas admira y seguirá admirando hasta la actualidad. Véase, Javier Cercas, *La grandeza de Mendoza*, El País, 1/12/2016

zar al otro lado de sí mismos. Por lo demás, en español o en otro idioma, todos estos autores, estas lecturas, estos gustos, son el reflejo literario de lo que exactamente sucede en la vida de Cercas durante esa temporada: la aventura de la paternidad, la aventura del matrimonio, la aventura de la universidad, la gran aventura de ser escritor pese a todo ello; pero también la aventura del pasado, de la guerra, del heroísmo, de la memoria, del periodismo, de todos y cada uno de los elementos que llevan a Cercas hasta *Soldados de Salamina* y su *annus mirabilis* de 2001, lo han ido forzando a comprometerse, a concretar, y a llenarse del coraje y el humor y la alegría y el sentimiento indispensables para caminar hacia una vida mayor, aunque sea muerto de miedo. Toda esa superación está en él, y semejantes novelas y novelistas le llenan de la fuerza que a buen seguro le falta en muchos de esos momentos porque lo que tiene en frente es nada más y nada menos que el precipicio, la tierra última del posmodernismo literario, es decir, el salto al vacío del escritor que ha creído ser toda la vida. Tiene que saltar, no hay marcha atrás, porque lo anterior ya no le vale, el sitio que ocupa su escritura se desmorona bajo sus pies. Sin embargo, al mirar al frente no ve nada más que silencio o extrañamiento o página en blanco, y en ese estado de confusión, de miedo sobrellevado, de depresión rodante, es de donde brotan muchas páginas de *Soldados de Salamina* que son, finalmente, la solución del problema, la inesperada escalera pegada a la piedra que no veíamos y que encontramos cuando por fin saltamos y se desvanece la alucinación de la caída. Este último empujón, esta última osadía, no viene de Irving ni de Buzzati ni de Faulkner, tampoco de Kafka o Borges o Vargas Llosa, viene de Cercas, pero del Cercas que ni siquiera Cercas sospechaba ser. Y aquí tengo que retomar un momento a Gonzalo Suárez y el interrogante que ha dejado colgando en Cercas durante diez años.

Suárez también ha ensayado una solución para el callejón sin salida del posmodernismo literario. En su caso, el cine. Esto a Cercas, ya lo he dicho, ni le convence ni puede vencerle porque pasarse al cine significa cambiar de arte, cambiar de formato. Específicamente, dejar el libro atrás. Dice Cercas al terminar su artículo sobre Vila-Matas: <<O dicho de otro modo: lo que Vila-Matas nos recuerda es que la verdadera literatura, porque es lo opuesto de la palabrería, limita siempre con el silencio, y que toda obra literaria tiene la obligación de transitar por esa frontera peligrosísima, que es la condición misma de su existencia.>>. Y aquí viene la pregunta obligada: sin salirnos de la literatura ¿cómo lograr limitar con el silencio sin que el silencio se te trague?. ¿Cómo lograr que el lenguaje diga lo suficiente aún sabiendo que no puede decir bastante?. ¿Cómo lograr la ambición y el coraje y la emoción necesarias para partir en dos la percepción del lector y no convertir la

novela en un bodrio cargante o intrascendente? Pues la respuesta la encuentra Cercas en el libro. Concretamente, en la escritura del libro. En la construcción de ese objeto. La escritura, la redacción misma, el proceso de escribir una novela. Cuando Cercas decide meternos en el taller del escritor desde la primera página, enseñarnos desde el primer momento las pesquisas, entrevistas, investigaciones, dudas por las que *Javier Cercas* necesita adentrarse para llegar a desentrañar los interrogantes del fusilamiento fallido de Sánchez Mazas; cuando Cercas coloca "Soldados de Salamina" en mitad de *Soldados de Salamina*, el relato real, la historia de Sánchez Mazas acumulada en la primera parte que resulta insuficiente y queda abandonada a medio libro como un barco a la deriva; cuando Cercas necesita redactar una tercera parte, otro paso más, para encontrar o inventar al soldado anónimo que dijo No, que da verdadero sentido a todo porque hizo algo sin sentido, porque decidió no matar a Sánchez Mazas cuando el cansancio, y la lluvia, y el miedo, y la derrota, y España 1939, cuando todo empujaba a rematar al enemigo; en definitiva, al estructurar Cercas la obra según *cómo se fue redactando la obra*, Cercas encuentra su solución al gran embrollo de la literatura posmoderna.

Por un lado, y esto me parece crucial, Cercas propone una fórmula que no tiene nada que ver con los laboratorios metaficcionales al uso, que no viene de la sesuda o ensimismada reflexión de por qué pongo esta coma en vez de este punto, o por qué escribo Siria en vez de Soria. Con naturalidad, Cercas nos ahorra todo ese proceso embrionario de metaliteratura inoperante, todo ese *antinovelismo*, para meternos de lleno y desde el inicio en una investigación. La *narración sobre la narración* que Cercas nos muestra es un grandísimo homenaje a los juegos de detectives, a la novela de policías, a ese género que Cercas conoce al dedillo. Sin duda, Borges es aquí también un referente. Pero me cuesta mucho trabajo pensar que Cercas hubiera dado con esta solución sin el exhaustivo, apasionado, y certero estudio que hiciera de Gonzalo Suárez diez años atrás, y de cómo Suárez emplea precisamente la investigación de un caso para montar novelas ágiles con luminaria posmoderna de alto voltaje. Ya lo dije en el capítulo sobre Suárez: la importancia de escribir una novela de investigación sobre la investigación de la novela es que el libro

se convierte de este modo en un artefacto de conocimiento³⁵⁰. Lo vimos: este fenómeno ya pasaba con las propias novelas de enigma. Recordemos: la novela de enigma vive del misterio y la investigación, esa investigación la emparenta a su vez con la filosofía porque nos hace aprender cosas mostrándonos el propio proceso de aprendizaje. Todo esto lo dice Cercas en su tesis³⁵¹. Bien. Lo que sucede es que la novela de enigma es, además, una novela con dos historias: la historia del caso (los avatares de la vida de Sánchez Mazas antes y durante la guerra, su fallido fusilamiento, su huída, y su vida posterior de superviviente dorado y millonario con pocos millones; es decir, la segunda parte del libro), y la historia de la investigación del caso (las pesquisas y descubrimientos de *Javier Cercas* en la primera parte, y las pesquisas, descubrimientos y encuentro final entre Miralles y *Javier Cercas* de la tercera parte). En palabras del Cercas de 1991: <<[...] La primera historia cuenta lo que realmente ha ocurrido; la segunda historia cuenta cómo el lector - o el narrador- ha llegado a conocer la primera>>³⁵².

La gracia de este formato es que el conocimiento se produce simultáneamente, en sincronía. Que Cercas monte un libro para hacernos creer que vamos conociendo la historia a medida que la conoce el propio narrador, ese *Javier Cercas* fantaseado, nos provoca la maravillosa alucinación de que no hay trampa ni cartón, que realmente estamos recibiendo la información en el mismo tiempo real en el que Cercas la recibió. Que estamos aprendiendo con él, de su mano, a la vez. Por supuesto, Cercas refuerza todo el pase de magia con excelentes maniobras: además del acierto de hacer llamar a su protagonista como *Javier Cercas* y de dotarlo de una biografía puntiagudamente similar a la suya, coloca artículos reales dentro del libro, artículos que el auténtico Javier Cercas ha escrito en los periódicos (como el de *Una verdad esencial*), coloca personas de verdad (Miquel Agui-

³⁵⁰ Quiero añadir que para Cercas este *quest* o investigación siempre va ligado, y desde luego en la época en que redacta *Soldados de Salamina*, a una indagación sobre la propia identidad, otro de sus temas fetiche. Véase, por ejemplo, el artículo escrito en Babelia, el suplemento literario de *El País*, el 12/6/1999, sobre el libro *Sol de medianoche*, de Edgard Rodríguez Julià, una obra de género negro cuya reseña Cercas titula sin disimulos "El enigma de la identidad": <<Ahora bien, Edgard Rodríguez Julià no sólo hace un uso muy personal de tales tópicos [del género negro], sino que -como todo escritor de verdad que se acoge a los esquemas de un género codificado- en realidad los convoca para mejor transgredirlos, [...] la aventura detectivesca de Manolo se convierte así en una aventura moral y su investigación sobre el doble asesinato en una investigación acerca de su propia identidad>>.

Sobre la literatura como herramienta de conocimiento, culminado por Cercas en *El Punto ciego*, véase también ya en 2002, Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.143, la idea de escribir para conocer precisamente lo que se desconoce.

³⁵¹ Javier Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, op.cit, p.172-173

³⁵² Op.cit, p.173

re, Sánchez Ferlosio, Sánchez Mazas), coloca personas casi de verdad (*Bolaño*) y hasta coloca fotografías de objetos históricos, palpables y medibles, verificables, como la libreta con las notas que Sánchez Mazas escribió de puño y letra durante los días que estuvo huido en las montañas de Gerona³⁵³. Uno no sabe qué pensar. Y de eso se trata exactamente. Que el lector ni siquiera sepa qué pensar del narrador, de que se instale en nosotros la vertiginosa sensación de que aquí nadie sabe lo que va a pasar, de que nos encontramos lanzados a toda velocidad hacia el desconcierto, con lagunas, con huecos, sin toda la información en la mano, con toda la incertidumbre por delante. Como la vida misma. Esta ignorancia compartida entre lector y narrador genera una novedosa comunión entre ambos, ya que se diría que el lector sabe tanto como el narrador de la historia. Y esta pirueta nos obliga otra vez a interpretar, de nuevo a responsabilizarnos de nuestra lectura, sacar nuestras propias conclusiones y, con ellas, montar el significado final o profundo o verdadero de lo que estamos leyendo. No de otra forma funcionamos en el mundo con nuestros sentidos, cuyo abanico perceptivo desde los ojos al olfato o el tacto debe filtrar, descartar y completar cerebralmente la información que recibe para elaborar significado -una pelota no es nada, lo dulce no es nada, un grito no es nada, a no ser que lo recombinaemos con otros datos de la memoria y de los demás sentidos, lo interpretemos. Así las cosas, Cercas nos pone a comer en la misma mesa que el narrador, inviste al lector de un protagonismo inesperado. Lo diré ya: de una autoría innegable³⁵⁴. Una novela como *Soldados de Salamina* se lee como se lee el mundo: construyéndolo al mismo tiempo.

Y aquí es donde Cercas le da la vuelta a la tortilla. Porque si mientras leemos montamos el libro, si mientras comprendemos creamos la realidad, ya no hay por qué seguir tirándo-

³⁵³ Aparece en la página 243 de la edición de Cátedra que he empleado durante todo el capítulo. Por cierto, Ródenas (op.cit, p.127) apunta algunos antecedentes literarios de este truco, como las fotografías manipuladas de Max Aub. También, bajo otra perspectiva, se ha hablado de los documentos y fotografías incluidas por Javier Marías en *Negra espalda del tiempo*. No tengo nada claro, con todo, que estos antecedentes hayan sido modelos reales o voluntarios para Cercas en su escritura. Ya pasó con Sebald, una falsa influencia que se le atribuyó a Cercas a propósito de la inclusión de esa libreta en la novela. Lo cuenta el propio Cercas en *Diálogos de Salamina*, op.cit, p.68. Para las posibles similitudes con Marías, véase Alexis Grohmann, «La configuración de Soldados de Salamina o la negra espalda de Javier Cercas», *Letras Peninsulares*, 17, 2-3 (otoño-invierno de 2004-2005), pp. 297-320. En cualquier caso, la libreta existe.

³⁵⁴ La idea de esta co-autoría la irá desarrollando Cercas durante años, desde el elogioso artículo que le dedica a la película de David Trueba, “El arte de mentir”, *La verdad de Agamenón*, op.cit, p.248-255, en el que Cercas define su novela como una partitura a interpretar por el lector; pasando por reveladores artículos sobre el autorretrato como espejo del espectador en, por ejemplo, *Rembrandt y la primavera en Manhattan*, *El País*, 12/5/2013; hasta llegar a *El punto ciego*, donde el concepto alcanzará toda su madurez.

se de los pelos sobre los abismos del silencio y las taras del lenguaje: aquí ya se da por sentado que no hay tal cosa como un mundo acabado ahí fuera. El silencio es una expresión natural de todo esa inmensidad que nos rodea y que está por interpretarse o conocerse. El lenguaje no es más que un aluvión de rarezas, islas de significado que se han ido ganando al océano del misterio que nos envuelve. Si vivimos investigando, si entendemos que vivir es ir conociendo, el silencio ya no es una trampa sino un continente por explorar, una tierra prometida por la que adentrarse para averiguar más cosas. Del mismo modo, el lenguaje, la palabra, es la herramienta con la que podemos ir extrayendo minerales, metales preciosos, prodigios de percepción, de toda esa inmensidad. Al plantear una literatura de investigación, lo que hace Cercas es dejar de tomarse tan en serio, reconocer las limitaciones naturales del insensato propósito de saber, y emplear precisamente ese silencio y esas imprecisiones de la palabra a su favor, como estimulantes áreas oscuras o agujeros negros o puntos ciegos que multiplican las posibilidades, espolean la curiosidad, y hacen irresistible el viaje.

Meses antes de publicar *Soldados de Salamina*, el 12 de enero de 2000, otro artículo de Cercas titulado sintomáticamente *Saber callar a tiempo* daba buena cuenta de las propiedades tonificantes del silencio bien empleado en literatura, del uso certero de la elipsis y el arrollador contenido de lo que se calla en un libro: «El arte de narrar es el arte de decir, pero sobre todo el arte de saber callar a tiempo.[...].». Y unas cuantas líneas más abajo, Cercas nos da otra clave: «Y lo que vale para la novela vale también para el cine, porque también en él un silencio vale a veces más que mil imágenes. Un ejemplo bastará. En una escena de *Belle de jour*, de Buñuel, Catherine Deneuve, la esposa frígida y puta diurna del título, recibe en una habitación de un prostíbulo a un cliente chino. Antes de poner manos a la obra, el chino le enseña a la Deneuve una especie de cofre; lo abre: no vemos lo que hay dentro, pero oímos un inquietante zumbido de insecto. El chino sonríe y acto seguido hace tintinear unos cascabeles. Poco después lo vemos salir de la habitación, feliz, y vemos también a la Deneuve tumbada en la cama, deshecha de satisfacción sexual. Imposible explicar mejor y más económicamente el prodigio de perversidad a que se han entregado el chino de los cascabeles, la prostituta y el insecto en la habitación cerrada. Nunca llegaremos a conocerlo [...] pero no importa, porque la imaginación es mucho más rica que la vista y cada espectador inventa una sofisticación secreta.». Es precisamente gracias al silencio como Cercas resuelve el enigma que le plantea Suárez: por el silencio, cine y literatura se dan la mano. El silencio es el denominador común entre la imagen y la palabra. Ya no hace falta renunciar a la literatura. Porque es ese silencio elo-

152

cuenta, bien entendido, multiplicador de sentidos, manantial de ambigüedades, la forma como Cercas liquida cincuenta años de conflictos, malabarismos estéticos, y retortijones mentales con los que se había ido saturando mucha de la literatura posmoderna. Es gracias a la parte interminada de la palabra, a su contorno en sombra, a lo que no llega a decir ni acaso puede, como Cercas se deshace de la noria insufrible de palabrería, caminos cortados, y aburrimiento narrativo que ha asolado durante décadas a cientos de novelistas. Y todo sin tener que recurrir a la banalidad, la risa tonta, el infantilismo con el que se venía reaccionando a estos problemas. Porque *Soldados de Salamina* entretiene como el que más, y viene cargado de humor³⁵⁵ como el que más, pero de un modo completamente fresco.

En este sentido, este libro de investigación es un recurso mucho más de lector que de escritor. Con *Soldados de Salamina*, Cercas escribe un libro que a él le gustaría leer. Y es por ese gusto de la lectura por donde Cercas culmina el gran desmontaje del posmodernismo: el libro de investigación debe ser tan placentero como un libro de aventuras. En ese caso, hagamos una novela sobre la mayor aventura de todas: la aventura del conocimiento. Para un novelista, esto equivale a decir la aventura de escribir novelas. Aunque el término no aparece en boca de Cercas como tal hasta unos años después, *Soldados de Salamina* es el primer ejemplar claro, completo, y rotundo, de un formato que se convertirá en marca de la casa, *made in Cercas*: la novela de aventuras sobre la aventura de escribir novelas. Aquí ya todo se unifica felizmente, todo encaja: la investigación nos pone a nuestro favor las potencias del silencio y hace virtud de la necesidad de la palabra; la aventura nos devuelve a la acción, a la narración, a las historias de toda la vida, a los héroes y las hazañas y los contratiempos y los amigos inseparables y los tiranos o los vendidos o los confundidos del mundo, en suma a toda la dinamita humana que hace de la lectura un gozo y de la literatura un vicio, el tipo de libro que Cercas ha bebido y admirado desde siempre con Julio Verne y Pimpinela Escarlata y Stevenson y *Los tres mosqueteros*, pero también con mucha de la literatura realista decimonónica y de la literatura americana (latina y norte) del siglo XX, y que ha aprendido a admirar por el entusiasmado elogio de un Fernando Savater. Además, bajo estas coordenadas de aventura, el lenguaje se vigoriza y entra en combustión, el estilo se afila, la pomposidad, el retruecano, el almidonamiento secular que a Cercas pudiera haberle interferido, queda definitivamente atrás. Y

³⁵⁵ Es impagable en este sentido el personaje de *Conchi*, la pareja de *Javier Cercas*, quien ejerce de contrapunto gamberro, descarado, y montaraz, y fluidifica la figura intelectual, dubitativa, y teórica del protagonista.

en este caldo burbujeante, los sentimientos, el coraje, la alegría, el humor, el valor que un Irving, un Buzzati, un Faulkner defienden, se acomodan con facilidad y desparpajo.

Esta locomotora narrativa, esta novela bien encajada, se dirige a toda velocidad hacia los dos descubrimientos que, para Cercas, constituyen su línea divisoria, su momento bisagra entre una obra inicial prototípicamente posmoderna, y una obra posterior post-posmoderna (?!). O, sencillamente, una obra propia. En esa segunda etapa brillan dos hallazgos como dos estrellas: que el pasado es una dimensión del presente, y que los otros somos nosotros. En un año aún tan lejano como el 2012, aclara Cercas: <<No es que mis novelas posteriores, las que han tenido más lectores, sean muy distintas, pero lo cierto es que, a medida que las escribía, creí descubrir dos cosas aparentemente ajenas a la estética posmoderna y que, para mí, más que contradecirla, la complementan. La primera cosa que descubrí, o que creí descubrir, es que el pasado es una dimensión del presente, que nunca termina de pasar, que siempre está aquí, con nosotros, y que por tanto es indispensable para entender la realidad; [...] La segunda cosa que creí descubrir es que lo colectivo es una dimensión de lo individual, y que por tanto no hay forma de entendernos a nosotros sin entender a los otros>>. Quiero terminar señalando algo a raíz de esas palabras -de esa confesión-: además de a la aventura, y a la investigación, y al silencio sonoro, y a la posibilidad de la palabra, *Soldados de Salamina* es también el encaje de Cercas a la gran tradición de la novela. Dice Cercas unas líneas antes: <<En cuanto a la posmodernidad narrativa, si es aquella que procura no perder nunca de vista las seis propuestas para el próximo milenio formuladas por Italo Calvino -levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad, consistencia-, y la que busca su origen inmediato en la obra de Jorge Luis Borges y su origen remoto en la segunda parte del Quijote, que a ratos no parece escrita por Cervantes sino por Dios, entonces yo sigo sintiéndome a gusto en ella.>>³⁵⁶. El fragmento es importante porque es una de las primeras veces (¡2012!) en que Cercas admite sin tapujos que él es un escritor posmoderno, siempre y cuando se entienda por posmoderno lo que él entiende: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad, consistencia, Borges, y Cervantes. Esa es la fórmula. De todo ello, es evidente que con la novela de aventuras sobre la aventura de escribir novelas³⁵⁷, Cercas cubre con creces los seis requisitos de Calvino. Sobre Borges y su ascendente en Cercas, no necesito decir ni

³⁵⁶ Javier Cerca, *Autorretrato de verano en Brasil*, El País, 19/8/2012

³⁵⁷ Que como ya dije al tratar de *El móvil* (nota 22) será un término que no aparece hasta 2005 en boca de Cercas.

una palabra más. Ahora bien, lo de la segunda parte del Quijote encierra una clave para entender aún más qué clase de novela posmoderna es *Soldados de Salamina*.

¿Por qué la segunda parte del Quijote y no la primera? ¿o el Quijote entero? Porque en la segunda parte del Quijote, Sancho Panza le habla a Don Quijote de la existencia del libro donde se cuentan sus aventuras pasadas, es decir, aparece dentro del Quijote el propio libro del Quijote (II, 2). Cervantes juega a ratos con este rizo, y el detalle marca las quinientas y pico páginas restantes porque de ahí en adelante don Quijote y Sancho saben a ciencia cierta que sus aventuras han sido registradas, puestas por escrito, y lo pueden volver a ser. De nuevo, el tema capital posmoderno: las representaciones de la realidad modelando la realidad misma, influyéndola, transformándola. Yo creo que cuando Cercas se fija en esa segunda parte se fija en bastantes cosas pero desde luego se fija en eso. Cervantes es un gran homenajeador de libros -sus favoritos, los de caballerías; los favoritos de su época, como el pastoril o el bizantino; su propio libro en la segunda parte. Cervantes se rinde a los libros entre otras cosas porque capta las posibilidades del libro como tecnología, sus poderes como artefacto, su habilidad para *representar realidad*. Sin embargo, meter libros dentro de libros es un modo particular de subrayar esos poderes. Concretamente, es un modo analógico -siendo impertinente, un modo antiguo. Analógico porque se razona por semejanza, es decir se usa la forma del libro para exaltar al propio libro. Se meten literalmente libros en el interior de otros libros para multiplicar su fuerza, para poner en relieve su potencia como espejo del mundo. Y en ese juego de espejos infinitos, el libro se parece a la vida. Con *Soldados de Salamina*, Cercas puede inscribirse honestamente en esa tradición posmoderna inaugurada en la segunda parte del Quijote. En *Soldados de Salamina* hay también un homenaje *analógico* al libro, hay un libro metido dentro del libro que no es otro que “Soldados de Salamina”, la segunda parte de la obra, el fallido relato real del fusilamiento fallido de Sánchez Mazas, su vida, y sus andanzas. Sin embargo, este homenaje al libro es un falso homenaje porque precisamente esa segunda parte, ese “Soldados de Salamina” ineficiente, pone de manifiesto la notoria incapacidad de un libro para representar una historia, un pedazo de mundo. El verdadero homenaje al libro no es desde luego ni ése ni ahí, sino cuando el lector termina *Soldados de Salamina*, y su tercera parte culmina con ficción lo que la historia, el dato, el relato real, no han sido capaces de transmitir, tal vez ni siquiera de contener. Ha tenido que venir un falso Miralles, ha tenido que venir una conversación tan inventada como necesaria entre un nieto de la guerra y un perdedor de la guerra, ha tenido que venir un héroe tan verdadero como imposible de una humanidad impecable; en suma, ha tenido que venir la imagina-

155

ción para poner las cosas en su sitio. Cercas apunta así a un ingrediente fundamental para que el libro sea de verdad un artefacto de saber, para que leer implique conocer: imaginar.

Pero de esto me ocuparé a fondo cuando en unos años el propio Cercas lleve este hallazgo a sus cotas más altas con *Anatomía de un instante*.

8

Año 2002. El programa de televisión La Mandragora se traslada a Gerona para entrevistar a Cercas. Acaba de pasar otro Sant Jordi arrasador, otro 23 de abril Día del libro en el que Cercas no ha parado de ingeniar dedicatorias, garabatear firmas, personalizar ejemplares durante horas. La periodista le pregunta cómo se origina su escritura, en qué piensa, cómo se prepara. La periodista le pregunta qué opina sobre la globalización. La periodista le pregunta si su libro trata sobre <<el sentimiento más humano que pueda haber>>:

<<Sí. Cuál es. No lo sé. ¿La bondad? ¿La compasión? Sí, el respeto a la vida. Es verdad. Es verdad [Da un sorbo a algo parecido a un whisky o una cerveza o un refresco]. Sí. Tienes razón. Tienes razón. Pero yo creía sinceramente que sobre eso no se podía escribir. Eso me parece, digamos, el discurso políticamente correcto, toda la solidaridad. ¿Sabes? Este discurso tópico. [Por enésima vez, vuelve a bajar la mirada hacia la mesa]. Yo creía que sobre eso no se podía escribir. [...] Yo creo que uno debe escribir lo que a uno le sale. Entonces, al final te sale lo que te sale. [Chasquido con la lengua] Y si resulta que al final has hablado de la bondad, pues mala suerte chico, probemos otra vez, a ver si hablas de la maldad a la siguiente. No lo sé. Lo digo de verdad>>³⁵⁸

Cercas lleva camisa azul, y un permanente mechero en la mano con el que en algún momento se enciende un cigarro. Se le ve dando clases, caminando por Gerona, recogiendo premios. Se le ve hablar del falangismo, de Francisco Rico, de la película que prepara David Trueba. Se le ve fumar. Se le ve amasarse el pelo. Se le ve contestar cosas que ya ha contestado muchas veces. Se le ve contestar como quien se quita un fardo de encima. Se le ve cansado.

³⁵⁸ Javier Cercas, La Mandragora, TVE2, <https://www.youtube.com/watch?v=3x00wRAxJ34>
156

Desde la altura de *Soldados de Salamina*, desde su fiesta inextinguible de ventas y felicitaciones y palmadas en la espalda y cenas literarias y dinero y entrevistas y fotos, un Cercas agotado comienza a divisar una suerte de mancha, a escuchar algo como el silencio que emana de las copas cuando quedan medio vacías sobre la mesa y el eco de la música se desvanece por entre la noche al final de la velada. Es el demoledor silencio de lo cumplido. Por fin, lo ha conseguido. Por fin es un escritor con todas las de la ley, por fin vive de la literatura, por fin atesora cientos de miles de lectores que dan una segunda vida a sus libros en sus casas, en las bibliotecas, en los despachos, en el metro, en el tren. *Soldados de Salamina* no termina nunca porque cada día hay alguien leyéndolo en algún lugar, cada día hay alguien comprándolo, saboreándolo, preguntándole por él, viviéndolo. Llegan cartas y cartas de lectores, de editores, de traductores, de admiradores. Cartas con historias paralelas sobre Miralles, sobre Sanchez Mazas, sobre la guerra y gente de la guerra y episodios brutales o magistrales o luminosos ocurridos en aquella guerra inacabable. Y Cercas al final del día despide a los periodistas, a los alumnos, a los admiradores, a la familia, y se queda solo sintiendo que todo va a una velocidad equivocada, una velocidad que no es limpia ni refrescante ni reconstituyente como la luz, sino que trae vértigo, abismo, y desconcierto.

LA TERCERA VERDAD

La velocidad de la luz es el residuo radiactivo que dejó esa tormenta de fotos y viajes y entrevistas y cócteles literarios descargada por *Soldados de Salamina*. A Cercas le tomó cuatro años salir de ella y volver a publicar³⁵⁹. Y tras haber escrito una novela traducida a una docena de idiomas, y haber ganado otra docena de premios, y haber sido elogiado con peligrosa unanimidad, Cercas no podía más que escribir un libro con la guardia bien alta contra sí mismo. Venía de probar una y otra vez las mieles de la adulación, de haberse estrenado en las almohadas de la vida literaria, en la corte de esa minoría de elegidos que viven de la literatura y sus negocios aledaños, el ansiolítico sueldo por escribir lo que te dé la gana en los periódicos, en las revistas, en tu casa. Es seguro que tras lustros de ninguneo y errancia tantas comodidades le supieran a gloria. Pero a la vista del corrosivo contenido de *La velocidad de la luz*, Cercas tuvo que sentir pronto la desazón y el boquete de la facilidad, e intuir claramente que la fanfarria de colores que acompaña al éxito podía ser tan demoledora y aniquilante para su vocación como el silencio total con el que durante años fueron acogidos sus libros. Así que Cercas resiente en algún momento que para salir vivo de *Soldados de Salamina* debe elaborar un antídoto contra *Soldados de Salamina*. Y entonces escribe esta novela: << [...] *La velocidad de la luz* fue la agónica manera que encontré de salir adelante y demostrarme a mí mismo que ni siquiera el malentendido esencial del éxito conseguiría arrebatarme una de las mejores cosas que tenía: mi vocación de escritor>>³⁶⁰. Cercas se pone manos a la obra, y empieza a desmontar su obra maestra revelando un negativo: <<*La velocidad de la luz* es el reverso pesimista de *Salamina*. Aquí hablo de cómo personas aparentemente generosas, inteligentes e incluso amables son capaces, dadas determinadas circunstancias, de convertirse en monstruos.>>³⁶¹. Esta es la lectura directa que propone *La velocidad de la luz*, la que refrenda el propio Cercas abiertamente desde la misma publicación de la novela en marzo

³⁵⁹ Existía ya un borrador de la novela justo después de *Soldados de Salamina*, en 2001, por lo que es posible que Cercas hubiera trabajado parcialmente en ella como mínimo en paralelo a *Soldados de...* Véase la entrevista para Club Cultura en <https://web.archive.org/web/20160620072320/http://www.clubcultura.com/clubliteratura/cercas/index.htm>

³⁶⁰ Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, prólogo a la edición de 2013, PRH Mondadori, p.14.

³⁶¹ Javier Cercas, entrevista con M. Néspolo, "Escribo novelas de aventuras sobre la aventura de escribir novelas", *El Cultural*, 10/03/2005.

de 2005, y la que la crítica ha delineado con acierto³⁶². La trama del libro: una fábula de vidas cruzadas en la que un escritor encaramado al éxito literario gracias a una novela sobre la Guerra Civil rememora su estancia de estudiante en Urbana, Illinois, muchos años atrás, donde conoció al singularísimo excombatiente de Vietnam, el profesor Rodney Falk, con quien construyó una amistad intempestiva de charlas literarias y afecto imposible hasta que Rodney desaparece súbitamente y él descubre el traumático pasado de soldado sin norte que persigue a su amigo. Con Rodney se reencuentra años más tarde en el hall de un hotel a lo largo de una noche, cuando la gloria literaria le ha convertido en una pequeña celebridad y Rodney le contacta durante un viaje a España llamado de ese brillo, y charlan y toman whisky y el narrador indaga en la nueva vida de Rodney y en su sucio historial de militar sin gloria hasta dar con un espantoso secreto final, la matanza que perpetró en el pueblo vietnamita de My Khe. Tras ello se despide asqueado de su amigo, y sopesa la posibilidad de escribir una novela sobre ese horror antes que la pérdida brutal de su familia en un accidente de tráfico lo hundan en un horror gemelo, en un desamparo exacto al de Rodney, del que consigue salir a duras penas para ir en busca de su viejo amigo a Urbana, a donde Rodney ha vuelto a vivir, y descubrir entonces que tiene familia y mujer y un hijo como los que él ha perdido, pero que Rodney se acaba de ahorcar tras hacerse público su secreto sobre Vietnam. Trama de sombras y espejos rotos en los que encontrarse la mirada, *La velocidad de la luz* está plagada de guiños, de puentes, y de ecos procedentes de *Soldados de Salamina*.

El más obvio, el más descarado, es la simetría entre el soldado Miralles y el soldado Rodney Falk. Miralles dice No cuando todo le empuja a matar un enemigo, y por ello se salva, mientras que Rodney dice Sí cuando sobre todo él mismo se empuja a matar al enemigo, y revienta a mujeres y niños y ancianos bajo su fuego exterminador, y se condena sin retorno. Miralles es un marginado que envejece secretamente en una remota residencia tras haber salvado al mundo junto a otro puñado de soldados anónimos con sus hazañas, sus victorias de guerra y su arrojo, mientras que Rodney es un marginado que languidece en un remoto despacho universitario enterrado en libros, tras haber condenado un poco más al mundo con sus atrocidades y vivir marcado por la derrota en un país históricamente confrontado con la derrota. Miralles guarda un secreto esencial y Rodney guarda un secreto esencial. Miralles perdió amigos en la batalla y los recuerda cada día para revivirlos,

³⁶² Rodríguez de Arce ha realizado un detallado análisis comparativo entre diversos elementos de ambas obras (personajes, trama, etc). Véase, Ignacio Rodríguez de Arce, *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*, Università degli Studi di Bergamo, 2014, pp. 310-359

mientras que Rodney ejecutó a decenas de inocentes sin entrar ni siquiera en combate y su recuerdo regresa puntual a su atormentada memoria para vivir en él lo que él impidió que vivieran por sí mismos³⁶³. Miralles mira a los niños³⁶⁴ y ve en ellos la alegría de vivir que lo llevó a ganar una guerra pese a perderla, y a bailar y a reír toda su vida por el mero milagro de estar vivo, pero Rodney también mira a los niños y en el fragor de sus sombras juguetonas ve el descalabro o el terror o la arcada de su propio extravío, su bancarrota humana ³⁶⁵. A Miralles se le busca a lo largo de todo *Soldados de Salamina* para aparecer justo al final porque él es la llave de todo el libro, mientras que a Rodney Falk se le encuentra con pelos y señales desde la primera página, porque él es la llave de todo el libro. Por parecerse pareciéndose o divergiendo, Miralles y Rodney tienen la misma mirada desigual, con un ojo que brilla de un color y otro distinto, el mismo corpachón plagado de taras y señales de armas, la misma presencia colosal e inevitable³⁶⁶.

Más semejanzas: *Javier Cercas*, el narrador de *Soldados de Salamina* es un inaudito revoltijo de señas reales y similitudes y variaciones de Javier Cercas, y como él ha publicado dos libros llamados *El Inquilino* y *El Móvil*, como él mantiene amistad con Roberto Bolaño, como él ha conocido a Sánchez Ferlosio en 1994, etcétera. Sin llamarse *Javier Cercas*, o sin llegar a ser nombrado como tal en ninguna página, el protagonista de *La velocidad de la luz* también ha escrito un exitoso libro sobre la Guerra Civil y un libro anterior llamado *El Inquilino*, donde efectivamente aparece un personaje llamado Olalde inspirado en Rodney Falk³⁶⁷. Como Cercas, también estudió en Urbana a finales de los ochenta³⁶⁸, y justo antes malvivió exactamente igual en un pisucho de la calle Pujol de Barcelona malbaratando sus días en encargos editoriales mal pagados y escribiendo de turbio en turbio, junto a su buen amigo el pintor David Sanmiguel, que en la novela apenas se ca-

³⁶³ <<Durante años no pude olvidar a todas y cada una de las personas que vi morir>>, decía la voz. <<Se me aparecían constantemente, igual que si estuvieran vivas y no quisieran morir, igual que si fueran fantasmas.[...] No me piden cuentas, ni yo se las doy. No hay cuentas pendientes. Es sólo que no quieren morir, que quieren vivir en mí.>> En Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Tusquets, p.283

³⁶⁴ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Cátedra, p. 380

³⁶⁵ Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, op.cit, p. 50.

³⁶⁶ Para un detallado cotejo del aspecto de ambos personajes, véase, Ignacio Rodríguez de Arce, *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*, Università degli Studi di Bergamo, 2014, p.320

³⁶⁷ Que el propio Rodney Falk se identifica en él. En Javier Cercas, op.cit, p. 167 y 233

³⁶⁸ Ídem, p.15

mufla bajo el nombre de Marcos Luna³⁶⁹. Este juego de mescolanza autobiográfica, que en *Soldados de Salamina* la crítica terminó encallándolo contra la etiqueta de autoficción, consigue eludir en *La velocidad de la luz* cualquier sesudo membrete teórico, pero al final es el mismo truco: mezclar lo real con lo ficticio, a Javier Cercas con la voz de un *Javier Cercas* juntándolos tanto que no sepamos bien a qué atendernos, porque para Cercas toda novela (toda literatura) es en principio y finalmente autobiográfica, y sobre todo porque para Cercas el libro debe ser interpretable, y es el lector mismo quien debe elegir al narrador, darle autoridad, *mojarse*, comprometerse a sacarle sentido.

Y es que también *La velocidad de la luz* desprende aquí y allá el aroma de aquella poética de versiones que empapa *Soldados de Salamina*, con el escueto y eficazísimo recurso de las *os* que ya comenté: <<[...] parecía un niño extraviado en una reunión de adultos o un adulto extraviado en una reunión de niños o un animal extraviado en una manada de animales de una especie distinta a la suya.>>³⁷⁰. Porque *La velocidad de la luz* está escrita, por cierto, con una de las prosas más líricas que emplea Cercas hasta la fecha e incluso después, coqueteando en algún punto con el almidonado estilo que lo desorientó allá por 1997 en *El vientre de la Ballena*: <<[...] como si se tratase de una norma tácita pero palpable de profilaxis intelectual paradójicamente destinada a instigar la competencia entre los miembros de aquella comunidad orgullosa de su estricta observancia meritocrática>>³⁷¹; pero desplazándose felizmente hacia frases de un volumen caudal y un colorido más cerrado y profundo. Es decir, desplazándose hacia la veteranía de un novelista hecho y derecho que ya no cae en el error de la pedantería: <<[...] desde donde volvimos a casa empapados de la luz y el frío y las carreteras y el sonido y la inmensidad y la nieve y los bares y la gente y las llanuras y la mugre y los cielos y la tristeza y los pueblos y las ciudades del Medio Oeste.>>³⁷²

³⁶⁹ Ídem, p. 15-16. La historia la trae contada el propio Cercas a propósito de la génesis de *El Móvil*, en el prólogo a la edición que se preparó a raíz de su adaptación cinematográfica, *El autor*, de Manuel Martín Cuenca (2017). En Javier Cercas, *El Móvil*, RHP Mondadori, 2017, p. 9.

La pareja de amigos se cruza así mismo con Marcelo Cuartero, el animoso profesor de literatura que enmascara al estimado profesor Sergio Beser, quien ya apareció con semejante disfraz en *El vientre de la Ballena*, y quien sigue acudiendo a la misma tertulia literaria que en la novela de 1997.

³⁷⁰ Op.cit, p.58. Más ejemplos en p.47, p.70, p.89, p.158, o p.239

³⁷¹ Op.cit, p.28

³⁷² Op.cit, p.71

Como en *Soldados de Salamina*, hay una historia en mitad del libro que queda colgando como un continente perdido, una historia sobre un falso héroe, ese hombre que como Sánchez Mazas, como Rodney Falk, dice Sí cuando debiera decir No, salta hacia una posibilidad de plenitud equivocada, una intensidad -según diría Fernando Savater sobre los héroes- que no lleva a la vida ni a la risa ni a la liberación de uno mismo o los demás, sino que retrocede hacia la muerte, la mancha del error, y la lenta cárcel de la vida recordada. En este caso no es un libro dentro de un libro, no es un relato real en medio de la novela, tal vez porque de serlo la fotocopia con *Soldados de Salamina* sería grosera, sino que se trata de un puñado de cartas que Rodney Falk mandó a su familia -a su padre- desde el frente mientras peleaba, y que el padre entrega al joven narrador cuando Falk desaparece súbitamente. Ese material borroso, esas líneas cada vez más alucinadas, ese papel manchado de la noche vietnamita y los horarios del pánico y el recambio obsesivo de botas mojadas y el olor a letrina militar, constituyen la viscosa e intermitente literatura con la que Cercas monta la historia de Rodney Falk dentro del libro³⁷³. Esas cartas son también, por supuesto, un breve homenaje a la literatura chica de diarios, un género diminuto que tiene mucho de la miscelánea, la liberalidad, la aparente improvisación, y la sorprendente hondura y autenticidad, de esos libros raros que le encantan a Cercas: <<Lo que sigue a continuación es la historia de Rodney, o al menos su historia tal como me la contó aquella tarde su padre y yo la recuerdo, y tal como aparece también en sus cartas y en las cartas de Bob.>>³⁷⁴. El espigado de citas y pasajes de esas cartas que realiza el narrador no sólo constituyen un retrato impresionista del desnortado Rodney Falk, si no también un retrato sobre otro tema que vuelve una y otra vez desde el fondo de *Soldados de Salamina* hacia *La velocidad de la luz*, la búsqueda del padre: <<[...] lo cual explicaba su convicción madurada durante veinte años de que si su hijo había traicionado su antibelicismo, se había tragado su miedo y había obedecido la orden de ir a Vietnam había sido en el fondo por vergüenza, porque sabía que, de no haberlo hecho, nunca hubiera podido vol-

³⁷³ Quiero destacar que el recurso de las cartas es un truco clásico, especialmente en las novelas decimonónicas, y es en cualquier caso todavía un método *analógico* de subrayar los poderes del libro como artefacto, como espejo de realidades, metiendo un documento dentro de otro.

³⁷⁴ Op.cit, p.89

ver a mirarle a la cara [...] <<Así que fui yo quien mandó a Rodney a Vietnam>>, dijo el padre de Rodney. <<Igual que antes lo había hecho con Bob>>. ³⁷⁵

Pero esa selección de citas y pasajes desvela también otro hilo conductor entre el mundo de *Salamina* y el mundo de Rodney Falk: la novela de aventuras sobre la aventura de escribir novelas. Mientras leemos las llameantes palabras del soldado Rodney, mientras asistimos a su descalabro moral y su derrame emocional bajo el fuego y la atrocidad y la lluvia bíblica de la guerra, vamos asistiendo al espejismo de otra investigación, de otro reguero de pruebas, de supuestas conjeturas, de posibles documentos, ante los que el narrador parece dudar como dudamos nosotros, ante los que el narrador se ve obligado a interpretar como nosotros mismos, lectores pelados y mondados, nos vemos obligados a interpretar: <<He leído y releído esas cartas y, por ambigua y confusa que sea, la observación me parece exacta, porque en esas páginas sin duda escritas a chorro es evidente que la escritura de Rodney ha ingresado en dudoso territorio espejeante en el que, si bien es difícil no identificar a lo lejos la voz de mi amigo, resulta imposible no percibir un potente diapasón de desvarío que, sin hacerla del todo irreconocible, la vuelve por lo menos inquietantemente ajena a Rodney[...]>> ³⁷⁶. Este formato, que como ya dije constituirá la *marca Cercas* desde *Soldados de Salamina* en adelante, es más tenue aquí, menos evidente que en su obra estrella, pero su intención en la novela es la misma: simular una escritura que se construye a la vez que vamos leyendo el libro:

<<Y fue entonces cuando no sólo supe el final exacto de mi libro, sino también cuando hallé la solución que estaba buscando.[...]

- ¿Y cómo acaba?-preguntó.

Abarqué de una mirada el bar casi vacío, y sintiéndome casi feliz, contesté:

³⁷⁵ Op.cit, p.97-98. Sin embargo, las relaciones entre padre e hijo que se establecen en *La Velocidad de la luz* son enzarzadamente complejas, se alejan de la linealidad que presenta en otras obras como *Soldados de Salamina*, o la que presentará en *Anatomía de un instante*, y se emboscan en juegos de múltiples direcciones: aquí, es el padre el que busca al hijo desequilibrado por una guerra a la que, en el fondo, él le mandó. Más adelante, el narrador recibe la presencia protectora del hijo de Rodney como un verdadero resguardo para sí mismo, como un padre invertido: <<[...] y recordé a Gabriel dormido junto a mí,[...] y por un momento sentí el deseo de abrazar a Dan como tantas veces había abrazado a Gabriel, sabiendo que no le abrazaba para protegerlo, sino para que él me protegiese a mí.>> Op.cit, p.257

³⁷⁶ Op.cit, p.118

- Acaba así.>>³⁷⁷

2

Y, a pesar de tantos ecos, a pesar de tantos estribillos conocidos de *Soldados de Salamina* que suenan en *La velocidad de la luz*, se podría decir que el tema principal sobre el que se cierra la novela ha aparecido ya no sólo en *Salamina* sino en todos los libros anteriores de Cercas porque es el nudo de su obsesión más antigua. Estoy hablando del tema del doble³⁷⁸. Estoy hablando de la búsqueda de una identidad propia.

Rodney Falk no es sólo el modelo real que se esconde tras algún que otro personaje inventado por Cercas (Olalde, del *Inquilino*, por ejemplo). Rodney es el temible, oscuro, y revelador espejo del propio narrador de la novela. Dice Rodney: <<Escribo a oscuras. No tengo miedo. Pero a veces me asusta pensar que estoy a punto de saber quién soy, que detrás de cualquier recodo de cualquier camino voy a ver aparecer a un soldado que soy yo.>>³⁷⁹. Y remacha el narrador: <<[...] yo estaba caminando a solas y a oscuras desde la muerte de Gabriel y de Paula, igual que Rodney lo había hecho durante treinta años desde que al doblar algún recodo de algún sendero de algún lugar sin nombre de Vietnam vio aparecer a un soldado que era él>>³⁸⁰. Pero sobre todo es el temible, oscuro, y revelador espejo del propio Cercas: <<Se llamaba Rodney Falk. Lo conocí hace mucho tiempo en Urbana, una ciudad del Medio Oeste norteamericano en la que enseñé español durante dos años. Era un tipo corpulento y aniñado, y su talante excéntrico y arisco le había aureolado de una leyenda despectiva, que incluía el privilegio de haber obtenido su empleo de profesor por su condición de excombatiente en Vietnam; [...] Rodney y yo compartíamos despacho, pero al principio apenas nos dirigíamos la palabra.>>

³⁷⁷ Op.cit, p.303-304. La primera vez que la historia y el libro que tenemos entre manos se sincronizan sucede en p.290: << Lo encontré enseguida -un apartamento pequeño y con mucha luz situado en la calle Floridablanca, no lejos de la plaza de España- y en cuanto acabé de instalarme en él me puse a escribir este libro>>.

³⁷⁸ Sobre este aspecto incide la lectura de Rodríguez de Arce, op.cit, p. 316-325. También lo apunta Domingo Ródenas en Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (edición), Cátedra, 2017, p. 47; Jordi Gracia, "Instrucciones para leer a Javier Cercas", *Nexos*, 1/10/2005; y el propio Cercas, en Justo Serna, «El narrador y el héroe: Conversación con Javier Cercas», en *Ojos de Papel*, <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2422>>

³⁷⁹ Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, op.cit, p.112

³⁸⁰ Op.cit, p.220

Éste no es el comienzo de *La velocidad de la luz*, ni siquiera de una versión descartada o desconocida. Es el comienzo de un artículo que Cercas publica el 15 de septiembre de 2002 en *El País*, *Barras y Estrellas*, y en el que cuenta con pelos y señales la historia *histórica* de su relación con Falk, el mismo enigma, las mismas cartas de guerra, el mismo padre desconsolado, el mismo hijo demolido: <<Me mostró cartas con matasellos de Saigón, de Danang, de Xuan Loc, de Quang Nai, lugares todos ellos a los que había sido destinado Rodney; varias veces había entrado en combate y, aunque nunca había sido herido, una vez lo ingresaron durante varios meses en un hospital, víctima de una crisis nerviosa; incomprensiblemente, al salir se reenganchó en el ejército. "Volvió a casa al cabo de un año", dijo el padre de Rodney. "Para entonces ya era otra persona">>. Los mismos compañeros de facultad, el mismo reencuentro en España al calor de la literatura de Cercas (en este caso, un artículo, un relato real), la misma vida recobrada: <<Una tarde -hará de esto cosa de tres años-, mi mujer me llamó a mi despacho y me dijo que había venido a verme un amigo de Urbana. Fui a casa y allí estaba Rodney: corpulento y aniñado, intacto. Durante la cena contó que estaba de viaje por España y que había leído en el periódico un artículo mío y había llamado a la redacción y allí le habían dado mis señas; también contó que estaba casado, que tenía un hijo, que trabajaba en la escuela de su pueblo.>>. Y por fin la misma sogá al final de la tarde: <<[...] incluida Sandra Bird, que sigue dando clases allí y que hace dos semanas me contó que, después de varios años de llevar una vida apacible de padre de familia y maestro de escuela, Rodney acababa de colgarse de una viga del granero de la casa de su padre.>>

Cercas no tuvo que fantasear mucho para escribir *La velocidad de la luz*: toda la historia estaba allí, en su propia historia, en sus recuerdos³⁸¹, en el fantasma de Rodney Falk y su espinoso pasado y su secreto esencial que se llevó a la tumba y su torrencial personalidad de niño extraviado en un mundo que nunca le reconocía. De vivo, Rodney le había rondado en su cabeza durante mucho tiempo, y por eso lo tuvo que sacar ya en una obra tan temprana como *El Inquilino*, porque su carácter terminante, literaturizado, y seguramente con grandes áreas indefinidas debía parecerse estremecedoramente al carácter terminante, literaturizado, y con grandes áreas indefinidas del Cercas de veinti tantos años. Era el primer soldado de guerra que conocía en carne y hueso, alguien en cualquier caso mucho más real que el vaporoso recuerdo familiar del falangista *tío* Manolo, y desde luego era el tipo de soldado roto y renqueante que tiene muy poco que explicar sobre la

³⁸¹ Lo tiene claro el propio Cercas, que considera la novela esencialmente "autobiográfica" junto a otras claves que da sobre ella en Javier Cercas, *Escribir con un viento salvaje*, *El País*, Domingo, 6/3/05

guerra a pesar de haber estado en ella, pero cuya presencia incomodada para siempre lo explica todo de la guerra. De muerto, Rodney se convierte en un martilleante símbolo, no sólo porque su muerte otorga un sentido final a su vida y la redimensiona con toda su fuerza en su secreto horror, sino porque Rodney, una vez desaparecido, es una posibilidad de Cercas, una versión de Cercas hacia la que Cercas podría dirigirse a toda velocidad según como se dieran las cosas. En 2002, cuando el suicidio de su viejo amigo se consuma, la semilla de la novela está ya bien enterrada en la cabeza del escritor. El trágico desenlace debió precipitarla. El éxito abrumador, los cócteles literarios, las fotos, las entrevistas, el dinero, los aplausos interminables, el vacío tras la gloria que aceleró *Soldados de Salamina* hasta lo confuso, pudieron darle a la historia de Rodney todo el aspecto de tabla de salvación que Cercas necesitara en aquellos días desarbolados para no terminar ensimismado, estupidizado, alcoholizado, liquidado como novelista, suicidado en el silencio, que es como un escritor se suicida (o por lo menos): <<La tentación de cualquier escritor desconocido y mínimamente serio que, ya entrado en la madurez, cosecha un éxito parecido al de *Soldados de Salamina* es el suicidio. El suicidio literario, claro está (o por lo menos).>>³⁸². Ahora bien, Rodney es el último doble de una larga serie de dobles que Cercas ha ido sopesando y contemplando para saber de una vez por todas quién es él. A la ya amplia lista de autores literarios en los que no ha dejado de mirarse para encontrarse, a los Borges, los Kafka, los Savater, los Vargas Llosa, añadamos los *alter egos* de sus novelas pasadas, los Álvares, los Tomases, los Marios Rotas, pero sobre todo añadámosle los *Javieres Cercas* de *Soldados de Salamina* y, crucial, el *Javier Cercas* con el que intercambia vidas en el primer texto que escribe después del festín de *Soldados de Salamina*, que no es *La velocidad de la luz*, sino el cuento *La verdad*, publi-

³⁸² Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, RHP Mondadori, 2013, p.14

cado en la revista *Sibila* en abril de 2002.³⁸³ Se trata de la versión menos pulida o más inicial del cuento que Cercas colocará al final de su libro de artículos *La verdad de Agamenón* (2006) con ese mismo título. Esta obra es una joya en la que Cercas alcanza sus mejores cotas de literatura fantástica sin recurrir a la literatura fantástica, y su mejor historia de dobles sin necesidad de elementos misteriosos, tan sólo valiéndose de las coincidencias que puede deparar la vida. La historia cuenta el temerario pacto que *Javier Cercas*, el glorioso autor de *Soldados de Salamina*, realiza con *Javier Cercas*, un conserje de la Universidad de Granada, a quien se parece físicamente hasta límites indiferenciables, y con el que decide intercambiar identidades hastiado de su vida de celebridad literaria, impertinente público, e indeseable familiar. La cosa parece funcionar mientras la novedad dura, pero al tiempo el *Javier Cercas* escritor descubre que el usurpador *Javier Cercas* ha publicado una nueva novela en su nombre -que en el cuento de 2002 se llamará *Recuerdos del presente*, el libro que Cercas coqueteó con escribir por aquellas fechas³⁸⁴ y que en la versión de 2006 cambiará por el comprensible *La velocidad de la luz*. *Javier Cercas* escritor se cansa del pacto, decide pedir cuentas a su idéntico socio, y le exige liquidar el acuerdo, a lo que el otro se niega. El asunto termina mal: *Javier Cercas* escritor asesina a *Javier Cercas* conserje, y el relato entero resulta ser una declaración que el novelista realiza ya detenido frente a un juez o un policía, ante la presumible incredulidad de las autoridades. Cercas hace y deshace en el cuento a sus anchas, y aquí ya caen con medida exacta las gotas de humor, de irrealidad, de pesadilla kafkiana, de suspense, y también, importante, de verosimilitud donde quiere y cuando quiere, destreza que no había podido alcanzar en intentos anteriores como *El Inquilino*. Pero más allá de este cuento y su valor,

³⁸³ Javier Cercas, "La verdad", *Sibila*. Revista de Arte, Música y Literatura, 9 (abril de 2002), pp.3-11. Rebeca Martín ha reflexionado sobre estos dobles en <<"El pacto" y "La verdad de Agamenón", de Javier Cercas: de dobles, tratos diabólicos y escritores frustrados.>>, en *Salina: revista de lletres*, 20, 2006, pp. 209-216.

Debo puntualizar que Cercas había escrito otro relato en 2002 que la crítica ha pasado sistemáticamente por alto. Se trata de *Una oración por Nora*, un texto que se realizó en colaboración con la Editora Regional de Extremadura, la diminuta editorial donde Cercas había publicado *Una buena temporada*, a tenor de la campaña benéfica "1 libro, 1 euro" para promover la lectura, siendo ya Cercas el super ventas de *Soldados de Salamina*. El relato es ligero, apenas la historia de los amoríos del narrador con Nora, una joven guapa cubana, cuya fogosa relación no fructifica. Para la historia, sin embargo, Cercas regresa a Urbana, regresa a las nevadas fiestas estudiantiles de aquella época, y traza una interesante descripción del campus, la vida universitaria y, sobre todo, los posteriores avatares imaginarios que muchos de aquellos brillantes estudiantes pudieron tener. En la obra, aparece fugazmente un tal Rodney, pero sin el empaque ni los atributos del Rodney Falk que está a punto de desplegarse por la novela que escribe en esas mismas fechas. Es también un relato de narrador clásico, donde Cercas evita cualquier "autoficciónismo", pues quien cuenta la historia se llama Gabriel, es de Madrid, y no es ni siquiera escritor. Da la sensación que *Una oración por Nora* pudo ser una especie de calentamiento de muñeca para conectarse y recrear el ambiente y la humanidad que debían acompañar a Cercas en las profundidades de *La velocidad de la luz*.

³⁸⁴ La noticia la trae puntualizada Ródenas, op.cit, p.36

lo que me interesa destacar es que *La velocidad de la luz* es una continuación de esa catarsis identitaria³⁸⁵ que Cercas necesita hacer estallar a renglón seguido de *Soldados de Salamina*, un libro que le ha dado la vida pero amenaza con quitársela si no logra neutralizar los peligros de la petulancia o el hartazgo que haya podido inyectarle como una droga incierta. En *La velocidad de la luz* no sólo se amplía la historia de ese engreído Javier Cercas del cuento mediante la historia del odioso narrador de la novela, otro escritor encantado de conocerse que derrocha su prestigio y su vocación en la lotería de la infidelidad, el cacareo, las copas, la fiesta, y la atroz desatención de su familia hasta que la pierde para siempre; no sólo se cuenta el encontronazo del protagonista con su propia verdad a través de su bajada a los infiernos y a los de Rodney Falk, su negro espejo; la obra es también la culminación de la nueva identidad de Cercas en sí: el hecho y derecho novelista de *Soldados de Salamina*, el escritor *de verdad* que Cercas ha exhibido frente a cientos de miles de personas con su prosa, sus premios, y sus ventas, y que ya no puede echarse atrás. Por eso hay en *La velocidad de la luz* una solidez, una contundencia, o por lo menos un oficio inéditos hasta la fecha. Por eso también desfilan tantos parecidos, recuerdos, retornos de *Salamina*, en su estilo y su estructura, porque *Soldados de Salamina* es la forma como se ha plasmado precisamente esa nueva identidad, porque su mundo de versiones, y sus libros abandonados en mitad del libro, y sus héroes y sus falsos héroes, son Cercas a todo volumen, el nuevo Cercas, y no pueden sino reaparecer en *La velocidad de la luz* ya no como hallazgos, sino como santo y seña de sí mismo.

Pero sería torpe suponer que la novela es una mera reafirmación de lo que Cercas ya sabe hacer, y mucho menos un simple remate de temas tratados, personajes persistentes, en fin, unas sobras completas. Nada de eso. Cercas siempre explora y crece. Su manera de escribir es aventurarse, y la aventura trae consigo desafíos inaplazables. Los de Cercas no siempre son estéticos, porque *La velocidad de la luz* es en el fondo mucho más conservadora que su predecesora, *Soldados de Salamina*. Aquí Cercas vuelve a la ficción sin más, sin libretas reales, ni personajes históricos, ni artículos verificables, sino centrado exclusivamente en alterar un puñado de recuerdos de sus años mozos en Urbana y de su reciente éxito para inventar una historia plausible. Sin embargo, Cercas no puede evitar encarar sus otros desafíos favoritos, los desafíos morales. En este caso, no le exigen for-

³⁸⁵ Y así lo declara el propio Javier Cercas, *Escribir con un viento salvaje*, El País, Domingo, 6/3/2005: <<Pero, además de ser autobiográficas, todas las novelas son (o pueden ser, o incluso deben ser) catárticas [...] yo puedo asegurar que he escrito la mía [*La velocidad de la luz*] -entre otras cosas- para salvarme, para conjurar la catástrofe del éxito y gozar sólo de su bendición.>>

mas nuevas, soluciones estéticas muy diferentes, porque esos desafíos los despacha con diálogos, con reflexiones, con cartas, con prosa pulida y potente, con solvencia, con los recursos de novelista de toda la vida. Pero es importante destacar que *La velocidad de la luz* contiene en cualquier caso una profunda reflexión sobre el mal, y sobre todo, sobre la posibilidad del mal. Es aquí también espejo inverso de *Soldados de Salamina*, con un matiz fundamental: si en *Soldados de Salamina* se plantea la posibilidad del heroísmo como una posibilidad universal de hacer el bien, una especie de instinto o intuición o fuerza que prácticamente pasa por los seres humanos incluso a su pesar, ante su sorpresa, o sin merecerlo; la posibilidad del mal que plantea *La velocidad de la luz* es estrictamente privada. No es una fuerza, o un instinto: es una elección. Es un Sí que se da en el momento equivocado en el lugar incorrecto y te condena para siempre, aunque vaya envuelto en un halo dorado de poder o claridad. Es por lo demás un paso que se toma ilusoriamente a conciencia, en favor de qué, pero en el fondo contra el mundo y desde luego contra uno mismo, sin la profundidad, la gracia, el sentido, ni mucho menos la unidad -con las palabras, con la sangre de nuestras órbitas, con la mirada del otro, con el silencio- hacia el que sí se abre el instinto de virtud de *Soldados de Salamina*: <<Es sobre todo la alegría de matar, no sólo porque mientras son los otros los que mueren uno sigue vivo, sino también porque no hay placer comparable al placer de matar, no hay sensación comparable a la sensación portentosa de matar, de arrebatarse absolutamente todo lo que tiene y es a otro ser humano absolutamente idéntico a uno mismo [...]>>³⁸⁶. He aquí la gran aportación moral de la novela: mientras que Rodney descubre la posibilidad del mal y se entrega a ella y se condena, el protagonista, ese escritor egomaniaco y destrizado por la pérdida de su mujer y su hijo, descubre en el sórdido reflejo de su amigo Rodney Falk que su problema es otro, y que a pesar de estar atravesado por el mismo dolor sin consuelo que atraviesa a Falk día y noche, su derrota no se ha consumado porque ha cometido un error terrible pero fértil al confundir lo esencial con lo accesorio, al desdeñar a su mujer y a su hijo por el aplauso, la foto barata, el relumbrón de la fama, el susurro de la mentira: <<Rodney, el personaje del veterano, es un tipo normal que se convierte en un monstruo. O la guerra lo convierte en un monstruo. El narrador, en cambio, se convierte en un cretino. Ésta es la diferencia que marca el poema de Bachmann del epígrafe: “El mal, no los errores, perdura”. Los errores son perdonables, son cortes de navaja que con el tiempo cicatrizan. El mal es una herida que se reabre cada noche y no se cura. Comprender esta

³⁸⁶ Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, op.cit, p.120-121

diferencia es lo que salva al narrador.>>³⁸⁷. Es un error de consecuencias tremendas, dos tumbas a sus espaldas, pero está exento del elemento clave, del ingrediente que entrega un ser humano al mal y su posibilidad sin retorno: elegirlo³⁸⁸. El soldado Miralles, el héroe total de *Soldados de Salamina*, decide no matar al enemigo casi sin saber cómo, o sabiéndolo de un modo tan profundo y tan claro que va de largo más allá de sí mismo; el narrador de *La velocidad de la luz* daña a gente y se daña, expone a su familia y se expone hasta perderlos para siempre y perderse a sí mismo, y ese fallo garrafal cae con todo el peso sobre su cabeza de un modo casi sobrevenido, fatal, un demoledor golpe de realidad que, al menos a él lo devuelve a la vida y a la escritura³⁸⁹. Le salva. Pero Rodney elige matar. Y ahí se descarga toda la diferencia³⁹⁰.

3

He dicho que ese Sí es falso, esa decisión que nos conduce a la posibilidad del mal, viene envuelto en un halo de poder o claridad. También y sobre todo en un halo de velocidad. Una especie de acelerón que catapulta la novela hacia otro nivel perceptivo, en don-

³⁸⁷ M. Néspolo, “Escribo novelas de aventuras sobre la aventura de escribir novelas”: Entrevista A Javier Cercas, en *El Cultural*, 10/03/2005. Rodríguez de Arce relaciona esta aclaración de Cercas a las dos citas con las que se inicia el libro, una correspondiente a Julio Verne y su novela “Viaje al centro de la tierra”, y la otra procedente del mencionado poema de Bachmann, en Rodríguez de Arce, op.cit, p. 314-315

³⁸⁸ La mujer de Rodney trata de explicárselo al narrador de la novela: <<Bueno, ayer intenté explicártelo: tú no has matado a nadie. [...] Ni siquiera accidentalmente -dijo, y luego añadió-: Además, después de todo eres un escritor, ¿no?

-¿Y eso que tiene que ver?

- Todo

- ¿Todo?

- Claro, ¿no lo entiendes?>>, op.cit, p.287.

³⁸⁹ Me interesa hacer notar que el modo como el narrador va volviendo “a la vida” es a través de un espejo en el que se ve y, asombrado, reconoce a otra persona nueva: <<Preguntándome cuanto tiempo hacía que no me miraba en un espejo, miré mi rostro en un espejo igual que si mirara el de un desconocido, y mientras lo hacía imaginé que estaba cambiando de piel, pensé que aquel era el lugar de arribada, pensé en el peso del pasado y en la suciedad del subsuelo y en la prometida claridad de la intemperie, y pensé también que, aunque el objetivo de aquel viaje fuera quimérico o absurdo, el hecho de haberlo emprendido no lo era.>>, *La velocidad de la luz*, op.cit, p.232

³⁹⁰ Con todo, también hay un toque impersonal y contagiante en ese mal que se elige: <<Ustedes pueden creer que éramos monstruos, pero no lo éramos. Éramos como todo el mundo. Éramos como ustedes>> dice Rodney ante la cámara del reportaje que aireará su pasado y terminará por empujarlo al suicidio, op.cit, p.283. La idea aparece poco después de la publicación de la novela en un artículo espléndido, *Las manos de Hitler*, *El País*, 10/4/2005, en donde ahondando en los motivos por los que una inteligencia de primera categoría como Heidegger pudo apoyar a Hitler, se recuerda la fascinación que el filósofo sintió por las manos del dictador, y Cercas concluye: <<Y entonces, al salir del cine, en un movimiento instintivo me miré las manos: no vi unas manos maravillosas, monstruosas tampoco, sólo unas manos vulgares, anodinas, sin ninguna gracia especial, sin ningún especial defecto. Exactamente igual que las de cualquiera de ustedes. Exactamente igual que las manos de Hitler. Y entonces lo comprendí todo>>.

de el tiempo se altera severamente: <<[...] y la guerra permite ir muy lejos y muy deprisa, más lejos y más deprisa todavía, más deprisa, más deprisa, más deprisa, hay momentos en que de repente todo se acelera y hay una fulguración, un vértigo y una pérdida, la certeza devastadora de que si consiguiéramos viajar más deprisa que la luz veríamos el futuro.>>³⁹¹. En *Soldados de Salamina* asistimos a una primera fusión: el pasado no es pasado, el pasado ni siquiera pasa, es una dimensión del presente. Lo que Cercas nos dice ahora es algo que suelta directamente las correas de la razón, que entra de lleno en el prodigio del arte y sus intuiciones: el futuro no es futuro, es otra dimensión del presente, es incluso otra forma del pasado: <<[...]quizá porque en aquel momento tuve por vez primera la intuición falaz de que el pasado no es un lugar estable sino cambiante, permanentemente alterado por el futuro, y de que por tanto nada de lo ya acontecido es irreversible.>>³⁹². Todo esto parece traído por los pelos. Ralla con el disparate porque es acronológico, alterno y hasta contraintuitivo, un modo de pensar que terminará cuajando en una teoría propia de la novela en *El Punto Ciego* (2016). Pero aún queda para eso. Digamos de momento que Cercas empieza en *La velocidad de la luz* a operar no sólo con elementos de su universo definitivamente personal (y por ello habla por vez primera de *la novela de aventuras sobre la aventura de escribir novelas*³⁹³; y por ello regresa a Rodney y a Urbana y a *El Inquilino* y a *Soldados de Salamina*; y por ello sigue reflexionando sobre piedras angulares de nuestra moral como la del bien y el mal) sino también ya con elementos del Cercas venidero, de ese novelista que tensa las dudas morales y disecciona los héroes posibles y refina hasta el brillo el armazón de sus novelas para destilar verdades ambiguas, esencialmente contradictorias o simultáneas o irónicas, verdades sin respuesta pero con respuestas que apuntan a un mundo interpretable, abierto, múltiple, complejo, en el que descubrimos la verdad de la mentira, el héroe de la traición, la muerte de la vida: la paradoja.

Es 2005 y Cercas recién abre ese camino. Lo hace empleando dos imágenes: la primera, la velocidad de la luz, o de la vida, o de cómo percibimos que nuestra vida viaja bajo la embustera claridad de la vigilia y el aún más turbio brillo del recuerdo. Hundidos en semejante aceleración, el presente deja de ser un lugar sólido y estable, de hecho deja de ser

³⁹¹ Javier Cercas, op. cit, p.122

³⁹² Op.cit, p.236

³⁹³ Como ya dije en *El Móvil*, en la ya citada entrevista con M. Néspolo en marzo de 2005, recién salida la novela.

presente para convertirse en otro eco³⁹⁴, y el pasado resulta ser futuro, resulta haberse depositado en forma de oscura semilla en el mañana, y al llegar a ese día descubrimos con horror que ya hemos estado allí: <<Y entonces entendí de repente lo que no había entendido aquella noche de tantos años atrás, y era que si yo había abandonado la fiesta y había ido en busca de Rodney fue porque observándole desde la ventana supe que era el hombre más solo del mundo y que, por alguna razón indudable que sin embargo no estaba a mi alcance, yo era la única persona que podía acompañarlo, y entendí también que en esta noche de tantos años más tarde las tornas habían cambiado.>>³⁹⁵. Aquí vuelve a aparecer *Soldados de Salamina*, completada por el otro costado, por la parte de delante que nos faltaba: si el héroe y la posibilidad del heroísmo nos enraízan poderosamente al instante presente y su indivisible alegría de vivir, el falso héroe y la posibilidad del mal nos impiden del todo saltar a esa plenitud, nos derriten el presente, el único punto en el que dábamos pie con la vida, y todo entonces degenera a un pasado absurdo, embrutecido de avisos de futuro, y un futuro atestado de encargos y cuentas pendientes y muertos del pasado.

El proceso es reversible, y en la medida en que el mundo vuelve, y el hombre y la mujer vuelven, y la luz desacelera, el dolor baja y la conciencia crece, el horror deja de gritar, y el mal o incluso el error dejan de ser elegidos, entonces el presente se reinstaura, y de nuevo nos encontramos con la vida: <<[...] en aquella casa que no era mi casa, con aquella mujer que no era mi mujer, con aquel niño dormido que no era mi hijo pero dormía en el piso de arriba como si yo fuera su padre, allí yo era invulnerable, y también me pregunté, con un inicio centelleante de alborozo, si yo no estaba obligado a dotar de algún sentido el suicidio de Rodney, si la casa en que estaba no era un reflejo de mi casa y Dan y Jenny un reflejo de la familia que perdí[...]>>³⁹⁶. El narrador de *La velocidad de la luz* vuelve a tener una oportunidad para el amor, para la familia, y desde luego para la escritura: para vivir. Pero el milagro se obra sencilla y llanamente volviendo hasta aquí mismo, siendo esto, todo y sólo esto. Presente puro.

³⁹⁴ Y es bueno recordar en este punto el significativo título del libro de relatos que Cercas flirteó con escribir durante la redacción de la novela, *Recuerdos del presente*.

³⁹⁵ Op.cit, p.219

³⁹⁶ Op.cit, p.278

La otra imagen que Cercas emplea para regresarnos al futuro, para colapsarnos en ese salto, es la puerta de piedra. Se trata de una vieja conocida de Cercas, un indisimulado homenaje al maestro H.G.Wells y su literatura fantástica y, concretamente, su cuento *La puerta en el muro*, que Cercas tradujo en 1997 y estudió a fondo. Pero a diferencia del cuento de Wells, a lo que la puerta de Cercas da acceso no es a un jardín indescriptible en donde los sentidos se apaciguan y el protagonista se colma de dicha, sino a la mera y pura realidad, al rebotante instante presente: <<[...] tratando de no pensar en la fotografía pero sabiendo que esa imagen procedente de una vida que casi creía cancelada podía estallar ante la puerta de piedra en que se había convertido mi futuro, abriendo una grieta por la que de inmediato se filtraría en el presente el futuro y el pasado, la realidad.>>³⁹⁷. En el fondo, la misma cosa: el paraíso del cuento de Wells, simbolizado en un jardín de bellezas indecibles, es aquí el presente, la vida, porque como la propia novela dice:

<<[...] ¿Por qué nostálgico? Aquello no fue lo mejor que nos ha pasado en la vida. A veces lo parece, pero no lo fue.

- ¿No?

- No. -Frunció los labios en una mueca despectiva-. Lo mejor es lo que nos está pasando ahora.>>³⁹⁸

4

La velocidad de la luz encierra además de una verdad moral y de una paradoja, un buen puñado de reflexiones sobre literatura, algo así como un semillero de ideas que Cercas irá regando y cuidando en los años sucesivos hasta que rompan en una teoría novelística cuajada y clara, allá en *El punto Ciego* (2016). Pero a diferencia de otros intentos previos, como las deshilvanadas discusiones que se mantenían en *El vientre de la ballena* (1997) acerca de los personajes y las tramas y los novelistas, todo viene aquí bien ensamblado,

³⁹⁷ Op.cit, p.216. La imagen de la puerta de piedra vuelve a aparecer en otros momentos, como en la página 223 o 302, pero quiero destacar en cómo lo hace en la página 278 porque remacha la imagen del futuro retroactivo, del pasado replicado, en suma, de la circularidad paradójica del tiempo con el que juega la obra todo el rato: <<[...] me pregunté si aquello era lo que se veía al emerger desde la suciedad del subsuelo a la claridad de la intemperie, si el pasado no era un lugar permanentemente alterado por el futuro y nada de lo ya acontecido era irreversible y lo que había al final del túnel copiaba lo que había antes de entrar en él, me pregunté si no era aquél el final verdadero de todo, el final del viaje, el final del túnel, el boquete en la puerta de piedra.>>

³⁹⁸ Op.cit, p.298

ameno, ligero y creíble, y los consejos u observaciones que Rodney Falk le hace al protagonista sobre Hemingway, o sobre el sentido de escribir, o sobre la casa incendiada del éxito, hablan de literatura pero sobre todo hablan de amistad, hablan de la silueta humana de Rodney y de la del protagonista, hablan de tardes en la cafetería bajo la luz helada de Urbana, hablan en suma de escena, de narratividad, del arte creciente de Cercas para montar novela con cualquier material, también la tertulia literaria, el oficio de escribir, la libresquería: << «Entonces el narrador eres tú mismo?», conjeturó Rodney. «Ni hablar», dije, contento de ser yo quien conseguía confundirle. «Se parece en todo a mí, pero no soy yo». Empachado del objetivismo de Flaubert y de Eliot, argumenté que el narrador de mi novela no podía ser yo porque en ese caso me hubiera visto obligado a hablar de mí mismo, lo que no sólo era una forma de exhibicionismo o impudicia, sino un error literario, porque la auténtica literatura nunca revelaba la personalidad del autor, sino que la ocultaba. «Es verdad», convino Rodney. «Pero hablar mucho de uno mismo es la mejor manera de ocultarse»>>³⁹⁹. Aquí ya están los *Javieres Cercas* que Cercas ha empleado y seguirá empleando en sus futuras novelas. También ideas clave acerca de la función del escritor, semillas que, como dije, abrirán fruto casi una década más tarde, en *El Punto ciego* (2016): <<[...] Pero también es un tipo [el escritor] que se plantea problemas complejísimo y que, en vez de resolverlos o tratar de resolverlos, como haría cualquier persona sensata, los vuelve más complejos todavía.>>⁴⁰⁰. O la visión del escritor como un catalizador de historias, un tubo por donde la historia pasa hasta sonar, hasta ser contada, y cuya actividad no es voluntaria porque no puede dejar de escribirlas: <<Para entonces ya había comprendido que, si yo era escritor, lo era porque me había convertido en un chiflado que tiene la obligación de mirar la realidad y que a veces la ve y que, si había elegido aquel oficio cabrón, quizá era porque yo no podía ser otra cosa más que escritor: porque en cierto modo no había sido yo quien había elegido mi oficio, sino que había sido mi oficio quien me había elegido a mí.>>⁴⁰¹

³⁹⁹ Op.cit, p. 62. Sobre la importancia capital del punto de vista y la elección del narrador en *La velocidad de la luz*, véase Jordi Gracia, “Instrucciones para leer a Javier Cercas”, *Nexos*, 1/10/2005

⁴⁰⁰ Op.cit, p.68

⁴⁰¹ La idea ya está expresada en la época de *Soldados de Salamina*, y se la traslada así a David Trueba: <<En el fondo, yo me siento poco responsable de este libro: sólo he sido el catalizador, el tipo que pasaba por allí, un poco por azar y otro poco por necesidad, el imán que está receptivo y a quien se le van adhiriendo una serie de elementos y de historias que al final, sin saber muy bien cómo ni por qué, acaban cristalizando en un libro. Claro que, ahora que lo pienso, así es como se escriben casi todos los libros, o por lo menos como yo he escrito los míos>>. Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina*, Plot Ediciones y Tusquets, p.55.

A propósito del oficio de escribir, uno de los residuos más radiactivos que irradia *La velocidad de la luz* es el del éxito y sus voraces consecuencias⁴⁰², seguramente el único mal que elige el narrador, o como mínimo el que más abiertamente no rechaza. Coincidiendo con la publicación de la novela, Cercas reflexionó sobre ello en *Escribir con un viento salvaje*⁴⁰³, un vibrante artículo en donde habla ampliamente sobre la “confusión” esencial del éxito, sus bondades y sus desfiladeros morales, poniendo su caso como ejemplo de un éxito digerido y digerible, pero también el de otros escritores de éxito paradigmático que fueron engullidos por él, tales como Sánchez-Ferlosio, Tennessee Williams o Scott Fitzgerald. A propósito de este último, me parece interesante destacar que una de sus ideas citadas en el artículo contiene el germen del pensamiento paradójico que Cercas inaugura con *La velocidad de la luz*, al entender Fitzgerald que el signo de una inteligencia de primera clase es <<la capacidad para retener al mismo tiempo en la mente dos ideas opuestas y conservar la capacidad de seguir funcionando>>. Puede que la bendición y maldición simultánea del éxito forzaría a Cercas a pensar mayoritariamente de ese modo, que una de las bendiciones de ese éxito fuera precisamente comenzar a pensar esencialmente en paradoja.

En cualquier caso, de todo lo que se dice acerca de literatura en el libro, hay algo que es fundamental: la literatura salva al escritor devolviéndolo a la vida, permitiéndole hacer algo con la vida: <<El artista es el que vuelve visible lo que ya es visible y todo el mundo mira y nadie puede o nadie sabe o nadie quiere ver.[...] Quiero decir que la gente normal padece o disfruta la realidad, pero no puede hacer nada con ella, mientras que el escritor sí puede, porque su oficio consiste en convertir la realidad en sentido, aunque ese sentido sea ilusorio; es decir, puede convertirla en belleza, y esa belleza o ese sentido son su escudo.>>⁴⁰⁴

⁴⁰² Se habla de ello en varios puntos de la obra (p. 67, 69, 190-191, 200-201), en casi todos, destacando la capacidad destructiva del éxito y su tendencia a ver en él un sentido (una valía) que no existe.

⁴⁰³ Javier Cercas, *Escribir con un viento salvaje*, El País, Domingo, 6/3/2005

⁴⁰⁴ Op.cit, p.69. Es el mismo sentido ilusorio que Rodney descubre al mirar el mundo desde la guerra: <<Eso es lo que he descubierto. Eso es lo que ahora sé. [...] porque nadie que no haya estado aquí va a aceptar lo que aquí sabe cualquier soldado raso, y es que las cosas que tienen sentido no son verdad.>> (página 122). Quiero destacar que este sentido buscado o hilado con la belleza, con el arte, tiene todo que ver con esa realidad interpretable que ya se expresaba en la estética de versiones de *Soldados de Salamina*.

El escritor que no escribe pierde el respeto a la vida porque deja de saber qué hacer con ella: <<El resultado fue que le perdí el respeto a la realidad; también que le perdí el respeto a la literatura, que era lo único que hasta entonces había dotado de sentido o de una ilusión de sentido a la realidad>>⁴⁰⁵. Toda escritura es, nos dice Cercas, exorcismo de confusión para entender lo que no se entiende precisamente escribiéndolo: <<Me gusta [...]. Que aún no sepas de qué va la novela [...]. Si lo sabes de antemano, malo: sólo vas a decir lo que ya sabes, que es lo que sabemos todos. En cambio, si aún no sabes lo que quieres decir pero estás tan loco o tan desesperado o tienes el coraje suficiente para seguir escribiendo, a lo mejor acabas diciendo algo que ni siquiera tú sabías y que sólo tú puedes llegar a saber, y eso a lo mejor tiene algún interés>>⁴⁰⁶. Al final, la gran diferencia entre la monstruosidad de Rodney Falk y la cretinez del narrador es, precisamente, la literatura, porque para usar la vida Rodney elige matar, elige destruirla, mientras que para usar la vida el narrador decide volver a escribir. La literatura le permite agujerear la puerta de piedra e ingresar en lo real. La literatura le salva: <<[...] a medida que lo hacía supe que Jenny tenía razón, que Marcos tenía razón: debía terminar el libro. Lo terminaría porque se lo debía a Gabriel y a Paula y a Rodney, también a Dan y a Jenny, pero sobre todo porque me lo debía a mí, lo terminaría porque era un escritor y no podía ser otra cosa, porque escribir era lo único que podía permitirme mirar a la realidad sin destruirme o sin que cayera sobre mí como una casa ardiendo, lo único que podía dotarla de un sentido o de una ilusión de sentido, lo único que [...] me había permitido vislumbrar de veras y sin saberlo el final del viaje, el final del túnel, el boquete en la puerta de piedra [...]>>⁴⁰⁷

5

La velocidad de la luz no vendió, no podía vender, los números que había pulverizado *Soldados de Salamina*. Fue acogida con disparidad, en parte según lo mucho o poco que el lector echara de menos *Soldados de Salamina* o la leyera como su continuación obliga-

⁴⁰⁵ Op.cit, p.201

⁴⁰⁶ Op.cit, p.61. La idea reaparece en la página 293: <<[...] escribir esta historia que tal vez Rodney me adiestró desde siempre para que contara, esta historia que no entiendo ni entenderé nunca y que sin embargo, según imaginé a medida que la escribía, estaba obligado a contestar porque sólo puede entenderse si la cuenta alguien que, como yo, nunca acabará de entenderla[...]>>.

⁴⁰⁷ Op.cit, p.302

toria, pero en general salió bien librada del vareo al que la crítica profesional puede llegar a someter la siguiente obra de un escritor *revelación*⁴⁰⁸.

Hay varios factores atribuibles al hecho de que *La velocidad de la luz* no alcanzara ni la admiración ni la cantidad de lectores que el superventas *Soldados de Salamina*, el menos importante de los cuales no es que se tratara de libros distintos, algo que se pasó mecánicamente por alto en muchos casos. Da igual. Lo que no me parece que dé igual, y que en parte puede explicar esta diferencia es un matiz entre ambos libros que tiene mucho peso porque lo tendrá aún más en las sucesivas novelas de Cercas: mientras en *Soldados de Salamina* la ambigüedad, el misterio, el punto ciego de la novela, ese punto tan oscuro que ilumina el resto de sus páginas, se concentra y aglutina alrededor de un acto (el no disparo, la no ejecución, el perdón que el soldado decide acometer cuando encuentra al prisionero vencido ya bajo la lluvia y elige no delatarlo), la ambigüedad, el misterio, el punto ciego de *La velocidad de la luz* se aprieta y condensa alrededor de una persona, Rodney Falk. Su matanza en My Khe no es el negativo de ese acto central de *Salamina*, entre otras cosas porque no se acendra en un sólo gesto, en un sólo símbolo, porque el propio Rodney ni siquiera tiene conciencia clara de lo que ha hecho o ha sucedido allí, y sobre todo porque el acto en sí se analiza, se razona, y hasta se justifica -y por ello se disminuye- cuando lo conocemos en las páginas centrales de la novela⁴⁰⁹: <<[...] Lo que te imaginas es lo que ocurrió. Ocurrió lo que ocurre en todas las guerras. Ni más ni menos. My Khe es sólo una anécdota. Además, en Vietnam no hubo un My Khe: hubo muchos. Lo que ocurrió en uno ocurrió más o menos en todos.[...]>>⁴¹⁰. A ese secreto se le acaban superponiendo otros relacionados con Rodney, el incidente de My Khe resulta no clarificar casi nada sobre él, sino más bien oscurecerlo, llevarnos hacia una subida sin ascenso, una confesión que no desahoga: <<No entendía que, habiéndome revelado sin ambages lo ocurrido en My Khe, Rodney hubiera evitado en cambio explicarme quién era y qué representaba Tommy Birban, a menos que con sus evasivas hubiera querido ocultarme un horror superior al de My Khe, un horror tan injustificable e inenarrable que, a sus

⁴⁰⁸ Véase, por ejemplo, la elogiosa reseña de Sanz Villanueva, *El Cultural*, 10/3/2005, <https://elcultural.-com/La-velocidad-de-la-luz>; o de Ayala-Dip en *El País*, 19/3/2005, https://elpais.com/diario/2005/03/19/babelia/1111193412_850215.html. Pero también, las previsibles quejas en Santos Alonso, *Revista de libros*, 1/10/2005, <https://www.revistadelibros.com/articulos/la-velocidad-de-la-luz-novela-de-javier-cercas>.

⁴⁰⁹ Op. cit, pp.187-189

⁴¹⁰ Op.cit, p.178. Resalto la superficialidad absoluta con la que se trata la matanza, un eco de la idea que Hannah Arendt había ya enterrado en la cabeza de Cercas acerca de la banalidad del mal (y la complejidad del bien), tal y como expliqué en el capítulo de *Soldados de Salamina*.

ojos y por contraste, convirtiera al de My Khe en un horror narrable y justificable [...].>>⁴¹¹. El falso misterio de My Khe, con su falsa catarsis, no permite siquiera que el narrador se lance a contarlo, a querer contarlo, no da ni para escribir una historia, porque en realidad a pesar de su brutalidad no está cebado de ninguna profundidad: <<Era una sensación extraña, como si, aunque el padre de Rodney me hubiera hecho de algún modo responsable de la historia de desastre de su hijo, esa historia no acabara de pertenecerme del todo y no fuese yo quien debía contarla y por tanto me faltasen el coraje, la locura y la desesperación que requería contarla[...]>>⁴¹². La novela sigue magnetizada a la figura de Rodney Falk y es él, su humanidad insondable, no un acto suyo, lo que realmente convoca una ambigüedad o misterio o punto ciego. Pero a la hora de sintetizar esa ambigüedad o misterio o punto ciego, Cercas va a comprobar -y con creces en su próxima novela- que los actos, los gestos, se prestan con mucha más eficacia al símbolo, al pedazo de realidad cuajado de sentido que no logramos explicar, que no entrega su significado fácilmente, pero que precisamente por ello lo explica todo; mientras que los seres humanos, erizados de vigiliadas y memorias y mudanzas, son un material muy poco nítido, difícil de recortar o enmarcar en la claridad de un sólo instante.

Y, sin embargo, Cercas termina encontrando un instante rarísimo en el que el símbolo y los gestos y los hombres cuadran.

⁴¹¹ Op.cit, p.187-188

⁴¹² Op.cit, p.152. Quiero aclarar otro paralelismo con *Soldados de Salamina* en este punto. Igual que en *Soldados de Salamina* tras la fallida historia de Sánchez Mazas y su truncado relato real, aquí se requiere de una pieza fundamental -como lo fue en *Salamina* encontrar al soldado Miralles- que dé el sentido al libro entero. Esa pieza es Rodney Falk. Pero es el Rodney Falk resignificado, bien puesto en su pasado a la luz del futuro, el Rodney Falk enjuagado en el dolor y las lágrimas y la vida de subsuelo del narrador tras la horripilante pérdida de su familia y la debacle emocional que le sigue.

Verano de 2008. Cercas acude a la Universidad Rey Juan Carlos de Aranjuez como invitado al curso de técnicas narrativas que se imparte durante una de aquellas calurosas semanas. Sólo ha puesto una condición a su participación: que le dejen tener las tardes libres. ¿Para qué? se preguntan con curiosidad los demás ponentes que, día tras día, con regularidad monacal, lo ven despachar la comida y salir volando hacia su cuarto donde se encierra durante horas. Allí, enterrado hasta el anocher en libros, periódicos, documentos, Cercas apunta, tacha, corrige, forcejea sin parar con un material denso y desbordante, un asunto esparcido por miles de páginas durante décadas, por ensayos, por tesis, por entrevistas, por reportajes, palabras envueltas siempre en un tono bronco, lijoso, incómodo, porque no hay otro modo de hablar en España del espinoso acontecimiento, del delicado asunto, el pincho en el que lleva sentada la Democracia desde hace 30 años: el golpe de estado de 1981. El 23-F. Cuando baja a cenar, con la mirada aún disuelta en el pasado, sus amigos le preguntan qué demonios escribe. <<Un libro>>, responde Cercas sin inmutarse⁴¹³.

Cercas, un escritor combustionado en el éxito sin precedentes de *Soldados de Salamina* que, pese al reconocimiento y los premios y los artículos en *El País* y las adaptaciones cinematográficas, acaba de escribir una novela de ventas menores como *La velocidad de la luz*, y una recopilación de artículos, *La verdad de Agamenón* (2006), que pasa de puntillas por las cifras de facturación, necesita otro gran libro, otra obra que lo empuje hacia arriba y lo aleje definitivamente de esa azarosa línea de flotación en donde marean los autores y los títulos durante una época, una moda, hasta que el olvido los engulle de nuevo. Lo necesita también y sobre todo porque así se lo pide su vocación innegociable de escritor, porque Cercas no entiende la literatura sin aventura, la escritura sin riesgo, el novelista sin inventor, y por eso no le sirve vivir de rentas estéticas, quedarse cobrando canon de hallazgos, y recostarse plácidamente sobre el patrimonio de *Soldados de Salamina*. Ha sobrevivido a demasiadas cosas - a su novela fetiche, a una gloria descomunal capaz de liquidar al más pintado de los novelistas, a una agenda humeante de compromi-

⁴¹³ La anécdota la trae Ángel Esteban en la edición escolar de *Soldados de Salamina*, Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, RHP Mondadori -de bolsillo-, 2015, p. 15.

sos y viajes y presentaciones- como para bajar ahora los brazos y dedicarse a repetir ocurrencias de sí mismo un libro tras otro.

El 23 de febrero de 2006, coincidiendo con el 25 aniversario del golpe de estado, Cercas escribe para el periódico italiano *La Repubblica*⁴¹⁴ un testimonio de sus vivencias personales de aquel día. Su memoria recupera fragmentos, reaviva escenas, y tal vez por ello aquel año presta más ojos y oídos que nunca a lo que cada año por esas fechas se suele contar y recordar sobre el golpe en la televisión, en la radio, en los periódicos. Una de las cosas a las que presta nueva atención es a las imágenes de televisión que se grabaron mientras sucedía el golpe, la llegada de los militares al hemiciclo del Parlamento, la interrupción a voces de la sesión parlamentaria, los expeditivos disparos al techo por parte del teniente coronel Tejero, el terror instantáneo de casi todos los diputados tirándose mecánicamente al suelo y escondiéndose bajo sus escaños. Imágenes visionadas por un español una y mil veces pero que en esa ocasión desfilan ante la mirada de Cercas frescas, brillantes, como si nunca antes las hubiera visto o como si siempre las hubiera visto así pero no se hubiera dado cuenta. Son escenas poderosas, magnéticas, cargadas de una crudeza y de un voltaje espontáneo y sobrecogedor, pero sobre todo son imágenes colmadas de una transparencia engañosa: << Por supuesto, yo había visto decenas de veces esa imagen, pero por algún motivo aquel día la vi como si la viese por vez primera: los gritos, los disparos, el silencio aterrorizado del hemiciclo [...] De repente me pareció una imagen hipnótica y radiante, minuciosamente compleja, cebada de sentido; tal vez porque lo verdaderamente enigmático no es lo que nadie ha visto, sino lo que todos hemos visto muchas veces y pese a ello se niega a entregar su significado, de repente me pareció una imagen enigmática.>>⁴¹⁵. La necesidad de desentrañar esa imagen pone en marcha inmediatamente los motores creativos de Cercas, tensa de nuevo todas sus fuerzas, y Cercas decide arremangarse y entregarse a su tarea favorita de averiguar escribiendo, de entender por literatura, qué es lo que encierra esa escena y por qué tres de aquellos hombres, el presidente Suárez, el general y ministro de Defensa Gutiérrez Mellado, y el comunista y líder histórico de la oposición, Santiago Carrillo, permanecen sentados en sus escaños, se niegan en redondo a obedecer a los desobedientes, no se tiran al suelo mientras zumban a su alrededor las balas, se mantienen firmes ante la metralla de la Historia.

⁴¹⁴ Lo cuenta en *La política de la ficción*, FILBO, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=yB61k-QMJCxM&frags=pl%2Cwn>, 17m 30s-17m 35s

⁴¹⁵ Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, RHP Mondadori, 2008, p. 18

En definitiva, dicen No⁴¹⁶. Esa pregunta es el carburante de la novela, el corazón de *Anatomía de un instante*. Pero la cosa se complica en seguida. Hasta aquí, Cercas hubiera tenido entre manos otro *Soldados de Salamina*. Es decir, otro ser humano que en mitad de un oscuro episodio con importantes repercusiones para la historia colectiva de España, ejecuta un nuevo acto de coraje y de libertad y de instinto de virtud en escenarios cambiados y tramas diferentes pero al final reducibles al mismo símbolo: el encuentro cara a cara de una persona con su verdad profunda en la hora de no poder equivocarse, de sacar la madera moral que uno lleva dentro y, jugándose todo a un solo instante, saber quién es para siempre⁴¹⁷. Bajo estas similitudes, Cercas hubiera podido ceder a la tentación de alargar el invento *Salamina*, retomar la fórmula. De hecho, esta posibilidad debió hacersele evidente en seguida porque a la primera intentona que ejecuta para contar esta historia, Cercas corre a posicionarse claramente en la ficción: planea, esboza y redacta una novela⁴¹⁸ imaginaria, lejos de cualquier híbrido de autoficciones e historiografía simulada y relatos reales. Es decir, lo más lejos posible de cualquier cosa que pueda hacer sospechar que aquello es más de lo mismo, que aquello es otra vez *Soldados* recalentado, que Cercas se está repitiendo. Sin embargo, en 2008 sucede algo que lo cambia todo: <<A mediados de marzo de 2008 leí que según una encuesta publicada en el Reino Unido la cuarta parte de los ingleses pensaba que Winston Churchill era un personaje de ficción.>>⁴¹⁹. Esta diminuta noticia dinamita todo el esfuerzo de dos años, las horas de estudio, los ataques de redacción, las correcciones, los cientos de páginas, fuera, nada, a la basura. ¿Por qué? Porque la noticia agiganta una duda interna que ha ido taladrando a

⁴¹⁶ Sobre el No de los protagonistas de *Anatomía de un instante*, así como el significado de la cita de Dante con la que se inicia el libro, véase Javier Cercas, *El gran No*, *El País*, 27/3/13: <<*Anatomía de un instante* gira en torno al gesto de un político que, al principio de la actual democracia española, se niega a tirarse al suelo cuando los últimos golpistas del franquismo se lo exigen a tiros. Las palabras de Dante (Infierno, III, 60) que sirven de epígrafe a *Anatomía* podrían quizá servir de epígrafe a la mayoría de mis libros: ‘Colui che fece (...) il gran rifiuto’. Aquel que dijo el gran no: Dante se refería al papa Celestino V, que renunció al papado, pero siglos más tarde Constantin Cavafis entendió que podía referirse a todos los hombres. ‘A cada uno le llega el día’, escribe Cavafis, ‘de pronunciar el Gran Sí o el Gran No’ [...] Dante abominó del Gran No de Celestino V (y por eso lo condenó al infierno), pero Cavafis entendió que, a menudo, quien dice Sí parece salvarse, pero en realidad se condena, mientras que quien dice No parece condenarse, pero en realidad se salva.>>. De nuevo, el mismo tema sobre la capacidad del héroe para negar y negarse que aparece en *Soldados de Salamina* o, girado, en *La velocidad de la luz*.

⁴¹⁷ Está planteado así en la propia obra a través de una de las ideas de Borges que más ha hechizado a Cercas desde siempre: ese instante nuclear, ese momento infinito, en que un ser humano descubre para el resto de su vida su verdadera identidad. En Cercas, op.cit, p.18. En Borges, : <<Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento que el hombre sabe para siempre quién es.>>, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, *El Aleph*, Alianza, 1989.

⁴¹⁸ Proyecto de novela que empezó en 2006. Op.cit, p. 22-23

⁴¹⁹ Op.cit, p.13

Cercas durante esos dos años como un potente altavoz agigantaría el zumbido de una mosca. Una duda persistente que horadaba y horadaba su inteligencia mientras leía sobre el 23-F, mientras repasaba los ensayos, el sumario, el papeleo, la estela de entrevistas, reportajes, crónicas, los dimes y diretes, la letra pequeña, el cuchicheo segregado por el golpe de estado durante lustros. Una duda que le asaltó el mismísimo primer día, aquel 23 de febrero de 2006 en que sintió que la vida le reclamaba una novela sobre un gesto de tres hombres en peligro de muerte. Porque ese 23 de febrero, cuando Cercas contempla con ojos nuevos las escenas del golpe, y lee y escucha los recuerdos de periodistas, de políticos, de militares sobre el 23-F, siente un choque acusadísimo, una nota muy desafinada. Cercas percibe una distancia sideral entre lo que Cercas recuerda que pasó aquel día y lo que todas aquellas personalidades recuerdan que pasó aquel día. Lo que Cercas recuerda de aquel día es que la gente estaba muerta de miedo en su casa, que el silencio de la clase política y los medios de comunicación fue atronador, que los intereses de los pocos que salieron a la calle -incluidos él mismo⁴²⁰- eran por lo general una mezcla de ideales vaporosos y de urgencias personales, angustias centradas en asegurar un coche, una ruta alternativa hacia París o Lisboa, una destrucción de documentos comprometedores, cualquier as en la manga de la supervivencia más mamífera para poder salvar el pellejo. Lo que la gente recordaba, o lo que las personalidades y protagonistas que Cercas leyó y escuchó hablar aquel día recordaban, era que la gente fue un puño cohesionado contra los golpistas, que todo el mundo tuvo claro en todo momento que estaba con la Democracia y con el Rey y sobre todo con la Constitución y en cualquier caso con sus propios ideales de libertad, que los medios de comunicación y la clase política fueron un clamor unánime y firme contra los militares sublevados. Estaba claro: algo fallaba. Cercas casi ni se sorprendió. Tenía una larga experiencia en las artimañas y faroleos de la memoria, las sutiles cirugías, cortes y empalmes que realizamos sobre nuestros recuerdos para recordar tan sólo lo que queremos, para apuntalar de forma insensata un pasado ficticio que sostenga un presente imposible, una identidad tambaleante en la que no creemos ni nosotros mismos y nos amarga y apaga en un juego de pactos absurdos con quién. Todo esto es *Soldados de Salamina*, y Cercas lo conoce al milímetro. Sin embargo, aquí sucede algo distinto. Porque para que los recuerdos privados se deformen en fantasías colectivas, para que pasemos de las imaginaciones íntimas al relato oficial de todo un país, a la reescritura de un golpe de estado mediante un podrido potaje de vivencias inventadas, ha de haberse puesto en marcha una maquinaria mayor, un artilugio deforman-

⁴²⁰ Op.cit, p.16

te más poderoso y exhaustivo que los recuerdos personales. Cercas pronto descubre cuál: << Ningún español que tuviera uso de razón el 23 de febrero de 1981 ha olvidado su peripecia de aquella tarde, y muchas personas dotadas de buena memoria recuerdan con pormenor -qué hora era, dónde estaban, con quién estaban - haber visto en directo y por televisión la entrada en el Congreso del teniente coronel Tejero y sus guardias civiles, hasta el punto que estarían dispuestas a jurar por lo más sagrado que se trata de un recuerdo real. No lo es: aunque la radio retransmitió en directo el golpe, las imágenes de televisión sólo se emitieron tras la liberación del Congreso secuestrado, poco después de las doce y media de la mañana del día 24 [...]>>⁴²¹

Ahí está: la tele. Los medios de comunicación⁴²². Esas imágenes del golpe han contaminado de irrealidad la realidad, han disparado hacia la fantasía popular el recuerdo particular, han alterado el relato de la Historia. Desde el fondo de esta alucinación colectiva un torbellino de preguntas se abalanza sobre Cercas, la más acuciante de las cuales termina por escucharse alta y clara en su propia cabeza mientras lee la noticia de 2008: ¿Son Suárez y Tejero tan ficticios para los españoles como creen miles y miles de ingleses que lo es Winston Churchill? Esta pregunta tiene consecuencias enormes para Cercas y para la novela que lleva en marcha. En primer lugar, si Suárez y Tejero se han convertido en ficción para el imaginario colectivo, si el Suárez y el Tejero de la tele son más reales que el Suárez y el Tejero que estuvieron aquel 23 de febrero en el hemiciclo jugándose el destino de España a cara de perro, eso quiere decir que la posmodernidad tenía razón, que Borges tenía razón, que Cervantes estaba en lo cierto. Que las representaciones de la realidad amenazan con ser más reales que la realidad misma. Para añadir leña al fuego, en este caso la alineación de los acontecimientos roza el prodigio, porque en el 23-F, de por sí un acontecimiento sobre el que la Historia y los historiadores iban a girar los ojos, tenemos además un documento audiovisual de 35 minutos donde se graba en directo todo el golpe de estado. Alrededor de ese documento, al que Cercas regresa y regresa

⁴²¹ Op.cit, p.15

⁴²² La dominancia de los medios de comunicación y su capacidad para generar realidad en Cercas fue una de los primeros aspectos en estudiarse a propósito de *Anatomía de un instante*. Véase Carmen Pujante Segura, Manuel Martínez Arnaldos, "Los medios de comunicación: efectos e influencias sobre la interdiscursividad. A propósito de *Anatomía de un instante* de Javier Cercas", en *Crisis analógica y futuro digital: actas del IV Congreso Online del Observatorio para la Cibersociedad* (12 al 29 de noviembre del 2009), <<http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/los-medios-de-comunicacion--efectos-einfluencias- sobre-la-interdiscursividad-a-proposito-de-anatomia-de-un-instante-de-javier-cercas/854/>>

una y otra vez de manera obsesiva, nace una nueva novela⁴²³. Ese video es, por cierto, un documento no literario, un artefacto ajeno a la escritura que funciona con códigos sensoriales distintos, con reglas distintas, y que por tanto lo fuerza todo hacia un libro muy raro. Y es a la vez un documento televisivo, multitudinariamente televisivo, uno de esos objetos a los cuales la cultura de masas, el sacerdocio del periodismo, y el prestigio extravagante de la publicidad le han extendido una garantía de veracidad, un sello certificado de realismo que no sólo asegura reflejar fielmente lo que sucede, sino que lo reproduce. Es decir, lo crea⁴²⁴.

Cercas se enfrenta así a una paradoja mortal: escribir una novela, una ficción, sobre un suceso que se ha filmado en directo, que se ha visionado durante años y años en la televisión hasta suplantar lo que pasó realmente, hasta otorgar carta de realidad a los personajes de las imágenes, el Suárez de la tele y el Tejero de la tele, más reales ya que el verdadero Suárez o el Tejero de carne y hueso. Escribir una ficción sobre ese espejismo es imposible porque no se puede escribir una ficción de una ficción⁴²⁵. Pero esta ficción televisada y toda la densa riada de investigaciones, tramas, conspiraciones que generó durante años en libros y revistas y periódicos, no se puede ni siquiera explicar con una ficción híbrida, con otro *Soldados de Salamina*, porque el relato real es aquí inoperante, la autoficción no consuela ni esclarece. Para atravesar la telaraña espesa de imágenes, fan-

⁴²³ Al igual que la mirada entre el soldado anónimo y Sánchez Mazas en mitad de la lluvia, las imágenes televisivas del golpe se convierten en el centro nuclear de esta historia para Cercas, el eje de su inventiva en *Anatomía de un instante*. Véase, Javier Cercas, FILBO, 27 *Feria Internacional del libro de Bogotá*, <https://www.youtube.com/watch?v=FW8-E18kxI4>, 18m 38s-18m 42s. Y también R. Careaga, «23/2/81, según Cercas», *Tareas de lectura*, 23/07/2009, <http://tareasdelectura.wordpress.com/2009/07/23/23281-segun-cercas/>, señalado por Ignacio Rodríguez de Arce, *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*, Tesis doctoral, Universidad de Bérnago, 2014, p.362, nota 740.

⁴²⁴ Cercas, años después: «<<Y es que desde hace décadas vivimos en una sociedad perfectamente mediática, es decir dominada de pe a pa por los medios en general y en particular por la tele; ésta, casi sobra decirlo, no sólo refleja la realidad: en cierto modo la crea, de tal manera que, en cierto modo, aquello que no existe en la tele no existe a secas. Y la inmensa mayoría de la gente prefiere correr el riesgo de parecer idiota —o incluso de convertirse en un idiota integral— al de no existir. ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? ¿Por qué le entregamos todo el poder a la tele? ¿Cómo es que nadie se opuso a su tiranía?>>», Javier Cercas, *Quién manda aquí*, El País, 10/5/15

⁴²⁵ Sobre la ficcionalización del 23-F véase, Javier Cercas, *El golpe de estado de Jordi Évole*, El País, 16/3/14, a propósito del golpe *fake* que inventó el conocido presentador de televisión Jordi Évole para su programa de gran audiencia “Salvados” a partir de los hechos del 23 de febrero de 1981: «<<Hay que volver a repetirlo: el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 es nuestro asesinato de Kennedy. Primero, porque es el punto exacto donde convergen todos los demonios de nuestro pasado reciente. Y segundo porque, en parte por lo anterior, se ha convertido en una ficción, una gran ficción colectiva fabricada durante décadas, a base de especulaciones noveleras, recuerdos inventados, teorías insensatas, leyendas urbanas, medias verdades y simples mentiras, por los propios golpistas, por periodistas con mucha prisa y pocos escrúpulos y por la fantasía popular.[...] Dicho de otra manera: mucha gente se creyó la ficción de Évole porque durante décadas se han contado sobre el 23 de febrero muchas ficciones parecidas como si fueran verdades.>>

tasías, y leyenda colectiva convocada alrededor del golpe de estado del 23-F Cercas necesita algo nuevo.

2

Anatomía de un instante contiene en sus últimas páginas 3 hojas con 53 reseñas de bibliografía sobre el golpe de Estado y sus protagonistas⁴²⁶, seguidas de otras 20 páginas con 130 notas adicionales al texto que completan datos, y aclaran puntos conflictivos. Contiene también información literal de múltiples entrevistas realizadas por Cercas a diversos protagonistas del 23-F durante años, y todo el mundo sale en la obra por su propio nombre, sean Santiago Carrillo, Adolfo Suárez, Gutiérrez Mellado, Antonio Tejero, Javier Calderón, Jose Luis Cortina, Felipe González, Manuel Fraga, Alfonso Armada, o Javier Pradera. El libro no falla al rigor ni en una sola página, no inventa una sola cifra ni un solo lugar, no fantasea con una sola escena. *Anatomía de un instante* no es una novela. *Anatomía de un instante* es una novela. ¿Cómo es posible?

Se trata de un juego endiabladamente lúcido que Cercas ejecuta con maestría. Y de nuevo, importante, un recurso analógico, un brindis a Cervantes, una forma, esta vez muy sutil, de celebrar el libro y sus poderes metiendo un libro dentro de otro, empleando la propia forma del libro para potenciar las capacidades del libro como artefacto, como espejo del mundo. La no novela de *Anatomía de un instante* que contiene la novela *Anatomía de un instante* es un ensayo impoluto sobre un acontecimiento histórico bien delimitado, con un aparato bibliográfico evidente, con una clara voluntad de veracidad, y hasta con un irrenunciado talante historiográfico⁴²⁷. Por su parte, la novela *Anatomía de un instante* que enmarca la no novela *Anatomía de un instante* tiene bien engrasadas todas las tretas, los pases de magia, las jugarretas del novelista consumado que es Cercas. Para empezar, la novela arranca acabando, con un epílogo, con el final de una novela frustrada, aquella ficción pura fracasada entre febrero de 2006 y marzo de 2008 que no sabía, que no podía contar con invenciones la gran invención del 23-F. Es, huelga decirlo, un epílogo engaño-

⁴²⁶ La idea de añadir una bibliografía vino de Javier Pradera, con quien Cercas se entrevistó varias veces para redactar el libro, y quien le sugirió al novelista añadirla para evitar que los lectores hicieran una primera lectura de la obra como si de ficción se tratara.

⁴²⁷ Op.cit, p.25: <<[...] no renuncia [*Anatomía de un instante*] a acercarse al máximo a la pura realidad del 23 de febrero, y de ahí que, aunque no sea un libro de historia y nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes para el conocimiento de nuestro pasado reciente, no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia;>>

so, una maravillosa trampa, porque el epílogo fraudulento que estamos leyendo es una declaración de intenciones, una explicación de las reglas del juego que piensa seguir Cercas para descifrar la imagen sobre la que de verdad trata la novela que principia ante nuestros ojos: <<Intentar entender ese gesto o esa imagen es intentar responder la pregunta que me planteé cuando un 23 de febrero sentí presuntuosamente que la realidad me reclamaba una novela; intentar entenderlo sin los poderes y la libertad de la ficción es el reto que se plantea este libro>>⁴²⁸. A su vez, la obra termina con un inicio, un falso prólogo, un colofón retrospectivo donde se da la puntilla a los últimos flecos del golpe pero sobre todo se descubre el secreto propósito de esta novela, la carga emocional que vivía sofocada durante cientos de páginas y que alimentaba la intensidad, la vivacidad, la pasión disciplinada que salpica la voz de Cercas a cada frase: <<[...] yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez o un gesto de Adolfo Suárez sino para intentar entender a mi padre, si había seguido escribiéndolo para seguir hablando con mi padre, si había querido terminarlo para que mi padre lo leyera y supiera que por fin había entendido, que había entendido que yo no tenía tanta razón y él no estaba tan equivocado, que yo no soy mejor que él, y que ya no voy a serlo>>⁴²⁹.

Pero si el armazón visible, externo, de *Anatomía de un instante* ya nos predispone a la alteración y a la sorpresa, a la desautomatización de la lectura, en suma, a la literatura, también lo hace desde luego su estructura interna mediante un buen puñado de trucos, por encima de los cuales destacan las simetrías⁴³⁰. En ningún lugar como en esta obra Cercas trabaja tanto con los ecos geométricos, con los paralelismos de la vida, esos brillos y señales ilusorias o venideras que dotan a la realidad de un sentido posible o pensable. Cercas se arremanga hasta los codos para sacarle todo el resplandor a las analogías de esta historia.

Por un lado, hay un fuego cruzado de triángulos, una movediza figura a tres, cuatro, cinco, seis bandas montada con los personajes principales de *Anatomía de un instante*, en la

⁴²⁸ Op.cit, p.26

⁴²⁹ Op.cit, p.437

⁴³⁰ El propio Cercas, confiesa en *Anatomía de un instante*, op.cit, p.211: <<Es verdad: la historia fabrica extrañas figuras y no rechaza las simetrías de la ficción, igual que si persiguiera con ese designio formal dotarse de un sentido que por sí misma no posee. La historia del golpe del 23 de febrero abunda en ellas: las fabrican los hechos y los hombres, los vivos y los muertos, el presente y el pasado.>>

que Cercas se apoya para contar. El primer triángulo lo forman Adolfo Suárez, Gutiérrez Mellado, y Santiago Carrillo, los tres hombres que aquella tarde de febrero no se tiran al suelo ante el fragor de las balas, permanecen en su sitio inamovibles, dicen No. A la disección de estas tres figuras, Cercas le dedica sendos capítulos, uno por personaje, en los que detalla a fe de cronista, con pulso de biógrafo, el perfil, la vida, las vicisitudes, los ríos profundos del carácter y las corrientes azarosas del tiempo que terminan llevándolos a ser quien son y a estar donde están aquel 23 de febrero de 1981 en el hemiciclo del Congreso. Tanto Suárez, como Mellado, como Carrillo mantienen diferencias llamativas, obviamente, porque Suárez es un trepador irrepetible, un verdadero botones o *chico de los recados* de la dictadura que conoce a fuerza de adulación, chanchullos, encanto personal bien afilado y ases en la manga, todo el podrido engranaje de la sociedad franquista, todos los palanquines que abren las puertas de las regalías o las trampillas de la marginación; mientras que Mellado es un viejo militar de cepa franquista, peleador de guerra, de una obediencia y rectitud congénitas, cuyo paso tardío a la Democracia lo agarra con la suficiente experiencia militar y vital como para haber entendido de forma recóndita pero innegable que se ha equivocado, y que la brutal vida de cuartel en la que su victoria sumió al país durante tres décadas no es la solución, ni la respuesta, ni siquiera lo esperado; y porque Carrillo es el eterno enemigo comunista, el eterno líder a la espera, el batallador incombustible que sobrevive a la guerra, a la clandestinidad, al exilio, a las luchas intestinas por el poder del partido, al comunismo, para mantenerse vivo en su empeño de jefe, en su camino natural de mandamás inmachitable. Sin embargo, los tres hombres guardan en el fondo grandes similitudes, parecidos, o cuando menos encajes que les permiten geometrizar el uno con el otro, ampliar su sentido personal formando una figura grupal mayor, un símbolo más grande al combinarse su personaje con el de los otros dos. Así, Gutiérrez Mellado y Suárez representan la extraña pareja padre-hijo en la que los papeles se invierten, se modifican, se intercambian, dando a la relación de ambos, presidente Suárez y vicepresidente Gutiérrez Mellado, un impagable toque casi cómico: <<Suárez tenía exactamente veinte años menos que Gutiérrez Mellado; por edad hubieran podido ser padre e hijo, y es casi imposible resistirse a interpretar la relación que los unió como una extraña y descompensada relación paterno-filial en la que el padre ejercía de padre porque protegía al hijo pero también ejercía de hijo porque no discutía sus órdenes ni ponía en duda la validez de sus juicios.>>⁴³¹

⁴³¹ Op.cit, p.130

A su vez, Suárez y Carrillo interpretan una especie de duelo al sol con inesperada simpatía mutua entre los dos shérifs de la España de la transición, el falangista de provincias frente al comunista exiliado, dos manipuladores natos, dos políticos indoblegables, dos hombres cosidos al poder y sus zarandeos hasta las últimas consecuencias, y que se necesitan mutuamente para legitimar y reforzar el proyecto político -la aventura personal- que quieren llevar a cabo: <<[...] cabe presumir que para Suárez, criado en la claustrofobia maniquea de la dictadura, fuera una sorpresa reconocer su íntimo parentesco con el malvado oficial de la dictadura; cabe presumir también que la sorpresa de Carrillo fuera todavía mayor al comprobar que un joven falangista de provincias competía ventajosamente con su habilidad de político experimentado [...]>>⁴³². Por último, la colaboración forzosa entre Gutiérrez Mellado y Carrillo durante los meses de negociaciones para legalizar el partido comunista (para legitimar el gobierno de Suárez), y su encierro conjunto en la Sala de los Relojes el día del golpe donde deciden retenerlos casi espalda contra espalda, hace que dos archienemigos cuarenta años atrás, responsables de presos y de muertos en bandos opuestos durante la guerra civil, tengan que sentarse a dialogar y,

⁴³² Op.cit, p.187. Es preciosa la otra simetría entre ambos que Cercas cuele en la página 191: <<[...] como dos ciegos palpándose mutuamente sus facciones en busca de un rostro, durante meses Carillo y Suárez ponen a prueba sus propósitos, su lealtad, su inteligencia y su astucia, adivinan intereses comunes, descubren afinidades secretas, admiten que deben entenderse;>>. Cercas proyecta otra simetría más cuando, a mediados de los ochenta, ya destronados de sus lugares de poder respectivo, ambos se encuentran en el grupo parlamentario de aluvión formado por sus nuevos partidos minoritarios: <<Y allí estaban otra vez, gemelos e incombustibles, unidos en su última aventura pública por el vicio de la política, por los votos de los ciudadanos, y por la normativa parlamentaria, jibarizados por el sistema político que habían armado a cuatro manos como si la historia quisiera fabricar con ellos una nueva figura [...]>>

siendo exactos, a cooperar sin pegar un solo tiro ni alzarse una sola vez la voz para conseguir un objetivo común impensable: la restitución de una democracia en España⁴³³.

Pero la cosa no acaba aquí. A este rarísimo triángulo, a este tridente surreal de protagonistas, de hombres que dicen No, se le suma su oscuro reflejo, el opaco triángulo de los traidores de esta historia, los hombres que dicen Sí en el momento equivocado y en el lugar erróneo y por ello se condenan sin remedio. Los tres grandes golpistas del 23-F, Alfonso Armada, Milans del Bosch, y Tejero, se acoplan a su vez a Suárez, Gutiérrez Mellado, y Carrillo, formando así una estrella de seis puntas, un hexágono estrambótico en el que los sentidos, los símbolos, las metáforas, disparan su hondura hasta el fondo de la inteligencia como espejos puestos frente a frente: << [...] Armada, Milans, y Tejero dieron en un solo golpe tres golpes distintos contra tres hombres distintos o contra lo que para ellos personificaban tres hombres distintos, y esos tres hombres -Suárez, Gutiérrez Mellado, y Carrillo [...] fueron precisamente los tres únicos políticos presentes en el Congreso que demostraron estar dispuestos a jugarse el tipo frente a los golpistas. Esta triple simetría forma también una extraña figura, quizá la figura más extraña de todas las extrañas figuras del 23 de febrero, y la más perfecta, como si su forma sugiriese un significado que somos incapaces de captar, pero sin el cual es imposible captar el significado del 23 de febrero.>>⁴³⁴

⁴³³ Quiero destacar el hecho que, de todas las preguntas o mensajes que puede emanar *Anatomía de un instante*, una de las más importantes es la que se pregunta por el valor de la Transición: <<Un cliché historiográfico afirma que el cambio de la dictadura a la democracia en España fue posible gracias a un pacto de olvido. Es mentira; o, lo que es lo mismo, es una verdad fragmentaria, [...] Hablando en general, la transición [...] consistió en un pacto mediante el cual los vencidos de la guerra civil renunciaron a ajustar cuentas por lo ocurrido durante cuarenta y tres años de guerra y dictadura, mientras que, en contrapartida, tras cuarenta y tres años ajustándoles las cuentas a los vencidos los vencedores aceptaban la creación de un sistema político que acogiese a unos y a otros y que fuese en lo esencial idéntico al sistema derrotado en la guerra.>> op.cit, p. 108. En este sentido, el propio Cercas subraya en la mesa redonda que le dedican un año después en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo: <<Es decir, en *Anatomía de un instante* – que no quiere ser un libro combativo– me gustaba mucho lo que decía Santiago respecto a que sólo quería presentar, porque es verdad –y en ese sentido está más próximo a la novela–: no hay una tesis. Pero si hay alguna tesis es esa: «Oiga, ¿hubo una ruptura de verdad?». Y con todas las... Si queréis, es una tesis implícita. Con todas las fallas y con todos los defectos y con todas las... que pueda tener la democracia española –que los tiene y muchos, porque una democracia perfecta no existe, una democracia perfecta es una dictadura ; esa es mi idea–, pues esto es una democracia real. Y eso... eso, en un discurso de una cierta izquierda no ha entrado; así de fácil. Y es más, una parte muy sustancial, muy importante de la izquierda española –y no sólo de la extrema– ha pensado que esto de la Transición, en realidad, era una porquería. Debo decir que este discurso, yo, hace diez años, lo hubiese casi suscrito: ha sido escribiendo este libro cuando he cambiado.>>, “Todo(s) (los) Cercas”, Coloquio con Fernando Iwasaki, viernes 12 de noviembre 2010, UIMP, inédito. La idea la afianzaré Cercas en artículos venideros, sobre todo *La transición, papá y mamá*, El País, 14/4/13, y *La III República*, El País, 26/5/13, aunque venía ya trabajándola en anteriores, véase *¿Tenía Razón Tejero?*, El País, 26/1/06.

⁴³⁴ Op.cit, p.271-272

Para completarlo, la propia trama del libro, la historia de las historias del golpe, los meandros mentales y las reuniones embozadas y los encuentros secretos y toda la parafernalia de rumores e intrigas y falsos gestos, injerencias, libertades, licencias, en definitiva, enormes irresponsabilidades que la clase política, la sociedad, el Rey, demasiados periodistas, bastantes militares, y posiblemente varios agentes secretos, se tomaron en los meses previos al golpe para solucionar de algún modo, con un golpe de timón o de bisturí o de mano dura, la crisis galopante en la que se había sumido el país y el gobierno de Suárez, todo ese bajante que configura las aguas putrefactas del golpe, la placenta enfermiza del golpe, constituye en sí otra gran figura, otra gran geometría. En este caso, una matrioska, una de esas muñecas de madera que contienen muchas otras muñecas iguales cada vez más pequeñas en su interior: <<[...] Tejero estaba contra la democracia y contra la monarquía y su golpe quería ser en lo esencial un golpe similar en el fondo al golpe que en 1936 intentó derribar la república y provocó la guerra y después el franquismo; Milans estaba contra la democracia, pero no contra la monarquía, y su golpe quería ser en lo esencial un golpe similar en la forma y en el fondo al golpe que en 1923 derribó la monarquía parlamentaria e instauró la dictadura monárquica de Primo de Rivera [...] Por último, Armada no estaba contra la monarquía ni (al menos de manera frontal o explícita) contra la democracia, sino sólo contra la democracia de 1981 o contra la democracia de Adolfo Suárez [...]>>⁴³⁵.

Cercas emplea, además de las simetrías, otras novelerías en *Anatomía de un instante*. Por ejemplo, las escenas del golpe y los acontecimientos de aquel 23 de febrero son contadas en forma de *flashbacks*, pequeños capítulos retrospectivos intercalados dentro del libro que, para mayor dramatismo, se marcan con la fecha y se inician hasta con la hora y el minuto de ese fatídico día desde el que Cercas va retomando la crónica⁴³⁶. Este juego narrativo tensa la cuerda de la intriga al máximo, hace sudar los ojos mientras leemos, y los eventos, las llamadas, los gestos diminutos, las órdenes y contraórdenes, las apariciones, el baile de coches y telefonazos y periodistas y uniformes y cigarrillos y noche helada y calles desiertas y tanques, todo el ascenso, el encallamiento, y la caída del golpe, todos los elementos de aquellas horas históricas generan un engranaje narrativo contundente, una marea de *thriller* intensa y apabullante. Para estirarlo hasta lo torturante, todo esto se

⁴³⁵ Op.cit, p.271

⁴³⁶ Véanse por ejemplo p.86, p.160, p.232, p.310, p.404.

ve reforzado con la interposición de fragmentos escritos en letra cursiva donde Cercas describe con morosidad el desarrollo de las escenas de la película de 35 minutos que las cámaras de televisión grabaron fortuitamente mientras se producía el golpe⁴³⁷.

Por último, para montar novela Cercas también emplea en *Anatomía de un instante* otro viejo recurso: las repeticiones. Frases, muletillas, estribillos⁴³⁸, *leitmotifs*, fragmentos idénticos que se repiten en páginas diferentes, en contextos distintos, y dotan la lectura de un orden interno claro pero cambiante, sólido pero móvil: <<Conspiran contra Suárez (o Suárez siente que conspiran contra él) [...]>> ⁴³⁹. O: <<[...] un falangistilla de provincias consumido por la ambición, un chisgarabís ignorante, un arribista de manual que había medrado en el caldo corrompido del franquismo gracias a la adulación y el mangoneo [...]>> ⁴⁴⁰. También: <<[...] en el centro del ring, tambaleándose y ciego de sangre, de sudor y de párpados hinchados, con los brazos muertos a lo largo del cuerpo, resollando entre el griterío del público y el calor de los focos[...]>>⁴⁴¹. Hay más, pero todos están escritos con el mismo empeño: desautomatizar palabras, enfatizar hallazgos. Cercas también echará mano de algunos viejos recursos empleados ya en *Soldados de Salamina*, como el de añadir fotografías reales al libro⁴⁴².

Y es así, de figura en figura, simetría tras simetría, por analogía, *como si su forma sugiriese un significado*, la manera cómo la no novela de *Anatomía de un instante* se convierte ante nosotros en la novela *Anatomía de un instante*. Cómo su afinadísima estructura in-

⁴³⁷ Por ejemplo, p.29, p.101, p.175, p.249, p.331. En mi opinión, todo este serial de trucos es también un gran homenaje a un género que Cercas adora y conoce muy bien desde sus días de estudiante, la novela policiaca y de intriga, los géneros de suspense que Cercas ha devorado en el pasado y que con esta insólita aventura de la historia de España no tiene ni que esforzarse en inventar nada para celebrarlos.

⁴³⁸ Así los denomina tal cual Cercas en *El Punto Ciego*, PRH Mondadori, 2016, p.37.

⁴³⁹ Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 47, 55, 62, 67, 74, 77.

⁴⁴⁰ Op.cit, p.68, p.152 y p.154

⁴⁴¹ Op.cit, p.138, p.381

⁴⁴² La de Adolfo Suárez solo en su escaño, en una sesión parlamentaria de 1979, p. 134; o la portada del diario ultraderechista *El Alcázar*, la vigilia del 23-F, p. 48. Sin embargo, Cercas decide no echar mano de otros recursos de *Salamina*, como la inclusión de artículos propios, dos de los cuales se insinúan -pero no se incluyen ni se citan como tal- en las pp.107 y 108 en *Anatomía*, y que corresponden a *¿Tenía Razón Tejero?*, *El País*, 26/1/06, y *Cómo acabar de una vez por todas con el franquismo*, *El País*, 29/11/05, sobre los que hablaré después. Tampoco emplea apenas el recurso de las “o” que expliqué en el capítulo de *Soldados de Salamina*, y esto me parece significativo por cuanto aquí no se pretende crear un mundo de versiones explícito, sino forzarlo en el lector por el asombroso e inquietante parecido entre la novela y la historia, la incurable tendencia de aquellos “hechos” a parecer “historias”, que recorre *Anatomía de un instante*.

terna y su ingeniosa estructura externa, su forma, nos van empujando a su fondo. A leer literatura. Sin embargo, Cercas aún tiene otra carta por jugar, otro recurso que empuja *Anatomía* más allá de *Soldados de Salamina* y de *Relatos reales* y convierte esta obra en un gran perro verde, una indescifrable crisálida, una novela en los confines mismos de la novela.

3

La literatura, a diferencia de otras artes como la pintura, la escultura o la música, no se monta a partir de colores, sonidos, o formas, es decir, a partir de los “ladrillos” sensoriales con los que montamos el mundo. Cuando contemplamos *Las Meninas* o escuchamos una sonata de Mozart para piano (o a Pink Floyd), los colores de Velázquez y las notas de Mozart (o la guitarra de David Gilmour), aún mezclados de forma inaudita y ordenados de modo sorprendente, son procesados por nuestro cerebro inicialmente del modo cómo lo hace con los colores y los sonidos del mundo. Lo mismo sucede para el tacto que despierta los volúmenes de la escultura. Evidentemente, esos colores o esos sonidos o esos volúmenes provocan una combinación cerebral distinta que añade *algo*, un significado mayor, un abismo de sentido que los diferencia de la mancha o del ruido o del bulto, y por eso son arte. Pero en cuanto a las vías de entrada, un cuadro o una canción o una estatua son captados en gran medida mediante procesos sensoriales directos, porque el color, la forma, o el sonido con el que están hechos participan de los mismos canales físicos con los que percibimos las formas del mundo⁴⁴³. En la literatura, no ocurre así⁴⁴⁴. Derivar sentidos de símbolos dibujados en un papel o superficie, incluso encadenados en el sonido

⁴⁴³ Este me parece un asunto doblemente fascinante. Volveré sobre él al hablar del *Punto Ciego* y las afinadísimas intuiciones que Cercas, a puro pulso artístico, llega a alcanzar. Para una introducción accesible al tema y un entendimiento básico de las artes plásticas y auditivas y sus áreas de activación cerebral, véanse estudios como Jorge Alexander Ríos-Flórez, Paola Yuliana Jiménez-Zuluaga, *Activación de las redes neuronales del arte y la creatividad en la rehabilitación neuropsicológica*, Cuadernos Hispanoamericanos de Psicología | Julio - Diciembre 2015, Vol. 15, no. 2, pp. 47-60; o las aplicaciones terapéuticas de artes plásticas, auditivas, y de escritura, en Heather L. Stuckey, Jeremy Nobel, *The Connection Between Art, Healing, and Public Health: A Review of Current Literature*, Am J Public Health. 2010 February, 100(2), pp. 254–263, consultable en <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2804629/>

⁴⁴⁴ Un artículo periodístico ameno y accesible en donde se evidencia la singularidad de la literatura y sus procesos neurológicos, y que contiene bibliografía científica básica sobre el tema, es Fernanda Pérez Gay Juárez, *Palabras y mundos: el cerebro literario*, La Razón de México, 27/9/19, en <https://www.razon.com.mx/el-cultural/palabras-y-mundos-el-cerebro-literario/>. Nótese en cualquier caso que tanto la pintura, como la música, la escultura, la literatura, y las demás artes, provocan una estimulación múltiple cerebral, es decir y ahí voy, un proceso neurológico combinativo. Es a partir de la combinatoria de diferentes procesos neurológicos como se genera el significado artístico. Esto me parece fundamental y está totalmente ligado, como hablaré en un momento, con el concepto de imaginación que emana de *Anatomía de un instante*.

de la voz, es siempre un proceso cognitivo indirecto: diferido. Vale decir, la comprensión del lenguaje, del que vamos sabiendo más y mejor sus procesos cerebrales, sus reflejos neurológicos, pero del que aún queda por explorar un buen continente, y del que desde luego no es sencillo concluir cómo se inició ni por qué motivo, es siempre un proceso profundamente interpretativo. Sabemos identificar el color rojo, y hemos visto cientos de sus combinaciones en el cielo o sobre el agua o contra el verde o al fondo de los ojos de un niño o del otoño, pero ¿dónde está la palabra perro? ¿y la palabra madre?

El triunfo de la imprenta terminó por volver este asunto aún más relevante. La gran era de la literatura oral y su dominancia dejaba en la literatura un rescoldo de esa vida sensorial, directa, analógica, en que descansan otras artes. El sonido perro, el sonido madre, por su fricción o su algodónada labialidad, podían sugerir a fuerza de forma -de significante- algún significado. Pero cuando la imprenta gana, y el libro se impone, y la letra impresa se hace la dueña del mundo -y aparece por cierto, como ya vimos, el género de la novela con el *Quijote*- el lenguaje queda mucho más encapsulado, y el lector callado, que se ve acompañado tan sólo por el suave sonido del pasar las páginas, debe realizar un ejercicio de combinatoria mucho más acusado para interpretar esos signos raros, a menudo pequeños, que se enlazan ante sus ojos y que llamamos letras. En el libro, aún habita por supuesto un sonido, un sonido callado o amortiguado que invita a los sentidos y genera significados -de lo contrario, no habría por ejemplo poesía escrita. Pero lo que sobre todo hay es interpretación, combinación de ideas, o de memorias, o de sensaciones, de conceptos convenidos o alterados, conocidos o extrañados. Sobre todo hay eso.

Esta naturaleza interpretativa del lenguaje afecta de lleno a la literatura. Hay un lugar en el que cualquier texto, cualquier documento escrito y cualquier documento literario se encuentran: ambos necesitan ser interpretados. Sobre esta necesidad compartida descansa el corazón de *Anatomía de un instante*. Cercas la explota hasta lo indecible. Un libro de historia, o de ensayo, o sociología, o con cualquier otra ínfula de no usar la ficción y sus poderes para contar, necesita exactamente del mismo mecanismo para tener sentido que una novela: esa es la grandeza, la rareza de leer. De arrancar sentido a signos que no huelen ni pesan ni brillan de un modo concreto por sí mismos, pero que significan cosas.

En otras palabras, la no novela de *Anatomía de un instante* requiere lo mismo para contarnos los hechos verídicos, fehacientes, y documentados del golpe de estado del 23 de febrero de 1981 y los detalles biográficos de sus protagonistas, que la novela *Anatomía*

de un instante requiere para señalarnos las simetrías, los símbolos, las metáforas, los colmos y las paradojas, la literatura que encarnaron esos mismos hechos y esos mismos protagonistas. En este punto de ebullición, en este cruce de vías entre el texto no literario y el literario, entre las obligaciones del documento histórico y las licencias del documento novelesco, es de donde Cercas saca su novela imparable como un mago saca un blanco conejo de la chistera.

O por decirlo en palabras de Cercas: <<Así es como acaba la grabación: en un perfecto desorden sin sentido, igual que si el documento esencial sobre el 23 de febrero no fuera el fruto azaroso de una cámara que permanece inadvertidamente conectada durante los primeros minutos del secuestro, sino el resultado de la inteligencia compositiva de un realizador que decide concluir su obra con una metáfora plausible del golpe de estado; [...]>>⁴⁴⁵. La inteligencia compositiva. He aquí la cuestión. Lo que se pone en marcha ahora ya no es una absorción de los poderes analógicos de la literatura, es decir, del libro dentro del libro, como sucedía en *Soldados de Salamina*, sino también de sus poderes analíticos, las capacidades de la literatura para emitir significados por sincronía, al tiempo que leemos, al tiempo que interpretamos. En este punto, Cercas retoma a Borges. Aquí el prodigio se multiplica. Borges es capaz de colarnos un cuento ficticio en mitad de un libro de ensayos⁴⁴⁶ porque se ha percatado exactamente de los poderes analíticos de la literatura. Para leer esos ensayos se requiere el mismo ejercicio interpretativo que para leer su cuento ficticio. La misma *inteligencia compositiva*. Al envolverlo en la forma de un ensayo, en las maneras y los rasgos de la prosa del especialista, Borges pone toda su fuerza en esta paradoja: por más que lo queramos barnizar, un ensayo, o una entrada en la Enciclopedia, o una citación para un juicio, se leen igual en lo esencial que un cuento. Son a su modo literatura. Y Cercas, preparando ya su propia bomba, se pregunta: ¿Y qué sucede si este espejismo, si este obligado mecanismo de interpretar, lo empleamos para suplantar un género entero, serio, importante, aparentemente objetivo, un género cuyos constantes forcejeos con la veracidad y su galopante preocupación por las falsedades, cuyas aspiraciones de credibilidad y su lucha permanente contra el fraude y la mentira, lo conviertan en el reverso perfecto, el gemelo opuesto de la literatura? En definitiva: ¿Qué

⁴⁴⁵ Op.cit., p.335

⁴⁴⁶ *El acercamiento a Almotásim*, encajado fraudulentamente en el libro de ensayos *Historia de la eternidad*. También es el juego que propone en *Pierre Menard, autor del Quijote*. Cercas habla de ello al considerarlos textos fundacionales de la posmodernidad, precisamente por la confusión analítica a la que invitan, la lectura ambigua que fuerzan, la interpretación doble a la que juegan. En Javier Cercas, *El Punto Ciego*, PRH-Mondadori, 2016, p.30-31

pasa si escribo una novela con la forma de un libro de historia?: << Si aceptamos que la historia es, como dice Raymond Carr, un ensayo de comprensión imaginativa del pasado, quizá debamos aceptar también que el periodismo es un ensayo de comprensión imaginativa del presente. La palabra clave es "imaginativa". La ciencia no es una mera acumulación de datos, sino una interpretación de los datos; del mismo modo, el periodismo no es una mera acumulación de hechos sino una interpretación de los hechos. Y toda interpretación exige imaginación, aunque la imaginación necesaria para interpretar la actual revuelta árabe sea distinta de la necesaria para escribir una columna de Millás: ésta equivale a la capacidad de inventar hechos; aquella, a la de relacionarlos.>> ⁴⁴⁷.

Estas palabras pertenecen a un artículo publicado por Cercas poco después de sacar *Anatomía de un instante*. Arrojan penetrante luz al valor central de esta novela. Si los *Relatos Reales* supusieron un ejercicio imaginativo (muy imaginativo) del periodismo que Cercas aprendía por entonces, si *Soldados de Salamina* llevaba ese ejercicio hasta las cotas de la excelencia y lo mezclaba con los mejores trucos de la literatura, ahora el ejercicio de imaginación se ejecuta directamente sobre la Historia⁴⁴⁸. *Anatomía de un instante* se propone exactamente eso: imaginar sin inventar, relacionar sin fabular. Y funciona.

Anatomía de un instante se lee como una novela aunque no haya invención. Pero ¿hay ficción? ¿es lo mismo invención que ficción? Hacia el año 2009, cuando su irrepetible criatura se publica y sale a la calle, Cercas no lo tiene nada claro. En realidad, le tomará años

⁴⁴⁷ Javier Cercas, *Rico, al paredón*, 13/2/11. Este asunto, como veremos, traerá cola, y no será la única manera creativa como Cercas entiende la Historia: <<¿Cómo empezó todo?>> No hay protagonista, testigo o investigador del golpe que no tenga respuestas a esas preguntas, pero apenas hay dos respuestas que sean idénticas. Pese a ser contradictorias, muchas de ellas son válidas; o pueden serlo: segmentar la historia es realizar un ejercicio arbitrario; en rigor, es imposible precisar el origen exacto de un acontecimiento histórico, igual que es imposible precisar su exacto final: todo acontecimiento tiene su origen en un acontecimiento anterior, y éste en otro anterior, y éste en otro anterior, y así hasta el infinito, porque la historia es como la materia y en ella nada se crea ni se destruye: sólo se transforma>>, *Anatomía de un instante*, op. cit, p.275. La idea me parece inapelable, aunque a buen seguro provocó el rechinar de dientes de no pocos historiadores cortados a la vieja usanza. Nótese, en cualquier caso, como Cercas arrima también aquí la Historia hacia el ascua de las verdades contradictorias y múltiples de la literatura.

⁴⁴⁸ Véase en este sentido, Javier Cercas, *El pasado cambiante*, *El País*, 24/11/13: <<¿Los grandes acontecimientos cambian también el pasado? Mi impresión es que sí.[...] Mi impresión es que sí, digo, pero nunca me animé a escribirlo; ahora, gracias a mi amigo Javier Santana, me entero de que Slavoj Žižek acaba de hacerlo. [...] Žižek afirma que el presente nunca es sólo presente, sino que abarca una perspectiva sobre el pasado; éste es modificado por todo gran acontecimiento histórico: así, [...] el cruce del Rubicón hizo que la vida previa de César apareciera como una mera preparación de su papel en la historia del mundo. ¿Y no dota la Guerra Civil de un sentido distinto a las guerras carlistas, o a nuestra entera historia moderna? ¿Y no dota la Transición de un sentido nuevo a la Guerra Civil?>>

discernir qué diablos es lo que acaba de escribir⁴⁴⁹. Esta vez, se ha pasado. Ha ido lejísimo. La maniobra que perpetra con *Anatomía* excede el juego, empuja al propio Cercas a un territorio completamente desconocido sin la risa o la burlonería que latía en *Soldados de Salamina*, porque aquí ni siquiera él sabe a ciencia cierta qué es lo que acaba de suceder. Su padre ha muerto mientras lo escribía y el libro mantiene una conversación terminal e imposible con él, una conversación aplazada durante años que acaso llega en el límite del tiempo. El asunto en sí, el golpe de estado del 23 de febrero de 1981, es además el evento más crucial de la historia reciente de España, un suceso en el que para Cercas se concentran todos nuestros demonios nacionales⁴⁵⁰ y que sirvió para exorcizarlos. Es además, según Cercas, el fin real de la Guerra Civil⁴⁵¹. Poca broma. Cercas se cubre las espaldas. No se permite ni un engaño, ni un desliz de inventor. Tampoco aborda una sola página desde la gracieta, ni el mínimo desdén posmoderno. Escribe a todo o nada, como siempre, y con mayor seriedad que nunca. Todos los momentos o pasajes que pueden estar teñidos de especulación, de hipótesis, de pura palabrería, son marcados a fuego y expuestos con total sinceridad por el propio Cercas, que cumple a raja tabla con las normas que se ha impuesto para este libro: <<[...] es muy probable, en suma, que en los días previos al golpe Cortina se convirtiera en una especie de ayudante de Armada, en una especie de jefe de Estado Mayor del líder del golpe. Es muy probable que eso fuera lo que ocurrió. Eso es lo que yo creo que ocurrió>>⁴⁵². Y, desde luego, aquí: <<Hay

⁴⁴⁹ Le da vueltas y vueltas en la primera parte de ese libro. Javier Cercas, *El Punto Ciego*, op.cit, p.20, p.22, o p. 40, por poner sólo tres ejemplos. Fue el propio Cercas el que prohibió a su editor publicar *Anatomía de un instante* como novela...hasta que no tuviera claro qué es lo que había escrito. *El punto ciego*, op.cit, p.20

⁴⁵⁰ Javier Cercas, op.cit, p.39

⁴⁵¹ Así lo afirma en muchas ocasiones públicamente, y en la propia novela, Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, op.cit, p.427-428

⁴⁵² Op.cit, p.309. Más ejemplos en p. 319: <<Es posible reconstruir con bastante exactitud lo ocurrido entre Armada y Tejero en el edificio nuevo del Congreso, porque contamos con los testimonios directos y contrapuestos de ambos protagonistas; también contamos con numerosos testimonios indirectos. Tal y como yo lo reconstruyo o lo imagino, lo que ocurrió es lo siguiente: [...]>>; o p. 293: <<Hasta ahora he referido los hechos tal como ocurrieron o tal como me parece que ocurrieron; dado que en lo que sigue intervienen miembros del CESID, con los datos que he expuesto hasta ahora acerca del servicio de inteligencia no puedo elegir entre dos versiones de los hechos que colisionaron entre sí. Dejo la elección para más adelante y paso a exponer las dos.>>; p. 125: <<La escena, que ha sido narrada en numerosas ocasiones por numerosos testigos presenciales, pudo ocurrir así: [...]>>.

quien dice que Adolfo Suárez se llevó consigo al salir del gobierno una copia de una parte de la grabación. Hay muchas otras conjeturas. No sé más>>⁴⁵³

Sin embargo, el truco sigue funcionando. La literatura sigue impregnando cada página. La novela *Anatomía de un instante* sigue imponiéndose a la no novela *Anatomía de un instante*. De hecho, estos avisos no cambian nada, al contrario, reconcentran el gusto literario del libro, evidencian un narrador, una mano o *inteligencia compositiva* que sigue ordenando los capítulos de esta forma o de aquella, que sigue tirando simetrías y construyendo símbolos así o asá, que sigue metiendo cucharada, relacionando a su parecer, formulando posibilidades, destapando las esencias fabulescas de este golpe de estado incluso pegado al dato, al nombre pelado y mondado, al suceso cronométrico. ¿Por qué? Porque la imaginación sigue intacta. Porque aunque no haya invención, aunque no caiga ni una gota de ficción sobre sus palabras, *Anatomía de un instante* está bañada del inevitable ejercicio imaginativo que necesitamos para comprender lenguaje, para leer e interpretar texto. Para generar conocimiento. Si la novela sigue funcionando como novela es porque Cercas nos hace retroceder un poco más en el taller de su escritura, retrasar el reloj compositivo aún más al fondo de la invención, incluso esta vez más al fondo de la memoria, del recuerdo, de aquellos relatos mentales con los que construimos mundos y que Cercas exploraba con ahínco hasta desmontarlos en *Soldados de Salamina*. Hay algo anterior a las historias y a la Historia y a la memoria y al relato de los recuerdos, y ese algo es la imaginación. Es decir, la capacidad de relacionar información. La combinatoria de la luz posada sobre nuestra inteligencia.

⁴⁵³ Op.cit, p.26. Santiago Roncagliolo ha destacado esta capacidad de “manejar hipótesis”, de mezclar opinión con dato, que llamea por todo *Anatomía de un instante* y que hace -importante- de la crónica un ensayo: << Pero *Anatomía de un instante* reconstruye la humanidad de los personajes; no está buscando las grandes leyes ni las grandes opiniones, está busca... trata de buscar hipótesis razonables para llenar estos espacios, y se arriesga a emitir opiniones y a decir: «Yo creo que esto fue así», «Yo apostaría a que esto fue así», «Mi hipótesis es que esto podría haber ocurrido». Yo cuando hice mi libro de no-ficción, estaba completamente aterrizado de hacer eso. No quería llenar ningún espacio, no quería dar ni un paso más allá del que dijese. Pero cuando leí *Anatomía de un instante* pensé: «¡Sí se puede!». [...] Creo que parte de lo que hace Cercas en ese libro es restituir la perspectiva individual; no la perspectiva de alguien que piensa en serie y tiene una serie de parámetros en la cabeza para analizar lo que ocurre, sino de una persona que va y habla con otras personas, que está dispuesto a escucharlas y que, después de escucharlas, emite una opinión, llena vacíos; pero no los hace sobre la base de lo que deberían ser estos personajes, sino sobre la base de lo que ha conversado con la gente. Supongo que esa es la parte que convierte a una crónica en un ensayo. Es decir, lo que tú pones de ti es lo que va más allá de los hechos que estás contando y lo que convierte a tu texto en un análisis, en una lectura, en una interpretación propia de la historia.>> “Las delgadas líneas rojas”, Santiago Roncagliolo, 12 de noviembre de 2010, UIMP, inédito. De nuevo, la importancia de interpretar.

Es esa imaginación lo que hace de un libro, un libro de literatura. Lo que hace de una obra tan rara como *Anatomía de un instante*, una novela. Recordemos el santo y seña que se repite Cercas al leer ensayos o crónicas o diarios o libros de historia, el suma y sigue que Ortega y Gasset le ha inculcado hasta los huesos como lector imparable: <<Decía Ortega que un libro de ciencia debe ser de ciencia, pero sobre todo debe ser un libro.>>⁴⁵⁴. Los libros se consiguen a base de eso, de trazar simetrías y relacionar estrellas opuestas y mirar adentro de las palabras, personas, gestos y sucesos hasta dar con una constelación nueva, un sentido profundo o distinto o renovado, cuando menos singular, una realidad desautomatizada⁴⁵⁵. Da igual de lo que se esté hablando. Cercas sabe que para arrancarle un libro de literatura a un libro de ciencia o de historia o de sociología, a un libro armado de una información abrumadora, a un montón de datos como los de *Anatomía de un instante*, se necesita síntesis, manejo de hilos, tiralíneas, triangulación, toque y pase, geometría en movimiento: relación de ideas. Ver lo parecido en lo distinto y lo distinto en lo semejante, analogía, lógica de la forma.

Pero a la vez se necesita análisis, lógica de las partes, engrasante mental, se necesitan puntos de vista diferentes, ojos nuevos que apunten (que convoquen) nuevas preguntas.

4

<<Indudablemente, los géneros literarios se distinguen por sus características formales, pero quizá también por el tipo de preguntas que formulan y por el tipo de respuestas que aportan. [...] es muy improbable que un libro de historia o un ensayo se formulen la pregunta central de *Anatomía*: <<¿Por qué Adolfo Suárez permanece sentado en su lugar mientras las balas de los golpistas zumban a su alrededor en el hemiciclo del Congreso>>. Para intentar responder a esta última pregunta son naturalmente indispensables las herramientas del historiador, del periodista, del ensayista, del biógrafo, del psicólogo, pero la pregunta es una pregunta moral; [...]>>⁴⁵⁶. Cercas lo tiene claro. Lo tiene

⁴⁵⁴ Javier Cercas, *El primer posmoderno*, El País, 24/5/15.

⁴⁵⁵ La idea le viene de lejos. Casi 20 años atrás, ya dice Cercas a propósito del libro de Gracia: <<Armado de una información abrumadora, de una extraordinaria capacidad de síntesis, de un finísimo olfato crítico, Gracia cuenta esta historia sin escamotear contradicciones y paradojas y devolviéndonos el sentido de la mejor literatura del momento. Decía Ortega que un libro de ciencia tiene que ser de ciencia pero sobre todo tiene que ser un libro>>. Javier Cercas, *Las raíces del presente*, Qué leer, junio 1996.

⁴⁵⁶ Javier Cercas, Bruno Arpaia, *L'avventura di scrivere romanzi*, Ugo Guanda editore, pp.57-58. Con palabras parecidísimas, en Javier Cercas, *La tercera verdad*, El País, 25/6/11.

tan claro que en el tuétano de *Anatomía de un instante* no sólo vive esa pregunta, alimentando las 500 páginas de la novela, sino otro montón de preguntas inquietantes, ramificaciones, arborescencias naturales que se abren como segundas preguntas de esa pregunta nuclear. La novela está cuajada de interrogantes fecundos, de exploración mental. Está repleta de la aventura del pensamiento: << ¿Qué es un político puro? [...] El político puro es lo contrario de un ideólogo, pero no es sólo un hombre de acción; tampoco es exactamente lo contrario de un intelectual: posee el entusiasmo del intelectual por el conocimiento, pero la ha invertido por entero en detectar lo muerto en aquello que parece vivir y en afinar el ingrediente esencial y la primera virtud de su oficio: la intuición histórica. Así es como la llamaba Ortega: Isaiah Berlin la hubiera llamado de otra forma: la hubiera llamado sentido de la realidad [...]>>⁴⁵⁷. Y también: <<¿Son los vicios privados de un político virtudes públicas? ¿Es posible llegar al bien a través del mal? ¿Es insuficiente o mezquino juzgar éticamente a un político y sólo hay que juzgarlo políticamente? ¿Son la ética y la política incompatibles y es un oxímoron la expresión ética política? Al menos desde Platón la filosofía ha discutido el problema de la tensión entre medios y fines [...] Maquiavelo no tenía ninguna duda de que era posible llegar al bien a través del mal [...] Max Weber se planteó la cuestión en términos semejantes [...]>>⁴⁵⁸. Y también: <<¿Tiene razón Borges y es verdad que cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un sólo instante, el instante en que un hombre sabe para siempre quién es?>>⁴⁵⁹. Y sobre todo: << Según Enzensberger, frente al héroe clásico, que es el héroe del triunfo y la conquista, las dictaduras del siglo XX han alumbrado el héroe moderno, que es el héroe de la renuncia, el derribo y el desmontaje: [...] el primero alcanza su plenitud imponiendo sus posiciones; el segundo, abandonándolas, socavándose a sí mismo. Por eso el héroe de la retirada no es sólo un héroe político: también es un héroe moral. [...] ¿Adolfo Suárez un héroe? ¿Y un héroe moral, no sólo político?>>⁴⁶⁰.

Aquí sucede algo realmente hermoso: forma y fondo se dan la mano en la figura del héroe. No podía ser de otra manera con Cercas. Si *Soldados de Salamina* supone la pre-

⁴⁵⁷ Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, pp.338-339. El tema regresa en p. 354

⁴⁵⁸ Op.cit, p.386

⁴⁵⁹ Op.cit, p.428. Esta pregunta sobrevuela casi todas las novelas de Cercas y a todos sus protagonistas porque ese momento nuclear que puede cifrar un destino se presta muchísimo a ser un punto ciego. La idea procede de *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, dentro de *El Aleph*, Borges, escrito en 1949. Cercas hace ya referencia a ello en la página 28 de *Anatomía de un instante*.

⁴⁶⁰ Op.cit, p.33

sentación de un renovado héroe clásico, un héroe integral, un ser humano que no es perfecto pero que llegada la hora de la verdad se comporta como un perfecto ser humano, y elige la vida sin nombre de la vida, la vida porque sí, la suya y la de su enemigo; aquí asistimos al nacimiento de un nuevo héroe moderno. El héroe de la retirada, del derribo y el desmontaje. Es un héroe, por supuesto, que guarda similitudes con los héroes clásicos: al fin y al cabo, se trata de otro individuo que se sacrifica en el fuego de las virtudes, que dice No y renuncia a su tribu, su pasado, a sí mismo, para alcanzar un gesto mayor, una acción más plena. Pero sobre todo es un héroe que guarda robustas similitudes con los héroes de Cercas. Para empezar, se trata de otro engendro extrañísimo entre personaje de destino y personaje de carácter que Cercas ya había hecho evolucionar en *Soldados de Salamina* hasta el radiante Miralles. Este nuevo héroe de la retirada⁴⁶¹, se sitúa -como Miralles- más allá del avispero de las ideologías, de la palabrería, de la realidad teórica, para asestarle al destino un verdadero golpe de vida. Es a través de un acto colmado de instinto o intuición o virtud orgánica, como el de no disparar al enemigo, como el de permanecer sentado mientras las balas de los golpistas zumban a tu alrededor, el modo en que este héroe de la retirada alcanza otra vez sentidos profundos, activa símbolos, beneficia al colectivo por encima de sus intereses privados dando todo un ejemplo. En otras palabras: igual que en *Salamina*, el héroe de *Anatomía* logra convertirse en un personaje de destino mediante un acto de personaje de carácter.

Sin embargo, en este caso hay un matiz crucial. Ese héroe de la retirada tiene un denso pasado a sus espaldas. No procede del anonimato, del pulcro ciudadano del montón como era el caso de Miralles. Nada de eso. Estos héroes son nadadores natos en el torbellino de la política, ideólogos imbatibles, jugadores compulsivos de la palabra, histriones cuyo mayor secreto es que no tienen secreto y cuyo papel repiten con tanta convicción y tanto empeño que terminan creyendo a pies juntillas lo que hacen y lo que dicen hasta confundir a todo el mundo. Son héroes morales porque son personajes inmorales, engañadores profesionales incrustados en sistemas totalitarios, esas aberraciones en que abundó el siglo XX según las cuales la realidad podía ser reducida a un juego de brillantes catedrales verbales cayera quien cayera. A estos héroes modernos, el peso de su pasado les confiere una fuerza descomunal ya que encarnan un fenómeno humano mucho más amplio, complejo, y contundente que el del acierto: encarnan la rectificación. No sólo la excelencia, sino algo mucho más chocante: la mejoría. Por fuerza, todo esto plantea

⁴⁶¹ Cercas lo rebautizará como "héroe de la traición" en *El hombre que mató a Francisco Franco*, El País, 2/4/14; y de nuevo, Javier Cercas, *La pura nata de los héroes*, El País, 15/6/17.

preguntas morales. Su valor excede con mucho la linealidad de lo histórico o la dualidad de lo político. Un personaje así, un héroe tan fraudulento como Suárez y a la vez tan asombrosamente mutable, perfeccionable, un ser humano tan redimible, sólo podía acarrear una pregunta moral tras otra a cualquiera que decidiera fijarse en él. Sólo podía ser abordado mediante preguntas morales. Es Suárez con sus simetrías, sus símbolos, su forma y su estilo -su altura analógica- lo que nos lleva a estas preguntas, estas dudas -esta profundidad analítica. Suárez fuerza a que *Anatomía de un instante* no sólo sea como es, sino que se pregunte lo que se pregunta.

Este héroe de la retirada es además un doble signo de los tiempos. Su perfectibilidad, su continuo proceso de evolución, casan como un guante con la idea que Cercas tiene de la democracia, ni más ni menos: <<[...] Puede que exista la dictadura perfecta -todas aspiran a serlo-, pero no existe la democracia perfecta, porque una de las cosas que define a cualquier democracia de verdad es su carácter flexible, abierto, maleable -es decir, permanentemente mejorable[...]>>⁴⁶². Sólo en la crecida democrática del mundo reciente, de sus pugnas, guerras, colapsos y vaivenes para instaurar el modelo político de la democracia, puede surgir un héroe de la traición, un héroe de la retirada.

Pero hay más. Este héroe moderno encarna otro signo de los tiempos más perverso, menos alagüeño, mucho más inquietante: <<Suárez explotaba a conciencia su porte keniano, concebía la política como espectáculo y durante sus largos años de trabajo en Televisión Española había aprendido que ya no era la realidad quien creaba las imágenes, sino las imágenes quienes creaban la realidad. [...] es posible que mientras las balas zumbaban a su alrededor en el hemiciclo una intuición adiestrada en años de estrellato político le dictase la evidencia instantánea de que, fuera cual fuese el papel que le reservara al final aquella función bárbara, jamás volvería a actuar ante un público tan entregado y tan numeroso>>⁴⁶³. Este héroe moderno es también un héroe mediatizado. Una representación de sí mismo. Su condición de pez gordo o de político puro o de histrión social, su condición en cualquier caso de persona notoria, implica una relación con los medios de comunicación inevitable. Es decir, un retrato. El héroe de la retirada se sabe

⁴⁶² Javier Cercas, *¿Tenía razón Tejero?*, 26/1/2006; o Javier Cercas, *Yo me bajo en la próxima (bis)*, El País, 17/2/13: <<[...] la democracia es igual: como no es un sistema estático, sino dinámico, o está ocupada en mejorar o está ocupada en empeorar; por eso no existe una democracia perfecta -una democracia perfecta es una dictadura- [...]>>. También en Javier Cercas, *El Punto Ciego*, op.cit, p.133-137, donde el nacimiento de la Democracia se pone en relación con la perfectibilidad de la novela. Volveré después a eso.

⁴⁶³ Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, op.cit, pp. 36-37

siempre *registrado*, y está así siempre cubierto por un velo, una cortina de humo, perseguido por un doble implacable que construyen sus fotos, sus intervenciones públicas, sus entrevistas, sus declaraciones, sus mítines y sus congresos registrados en el papel o en la cinta o sobre la película, y que termina por suplantarlo. De nuevo aquí Cercas levanta una mirada agudísima sobre su tiempo: Suárez es por lo menos dos, y no sabemos cuál es el más real de ellos, si el Suárez de carne y hueso que crea imágenes para los medios, o el Suárez de imágenes que crea un fantasma para la historia. De nuevo, las representaciones de la realidad se vuelven más reales que la realidad misma. De nuevo, Cervantes tenía razón, Borges estaba en lo cierto.

5

Hay más. Este héroe moderno es un héroe falsable. Un héroe a interpretar forzosamente. Aquí saltan los plomos, el carrete de la escritura de Cercas se sale, *Anatomía de un instante* se vence sobre un solo raíl a toda velocidad a punto de descarrillar. La quinta y última parte de la novela, “¡Viva Italia!”, es una asombrosa avalancha, una tromba de literatura que revienta la novela en puro género por los aires. En esa quinta parte, Cercas se apoya en un paralelismo cinematográfico entre Adolfo Suárez y el personaje de la película de Roberto Rossellini, *El general De la Rovere*, la historia de un impostor llamado Bardone, especialista en el chanchullo, la pose y la mentira, que en plena Segunda Guerra Mundial extorsiona a las familias de los prisioneros antifascistas con el embuste de que emplea el dinero que le entregan en aliviar la cautividad de sus parientes. Bardone es también un camaleón, y tan pronto ensalza el Tercer Reich frente a los alemanes, como lo denigra frente a la resistencia italiana. Un día, por accidente, el general De la Rovere, un símbolo de esa resistencia, es asesinado en un control rutinario por los nazis. Muerto, el general no les sirve de nada, así que los oficiales alemanes le proponen a Bardone, que ya es conocido por sus trapacerías, que lo suplante y lo ingresen en la cárcel para sonsacar información a los partisanos presos a cambio de dinero e impunidad. Bardone acepta, pero paulatinamente, el marrullero Bardone se va viendo absorbido por su papel, imbuéndose gesto a gesto, día a día, peligro a peligro, de la altura, la solidez, el arrojo, y el compromiso del general De la Rovere al que interpreta, hasta que finalmente se pasa de verdad a la causa, se cree el general De la Rovere, y decide dejarse fusilar antes de seguir colaborando y vendiendo a sus compañeros de celda. Y Cercas nos dice: con Suá-

rez, lo mismo⁴⁶⁴. Suarez es un Bardone. El paralelismo lo ha cargado el diablo: no sólo porque sirve para ilustrar con brillantez hasta qué punto Adolfo Suárez, el chisgarabís de provincias, el galán embaucador, el solícito chico de los recados, el trepador irrefrenable, se va imbuyendo del digno presidente Suárez, el oficioso, el hábil, el audaz estadista Suárez que puede con el peso de todo un país y toda su historia reciente en los momentos más críticos de ese país y de esa historia reciente; sino también porque el paralelismo añade más imágenes a la imagen, más capas de barniz al barniz, más lentes a la diapositiva, más humo, más distorsión, más irrealidad al ya irreal personaje Suárez⁴⁶⁵.

Esta quinta parte, donde se remata el retrato de Suárez, sirve para preguntarse por su obra, por su vida, por su papel en la historia de España, pero sobre todo sirve para preguntarse por su gesto aquella tarde del 23 de febrero de 1981 cuando las balas de los golpistas zumban a su alrededor y él decide permanecer sentado en su escaño y decir No tras toda una vida diciendo Sí. Es decir, Cercas se pregunta (nos pregunta) por la pura nata de su heroicidad. Nadie puede rebatir o cancelar el rarísimo y remoto acto heroico de Miralles o del soldado anónimo que decide no matar a Sánchez Mazas, y cuyo coraje e instinto de virtud y luminosidad y grandeza se expande por el tiempo desde el fondo del olvido de 1939. Rizando el rizo, tampoco nadie puede rebatir o cancelar el horror desnortado de un Rodney Falk y su acto antiheroico, la horripilante matanza que descarga sobre viejos y niños y mujeres y campesinos desarmados en mitad del alucinógeno infierno de la guerra de Vietnam. Pero lo de Suárez es otra cosa. Por su naturaleza mediática, por su histrionismo irrefrenable, en definitiva, por su calidad de representación de sí mismo -puro posmoderno- el gesto de Suárez no tiene un valor fijo. El gesto de Suárez es un gesto de coraje, y es un gesto de gracia, y es el gesto de un hombre que posa, y es el gesto de un político puro, y es un gesto póstumo⁴⁶⁶. Es un gesto múltiple. Es poliédrico. Es simultáneo.

⁴⁶⁴ En la página 375 lo comparará con otros personajes de ficción, como los paradigmáticos soñadores de provincias Julien Sorel, Lucien Rubempré o Frédéric Moreau, ambiciosos jovencuelos de la novela decimonónica que acuden a la capital engolosinados por grandes esperanzas para sólo encontrar severas decepciones. Según Justo Serna, estos paralelismos literarios y cinematográficos legitiman a Suárez tanto en su dimensión histórica como en su dimensión de personaje literario. Véase, Justo Serna, "El golpe del 23-F: Adolfo Suárez y Javier Cercas", en *Claves de razón práctica*, 194, 2009, pp.78-82

⁴⁶⁵ Y echemos más leña al fuego: por otra de esas enormes piruetas que aguarda en la novela, resulta que el paralelismo entre Suárez y Bardone ya fue empleado por la prensa de la época. Véase, op.cit, p.357

⁴⁶⁶ Op.cit, pp.34-36.

Es un auténtico y completo punto ciego⁴⁶⁷. Ante la imposibilidad de descifrarlo sólo por su aspecto, por su forma, Cercas necesita acudir al ensayo, a todas esas preguntas hundidas en la narración de esta quinta parte (¿Qué es un político puro?, ¿Son los vicios privados de un político virtudes públicas?, ¿Era Suárez un héroe?) que se inician con interrogantes, que filosofan, que especulan, que argumentan y contrargumentan, que se retuercen en un debate interno para poder salir vivo del vórtice de oscuridad diamantina, silencio elocuente, claridad sin transparencia, en que todo este asunto ha hundido a Cercas hasta las cejas. Todo ese esfuerzo analítico, todo ese músculo moral lo recluta Cercas con el fin de poder seguir explorando un gesto inagotable, inagotable no por la cantidad de valor, de talla humana, de madera heroica que encierra, sino por lo imposible que resulta saber si se trata de un acto verdaderamente valiente, de un gesto verídico. En definitiva: de una heroicidad *real*.

No hay modo: el lector tiene que decidir. El héroe de *Anatomía de un instante* debe ser validado, interpretado. Al héroe de *Anatomía de un instante* no se le encuentra ni se le descubre, se le elige como tal.

6

Así las cosas, frente a este ventarrón de incertidumbre, no es de extrañar que esa quinta parte empuje definitivamente el libro más allá de las fronteras de la novela que Cercas conoce. No me refiero a la novela que ha leído, o no sólo, sino algo más importante para un novelista: la novela que él es capaz de imaginar. Esta mezcla de ensayos, de divagaciones, de narración histórica doblada en paralelismo cinematográfico, de biografía cuchicheada, de festín de símbolos y desembocadura de figuras (la figura de seis puntas que forman Mellado, Carrillo, y Suárez con Milans, Tejero, y Armada; la figura de Suárez y De la Rovere; la figura de Suárez y el padre de Javier Cercas) esta traca final de lente sobre lente y espejo sobre espejo, termina por romper en una novela irreconocible, un luminoso engendro que no sólo ha rebasado con creces el relato real, sino también la propia novela

⁴⁶⁷ En sus propias palabras, véase Cercas, más adelante: <<A menos, claro está, que antes que un error o un acierto todo esto sea un malentendido, y que interrogar el significado del gesto de Suárez no equivalga a formular una pregunta acertada o una pregunta equivocada o una pregunta sin respuesta, sino sólo a formular una pregunta esencialmente irónica, cuya verdadera respuesta es la propia pregunta. A menos, quiero decir, que el reto que me planteé al escribir este libro, tratando de responder mediante la realidad lo que no supe y no quise responder mediante la ficción, fuera un reto perdido de antemano, y que la respuesta a esa pregunta –la única respuesta posible a esa pregunta– sea una novela.>>, op.cit, p. 431.

de no ficción⁴⁶⁸. Con este último capítulo, en el que Cercas acaba de contar las escenas finales de la película de 35 minutos en que las cámaras de televisión grabaron accidentalmente el golpe de estado y con las que había ido iniciando, como un tenebroso estribillo visual, varias partes del libro (más imagen sobre la imagen, más irrealidad sobre la irrealidad); en el que Cercas cuadra las simetrías y encaja los símbolos y aquilata el perfil de los personajes; en el que Cercas divaga y ensaya y se pregunta y se adentra en los abismos de la moral humana; en el que Cercas apuntala un relato biográfico con un relato de cine; en el que Cercas mezcla, quita, pone, concentra y remata, el escritor va más allá de su propia novela. *Anatomía de un instante* no es sólo la superación de *Soldados de Salamina*, también es la superación de *Anatomía de un instante*.

7

Anatomía de un instante se publicó en abril de 2009. Fue la primera obra de Cercas en el gigantesco sello Random House Mondadori⁴⁶⁹. Sus ventas despuntaron de nuevo, y la crítica volvió a entusiasmarse con él: el periódico *El País* lo consideró mejor libro del año⁴⁷⁰, también el diario *El Mundo* como libro de no ficción⁴⁷¹, las reseñas elogiosas se encadenaron en prensa⁴⁷², y al año siguiente 2010, Cercas fue recogiendo el Premio Internacional Terenci Moix, el Nacional de Narrativa y, ya en 2011, el Premio Mondello en Italia.

⁴⁶⁸ Cercas deja bien claro que existen más o menos antecedentes actuales de este tipo de novela (Naipaul, Emmanuele Carrère, Coetzee, Deville, también Marías o Muñoz Molina), pero que la suya se diferencia de todos ellos porque combina estrictamente la formalidad estructural de la novela realista con la liberalidad genérica de la novela fundacional (Cervantes) o de su retorno posmoderno. Véase, *El Punto ciego*, op.cit, pp.44-45

⁴⁶⁹ El cambio editorial se produjo esencialmente por un evento doble: por un lado, Cercas entró a formar parte de los autores representados por la agencia de Carmen Balsells, quien al negociar las condiciones para el nuevo libro con Tusquets, las encontró insuficientes. El libro fue ofrecido entonces a Random House Mondadori, con quien se llegó a un acuerdo económico más ventajoso que produjo el cambio de editorial.

⁴⁷⁰ https://elpais.com/cultura/2009/12/23/actualidad/1261522801_850215.html

⁴⁷¹ Mucha gente sigue sin saber a qué atenerse con este libro, si es ficción o no, si es novela o ensayo. Hasta hoy mismo. Empezando por el Rey Felipe VI: <https://www.youtube.com/watch?v=KQasgKUecM>, 6m-43s.

⁴⁷² Véase, por ejemplo, El Cultural <https://elcultural.com/Anatomia-de-un-instante>; El País https://elpais.com/diario/2009/04/11/babelia/1239406756_850215.html, y https://elpais.com/diario/2009/12/26/babelia/1261789936_850215.html; o A. LOZANO, «El nuevo golpe de Javier Cercas», *Qué leer*, 144 (2009), pp. 74-77

Sin embargo, el camino de rosas que se había desplegado ante *Soldados de Salamina* no se desenrolla esta vez. Un libro tan raro, tan traído por los pelos, tan quirúrgico sobre un asunto tan vidrioso como el golpe de estado del 23-F donde nadie sale bien parado, donde casi todo el mundo queda mal, no podía traer más que follón, ruido, polvareda. Hubiera sido un milagro que en un país de cierre gremialista como el nuestro, nadie se hubiera escandalizado por un coqueteo tan lúcido y desconcertante entre literatura e historia como el que Cercas acomete en *Anatomía*. Ante palabras tan movedizas y tan desprotegidas como estas: << [...] aunque no sea un libro de historia y nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes para el conocimiento de nuestro pasado reciente, no renuncie del todo a ser leído como un libro de historia; >>⁴⁷³. Era imposible no enfadar a gente. Pero sobre todo lo era por el retrato en sombra que dejaba ese deslumbrante instante del 23 de febrero, por ese enorme espejo llamado Adolfo Suárez frente a un país entero, una entera generación de hombres y mujeres: << [...] quiero decir que no es verdad que la gente votase a Suárez porque se engañara sobre sus defectos y limitaciones, o porque Suárez consiguiera engañarles: [...] sobre todo le votaban porque, menos por sus virtudes que por sus defectos, era igual que ellos. Así era más o menos la España de los años setenta: un país poblado de hombres vulgares, incultos, trapaceros, jugadores, mujeriegos y sin muchos escrúpulos, provincianos con moral de supervivientes educados entre Acción Católica y Falange que habían vivido con comodidad bajo el franquismo, [...] >>⁴⁷⁴.

Este libro, esta novela mutante que no entiende de géneros ni correcciones políticas, sale a la luz del mundo entre los aplausos y alegrías de un gran parto, de un exquisito esfuerzo de concentración e inteligencia, una tromba de prosa que a duras penas doma datos,

⁴⁷³ Op.cit. p.25-26

⁴⁷⁴ Op.cit, p.384-385. A pesar de ser una novela tan rara, el retrato humano que traza Cercas aquí es esencialmente realista, si entendemos claramente el realismo al que Cercas se adscribe, nunca el realismo español, sino el realismo anglosajón que recoge Benet para nuestra literatura, y al que Cercas le dedica público homenaje por aquellas fechas: <<¿Te acuerdas de un libro –que para mí es muy importante que descubrí mucho después, quiero decir, cuando ya me había medio forjado la tradición a la que quería... en la que quería inscribirme– que es *La inspiración y el estilo*, de Juan Benet? [...] Ese libro suyo del año 66 es un ataque frontal contra la tradición realista costumbrista española, a la cual o pone basándose... –esto no se ha dicho, pero yo creo que es un libro fundamental, un libro que también es fundamental para mí, que creo que es un gran libro, que es *La gran tradición* de Leavis, del título inglés– oponiendo la tradición anglosajona. [...] En cambio, el escritor inglés decía... decía Benet... miraba a la gente desde abajo diciendo: «Bueno... ¡Mirad cómo son los seres humanos! ¡Fíjate qué complicados, qué extraordinarios, qué grandeza, qué miseria!». No hay un juicio sino un pasmo, más bien, ante ellos; y también, en ese sentido, una celebración de la vida.>> En “Todo(s) (los) Cercas”, Coloquio con Fernando Iwasaki, viernes 12 de noviembre 2010, UIMP, inédito. Nótese que a Cercas le interesa ese realismo no por lo anglosajón sino por lo que tiene de celebración vital.

triángulos, símbolos, confesiones, interrogantes, que salta de la trama policiaca al ensayo y del ensayo a la escena de western y del duelo del western a la bibliografía sin despeinarse, como un ciclón en el que ruedan dentro las espectrales imágenes del Rey y de Suárez y de los militares y del tricornio de Tejero y de la momia de Franco y de los fantasmas de la guerra, un inmenso aquelarre de palabras furiosas que nos aceleran y aceleran hacia un final, hacia un retrato de una nación que ya no existe, el vapor de una verdad que a punto de tocarla se desvanece, el silencio de una voz cuya última palabra o página cae y se cierra y nos deja exactamente en el aire de nosotros mismos.

Pero pronto el aplauso se hiela en las manos. La alegría se corta en seco. Y ciertos lectores se empiezan a hacer preguntas con el ceño fruncido. El que más y mayores, el propio Cercas, quien para cuando ha recogido todos los premios que vuelve a brindarle *Anatomía de un instante* a su carrera, quien tras las ventas y los elogios y las renovadas palmadas en la espalda y las entrevistas y las presentaciones y los viajes, se levanta de la silla y se queda mirando su obra nueva. Y no entiende lo que ve.

Un momento. ¿Acaso voy a seguir hablando de Cercas sin decir ni una palabra sobre el libro que he ninguneado entre los dos capítulos anteriores? No, no me olvido. Tras *La velocidad de la luz* (2005) y antes de *Anatomía de un instante* (2009) Cercas publica *La verdad de Agamenón* (2006), una de esas obras miscelánicas que tanto adora, un cajón de sastre en el que se recoge otra buena tacada de sus artículos, algunas conferencias⁴⁷⁵, presentaciones⁴⁷⁶, reportajes⁴⁷⁷, muchos homenajes⁴⁷⁸ y hasta un cuento, “La verdad de Agamenón”, del que ya sí hablé páginas atrás. Es la última obra que Cercas publicó con Tusquets antes de cambiar de sello editorial y decantarse por el enorme Random House Mondadori. Puede que el libro tenga algo de remate de materiales para liquidar un contrato con su vieja editorial. Puede que su tono múltiple, el aluvión de sus textos, y el modo cómo se ha montado (varias partes con división temática, “Autobiografías”, “Cartas de batalla”, “Nuevos relatos reales”, “Los contemporáneos”, y el cuento final) extrañe o diluya un poco la intención profunda de la obra: insinuar un tipo de verdad que no es fija ni fácil sino que requiere de cierta exploración mental para encontrarse, y que sobre todo está sujeta a la eterna lucha humana por el punto de vista. La cita de Antonio Machado con la que se abre el libro viene de ahí:

<<La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero.

Agamenón: -Conforme.

El porquero: - No estoy de acuerdo>>⁴⁷⁹

Ninguna coincidencia: es precisamente Machado y precisamente su obra más miscelánea, *Juan de Mairena* (1936), una rareza de citas, apuntes, y sentencias en prosa con el

⁴⁷⁵ Javier Cercas, *La verdad de Agamenón*, Tusquets, <<Un paseo por el lado salvaje>>, pp. 43-57, procede de AAVV, *El cuadro del mes*, Madrid, 2003, Museo Thyssen-Bornemizza, pp.149-164.

⁴⁷⁶ Op.cit, *Las raíces del presente*, pp.130-138, procedente de *Claves de Razón Práctica*, 144, julio/agosto 2004, pp.56-59

⁴⁷⁷ Op.cit, *La canción de Tijuana*, pp.27-38.

⁴⁷⁸ A Quim Monzó, pp.237-239, a Savater en *La melancolía de King Kong*, pp.225-227, a Borges, *Entrar en Borges*, pp. 221-224

⁴⁷⁹ Op.cit, p.11

que el Machado final sorprendió a propios y extraños (año 36, le quedaban tres de vida) y que es en sí mismo otro de esos volúmenes inclasificables que encandilan a Cercas, con un poco de todo y con un *algo* en ese casi todo colocado muy adrede. En cualquier caso, *La verdad de Agamenón* es un excelente muestrario de la primera época del Cercas periodístico, y ahí voy. Con esta obra, Cercas finiquita los relatos reales, aquellas crónicas descacharradas, muy narrativas, como esquetches o microaventuras, que dieron pie a *Relatos Reales*, el libro de 2000, y que desde luego contribuyeron como lo que más a cuajar el tono, el estilo, el narrador y algunos temas clave de *Soldados de Salamina*. Estos “Nuevos relatos reales” cierran la primera etapa periodística de Cercas⁴⁸⁰, finiquitan las repeticiones, las enumeraciones finales, la parodia y el disparate, la narratividad permanente, la caricatura de sí mismo, que configuran los relatos reales. *Soldados de Salamina* obró el milagro -otro más- y tras sus ventas apabullantes hizo que Cercas saliera de las catacumbas de esa crónica chica en la sección Cataluña de El País (escribe la última en julio de 2001, “Los Vitini”), y pasara a tener sección propia en un abrir y cerrar de ojos, nada más y nada menos que en el suplemento dominical *El País Semanal*. Se inicia así en agosto de 2002 “Palos de ciego”⁴⁸¹, su columna quincenal que lleva 18 años escribiendo sin falta hasta hoy⁴⁸².

En los “Palos de ciego” encontramos ya la voz de un comentarista sólido, de un articulista de pies a cabeza. “Palos de ciego” abarca casi dos décadas de textos en que se tocan toda serie de temas. Cercas no rehuye ningún asunto, desde el nacionalismo catalán⁴⁸³

⁴⁸⁰ Dejo al margen su etapa fundacional, los artículos esencialmente literarios que Cercas escribió para *El Observador* o *Diari de Barcelona* a principios de los 90 y que están recogidos en *Una buena temporada*.

⁴⁸¹ El primero se tituló *La primera muerte*, publicado el 25 de agosto de 2002, tras algunos artículos puntuales de opinión y una posible sustitución veraniega de 4 artículos (*Felicidad*, 04/8/01; *Paraíso*, 11/8/01; *Comprar*, 18/08/01; *Historia*, 25/8/01) en la columna de cierre del periódico en agosto de 2001. Nótese que el último relato real, *Los Vitini*, lo publica en julio de 2001, justo antes de esas fechas.

⁴⁸² Marzo de 2021. Por su trayectoria como articulista, Cercas recibió hace un año el premio Cerecedo de manos del rey Felipe VI, 28/11/2019, en Madrid.

⁴⁸³ Del nacionalismo, Cercas ya venía hablando desde hacía un montón en los periódicos, recuérdese su polémica con J.B.Cullà, *Sobre nacionalismo (más o menos)*, 28/10/1998. Este asunto cruza en Cercas un arco que va de un artículo todavía tan anecdótico como *Me marchó a New York*, El País, 15/6/03, donde se reflexiona sobre la absurda traducción de los topónimos, pasando por la usurpación del catalán que lleva a cabo el catalanismo en *En favor del cambio*, El País, 30/10/03; o entrando ya en palabras mayores con lecturas muy finas sobre la tolerancia de la izquierda hacia los nacionalismos, cortocircuitada por el tufo nacionalista del franquismo en *El fracaso de la izquierda en Cataluña*, El País, 15/1/11, o *La izquierda conservadora*, El País, 29/4/12; y ya en plena vorágine del *procés*, uno de los primeros en señalar los peligros, el volumen, y el envalentonamiento del asunto en *Usurpar la democracia*, El País, 3/2/13; *Las razones sin razón (1) y (2)*, El País, 4/2/14 y 16/2/14 respectivamente, o *Nosotros y Escocia*, El País, 14/9/14; para acabar en la pesadilla del octubre catalán de 2017 con *El retorno de la historia*, El País, 22/10/17, o sus actuales consecuencias en *Los penúltimos franquistas*, El País, 17/6/18, o *El golpe inglés*, El País, 6/10/19. Hay más.

hasta el franquismo o la Transición, pasando por homenajes privados⁴⁸⁴, literarios⁴⁸⁵, artísticos⁴⁸⁶, deportivos⁴⁸⁷, o sencillamente por la crónica clásica de periodista de calle⁴⁸⁸ o la columna reflexiva de toque filosófico⁴⁸⁹. En general, los artículos de Cercas son un continuum mental de sus inquietudes, un laboratorio público en donde ir mezclando reflexiones, personajes, lecturas, vivencias que salen luego por la trampilla de su ordenador y van a colarse a sus novelas. Un verdadero taller quincenal donde Cercas ensaya, tacha, cruza, corrige, y comprueba obsesiones, ocurrencias, recuerdos, anécdotas que irán por fin a caer a la gran olla de sus novelas en marcha. Su forma de escribir es por sedimentación, y los artículos son grandes desembocaduras donde encontrar, limpiar y dar forma a los materiales. Se pueden trazar profundas líneas temáticas que se van formando a lo largo de los años como enormes fallas de su interés: la alegría de vivir⁴⁹⁰, el deporte y los héroes⁴⁹¹, el nacionalismo, la literatura y el arte de escribir⁴⁹², el problema político de la partidocracia⁴⁹³, el buen político y las diferencias con el buen escritor⁴⁹⁴, Europa como úni-

⁴⁸⁴ Por ejemplo, en ocasión de la prematura muerte de su amigo Felix Romeo en *El gran Romeo*, El País, 30/10/2011.

⁴⁸⁵ Sin ir más lejos, a Vargas Llosa al concedérsele por fin el premio Nobel en *La izquierda y Vargas Llosa*, El País, 17/10/10; o Borges (siempre él) en *Borges en salsa picante*, El País, 28/11/10.

⁴⁸⁶ Como *Rembrandt y la primavera en Manhattan*, El País, 12/5/13; o *Tocar a Buñuel*, El País, 4/11/18.

⁴⁸⁷ En especial a su admiradísimo tenista Rafa Nadal, *El increíble Rafa*, El País, 5/5/05; o *A favor del fútbol*, El País, 6/5/18.

⁴⁸⁸ No se pierdan piezas como la dedicada a Chuck Berry tras un concierto *¿Pero qué ha hecho él para ser tan alegre?*, El País, 8/5/05; o la hermosa *Que vengan, que se queden, que no se vayan*, El País, 27/8/06.

⁴⁸⁹ Como *El chantaje del testigo*, El País, 26/12/10; o *El gran No*, El País, 27/3/13.

⁴⁹⁰ Véase por ejemplo *La cortesía de los erizos*, El País, 22/5/05; *Sonrisa de imbécil*, El País, 13/8/06; o *El momento de la gracia*, El País, 10/6/12

⁴⁹¹ *Que gane el peor*, El País, 2/7/06, o *El canto de los derrotados*, El País, 27/5/12.

⁴⁹² Véase *Arte de escribir sin arte*, El País, 28/1/07; *Éxito total*, El País, 16/10/11; o recientemente *Todo está dicho y todo está por decir*, El País, 1/12/19. La máxima cerquiana es siempre la misma: *Ars vera artem velat*, el verdadero arte oculta el artificio, podríamos decir.

⁴⁹³ Sobre todo a partir de la crisis de 2008, en *Yo me bajo en la próxima*, El País, 29/11/09; *Antes de la política*, El País, 3/4/11; *Partidocracia contra democracia*, El País, 14/10/12

⁴⁹⁴ En Cercas invariablemente como un gestor eficaz de problemas, véase por ejemplo: *Inventores de problemas*, 11/1/04; *La política del poder*, 24/10/04; *La política de los mediocres*, 11/2/07; *Que se doble, que no se parta*, 30/12/07; *Esto es solo entretenimiento*, 6/2/11; o *Perplejidad catalana*, 28/12/2012, donde hace una defensa encarnizada del aburrimiento en política y contra los aventurerismos: <<La confesión es que a mí me encantan las aventuras, pero en las novelas y las películas; en política no: en política soy un partidario feroz del más espantoso aburrimiento, de un tedio letal, suizo o como mínimo escandinavo (y del sistema político más aburrido posible, que es la democracia)>>.

ca utopía razonable⁴⁹⁵, el arte de escribir artículos⁴⁹⁶, la filosofía española contemporánea (sobre todo en la figura de Ortega y Gasset, pero también Savater o Sánchez Ferlosio)⁴⁹⁷, así como numerosos artículos que son semillas, pistas, antecedentes de temas, tramas o personajes que terminarán construyendo varias de sus novelas: escritos incluso con distancia de años, encontramos semilleros de *El Monarca de las sombras*⁴⁹⁸, semilleros de *El Impostor*⁴⁹⁹, de *La velocidad de la luz*⁵⁰⁰, de *Las leyes de la frontera*⁵⁰¹, y por supuesto de *El Punto Ciego*⁵⁰². Hay más temas, de menor recorrido, pero la idea no es sacar aquí y ahora un inventario. El articulismo de Cercas da para un libro entero⁵⁰³.

La verdad de Agamenón, que se para en el año 2006 recoge algo de todo ello, pero sólo algo. Sirva el libro para presenciar el cierre del primer articulismo de Cercas, los relatos reales, y el inicio de su columnismo hecho y derecho. Y sirva también para otra cosa por la que he querido retrasar un capítulo entero el comentario de esta obra. Pese a ser publicada en 2006, artículos del año 2007, del 2008, del 2009, podrían haberse incluido en *La verdad de Agamenón* sin mayor incomodidad. Los del año 2010 ya no.

2

Lo había hecho en 2002, 2005, 2006, 2008, pero parece que el contenido del artículo publicado por Cercas el 6 de junio de 2010 no era otra vuelta de tuerca más sobre la Guerra

⁴⁹⁵ *Contra Europa*, El País, 24/12/11; *Lo que Europa quiere ser de mayor*, El País, 22/7/12; *Una utopía razonable*, El País, 9/12/12; *Los viejos rencores*, El País, 23/3/15, entre otros.

⁴⁹⁶ *Vacaciones pagadas*, El País, 14/8/05. Cercas tuvo la costumbre durante algunos veranos de realizar un artículo muy cervantino en que incluía ideas de artículos que aquel año no había llegado a escribir. Véase por ejemplo: *5 artículos no escritos sobre el 15-M*, El País, 24/7/11.

⁴⁹⁷ *No se pierdan a Ortega*, 19/12/04; *Ortega sin orteguianos y sin ortegajos*, El País, 17/8/14; y el muy interesante artículo que Cercas escribe a la muerte de Sánchez Ferlosio, donde contrapone su figura a la de Ortega, creando con esta dupla una manera propia de pensar en español, contrapuesta pero secretamente complementaria. Véase, *El anti-Ortega*, El País, 2/4/19

⁴⁹⁸ *Final de una novela*, El País, 31/8/06, *La puñetera verdad*, El País, 6/6/10.

⁴⁹⁹ *Yo soy Enric Marco*, El País, 27/12/19.

⁵⁰⁰ *Barras y estrellas*, El País, 15/9/02.

⁵⁰¹ *La fiesta equivocada*, El País, 18/5/2008.

⁵⁰² Hay varios, véase por ejemplo, *Las preguntas de El Padrino*, El País, 25/11/12, o *El punto ciego*, El País, 23/11/14.

⁵⁰³ Para quien quiera conocerlo, es de obligada lectura el excelente retrato que ha hecho Leila Guerriero con un amplio recopilatorio en *Formas de ocultarse*, Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.

Civil, la Transición, y los decisivos vasos comunicantes que unen esos dos hitos con el presente de España. El documento se llamaba *La puñetera verdad*, y entraba al trapo sucio dejado por la riña entre Almudena Grandes y Joaquín Leguina unas semanas atrás en ese mismo periódico. Leguina la inicia con su artículo *Enterrar a los muertos* (24/4/10, *El País*) y es replicado por Grandes apenas dos semanas después en *La condición miserable* (9/5/2010, *El País*). Cercas los lee y decide intervenir en el debate. Su tono, tras varias semanas publicando artículos de corte vivaz y hasta cómico, abandona súbitamente la sordina del humor y se adentra sin miramientos en el combate dialéctico.

La polémica entre Leguina y Grandes es el inicio de una cascada de réplicas y contrarréplicas que diversos intelectuales, escritores, e historiadores se irán propinando a raíz de las manifestaciones de abril de 2010 contra la impunidad de los crímenes del franquismo. La mecha la enciende realmente Fernando Savater el mismo 22 de abril, día de la primera manifestación, con un artículo publicado en *El País*, *Las sectas en pie de guerra*. Las posturas son diversas porque el tema irá ramificando hasta extinguirse a finales de julio de ese año, pero por la variedad de nombres, medios de publicación, temperaturas de opinión, parece claro que el asunto está en aquel momento más vivo que nunca y reviste gran interés. De fondo, trabaja otro abrasivo para la España del año 2010: el fin de la gran borrachera de prosperidad de las últimas dos décadas, el recrudescimiento de una crisis económica abismal, y con ello la sensación cada vez más aguda de que cosas como el movimiento de la memoria histórica (o la investigación científica, o el cine español) eran lujos de otros tiempos, caprichos suficientemente amortizados que debían meterse en un cajón para no estorbar ni distraer en un momento en que nos jugábamos sobre el tapete la bancarrota nacional. Semejante liquidación se antojaba difícil con el movimiento de la memoria histórica porque había llenado reportajes, congresos, conferencias, ponencias, y había alimentado libros, películas, y asociaciones durante la última década. Tenía un peso social específico, una visibilidad concreta, incluso una expresión judicial clara (juez Garzón). En gran medida, había impulsado la elaboración de la Ley de Memoria Histórica, cuyo objetivo principal era el de desenterrar e identificar a los ejecutados durante la Guerra Civil sepultados en fosas comunes, y que debía simbolizar la reparación política al silencio estratégico con que durante la Transición se cubrió el tema de los perdedores de la guerra y sus muertos. La reparación era probablemente inviable en 1977 pero no ya en el nuevo milenio. La ley se ideó, gestó, presentó y aprobó en la primera legislatura del presidente Zapatero (2004-2008), pero su aplicación se vio enfriada por motivos diversos, entre ellos la voracidad de la crisis bancaria desatada justo después de su aprobación el 31

213

de octubre de 2007, y fue pasando por una rebaja tras otra hasta que murió de facto en 2013, ya con el presidente Rajoy, al no recibir ni un céntimo de los presupuestos de aquel año. La ley alcanzó una estatura raquítica y hasta hoy permanece congelada, pero el movimiento a su alrededor había tenido tiempo de impactar a cierta profundidad en la opinión pública. El artículo de Leguina comienza precisamente como un lamento a la pobrísima aplicación que se estaba llevando a cabo de la ley. El texto se adentra incluso en una vindicación de otra ley, la de Amnistía, como ejemplo de ley eficaz que habría posibilitado múltiples pactos y cicatrizaciones durante la Transición. Pero pronto Leguina se encamina hacia otro asunto: <<En cualquier caso, ha quedado bien claro que en los dos bandos se practicó una enfurecida "limpieza étnica".>>. A partir de esta línea, Leguina pasa a exponer que 1) es necesario honrar a las víctimas de la guerra civil al completo, sean las del bando republicano como del sublevado. 2) Que los represaliados del franquismo no son "héroes de la libertad" per se, como no eran "mártires de la Cruzada" los caídos que lucharon por Franco. 3) Que la derecha española no es heredera ni añorante del franquismo. Entiende Leguina que es importante reflexionar sobre estos puntos para no caer en simplificaciones "sin ningún rigor intelectual". Bien. La respuesta de Almudena Grandes procura remarcar dos cosas: 1) que las barbaridades ejecutadas en el bando republicano fueron llevadas a cabo sin consentimiento, y/o conocimiento, y/o planificación gubernamental. Es decir, que las autoridades de la República no estaban detrás de esas satrapías. 2) que Leguina dice lo que dice porque se mueve por intereses personales, deudas de favores, e hipotecas políticas, ya que ahora es la derecha española quien le da de comer mientras que 20 años atrás lo fue el partido socialista. El golpe de Almudena Grandes se deja caer ya en el costado de lo personal, desplazando unos grados aquel "rigor intelectual" a que, según Leguina, invitaba su artículo. En cualquier caso, me interesa destacar el hecho de que ambos autores dan por sentadas sus fuentes históricas, su fuerza académica, su rigor intelectual a lo largo de sendos artículos. Leguina cita dos novelas. Almudena Grandes a un poeta y a otra novela, precisamente una novela escrita por Leguina. Pero ninguno deposita un nombre, una cifra, una cita de historiador alguno. Grandes los da por descontados porque asegura que el tema está estudiado hasta la saciedad y no hay más que hablar. Leguina entremezcla, quizá con estrategia, la autoridad de las novelas con la autoridad de los documentos históricos. Este detalle hubo de magnetizar la atención de Cercas porque una discusión sobre hechos históricos sin datos, sin fuentes, y sin citas de libros de historia, no huele a debate y a rigor intelectuales, sino a choque de conclusiones personales, indiscutidas y poco revisadas. Es decir, a lugares comunes, a

cliché, a esos espacios de mentiras amasadas con verdades que despiertan de golpe al novelista que Cercas lleva dentro. Recordemos lo que sostiene Cercas sobre el arte de escribir una y otra vez, tanto en artículos: <<Escribir es escribir contra el cliché, porque consiste en proponer una visión de la realidad no contaminada por la costumbre>>⁵⁰⁴; como en ensayos: <<(…) la misión del arte consiste en desautomatizar la realidad, en convertir en extraño y singular lo que, a fuerza de tanto verlo, ha acabado pareciéndonos normal y corriente. Es, en mi opinión, una idea inapelable.>>⁵⁰⁵. En la escaramuza entre Leguina y Grandes que da pie a su intervención, parece destacar un cliché incipiente según el cual durante la Guerra Civil la barbarie se extendió de forma parecida tanto en la retaguardia de un lado como en la del otro. Hay, por tanto, material de sobras para iniciar el desmontaje. Y Cercas se aplica a la labor de inmediato. Uno a uno, remacha argumentos como clavos. Rectifica la supuesta “paridad” de barbaries alegada por Leguina; rectifica la supuesta “paridad” de desinterés por la democracia que, siempre según Leguina, habían mostrado tanto la gente de derechas como de izquierdas durante la II República. Por último rectifica otra cosa mucho más peligrosa, afilada, y resbaladiza. Algo que no ha sido mencionado estrictamente por Leguina o Grandes: la confusión entre errores morales y errores políticos.

He aquí un asunto fundamental sobre el que Cercas lleva dando vueltas años y años. Es una cuerda de pensamiento que merece palpase hasta sus puntas porque nos permite descender bien al fondo de Cercas. Allá voy.

Tal vez el mayor tema de *Soldados de Salamina* sea el de la alegría de vivir. Su héroe lo ejemplifica, su estructura lo realza, su radiante mensaje es ése y queda palpitando en el lector durante toda la lectura y más allá. Esta alegría de vivir tiene ya muchos artículos a sus espaldas en 2010⁵⁰⁶. Es la alegría de vivir que nos permite acceder al instante presente, a la adhesión inquebrantable del aquí y el ahora donde habita, por fin, la felicidad⁵⁰⁷. Todo esto ya lo he dicho. Ahora bien, toquemos más cuerda: ligado íntimamente a esa alegría de vivir encontramos otro asunto. Otro de los temas clave de *Soldados de Sa-*

⁵⁰⁴ Javier Cercas, *El verdadero Naipaul*, El País, 13/12/2009.

⁵⁰⁵ Javier Cercas, *El Punto Ciego*, PRH Mondadori, 2016, pp.115

⁵⁰⁶ Véanse, por ejemplo, *Paraíso*, El País, 11/8/01; *¿Pero qué ha hecho él para ser tan alegre?*, El País, 8/5/05; el ya mencionado *Sonrisa de imbécil*, El País, 13/8/06.

⁵⁰⁷ Tal cual en *Felicidad*, El País, 4/8/01.

lamina: la complejidad del bien, su rareza, su singularidad casi fronteriza con el prodigio. El acto del soldado que decide no matar a su enemigo Sánchez Mazas reviste tal cantidad de matices, una callada elocuencia, una excepcionalidad tan grande que rebasa con mucho la simpleza de la maldad. Esto tiene una conexión clarísima con otro tema importante, el de los buenos sentimientos como carburante literario, un carburante ganado por Cercas gracias al prestigio que esos buenos sentimientos han alcanzado en manos de autores como John Irving o Bioy Casares. Esto ya lo he dicho también. Ahora, la complejidad del bien viene en Cercas de la mano indisimulada de Hannah Arendt y sus luminosos estudios sobre el nazismo: <<Por entonces yo no había leído un libro de Hannah Arendt sobre Adolf Eichmann, teniente coronel de las SS y uno de los mayores criminales de la historia; el libro se subtitula: Un estudio sobre la banalidad del mal. Fue ahí donde comprendí que el mal es la materia misma de la que estamos hechos, y que es de una banalidad absoluta, lo más natural y profundamente humano que existe, y comprendí también que lo complejo, lo misterioso y hasta increíble es que, en este basural atroz, haya gente inmune a nuestra común naturaleza de caníbales, capaz de sobreponerse a ella y de actuar de una forma limpia, noble y valerosa.>>⁵⁰⁸. A la complejidad del bien va cosida, como un reverso inevitable, la banalidad del mal. Esta maldad automática, refleja, primitiva que llevamos dentro, debe ser neutralizada con el entendimiento, nos dice Cercas una y otra vez: <<[...] otra cosa es que todavía no entendamos del todo al monstruo. No me parece fácil entenderlo. Quizá sólo alguien que conoce sus entrañas y lo ha alimentado lo entienda del todo y pueda permitirnos entenderlo a los demás. Nos haría un gran favor: entender al monstruo es la primera condición para acabar con él.>>⁵⁰⁹

Ojo. Entender aquí no es razonar, la razón no actúa aquí como un alcaloide dieciochesco para diluir en lógica las coces y encabritamientos de la maldad humana. De lo que se trata al entender el mal es de detectar sus tendencias básicas, elementales, porque en esa simplicidad descansa toda su fuerza, su seducción. Y sobre todo: de vivir más. Al entender el mal, o por mejor decir, al vivenciarlo estudiándolo, podemos prepararnos contra el mal mismo. Aquí la literatura -el arte- tienen un papel crucial ya que al vivir virtualmente la maldad mediante un cuadro, una película, o una novela, podemos de algún modo neutralizar su efecto o prepararnos para ello: <<Entender no significa justificar; significa, de hecho, todo lo contrario: dotarse de los instrumentos necesarios para no incurrir en los mis-

⁵⁰⁸ *Los justos*, El País, 4/4/04.

⁵⁰⁹ *ETA, Ridruejo y la buena conciencia*, El País, 28/12/08.

mos errores. Eso es lo que hacen el gran cine y la gran literatura, y es una de las razones por las que el cine y la literatura pueden ser, además de entretenimientos, artefactos de utilidad moral, es decir práctica, y por ello radicalmente antimoralistas.[...]»⁵¹⁰

Esto es importante. Cercas aborda ésta o cualquier otra pregunta con el mismo espíritu de artista, tanto en sus novelas como en sus artículos. Las conclusiones a las que llega pueden ser distintas: en los periódicos, de forma nítida y clara como el ciudadano nítido y claro que es; en las novelas, de forma ambigua y poliédrica como el escritor que no puede dejar de ser. Ahora bien, su manera de acercarse al mal, como al bien, como al bien y al mal en sus diversas combinaciones⁵¹¹, o a la justicia, la alegría, la libertad, lo mismo da, es siempre compleja, múltiple, abierta. La moral profunda que persigue alumbrar Cercas no es nunca unívoca, presenta una endiablada sincronía entre fondo y forma⁵¹², y sobre todo requiere una predisposición, un estado de conciencia o receptividad mentales que lindan con el silencio, el olvido, y la entrega:

⁵¹⁰ Javier Cercas, *Javier Bardem y el mal*, El País, 5/8/18

⁵¹¹ Véanse, por ejemplo, las siguientes:

1) Sobre la necesidad de razonar (entender) el mal para desactivarlo:

- *La pasión de los ángeles*, El País, 31/12/2005,
- *ETA, Ridruejo y la buena conciencia*, El País, 28/12/2008
- *Comprender a los terroristas*, El País, 13/3/2016,
- *Javier Bardem y el mal*, El País, 5/8/2018

2) Sobre la responsabilidad que implica hacer el bien:

- *Bergman, Eichmann, y los justos*, El País, 22/12/2013,
- *Una mujer valiente*, El País, 29/9/2013

3) Sobre el bien a través del mal:

- *Una cuestión de honor*, El País, 20/4/2008,
- *El diablo y Felipe González*, El País, 12/12/2010
- *El hombre que mató a Francisco Franco*, 2/4/2014
- *El mal mayor*, El País, 20/12/2015

4) Sobre la simplicidad del mal y la complejidad del bien:

- *Los justos*, El País, 4/4/2004
- *Las manos de Hitler*, El País, 10/4/2005
- *Hitler, Isabel II, y la nueva política*, El País, 30/8/2015
- *La bondad de la bondad*, El País, 6/12/2015

⁵¹² La moral en Cercas queda emparentada con el arte y con la política: «La razón es que, como ocurre en arte, en política y moral forma y fondo son casi lo mismo. Nadie lo dijo mejor que Albert Camus —que pagó un alto precio por denunciar a los canallas de la buena causa de la izquierda—: “No es el fin el que justifica los medios, sino los medios los que justifican el fin”». Javier Cercas, *Los canallas de las buenas causas*, El País, 15/12/19

<<En eso consiste en parte la moral profunda, la verdadera utilidad de la literatura y el cine: en que nos muestran la complejidad inabarcable de lo que somos y por tanto nos enseñan a manejarla, en que nos ayudan a entender el mal (el mal que está fuera y, sobre todo, el que llevamos dentro) y por tanto nos proporcionan armas con que combatirlo. Pero esa magia sólo surte efecto si, ante el mal, el lector o espectador opera con la misma valentía con que, según Bardem, opera el actor: olvidándose de sí mismo, suspendiendo el juicio, teniendo el coraje de entender.>>⁵¹³

Bien. Más cuerda: la complejidad del Bien y la banalidad del Mal son los ingredientes perfectos en Cercas -contradictorios, aparentemente opuestos- para hacerse una pregunta de las suyas, es decir, una pregunta paradójica: ¿Es posible hacer el bien con el mal? Esta pregunta, que está planteada tal cual en *Anatomía de un instante*⁵¹⁴, supone un salto adelante, trasciende de por sí los temas de *Salamina* y se encarama a otro tipo de horizontes, otro tipo de personajes e historias que ya no cuadran exactamente con un héroe total como Miralles y una fábula luminosa como *Soldados de Salamina*, sino con un héroe marrullero, complejo, e inestable como Suárez, y un retrato tan furioso y salpicado de sombras como el golpe de estado del 23-F. De este modo, la pregunta que plantea *Anatomía de un instante* (<<¿Es posible hacer el bien con el mal?>>) evoluciona y golpea desde la pregunta que late en *Soldados de Salamina* (<<¿Por qué hacemos el bien?>>). No es que una sea mejor que otra, ni que una se pueda explicar mejor que la otra -ambas son inexplicables porque ambas son inagotables y eso es precisamente lo que a Cercas le encandila de ellas- sino que la pregunta de *Salamina* es una pregunta esencialmente moral (<<¿Por qué hacemos lo que hacemos?>>) mientras que la pregunta de *Anatomía de un instante* es una pregunta esencialmente formal (<<¿Cómo hacemos lo que hacemos?>>). Lo diré ya: es una pregunta política. Si pasamos por alto este matiz, no podemos entender el salto que Cercas ejecuta desde *Soldados de Salamina* hacia *Anatomía de un instante*. Ni tampoco la tormenta que se desencadena después.

3

Meses antes de *La puñetera verdad*, en noviembre de 2009, Cercas ya ha hablado en prensa de algo parecido: <<Hay una frase de Alejandro Rossi que he citado un millón de

⁵¹³ Javier Cercas, *Javier Bardem y el mal*, El País, 5/8/18

⁵¹⁴ Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, RHPMondadori, p.386

veces y que trataré de citar al menos otro millón: Rossi dice que la tolerancia consiste en no confundir un error intelectual con un error moral; en otras palabras, usted y yo podemos discrepar en todo, pero ni usted ni yo somos por ello unos hijos de puta>>⁵¹⁵. Parecido, pero sólo parecido. La sustitución de “error intelectual” por “error político” evapora el tono deportivo que hasta ahora había tenido el asunto para Cercas y lo dota de una contundencia desconocida⁵¹⁶. En junio de 2010, Cercas ya no viene con la entereza del árbitro paciente que procura consensuar las reglas del juego en un debate de intelectuales. Viene hastiado por una confusión que, por ignorancia o mala intención, se perpetúa peligrosamente entre las élites de su país. Y viene con una confesión en la garganta. Una historia de familia: <<El protagonista se llama Manuel Mena, era tío carnal de mi madre y pertenecía a una familia católica de pequeños propietarios rurales extremeños.[...] Manuel Mena peleó en la Ciudad Universitaria de Madrid y en Teruel, se distinguió por su arrojo en diversos combates, ascendió fulgurantemente, y en octubre de 1938, con apenas 19 años, había alcanzado el grado de alférez. Una mañana de ese mes, cuando estaba a punto de cruzar el Ebro al mando de su unidad, una bala perdida le perforó el estómago; murió el mismo día, mientras lo trasladaban a lomos de un mulo a un hospital de la retaguardia.>>⁵¹⁷. Cercas pretende explicar las diferencias entre errores morales y errores políticos en un ambiente de tensión, desmentidos, correcciones, y erizado por el alto voltaje de una confesión familiar angustiosa y largamente silenciada. La catarsis emocional se une a la disquisición racional en un sólo río, y ello provoca una mezcla complicada de beber. Parecen cristalinos los argumentos que Cercas expone en su artículo sobre el disparate de inventar una Guerra Civil en donde no hubo buenos ni malos, en donde todo el mundo tuvo sus razones para hacer lo que hizo y en donde, de paso, no hubo realmente un golpe de estado contra un gobierno elegido democráticamente porque ni era gobierno, ni era democrático, y casi ni fue un golpe de estado, sino más bien la solución altruista de un general a un clamor popular de desconcierto. Cercas vuelve a advertir que la

⁵¹⁵ Javier Cercas, *Milagro en Madrid*, El País, 1/11/09. La cita de Rossi y el tema están planteados por primera vez en Cercas en *El paraíso de la digresión*, El País, 29/6/03.

⁵¹⁶ Este cambio de palabras me parece importante, ya que la equivalencia entre “error intelectual” y “error político” es problemática. Cercas no le da todo el matiz que sería deseable a este cambio, porque en el fondo de lo que se trata es de otra cosa: montar un relato común del pasado: <<Esa distinción entre moral y política, a mí me parece esencial y me parece el principio del acuerdo sobre nuestro pasado; es decir, de un relato mínimamente común para este país. Y eso creo que es indispensable. Es decir, no se trata de una unanimidad, no. No estoy pidiendo que haya un solo... o sea, un relato totalitario del pasado, sería un disparate. O sea, un mínimo marco de entendimiento, ¿no? Un mínimo marco dentro del cual puede haber discrepancias en la visión de nuestro pasado.>> “Todo(s) (los) Cercas”, Coloquio con Fernando Iwasaki, viernes 12 de noviembre 2010, UIMP, inédito.

⁵¹⁷ Javier Cercas, *La puñetera verdad*, El País, 6/6/10.

aparatoso mentira de pintar así una Guerra Civil tiene repercusiones graves en nuestro presente ya que deslegitima los fundamentos democráticos actuales⁵¹⁸. Y apostilla que un pasado falseado y un presente deslegitimado conducen indefectiblemente a un panorama nacional en el que absolutamente nadie asume responsabilidades ni del pasado, ni del presente y mucho menos del futuro. Los errores políticos han quedado claros.

Sin embargo, la cosa se complica al hablar de los errores morales. Se complica porque Cercas, a diferencia de lo que hace con los errores políticos, entremezcla aquí la lógica de sus argumentos con la emotividad de la historia familiar con que los ejemplifica. La conclusión a la que llega por este camino es delicada: <<Pero, si desde el punto de vista moral nada indica que Manuel Mena se equivocase, desde el punto de vista político no hay duda de que lo hizo: aunque hartó más imperfecta que la actual, la II República era una democracia tan legítima como la actual, y Manuel Mena respaldó con las armas un golpe de Estado contra ella. Esa es la cuestión: Manuel Mena tal vez acertó moralmente, pero no políticamente.>>⁵¹⁹. La historia de Manuel Mena quiere ser un buen ejemplo para establecer la diferencia entre un error moral y un error político. Cercas lo absuelve de lo primero, pero no de lo segundo, alegando su juventud, alegando pureza de intenciones, alegando el engaño que sufre su entendimiento bajo los cantos utópicos de los charlatanes

⁵¹⁸ Cercas tiene clarísimo desde muy pronto que tantas falsedades han engendrado una especie de “pasado oculto” de España, una historia en la sombra que la labor de intelectuales y amigos como Jordi Gracia se dedican a desenterrar sin tregua: <<Porque ahora, 27 años después de la muerte de Franco y del inicio de la transición, aquel escamoteo -que, por supuesto, no sólo afecta a la cultura, sino a toda la sociedad española- ya no hace sino aumentar los equívocos, y este país puede ya permitirse el lujo de mirarse al espejo sin avergonzarse de sí mismo, reconociéndose como el intratable pueblo de cabreros que fue y por fortuna ha dejado de ser, pero no de seguir viviendo con una memoria falseada a cuestas. 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.>>, *El pasado imposible*, El País, 22/4/02. El tema regresa en *Las raíces del presente* (2004), en Javier Cercas, *La Verdad de Agamenón*, op.cit, pp.130-138; *Cómo acabar de una vez por todas con el franquismo*, El País, 26/11/05; *¿Tenía razón Tejero?*, El País, 26/1/06; y se amplía al matizar la Transición destacando su mérito como “pacto de recuerdo” (nadie olvidó, todo el mundo quería evitar precisamente la guerra que se *recordaba* demasiado bien), y denunciando la irresponsabilidad de quienes la falsean sin más considerándola una estafa en *La izquierda y la Transición*, El País, 4/3/12; o *La transición, papá y mamá*, El País, 14/4/13; hasta desembocar en la sangrante partitocracia que esquilma el sistema democrático actual en *Yo me bajo en la próxima*, El País, 29/11/09; *Antes de la política*, El País, 3/4/11; *Partitocracia contra democracia*, El País, 14/10/12; o en los esfuerzos de Cercas por unificar precisamente ese “pasado oculto” con la realidad de hoy, detectando y subrayando las herencias de la actual monarquía parlamentaria con los valores de la Segunda República en *Virgencita, virgencita*, 27/6/04; *La III República*, El País, 26/5/13, o recientemente *¿Para qué sirve hoy la república?*, El País, 13/1/19, y *La victoria de la II República*, El País, 24/3/19. De igual modo, para Cercas ese “pasado oculto” se nutre también del papel de muchos franquistas “conversos” que posibilitaron el cambio democrático, véase *ETA, Ridruejo y la buena conciencia*, El País, 28/12/08, o *El hombre que mató a Francisco Franco*, sobre Adolfo Suárez, El País, 2/4/14.

⁵¹⁹ Javier Cercas, *La puñetera verdad*, El País, 6/6/10.

de Falange. Sin embargo, lo que a buen seguro quiere ser un acto de imparcialidad y de honestidad límite, poner en la picota a su propio tío falangista para dejar las cosas claras, se convierte en una bomba de relojería. A no pocos lectores se les habrá hecho difícil de tragar que una persona, por joven, indocumentada, e idealista que fuera, decida matar seres humanos contantes y sonantes para defender el vapor de sus ideales. La 74 años que separan la decisión del tío Manolo y el artículo de junio de 2010, han dejado una riada de cadáveres “políticos” tan salvaje por todo el mundo que la sensibilidad del lector puede erizarse fácilmente ante la idea de que el falangista y exaltado tío Manolo “tal vez acertó moralmente, pero no políticamente”. Mucha gente pudo haber pensado simple y llanamente que Manuel Mena, como tantos otros antes y después que él, comete el error, no moral o político, el error a secas, de confundir las ideas con las personas, los paraísos intelectuales con los laberintos humanos, y decide saltarse a la torera la verdad vital según la cual ningún motivo, salvo el de la defensa propia, puede justificar la liquidación de otro semejante. Creo que es una conjetura razonable: queriendo ser una explicación entre errores morales y errores políticos, el texto termina siendo un lío.

4

Casi dos meses después, Cercas abunda sobre el tema en *No es lo mismo claro que simple*⁵²⁰. El artículo empieza hablando del polemista Christopher Hitchens, pero ese nombre es sólo la excusa para reflexionar sobre la función verdadera de un buen articulista (<<proponer la máxima claridad sin perder la mínima complejidad>>) y sobre todo para volver al artículo del 6 de junio que aún resuena en su cabeza: <<No hace mucho sostuve en un artículo que, en principio, no tenemos derecho a dudar de la pureza de intenciones de un joven de 18 años que en 1939 murió por apoyar un golpe fascista en España, aunque el golpe derribara un gobierno democrático y provocara una guerra atroz y una tiranía de 40 años;[...] no hay duda de que hubo jóvenes que apoyaron con la mejor voluntad ambos golpes y que por tanto desde un punto de vista moral no podemos en principio reprocharles nada, porque, por decirlo a la manera kantiana, los únicos actos que merecen el calificativo de morales son los que se asientan en la buena voluntad>>. Es bajo la perspectiva (y la autoridad) de Kant como Cercas entiende un acto moral: aquel que se asienta en la buena voluntad. Este matiz aclara, pero a mi entender no resuelve el lío. La voluntad es una pieza más en el largo engranaje que lleva a una persona a hacer algo. Es

⁵²⁰ Javier Cercas, *No es lo mismo claro que simple*, El País, 8/8/10

una pieza importante, sin duda, y viene de la mano de aquel otro término, la intención. Sin embargo, no es el engranaje completo. Que la intención y la voluntad que se ponen en un acto lo baña de un significado preciso, quién lo duda. Puestos a hablar de matar a alguien, no es lo mismo hacerlo en el vértigo alucinado de la batalla, de un empujón borracho junto a unas escaleras, o desde el alféizar de la ventana apostado con un rifle y a través de una mirilla: todos estos detalles tienen implicaciones a la hora de valorar la moralidad de ese acto, incluso en un nivel penal. En el caso de Cercas, pensar de este modo supone en realidad una colisión interna de valores porque reducir un acto moral a la voluntad en que se asienta es en el fondo perder la mínima complejidad sobre este asunto. Y desde esa simplificación tampoco se puede atacar al cliché: <<(…) yo creo que uno de los deberes de quienes escribimos consiste en socavar esa confortable falsedad y recordar la incomodísima evidencia de que los peores infiernos de la historia también se han fabricado con las mejores intenciones [...]: quienes no entienden esta clara y compleja verdad se resignan a no entender una palabra del funcionamiento de la historia y de los hombres.>>

Opino que en este caso no se está socavando una falsedad confortable con una clara y compleja verdad, sino con una verdad insuficiente. Al concluir el artículo, la pregunta sigue ahí, igual que dos meses atrás, intacta: ¿Por qué no tenemos derecho a dudar de las intenciones de un joven de 18 años que en 1939 decide matar seres humanos contantes y sonantes para defender el vapor de sus ideales? Es más, ¿esa pureza de intenciones lo descarga de responsabilidad? Pero tal vez la pregunta de fondo, la pregunta de la pregunta, no es ninguna de esas dos cosas, sino más bien una pregunta más pertinente, próxima, y sencilla: ¿realmente Cercas está convencido de que no tiene derecho a dudar de las intenciones de ese joven? ¿realmente este asunto es para Cercas un tema zanjado?⁵²¹

Es muy posible que la respuesta a esa pregunta sea el propio libro *El Monarca de las sombras*. Faltan aún 7 años para llegar ahí, pero la historia de este tío Manolo es exactamente su trama. Lo que me parece evidente es que Cercas, ni en junio de 2010 ni en

⁵²¹ No puede serlo. El propio Cercas dice, dos años antes, reflexionando sobre la pureza de los principios: <<Ah, la ética; ah, los principios; ah, sobre todo, la pureza de principios: ¿cuántos crímenes se cometen en tu nombre? La realidad demuestra que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, quien arremete blandiendo la ética y la pureza de principios como sendas cachiporras es porque no puede arremeter con otra cosa y porque es un inmoral y un corrupto carente de principios.>>, Javier Cercas, *Viva Diodoro*, El País, 15/6/08.

agosto de ese año, lo tiene claro⁵²². Me lo parece porque de tenerlo, probablemente *El monarca* nunca se hubiera escrito. Cercas escribe para responderse preguntas. Si ya están contestadas o le parece que ya están contestadas, la escritura carece de sentido. La vida y las decisiones del tío Manolo, el fantasma familiar alrededor del que gira *El monarca de las sombras*, no es un tema resuelto de ningún modo y por eso le dedica un libro entero, para arrojar luz a ese enigma. Pero también lo creo por otro motivo: por un anillo de artículos aparecidos entre finales de 2005 y enero de 2006 (justo antes de empezar a escribir *Anatomía de un instante*) en donde se encuentra la raíz todo este asunto.

Palpemos más cuerda. 20 de noviembre de 2005. Cercas publica *Aniversario*, un artículo en “Palos de ciego” donde se pregunta sobre la validez de la Transición: <<¿Fue entonces la Transición un error? Isaiah Berlin nos ha enseñado que a menudo los más nobles ideales que animan a los hombres -justicia, libertad, paz- son irreconciliables entre sí, y que por tanto el triunfo absoluto de uno conlleva la absoluta derrota del otro. Es una lección tristísima, pero también inapelable. O dicho de otro modo: no es imposible que, durante la Transición, el triunfo absoluto de la justicia hubiese acarreado la absoluta derrota de la libertad y la paz; es decir: de la democracia.>>. Es la primera vez en su articulismo que menciona a Berlin. El dato es relevante porque, vía Berlin, Cercas amplía su reflexión sobre la complejidad del bien y la banalidad del mal que Hannah Arendt ha puesto sobre la mesa. Ahora nos dice Cercas que no sólo el bien es más complejo y raro que el mal, sino que el bien puede ser incompatible con el bien. Los grandes valores de la humanidad -justicia, libertad, paz- pueden cancelarse los unos a los otros. Subimos la temperatura mental. Enredamos un poco más la madeja. No sabemos si el bien se puede hacer con el mal, pero Cercas ya apunta a una realidad aún más inquietante: el bien a veces no se puede hacer ni con el bien. Sin tiempo para secarnos la frente, el lector se encuentra al cabo de 9 días con otro artículo mucho más contundente, menos vacilante, que sigue abriendo grieta: << Según Berlin, los más nobles ideales que animan a los hombres -justicia, libertad, igualdad, convivencia- son a menudo irreconciliables entre sí, y por tanto el triunfo absoluto de uno -la libertad, digamos- conlleva o puede conllevar la absoluta derro-

⁵²² Tampoco en noviembre: <<Porque lo interesante de verdad no es que González confiese haber podido y no haber querido matar a la cúpula de ETA, sino que a continuación afirme: “Todavía no sé si hice lo correcto”; y también que añada que, una vez tomada la decisión, durante 24 horas se torturó preguntándose “cuántos asesinatos de personas inocentes podría haber ahorrado en los próximos cuatro o cinco años”. Ahí está el meollo del asunto; ahí está el eterno problema de los medios y los fines: ¿es posible llegar al bien a través del mal?; ¿es legítimo hacerlo?; ¿es legítimo matar a culpables para salvar a inocentes?; y, si es legítimo, ¿no se pierde para siempre quien lo hace?>> , Javier Cercas, *El diablo y Felipe González*, El País, 28/11/10.

ta del otro -digamos la igualdad-. Sea como sea, el hecho es que durante la Transición todos los partidos políticos consideraron que el triunfo absoluto de la justicia, que hubiera significado el retorno de la legitimidad republicana, el juicio de los responsables del franquismo y la reparación de sus víctimas, hubiera acarreado la absoluta derrota de la convivencia y la libertad, de forma que la sociedad española decidió mayoritariamente sacrificar la estricta justicia en aras de la libertad y la convivencia democrática, como si todos hubiéramos aceptado que la justicia absoluta puede ser la peor de las injusticias.>>. El artículo es del 29 de noviembre, aparece en El País, y se titula llamativamente *Cómo acabar de una vez por todas con el franquismo*. En él se engarzan ya dos cuentas fundamentales de este rosario de ideas: España no posee un relato común sobre la dictadura -es decir, no cuenta con un pasado común desde el que tejer y abordar un presente común- precisamente porque la paradoja de Berlin se cumple: gracias a un mal menor, los sacrificios que la izquierda tuvo que hacer durante la Transición para no reclamar una justicia total (una compensación total y un relato total de los 40 años de dictadura que hubieran puesto en peligro la estabilidad del país entero) se logró un bien mayor, el nacimiento de la Democracia. En pocas palabras: la Transición española es un ejemplo cercano y obvio de cómo se puede hacer el bien a través del mal.

Cercas sigue y sigue dando vueltas a estas ideas durante semanas. El 31 de diciembre, cerrando el año, otro artículo abunda de nuevo en la paradoja del bien a través del mal: <<Naturalmente, esta evidencia tremenda no es fácil de aceptar, porque equivale a aceptar que nuestro enemigo -incluso el enemigo de cualquier forma de comportamiento civilizado- puede ser alguien saturado de bondad y altruismo, pero el hecho es que es válida tanto para los regímenes totalitarios (de ayer y de hoy) como para los terroristas (de hoy y de ayer). Oímos decir a menudo que el terrorismo no tiene razones. Pero una cosa es decir que el terrorismo no tiene razón, y otra, que no tiene razones. Por supuesto que las tiene, y siempre o casi siempre -para quien lo practica- esas razones son las mejores.>>⁵²³. Aquí ya encontramos expuesto el reverso, la cara B de todo este asunto: hacer el mal a través del bien. Lo terrorífico de la idea es precisamente constatar que, al igual que las mejores mentiras se amasan con pequeñas verdades -algo que Cercas conoce al detalle como novelista- las ideas más monstruosas, las locuras ideológicas y los infiernos políticos más tremebundos se amasan con pequeñas razones. Cercas está levantando uno a uno los pilares mentales desde los que va a construir el universo de

⁵²³ Javier Cercas, *La pasión de los ángeles*, El País, 31/12/05

Anatomía de un instante. El escozor es inevitable en según qué ojos de qué lectores. Sin ir más lejos, el señor José Ignacio Wert, cuando todavía no había sido Ministro de cultura del Partido Popular, no tardó en quejarse de la lectura que Cercas hacía de la Transición y, sintomáticamente, sobre todo de la que sintió que hacía de la II República⁵²⁴. Cercas le contesta a la semana siguiente en artículo con otro llamativo título, *¿Tenía razón Tejero?* (29/1/2006): <<[...] lo peor es que también arriman su ascua a esa peligrosísima sardina gentes menos toscas o ultramontanas -como el propio señor Wert- empeñadas en imponer una visión equidistante de la guerra y la posguerra. En este punto, y como proponía en mi artículo, la distinción entre moral y política, que no siempre es fácil, sigue pareciéndome conveniente, casi indispensable: moralmente hubo gente decente e indecente en los dos bandos de la guerra, como en los dos hubo asesinatos y salvajadas e idealismo y espanto; políticamente, en cambio, no hay -no debería haber- ninguna duda. Claro que los sublevados de 1936 tenían razones, pero no tenían la razón [...]>> ⁵²⁵

¿A qué viene ahora tanto desempolvar papeles y despegar páginas de hemeroteca? Con esta ristra de artículos quiero evidenciar que Cercas lleva ya años dando vueltas, haciendo pases, mirando el derecho y el revés de todas estas ideas no por capricho intelectual

⁵²⁴ J.I. Wert, *¿La Historia interminable?*, El País, 21/1/06

⁵²⁵ En este mismo artículo, Cercas afirma: <<De hecho, si muchos nos sentimos razonablemente a gusto en la actual democracia española es porque ésta ha hecho suyos los valores del republicanismo, el cual, mucho antes que un proyecto político o una opción institucional, durante más de un siglo ha sido en España una cultura política, hija del tronco común del liberalismo, basada en una confianza de raíz ilustrada en el progreso y en los beneficios que éste aportaría a la humanidad, una cultura laica, igualitaria y europeísta que, como afirma el profesor Ángel Duarte en su reciente *Història del republicanisme a Catalunya*, desde el punto de vista político ha venido a ocupar con el tiempo "el lugar que la socialdemocracia tuvo en otras sociedades". Ése fue, en gran medida, el proyecto reformador que fundó la II República y animó la esperanza popular, emancipadora y festiva del 14 de abril de 1931; ése es, o debería ser, y al menos en la misma medida, el proyecto de la actual democracia, aunque sea una monarquía (y por eso ahora mismo el debate sustantivo en España no es el debate entre Monarquía y República, sino entre mejor o peor democracia).>> Como ya he dicho en nota anterior, Cercas defenderá sin fallo la herencia de la II República como el fundamento democrático de la actual monarquía parlamentaria. Esta es una postura argumentada por Cercas hasta la saciedad, por primera vez en *Virgencita, virgencita*, El País, 27/6/04, y que le ha valido críticas tanto desde la derecha más reaccionaria -siempre reacia a validar cualquier mérito de la II República- como la izquierda más obtusa o más reciente -siempre lista para echar a la hoguera el "orden constitucional de 1978" o la Corona. El liberalismo al que entronca este republicanismo debe entenderse sobre todo como una tradición cultural que invita a la tolerancia: << La frase de Rossi es: «No hay que confundir... Nunca hay que confundir...» -si la cito mal... no, no la cito mal-, «Nunca hay que confundir un error intelectual con un error moral». Esto es fundamental, y esto es la clave de muchísimas cosas. En eso consiste realmente la tolerancia como virtud. Es decir... Y el liberalismo, en el gran sentido de la palabra, es lo siguiente: yo puedo opinar... yo... tú... yo puedo opinar que tú... pues... -no, iba a poner un ejemplo de fútbol pero mejor no porque entonces me va a soltar un chiste demoledor y me va a matar-. No, pero... Yo puedo pensar que... -¿¡qué sé yo!?- que Adolfo Suárez estaba muy bien y tú puedes pensar que está muy mal; yo puedo pensar que... que hay que reformar el sistema de pensiones y tú puedes pensar que no, pero no por eso tú eres un cabrón. No por discrepar de ti, es decir, no porque tú cometes un error intelectual al mismo tiempo estás cometiendo un error moral.>> "Todo(s) (los) Cercas", Coloquio con Fernando Iwasaki, UIMP, viernes 12 de noviembre 2010, inédito.

ni por juego frívolo de articulista desocupado, sino por la necesidad mental -vital- de domar, pulir, acendrar, una verdad que se le escapa entre las manos cada vez que se posa en ellas, un auténtico punto ciego que le hace intuir secretos esenciales de su país, de la historia de su país, de la humanidad, pero que se resiste a ordenarse por completo, a entregar el aguamiel de su significado. Es un río solo, una sola corriente que se separa y re- junta por meandros, por fechas y por artículos, un río cuyo manantial borbotea desde las luminosas verdades emergidas con *Soldados de Salamina* (la felicidad es esto, el pasado es el presente, los otros somos nosotros) y cuyo caudal se abre paso hasta desembocar en *Anatomía de un instante*. El bien a través del mal, el mal a través del bien, el bien contra el bien, las razones del mal, la razón del bien, las razones políticas y la razón moral, todo un arsenal de matices que pueden ayudar a entender una guerra, una Transición, una democracia, una nación entera. Un ser humano. Cercas explora esta selva de paradojas desde el articulismo, pero se le resisten con fuerza. Y no será hasta que las traslade a libros, hasta que las aborde con novelas, como él sabe, desde la pregunta sin respuesta pero con respuestas, desde la anécdota y los símbolos y las simetrías que saltan a este lado del tiempo, cuando obtenga resultados más saciantes, imágenes más nítidas, un poco de silencio⁵²⁶.

Pero es curioso: es 2005, es 2006, Cercas habla de la Guerra y de la Transición y del bien y del mal, y aquí nadie o casi nadie se da por aludido, ni se molesta, ni dice ni pío. Apenas una réplica desnortada, un balbuceo, una floja protesta. ¿Por qué lo que Cercas dice alto y claro en 2005 y en 2006, no provoca los aspavientos, la enorme polvareda que levanta en el verano de 2010?

5

De todas las reacciones que desencadenó el artículo *La puñetera verdad* en las semanas posteriores ninguno menciona la historia de Manuel Mena. Tampoco la reflexión sobre

⁵²⁶ Y Cercas recuerda, durante el otoño de 2010, cómo lograr esos resultados en arte: << (...) la forma en que el arte cambia el mundo es distinta -más lenta, más compleja y más sutil, tal vez más profunda- de la forma en que lo cambia la política; de hecho, a lo que el arte aspira no es exactamente a cambiar el mundo sino a cambiar nuestra percepción del mundo: esa es su forma de cambiar el mundo. He dicho que la forma en que lo hace es distinta de la de la política; quizá es opuesta. El político busca cambiar el mundo simplificando problemas complejos con el fin de resolverlos; el artista busca lo contrario: toma un problema complejo y lo vuelve todavía más complejo, para, reinventándola, mostrar la realidad tal y como es (...)>>. Javier Cercas, *La falacia política*, El País, 14/11/10. Nótese que aquí el escritor -el artista- se posiciona en las antípodas del político, lo cual hace aún más complejo para un novelista el maridaje entre las razones morales y las razones políticas.

errores políticos y errores morales que hace Cercas. Tanto la previsible respuesta que le soltó Joaquín Leguina⁵²⁷, centrada en desmentir desmentidos y corregir correcciones, como la imprevisible y derivativa de Gregorio Marañón⁵²⁸, no dicen nada de nada al respecto.

¿Ninguna? ¿Nadie? ¿No? Bueno, sí. Un pequeño grupo de críticos sí reparan en ello. Publican un artículo sobre la polémica en la revista *Política y Sociedad* bajo el significativo título de “El poder de contar y el paraíso perdido. Polémicas públicas y construcción colectiva de la memoria en España” (recibido en noviembre de 2010 y publicado en junio de 2011)⁵²⁹. Los tres autores, Sebastiaan Faber, Sánchez León, e Izquierdo Martín, recogen el dilema error moral/ error político expuesto por Cercas, aunque el propósito principal de ese documento es el de alumbrar los sótanos de la polémica, a saber, desvelar el pulso larvado que supuestamente mantienen los dos bandos de polemistas para hacerse con la exclusiva sobre los orígenes de nuestra democracia. Eso que se da en llamar ahora *la lucha por el relato*. A un lado, nombres como Leguina, Peces Barba, o Santos Juliá, quienes situarían la semilla democrática en los cambios que se producen en el interior del propio franquismo a mediados de los años 50. Al otro, quienes contemplarían la II República como el antecedente legítimo de nuestra democracia actual. A Cercas lo meten en ese segundo bando. Y a pesar de que sí, de que el novelista ya ha dicho en *La puñetera verdad* que: <<(…) esa derecha comete un serio error al no cortar del todo el cordón umbilical que todavía la une al franquismo y no buscar sus raíces y las raíces de la democracia en la democracia que destruyó el franquismo>>; y repetirá sin ambages en artículos posteriores, como *La III República* que: <<(…) si esta democracia es la heredera de la democracia de los años treinta, esta monarquía es la heredera de la II República, no sólo porque, con todos sus defectos, nuestro ordenamiento político es mucho más progresista y más moderno que aquél, sino sobre todo porque los mejores valores que allí se defendían pueden y deben seguir defendiéndose aquí.>>; es importante, como siempre, matizar. El 30 de noviembre de 2008, por ejemplo, Cercas escribe a propósito de Dionisio Ridruejo, el gran falangista desertor del franquismo y autor del por entonces reeditado libro *Escrito*

⁵²⁷ Joaquín Leguina, *Y vuelta la burra al trigo*, El País, 10/6/10

⁵²⁸ Gregorio Marañón, *La insobornable verdad*, El País, 28/6/10. Cercas le replicó en *Respuesta a Gregorio Marañón*, El País, 30/6/10.

⁵²⁹ Sebastiaan Faber, Pablo Sánchez León, Jesús Izquierdo Martín. “El poder de contar y el paraíso perdido. Polémicas públicas y construcción colectiva de la memoria en España”, *Política y Sociedad*, 2011, Vol. 48 Núm. 3, pp. 463-480.

*en España: <<Lean Escrito en España: en su día poca gente lo hizo, pero, si hay alguien que previó la transición democrática, ése fue Ridruejo; ahora algunos piensan que la transición fue un fraude o una nadería: a finales de los cincuenta, cuando Ridruejo escribió esas páginas, era una revolución tan descomunal que sólo él fue capaz de vislumbrarla. Ridruejo conocía muy bien las entrañas del monstruo, porque había ayudado a engendrarlo; de ahí que pudiera describirlo como nadie y ayudar como pocos a entenderlo y a enterrarlo. Todo eso que le debemos.>>. A pesar de establecer un vínculo explícito entre la II República y nuestra democracia, Cercas no ignora (ni deja de decir) que renegados relevantes como Ridruejo fueron piezas indispensables para la demolición definitiva de la dictadura y el nacimiento del orden actual. Es sólo un ejemplo, pero en abril del año siguiente (2009) nos dará 500 páginas más de ese ejemplo con la publicación de *Anatomía de un instante*, donde una figura como el ex presidente Adolfo Suárez es comprendida (y reivindicada) exactamente igual que la de Ridruejo: como un héroe de la traición, uno de esos hombres o mujeres que llegado el momento y el lugar adecuados deciden liquidar de un solo golpe de conciencia su ideología, su pasado, y su carrera, para actuar del modo más limpio o justo o preciso que son capaces. Héroes de la traición cuyo conocimiento profundo del mundo que se traiciona, la larga familiaridad con las palancas y botones de esa realidad les permite, llegado el momento, hacerla saltar por los aires sin contemplaciones.*

Situar a Cercas en uno de los dos bandos de la polémica de forma plana y esquemática es falsear a Cercas y sumar malentendidos a su posicionamiento. La importancia de este artículo, uno entre tantos a cargo de un grupo de perfectos desconocidos en una revista especializada, es el del precedente. Las polémicas que Cercas ha mantenido hasta la fecha nunca han sido de gran calibre. Tras nacer al mundo literario mayoritario con *Soldados de Salamina* (2001), aparecen de modo mecánico críticas y ataques. Aparecen por motivos estilísticos (como la elegante carta que le dedica Felix de Azúa en *Letras Libres* el 31 de mayo de 2002), por motivos culturales (la lectura que se hace de la novela en Alemania, por ejemplo, país en permanente sospecha de revisionismo dado su traumático pasado) o por motivos directamente excéntricos (la denuncia de una tal Pilar Abel quien aseguraba ser la mujer real que se escondía tras uno de los personajes de la novela) o anecdóticos (como la acusación en blando del escritor Gregorio Morán que en marzo de 2003 sostuvo que Sánchez-Mazas se había inventado la historia de su fusilamiento tal y

como la cuenta Cercas en *Soldados de Salamina*)⁵³⁰. Leves rasguños. Balas de fogeo. Los premios, los elogios y las ventas del libro siguen multiplicándose y Cercas vive todos estos lances con su viejo espíritu de tenista, casi con alegría, como si recibir críticas y agitar un poco el corral de la opinión pública fueran señales sanas e inequívocas de que por fin pinta algo en el mundo de la literatura. Incluso el más agrio de sus debates con el más crudo de sus adversarios, Arcadi Espada, a la altura de 2005 sólo ha deparado un par de intercambios ásperos de poco calado entre ambos. Sobre Arcadi Espada, Cercas de hecho se permite bromear a raíz de un encuentro casual que se produce entre ambos en el aeropuerto, y que Cercas retrata en su artículo *Todos los gatos son teléfonos* (8/3/2009, *El País*). Humo, tiros al aire, nada de nada.

Sin embargo, a partir del verano de 2010 los disparos irán con metralla y los golpes buscarán la cabeza. Con el artículo *La puñetera verdad*, Cercas se mete en un pantano en donde confluyen las urgencias y desvaríos políticos despertados por la crisis bancaria con el hartazgo y la indignación social contra las élites del poder, ese potaje entre picante y picado que desembocará pronto en la marea de movilizaciones del 15-M por todas las plazas de España para gritar el malestar ciudadano contra el sistema. Se trata de un fuego cruzado en el que pronto dejarán de interesar los matices y las reflexiones que Cercas lleva cincelandando años enteros para premiarse las militancias y las obediencias, y en donde Cercas, siempre cambiante, siempre contra el cliché, siempre crítico, tendrá un encaje imposible.

A Cercas ya no se le atacará sólo por sus resultados literarios, por sus novelas, ni siquiera por el mero escozor que provoca su éxito, sino por una fantasiosa catalogación, un insostenible y persistente encajonamiento de sus ideas en una caricatura. Un cliché. De 2010 en adelante, se le querrá hacer pasar por un dinosaurio mediático a sueldo del grupo empresarial PRISA que se arremanga, junto a otros nombres destacados de la intelectualidad española, para defender, justificar, y hegemonizar el orden establecido por la Constitución de 1978. Esta deformación del personaje se llevará a cabo de modo sistemático por figuras más o menos afines a los movimientos cívicos y políticos derivados del 15-M. Más o menos, repito. A ello hay que sumarle un cambio de manos del movimiento de la memoria histórica. Si el movimiento fue apadrinado durante la primera década del siglo por los poderes gubernamentales, y *Soldados de Salamina* vivió al calor de esa corriente,

⁵³⁰ Y que Cercas contestó en *La falsificación de la historia*, La Vanguardia, 5/4/2003

casi siendo un símbolo de ella, con *Anatomía de un instante* la dinámica irá a pie cambiado: para el año 2010, el movimiento de la memoria histórica parece haber perdido el favor de los grandes partidos políticos, totalmente absortos en la crisis bancaria, y su lucha, su discurso, y su autoridad moral (o lo que queda de ello) quieren ser absorbidos por esa parcela indignada e inconformista de la sociedad. Ni *Anatomía* ni ninguna otra novela de Cercas funcionarán ya como símbolo de memoria histórica⁵³¹, sino que más bien será el propio Javier Cercas, la persona, quien funcionará como símbolo de esa desafección de las élites hacia el movimiento. Todo este cambio de papeles tarda en manifestarse lo que Cercas tardó en escribir *El Impostor*. Publicada en noviembre de 2014, la novela -a la que volveré luego- retrata la delirante historia de Enric Marco, ese señor que se hizo pasar por un superviviente de los campos de exterminio nazis y dirigió una de las asociaciones más importantes en España y más vinculadas a la fuerza del movimiento de la memoria histórica en la década anterior, la Amical de Mauthausen. Bajo el pretexto de esta trama, la obra hace un repaso del propio movimiento -entre otros asuntos- de sus abusos y de sus virtudes, de sus paradojas y de sus logros, intentando no perder la claridad narrativa pero tampoco la mínima complejidad del tema. Precisamente, uno de los autores de aquel artículo publicado en 2010 para *Política y Sociedad*, Sebastiaan Faber, será quien firme una reseña sobre la novela en donde ya se pueden identificar algunas constantes del guiñol Cercas, el esperpento, su parodia: <<Toda la reflexión sobre la distinción entre memoria e historia, por ejemplo, se fundamenta en un artículo de opinión del propio Cercas (publicado en El País), inspirado a su vez en un ensayo que entonces acababa de publicar Santos Juliá en *Claves de razón práctica*. El problema no es tanto que Cercas haga un generoso corte y pega de su propio artículo, o que éste se inspire en Juliá, cuyas ideas sobre estos asuntos se caracterizan por su especial inmovilidad. El problema es que Cercas se limite a ello, haciendo caso omiso de los muchos y enconados debates entre historiadores, sociólogos y politólogos españoles y extranjeros sobre el tema, debates que han generado docenas de reflexiones no solo más sugerentes sino bastante más matizadas y

⁵³¹ No debió ayudar -y no por culpa de Cercas- el artículo que publica precisamente en diciembre de 2010 sobre las diferencias entre memoria e historia, y en el que más de uno debió sentir su cuota de poder amenazada: <<La memoria y la historia son, en principio, opuestas: la memoria es individual, parcial y subjetiva; en cambio, la historia es colectiva y aspira a ser total y objetiva. La memoria y la historia también son complementarias: la historia dota a la memoria de un sentido; la memoria es un instrumento, un ingrediente, una parte de la historia. Pero la memoria no es la historia.>> Javier Cercas, *El chantaje del testigo*, El País, 25/12/2010. Es curioso que de los historiadores que se llevaron las manos a la cabeza con un experimento como *Anatomía de un instante*, ninguno reparara en la defensa cerrada que hace Cercas en este artículo de la tarea de los historiadores.

rigurosas que las de Juliá.>>⁵³². No importa que el artículo de Cercas al que se refiere Faber, *El chantaje del testigo* (25/12/10, *El País*) no tenga nada que ver con el que aparece en *El Impostor* (*La tiranía de la memoria*, 2/1/2008, *El País*) donde no se mencione ni una sola vez a Juliá ni a su artículo de *Claves de razón práctica*, pero sí se mencione amplia y explícitamente a otros historiadores, como Pierre Nora y Élie Barnavi. No importa que “toda la reflexión sobre la distinción entre memoria e historia” a la que alude Faber se trate en realidad de dos párrafos de la página 304 de una novela de más de cuatrocientas que, en sí misma, es una reflexión entre la distinción (y los conflictos, y las consecuencias, y el uso y el abuso) entre memoria e historia. Lo que importa aquí es alinear a Cercas en posiciones ideológicas concretas, cerradas, pesables y subastables. Y qué más da. Todo esto nada tiene que ver con la novela *El impostor*, sino con la emisión de consignas, mensajes explícitos con los que se va a ir coloreando a trazos gruesos la caricatura del novelista.

Vayamos hacia adelante en el tiempo para ver cómo, pegote a pegote, desde foros secundarios y luchando siempre por el altavoz y los focos, la deformación del personaje Cercas sigue llevándose a cabo de forma tenaz. Marzo de 2017. Apenas un mes desde la publicación de su nueva novela, *El Monarca de las sombras*, donde se narra precisamente la historia de Manuel Mena. El historiador Francisco Espinosa publica un artículo implacable (15/3/2017) en el portal digital *El diario.es* sobre la obra. El documento, titulado delatoriamente “Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo” ya contiene todas los rasgos del muñeco Cercas. Por ejemplo: <<El panfleto de Cercas se encuentra en la misma onda de aquella declaración que el gobierno de Felipe González y Alfonso Guerra realizó en 1986 con motivo del cincuenta aniversario del golpe militar (...) Pues bien, este cinismo de calculada ambigüedad es exactamente el mismo que parece inspirar el escrito de Cercas. El PSOE lo hacía por satisfacer a todos, seguir obteniendo más votos que los demás y perpetuarse en el poder. Cercas lo hace para blanquear a través de su tío y de su familia el pasado del fascismo español>>. Obsérvese el tono subido, suelto, casi grosero con que se trata a la obra y al novelista. No será, ni mucho menos, una excepción⁵³³. Dado el ex-

⁵³² Sebastiaan Faber, “Javier Cercas y “El impostor”, o el triunfo del kistch”, *Frontera D*, 12/5/15

⁵³³ Sebastiaan Faber, “La vergüenza de Javier Cercas” en lamarea.com, 21/3/17.

ceso, éste y otros artículos fueron respondidos con contundencia casi de inmediato⁵³⁴ y a su vez contrarreplicados más tarde. No entraré en los dimes y diretes de esta controversia. Quede aquí documentada la existencia real y premeditada de este proceso de caricaturización de Javier Cercas iniciado en 2010. A parte de las presumibles molestias y desgastes que le haya podido generar a la persona en sí, y especialmente a una tan preocupada por no perderse en caricaturas ni simplificaciones de la realidad, este ejercicio de recorte y rincón ideológico también supone la imposición de una empobrecedora relectura en clave militante de toda su obra anterior, *Soldados de Salamina* incluida. Es gracias a la sostenida ejecución de estos toques de corneta como, a la altura del año corriente (2021), podemos encontrar foros, blogs, entrevistas y reseñas, en donde sus novelas son consideradas la quintaesencia del revisionismo histórico español. Habiendo sido escritas en castellano moderno, es difícil aventurar qué han leído exactamente estos lectores.

6

A todas estas lecturas tan impedidas por el cálculo ideológico, debemos sumarle otra que, sin embargo y casi a pesar de ella, alumbra toda esta cuestión de un modo mucho más fértil y enriquecedor, y da una buena pista del verdadero meollo de este asunto. Volvamos atrás en el tiempo. Enero de 2011. Meses después del artículo *La Puñetera Verdad*, Cercas publica *Adiós muchachos*⁵³⁵ artículo en el que establece un paralelismo entre el final de ETA y el final del franquismo. Al igual que sucediera en 1977 con los franquistas, la reclamación legítima de pedir a la banda terrorista no sólo la deposición de las pistolas sino también la condena explícita de su abominable actividad de más de tres décadas, resultaba tan problemática en 2011 como que la España de 1977 hubiera pedido al franquismo que, además de deponer las pistolas, condenara explícitamente su abominable actividad de más de treinta años. Dos días después, 25 de enero, Arcadi Espada acusa a Javier Cercas de oportunista y mentiroso desde "El Millikito", su sección en el diario El Mundo, y critica duramente la posición del novelista respecto al conflicto con ETA. Cercas, que llevaba años en tenso silencio con Espada, cae en la provocación y decide enviar una carta al director de El Mundo para responder. Se publica el 28 de enero, y además de defenderse de tales acusaciones, y evidenciar que la enemistad que motoriza a Espada contra

⁵³⁴ El de Espinosa lo respondió Luciano Fernández, "Ante las mentiras de Francisco Espinosa", eldiario.es, 30/3/17; el de Faber lo contesta Alberto Moreiras, "La desvergüenza de Sebastiaan Faber" infrapolitica.com, 23/3/17 y en lamarea.com el 30/3/17

⁵³⁵ Javier Cercas, *Adiós muchachos*, El País, 23/1/11

su persona es básicamente la envidia por su éxito literario, lo trata de mentecato. El ambiente queda caldeado. Y así es como llegamos a la situación que realmente me interesa: la Tribuna de Cercas del 13 de febrero en El País titulada *Rico, al paredón*. Cercas: <<El pasado 11 de enero, Francisco Rico, filólogo ilustre, publicó en este periódico un artículo contra la nueva ley antitabaco que concluía con el siguiente añadido: "En mi vida he fumado un solo cigarrillo". [...] Para la defensora del lector, que tomó cartas en el asunto, "lo que se plantea en este caso es hasta qué punto es lícito recurrir a una mentira para defender una verdad". Discrepo: lo que se plantea en este caso es hasta qué punto es lícito gastar una broma en un periódico.>>. Todo claro. Hablamos de humor, del uso del humor en prensa. Seguimos, líneas más abajo, ya pinchando en hueso: <<Si aceptamos que la historia es, como dice Raymond Carr, un ensayo de comprensión imaginativa del pasado, quizá debamos aceptar también que el periodismo es un ensayo de comprensión imaginativa del presente.>>. Y remata a renglón seguido: <<Flaubert sostenía que hay más verdad en una escena de Shakespeare que en todo Michelet; se refería a la verdad literaria, no a la histórica, a la verdad moral, [...] solo diré que un periódico está obligado a contar la verdad factual, pero, a menos que se rinda al chantaje de los agélastes, no debería prescindir de contar también la otra verdad, una verdad irónica y emancipada de la tiranía de lo literal>>.

La relación que establece Cercas entre Periodismo e Imaginación iba a resultar inevitablemente incendiaria. Así sucedió, aunque vale decir que de un modo y un calibre que casi nadie podía prever: el 15 de febrero, dos días después, Arcadi Espada pone en circulación a través de su columna "Gato al agua"⁵³⁶ un bulo, una mentira de cabo a rabo, una falsedad integral. Según Espada, el escritor Javier Cercas habría sido detenido en el barrio madrileño de Arganzuela durante una redada contra una red de prostitución la semana anterior. La noticia ardió rápidamente por internet y no fue públicamente desacreditada por el propio Espada hasta dos días después en el propio diario El Mundo. Cercas reaccionó con obvia indignación, e incluso se planteó la posibilidad de llevar el asunto a los tribunales por calumnia⁵³⁷. Las explicaciones que da Espada en el desmentido son llamativas porque justifican su atropello, precisamente, en la confusa lectura del artículo de Cercas que cabía esperar: <<Para empezar, iba a hacer de Cercas. Iba a seguir sus con-

⁵³⁶ <https://literaturaiesbi.wordpress.com/2011/02/16/gato-al-agua-por-arcadi-espada/>

⁵³⁷ El País, "Arcadi Espada lanza el bulo de que Cercas fue detenido en un prostíbulo", Vera Gutiérrez, 16/2/11

sejos y a fabricar una verdad moral a partir de una mentira fáctica (...) la fabricación sólo podía hacerse en las páginas de un periódico. Sólo en el periódico se puede mentir.>>. Y por fin recula, acaso para evitar conflictos de tono mayor: << (...) crucé la raya y he vuelto. Lo he hecho. Es un lugar fácil y da un poco de asco. Como un burdel. Sólo ahora comprendo de verdad los nervios permanentes de Cercas. El peso que lleva. Mal oficio.>>

Todos los matices, las sutilezas, el tejido fino del razonamiento de Cercas, han volado aquí por los aires. Espada interpreta (imagina) que se trata de mentir. Espada interpreta (imagina) que se trata de hacerlo en los periódicos. Espada, por último, entiende que se ha pasado, que ha difamado y que ésa es precisamente la labor de Cercas, la esencia de su oficio: la difamación. El despropósito es completo. Podríamos atribuir la ceguera de Espada a la enemistad o envidia que le une a Cercas. Sin embargo, no será el único en caer en la misma confusión. El día 20 de febrero, la propia Defensora del lector del diario *El País*, Milagros Pérez Oliva, escribe un artículo con el equívoco título “En defensa de Cercas y de la verdad”, donde en realidad viene a repetir los argumentos de Espada, refugiada en el deber de hacerse eco de las quejas que otros lectores del periódico han hecho llegar por los argumentos de Cercas: <<Sostiene Cercas que no todo lo que se cuenta en un periódico ha de responder "a la verdad de los hechos" [...] . ¿Cuánta imaginación considera Cercas que es admisible en una información?>>. Y hace referencia velada al incidente con Espada, en un tono muy lejano a defensa alguna: <<El propio Javier Cercas habrá podido comprobar esta semana lo amarga que puede ser una mentira y el daño que puede llegar a hacer aunque se vista de ironía, se publique en una columna en la que caben "ciertas licencias" y su propósito sea el de defender o demostrar una supuesta verdad.>>. El artículo fue contestado por Cercas al día siguiente⁵³⁸: <<Jamás se me ha ocurrido decir que es legítimo el uso de la ficción o la mentira en la práctica del periodismo, como parece inferirse de su artículo; eso es un disparate. Lo que yo sostengo es que en determinadas secciones del periódico, como las columnas de opinión, es lícito el uso del humor, de la ironía, de la autoironía [...]>>.

⁵³⁸ *Cercas responde a la defensora del lector*, *El País*, 21/2/11.

Cercas lo aclara también años más tarde en *El Punto ciego*: <<¿Significa esto que, en mi opinión, la novela puede contar la historia mejor que la historia, o como mínimo igual que ella? ¿Significa que la novela puede substituir a la historia? De entrada mi respuesta es no. (...) Como se recordará, Aristóteles sostuvo que la diferencia entre la poesía y la historia consiste en que el historiador cuenta <<lo que ha sucedido>>, mientras que el poeta cuenta <<lo que podría suceder>>; es decir, que la poesía <<dice más bien lo general y la historia lo particular>>, *El Punto Ciego*, op.cit, p.48

El alboroto era imparable, la tormenta había estallado alta y sonora. Fobias personales a parte, calculadoras políticas a parte, el meollo de tanto ataque, de tanta crispación en torno a Cercas, no tiene que ver con Rico, ni con la Defensora, ni con Espada, ni siquiera con la Transición, con PRISA o la vieja guardia del 78, y desde luego no con la imaginación, la Historia, la razón moral o la razón política. Todo esto tiene que ver con otra cosa. Tiene que ver con *Anatomía de un instante*⁵³⁹.

7

Desde la publicación de la novela (abril 2009), Cercas ha enfrentado más polémicas y de mayor virulencia que en toda la década anterior como escritor y articulista. En los meses que separan abril de 2009 y febrero de 2011, Cercas se las ha tenido con políticos, expresidentes, escritores, columnistas, y defensoras del lector, por temas aparentemente distintos pero íntimamente ligados. En una suerte de resaca estética, la consumación de ese libro ha provocado una onda expansiva alrededor de Cercas: la opinión pública ya no lo verá nunca más igual. Esto tiene un peso total sobre su articulismo y sobre su obra literaria, hacia delante y hacia atrás, tanto la que aún le queda por escribir como la recepción que se hará a partir de entonces de todo lo que Cercas ya lleva escrito. Un detalle: entre septiembre de 2010 y febrero de 2011, Cercas abre una diminuta y fugaz línea de artículos llamada *Diarios de un Friki*, donde se habla de temas diversos⁵⁴⁰. Es, a mi entender, un último intento claudicante por mantener aquel tono jovial, disparatado, majara, que caracterizó tantas veces su articulismo en los periódicos⁵⁴¹, y que en el fondo era un buen conservante de las esencias posmodernas de su juventud. Todo esto se liquida de golpe tras *Anatomía de un instante*. Los días de risas y palmas han terminado. A partir de ahora, un Cercas mucho más contundente, preocupado, serio, se irá abriendo paso con artículos directos y novelas recias por esa cosa resbaladiza, opaca, y llena de esquirlas que llamamos opinión pública.

⁵³⁹ Tampoco, por cierto, con el proceso independentista en Cataluña, otro de los sectores desde el que se ha atacado a Cercas en los últimos años, porque cuando las críticas y la caricatura empiezan a aplicarse sobre él (2011), el *procés* apenas ha despegado en la sociedad catalana.

⁵⁴⁰ Fueron 5, todos en El País: *Teoría del friki*, 15/9/10; *La izquierda y Vargas Llosa*, 17/10/10; *La falacia política*, 21/11/10; *La ley de la gravedad del poder*, 18/12/10; *Rico, al paredón*, 13/2/11.

⁵⁴¹ "Palos de ciego" aún ofrece algunos buenos títulos de artículos completamente cómicos y disparatados, pero muy escasos después del 2011. Véase, por ejemplo, *El honor de los valientes*, El País, 30/5/04; *Otra forma de tontería*, El País, 19/11/05; *Teoría del culo*, El País, 3/6/07; *Deseo de ser un buen hincha*, El País, 29/6/08; *Una teta (o no)*, El País, 30/11/08, entre otros.

Porque con *Anatomía de un instante*, Cercas cruza varias líneas imperdonables: la primera, la usurpación, la intolerable falsificación que ha llevado a cabo con la Historia, poniendo en la picota su credibilidad, desenmascarando las finas alianzas que esa Historia mantiene con la literatura, con las novelas, con los reinos de la imaginación; su descaro por hacer de una novela un libro de historia, su impertinencia por no renunciar a los poderes de la historiografía y a arrogárselos con sus fábulas, sus simetrías, sus símbolos, sus funambulismos novelescos. La segunda línea que atraviesa Cercas, íntimamente ligada a la primera, es el éxito de semejante experimento: nada menos que un Premio Nacional, nada menos que un nuevo y entusiasta saludo de la crítica unánime⁵⁴², nada menos que otro reconocimiento continental⁵⁴³, nada menos que, otra vez, un libro muy vendido, popular, célebre. Pero la tercera línea que cruza Cercas con *Anatomía* es tal vez la peor, la más imperdonable de todas: un retrato lacerante de la Transición y del franquismo y de España y de los españoles durante la Transición y el franquismo, una reflexión sobre la irresponsabilidad del joven poder democrático y del revenido poder dictatorial, en una palabra, una demolición tan sonora del relato oficial de aquel periodo crítico de España, según el cual nadie fue franquista o sólo por circunstancias o por accidente o sin querer, según el cual todo el mundo actuó como un perfecto demócrata la aterradora noche del 23-F y durante los cinco años anteriores en que -claro- ya se podía votar, según el cual nadie bailó con frivolidad ni egoísmo al son de la melodía aún autoritaria de un país lleno de tics autoritarios, desde el Rey hasta el vecino del quinto, empujando fuera de los cuarteles con su frivolidad y su egoísmo a los militares impacientes de imponer su orden; un reflejo en definitiva tan realista de aquella España, que muchos ojos hubieron de apartar la mirada de la página.

Que un escritor impertinente se metiera a historiador como un intruso, que dejara a casi todo el mundo mal en una época en que casi todo el mundo había contado o creído que salía muy bien en la foto de la Historia, y que encima todo eso tuviera éxito y reconocimiento, era directamente intragable para no pocos lectores, opinadores, especialistas del país, gentes del gremio. Qué duda cabe, con *Anatomía de un instante* Cercas sale refor-

⁵⁴² Ese mismo año, se celebra por vez primera una mesa redonda de especialistas sobre la obra y la figura de Javier Cercas durante varios días en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, dirigida por Fernando Iwasaki, y en la que participaron, entre otros, Félix Romeo, Juan Villoro, o Santiago Roncagliolo. "Para leer de Cercas", UIMP, 11 y 12 de noviembre de 2010. Las conferencias han sido transcritas casi todas pero no han sido publicadas. Quiero agradecer a Miguel De Lucas su gran amabilidad por facilitarme el acceso a estos documentos.

⁵⁴³ Premio Salone Internazionale del libro di Torino, 2011, a la totalidad de su obra. Prix Ulysee, 2012, a la totalidad de su obra.

zadísimo como escritor. Pero también sale transformado como hombre público. Su tamaño ha crecido hasta los bordes. Ya no es una sorpresa literaria, una nueva ricura de la inteligencia, un desconocido que se abre camino en el mundo de la literatura gracias a un *best seller* que todo quisqui puede leer como le da la gana y usarlo como quiera para seguir quedando bien en la foto. Nada de eso. Ahora Cercas es, terrible palabra, una autoridad. Ahora Cercas ha dado un paso al frente colosal: opina, modifica, ocupa, gana, asciende. Influye. Molesta. El blanco de su figura se abre a muchas líneas de fuego. No cae bien a derecha ni a izquierda, no cae bien a puristas de la historia ni a periodistas anquilosados y faltos ya de reflejos, no cae bien a políticos ni a expolíticos, ni a catalanistas ni a españolistas, a hispanistas con sed de alfombras rojas ni a defensoras del lector escandalizadas en el fondo por los trucos del novelista Cercas. Es un incordio certificado. Es, por fin, un verdadero intelectual, en el sentido que Vargas Llosa le ha enseñado a ser desde siempre: un auténtico aguafiestas.

Anatomía de un instante lo cambia todo, al escritor, al articulista, al intelectual que Cercas llevaba dentro. Y en mitad de tanto ruido, de tanta novela sin ficción y periodismo sin broma, de ataques y defensas, de aplausos y puñaladas, Cercas decide tomar aire, y cruzar la frontera hacia la otra orilla de la imaginación.

Aún con la cabeza llena de golpes de estado, del zumbido de las balas en el ámbito del hemicycle del congreso, de Adolfo Suárez y Santiago Carrillo y Gutiérrez Mellado brillando como faros al fondo de la Historia mientras permanecen sentados en sus escaños ante los gritos de los militares, Javier Cercas decide darse un respiro. Se acerca hasta el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, en el 5 de la calle Montalegre, pleno barrio del Raval, para echar un vistazo a la exposición que han organizado allí de mayo hasta septiembre dos críticas de arte, Amanda y Mery Cuesta. Lleva por título “Quinquis de los 80. Cine, prensa y calle”⁵⁴⁴, y en ella Cercas ve desfilar ante sus ojos los futbolines, las máquinas del millón, los cómics, las películas baratas, los tugurios sórdidos, el rastro de la droga, las redadas, las cervezas y zapatillas deportivas, las noticias sensacionalistas, los barrios deprimidos, las hombreras raídas y desfasadas, toda su adolescencia metida en un museo. De la exposición le conmueven muchas cosas, pero en especial la guinda que las comisarias han reservado para el final: grandes, clamorosas fotos de carné en blanco y negro (algunas procedentes de una ficha policial, de una detención) de todos aquellos chavales enjutos, vagamente melenudos, de mirada contrariada y ambigua delicadeza que conformaron la temible etiqueta, el pelotón de perdedores que la cultura popular ha dado en llamar “los quinquis”. Historias rotas, vidas desalojadas, chicos sin suerte o sin miedo que se lanzaron a la calle, a la heroína, al sexo infeccioso, al atraco, a la persecución, a la delincuencia de poca ralea, a la velocidad de la intemperie. Aunque distintos en rasgos y en estatura, todas las fotos tienen un punto en común, parecen juntarse en la cabeza de Cercas como si estuviera viendo al mismo muchacho multiplicado por cien: están todos muertos. El espejo devuelve ahora una imagen virulenta. Cercas contempla una ristra de cadáveres, un mar de imágenes cuyos protagonistas no han sobrevivido, han sido borrados de la faz de la tierra. Tenían la misma edad que él. Se movieron en muchos casos en barrios parecidos, en ciudades parecidas, desde luego en la España en la que él vivió. La pregunta se abre como una herida: ¿Por qué ellos y no yo?⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ La exposición tuvo lugar del 25 de mayo al 6 de septiembre de 2009. <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/quinquis-de-los-80-cine-prensa-y-calle/25705>

⁵⁴⁵ Esta pregunta vertebrará su nueva novela por completo, véase Javier Cercas, Bruno Arpaia, *L' avventura di scrivere romanzi*, Uno Guanda Editore in Parma, 2013, p. 68.

Es allí, a la salida de aquella exposición, cuando la realidad parece pedirle al escritor, de nuevo, una novela. Aunque, a decir verdad, se la venía pidiendo desde hacía un tiempo, porque mientras Cercas buceaba en las hemerotecas siguiendo el rastro de Adolfo Suárez y de Santiago Carrillo y de Gutiérrez Mellado, mientras Cercas excava y excava en los documentos oficiales, las páginas de alta política en los periódicos, las entrevistas, los juicios, los sumarios secretos, el papel noble de los protagonistas de la Transición, otra realidad mucho más recocida, cutre, fantasmagórica aparece por las secciones de sucesos de aquellos periódicos, en las portadas de aquellas revistas. Se trata de los atracos estelares, de las fugas fabulosas, de las persecuciones policiales y las adicciones de esos casi críos que el público, siempre sediento de la libertad ajena, ensalza, celebra, endiosa. Los robos, las peleas, los homicidios, no son aquí sancionados, sino que se les dedican películas, se les baña de elogios, se les admira y se les ríe la gracia de vivir al límite en docenas de entrevistas, exclusivas, fotos, aplauso, favor popular. Cercas, amante irredento del cine de western, debe de haber pensado inmediatamente en Billy el Niño y su recurrente mito de rebeldía sin causa⁵⁴⁶. Cercas, novelista irredento, debe de haber pensado que allí hay madera para una historia. Pero desde luego, tras comprobar por primera vez que su pasado es ya objeto de estudio, es ya materia de museo, lo que Cercas no debe de haber dejado de pensar, acaso con aprensión, es que allí hay madera no sólo para una historia, sino sobre todo para *su* historia.

Pocos meses después, en noviembre de ese mismo año, el abogado Carles Monguilod, quien ayudara a Cercas años atrás con una demanda⁵⁴⁷, publica su libro de memorias *Vint i cinc anys i un dia*, donde cuenta, entre otras cosas, anécdotas vividas con un célebre cliente suyo, Juan José Moreno Cuenca, *El Vaquilla*, acaso el más famoso de todos los “quinquis” que diera la España de los 80. Cercas lee el libro y decide no demorarse ni un minuto más: comienza a escribir *Las leyes de la frontera*.

⁵⁴⁶ En ese símbolo piensa Cercas cuando lee noticias de aquella delincuencia juvenil, véase la entrevista que concede a *La Vanguardia*, “Cercas, un paseo por el lado salvaje”, 21/9/12, <https://www.lavanguardia.-com/magazine/20120921/54350577692/javier-cercas-las-leyes-de-la-frontera.html>

⁵⁴⁷ La estrafalaria querrela que una pitonisa de la televisión local de Gerona le interpuso a Cercas diez años antes, en la estela de éxito de *Soldados de Salamina*, acusándolo de haberse inspirado en ella para uno de los personajes de la novela. Monguilod aparece también en los agradecimientos de *Las Leyes de la frontera*, PRH Mondadori De Bolsillo, p. 383.

Sin embargo, un novelista no coquetea durante años con la historia de España, y la Guerra Civil, y los datos fehacientes, y los relatos reales, para saltar tan pancho a la mullida cama de la ficción literaria sin que todo ello le pase factura. Por aquella época, a Cercas le vienen (le persiguen) muchas otras historias con las que montar otro gran relato real, otra novela sin ficción. En junio de aquel mismo año, con el ánimo de recaudar material para un libro venidero, se entrevista por vez primera con Enric Marco, el aplaudido farsante que se hiciera pasar durante años por un superviviente de los campos de concentración nazis, y que a la postre sería el protagonista total de su siguiente novela de no ficción, *El Impostor*, en 2014⁵⁴⁸. De hecho, la primera tentativa de *Las leyes de la frontera* la ejecutó sin ficción, con un ensayo teórico sobre el tema que pudo servirle de esqueleto o desguace inicial para desarrollar después la novela⁵⁴⁹. Debió haber otros proyectos “basados en hechos reales”, pero desde luego el recuerdo aún caliente de la recién publicada *Anatomía de un instante* disuadió a Cercas una y otra vez de meterse en ellos: <<[...] acababa de publicar mi décimo libro, *Anatomía de un instante*, aunque no estaba en un buen momento. Ni yo mismo entendía por qué. Mi familia parecía feliz, el libro era un éxito; es verdad que mi padre había muerto, pero había muerto hacía casi un año, tiempo suficiente para haber digerido su muerte. El caso es que, no sé cómo, un día llegué a la conclusión de que la culpa de mi tristeza la tenía mi libro recién publicado: no porque me hubiera dejado exhausto física y mentalmente (o no sólo); también (o sobre todo) porque era un libro raro [...]>>⁵⁵⁰. El libro le había dejado molido de pies a cabeza, por dentro y por fuera, pero sobre todo le deja confundido. Pasarán meses (años) sin saber cómo catalogarlo, cómo etiquetarlo, sumido en una ambigüedad que para un escritor estéticamente exigente y literariamente ordenado como Cercas se convierte pronto en un calvario:

⁵⁴⁸ Javier Cercas, *El impostor*, PRHMondadori, p.15

⁵⁴⁹ Cercas afirma que primero escribió un ensayo teórico sobre el asunto antes de estructurar la novela: <https://www.lavanguardia.com/magazine/20120921/54350577692/javier-cercas-las-leyes-de-la-frontera.html>. La teorización de un tema sobre el que después novelará será un mecanismo recurrente en Cercas desde *Anatomía de un instante*, esencialmente mediante sus artículos. Conjuntos de varios artículos suelen contener reflexiones o materiales nucleares de la narración posterior. En el caso de las *Leyes de la frontera*, no he encontrado tales artículos de un modo claro o justificable, por lo que me inclino a pensar que ese ensayo teórico fue el sustituto mental para abordar después el material novelesco con todos sus matices reflexivos.

⁵⁵⁰ Javier Cercas, *El impostor*, op.cit, p. 16

<<*Anatomía* parece un libro de historia; también parece un ensayo; también parece una crónica, o un reportaje periodístico; a ratos parece un torbellino de biografías paralelas y contrapuestas girando en una encrucijada de la historia; a ratos incluso parece una novela, tal vez una novela histórica. Es absurdo negar que *Anatomía* es todas esas cosas, o que al menos participa de ellas. Ahora bien: ¿puede un libro así ser fundamentalmente una novela? De nuevo, ¿qué es una novela?>>⁵⁵¹. Tales preguntas se las sigue haciendo Cercas en 2016 cuando las formula así de impecables en su ensayo *El punto ciego*. A la altura de 2009, congelado por el éxito inaudito de su engendro, camuflado de forma fraudulenta en la alegría ajena de su familia, acaso aún procesando el duelo por la pérdida de su padre, Cercas se estrella contra sí mismo: <<A todas horas me repetía una consigna: <<La realidad mata, la ficción salva>>. Mientras tanto combatía a duras penas la angustia y los ataques de pánico, me acostaba llorando, me despertaba llorando y me pasaba el día escondiéndome de la gente, para poder llorar. Decidí que la solución era escribir otro libro.>>⁵⁵². Ese otro libro es *Las leyes de la frontera*. La novela surge por tanto como un antídoto, un poderoso reconstituyente contra la borrachera mental en la que *Anatomía de un instante* le ha postrado. Cercas entra en esta historia llamado por su propia historia, por sus propios recuerdos de una época simbolizada con aquel despeñadero humano que fueron las vidas de quinquis; pero desde luego entra en el modo de contarla, en la ficción, atosigado por la exigencia sin respiro, los malabarismos técnicos, el acoso autocrítico, y el corrosivo tejido moral que *Anatomía de un instante* le ha obligado a sostener durante 3 años y 500 páginas.⁵⁵³

Por las avenidas de la imaginación, Cercas vuelve a sentirse a sus anchas. Página a página, la novela que monta gana velocidad, relumbre, prestaciones, y en esa comodidad creativa, Cercas crece y se expande, consigue domar la trama, electrificar el tono, fotogra-

⁵⁵¹ Javier Cercas, *El punto ciego*, PRHMondadori, pp.23-24

⁵⁵² Javier Cercas, *El impostor*, op.cit, p.16

⁵⁵³ <<Para mí lo esencial es el retorno a la ficción. *Anatomía de un instante* fue un libro muy duro, entre otras cosas porque tuve que prescindir de la ficción y para un escritor como yo, acostumbrado a inventar, eso de no poder inventar es como escribir con una mano atada a la espalda. Tenía muchas ganas de volver a la libertad de la ficción, que no es absoluta, pero es mucho mayor.>> En G. Alonso, "Entrevista con Javier Cercas: Una edad de frontera", *Revista de la Universidad de México*, 110, abril, (2013).

Le cuenta casi lo mismo a Bruno Arpaia en su larga conversación sobre literatura: <<Para mí ha sido una alegría indispensable volver a la ficción. Tenía una gran urgencia. Porque la no ficción te esclaviza terriblemente; me atrae mucho, pero la ficción es una maravilla. El esfuerzo, el sacrificio, la antinaturalidad que presupone la no ficción es terrible. Para mí, escribir *Anatomía de un instante* ha sido como escribir con un brazo atado a la espalda, ya que debía respetar las reglas que ese libro me imponía>>, Javier Cercas, Bruno Arpaia, op.cit, p.65

fiar morosamente una escena o discurrir por diálogos vivos y personajes frondosos, cambiar de ritmo a placer, haciendo gala de toda la solvencia y manejo que ha ganado como novelista durante los últimos años.

3

Cercas sabe ya cómo levantar la gran carpa de los mundos ficticios sin que se le caiga en la cabeza a media función. En este sentido, *Las leyes de la frontera* supone su primera gran novela de ficción. Aquí el acartonamiento de *El móvil* o los titubeos de *El inquilino* y *El vientre de la ballena* han quedado completamente atrás. También las muletas de la autoficción o lo que sea que llamemos a ese narrador calcado a Cercas que se pasea por *La velocidad de la luz*. *Las leyes de la frontera* no guiña a profesores reales de la Universidad Autónoma de Barcelona, a escritores de carne y hueso, a novelas de gran éxito sobre la guerra civil, a campus universitarios donde Cercas estudió de joven. La novela posee exclusivamente personajes imaginados, sucesos nunca ocurridos, invención por un tubo. En este sentido, Cercas monta una obra altamente realista⁵⁵⁴. Y una novela realista siempre contiene un peso específico, unos muebles, unas calles, una ropa, un tono de voz, una cicatriz o un lunar⁵⁵⁵, porque cuando la realidad cuenta, los objetos cuentan, los detalles cuentan, la gravedad hace acto de presencia. El peso de *Las leyes* viene dado principalmente por esa gran Gerona que se celebra durante todo el libro. Gerona es el paisaje indiscutible por donde discurre esta trama de delincuentes juveniles, policías hastiados, y abogados vacíos. Nunca como en esta novela Cercas homenajea a su ciudad adoptiva con tanta variedad de escenarios, de rincones, de nombres propios: los colegios de Gerona⁵⁵⁶, el barrio chino de Gerona⁵⁵⁷, con sus bares de mala muerte, sus puticlubs (La Vedette, el Trebol, el Copacabana, el Chit, Los Faroles), los puentes de Gerona, las barria-

⁵⁵⁴ Véase por ejemplo, Javier Cercas, *Las leyes de la frontera*, op.cit, p.245, el tecnicismo con el que describe los procesos judiciales y acciones legales que el abogado Ignacio Cañas va a tener que seguir para sacar al delincuente Zarco de la cárcel. O el breve tratado de robo de coches que aparece en la página 91. Con todo, añadiré que la novela es altamente realista, sí, pero todavía narrada en primera persona. El salto a la tercera persona, al narrador clásico de la novela realista, Cercas sólo lo dará en su siguiente ciclo novelístico, con *Terra Alta* (2019).

⁵⁵⁵ Como el que se toca en su nariz la protagonista del libro, Tere, p.ej, p. 373

⁵⁵⁶ Los Carmelitas, el Caterina Albert, los Maristas -a los que Cercas perteneció como estudiante junto a varios de sus mejores amigos, como el pintor David Sanmiguel o Josep María Pedrola. Véase, "Arrelats" con Ernets Folch, entrevista para TV3, 32m 16s-37m 36s, <https://www.youtube.com/watch?v=WbmmSAHeC70>.

⁵⁵⁷ Portal de la Barca, Carrer Pou Rodó, carrer Bellaire...Javier Cercas, *Las leyes de la frontera*, op.cit, p.79

das marginales (Font de la Pólvara, Germans Sàbat), La Devesa de Gerona, e incluso sus pueblos aledaños (Bordils, Salt, Anglés). Cercas nos satura de Gerona como su propio memoria debió saturarse de todas aquellas localizaciones que tanto él como su familia pisaron, recorrieron, sudaron día tras día, verano tras verano, festividad tras festividad, recado tras recado, hasta hacerlas completamente suyas⁵⁵⁸.

También se posa sobre nuestros ojos el peso de los salones recreativos de los 70, sus máquinas del millón⁵⁵⁹, los verdaderos coches de la época con toda su carrocería macilenta e incontestable (vemos seats 124, 600, 1430, renaults 5 y 12, y hasta un citröen tiburón en la página 123), los despachos de abogados con su sillones de cuero y sus mesas de madera, las casas de veraneo (en Colera), los destartalados pisos del extrarradio, los discos de la época⁵⁶⁰, las cervezas, las terrazas, las comodidades de la Gerona renacida de los 90⁵⁶¹, los ingenuos bancos de la Transición. Cercas amplía en *Las leyes de la frontera* los colores de su paleta porque en una obra realista hay, además de peso, fascinación por el mundo, por su variedad de escenas, por sus contornos y sus contrastes. Por la novela circulan sin despeinarse ni contradecirse persecuciones de puro *thriller*⁵⁶² con tirones, pinchazos, tiros, acelerones, y cristales rotos⁵⁶³; escenas de sexo⁵⁶⁴, pausas para el lirismo y el detalle⁵⁶⁵ a menudo combinadas magistralmente con cambios en el ritmo de

⁵⁵⁸ Cercas llega a Gerona el 28 de diciembre de 1966, con 4 años bien cumplidos, como detalla en su relato real, “Los inocentes”, *El País*, 28/12/1999. Nada más llegar, vivió en un piso sencillo de la calle Montseny. Después de unos 2 o 3 años, la familia se mudó a otro piso algo más elaborado en el barrio de la Devesa. Lo cuenta también él mismo en Ernest Folch, Javier Cercas, vid. cit., 30m 55s, <https://www.youtube.com/watch?v=WbmmSAHeC70>

⁵⁵⁹ Javier Cercas, *Las leyes de la frontera*, op.cit, p. 25-26. De los juegos perdidos y los ritos olvidados de los bares, como los futbolines o las máquinas del millón, Cercas ya habló en una de sus crónicas años atrás en *Final del juego*, *El País*, 30/9/1999.

⁵⁶⁰ Un buen listado de ellos los da en la página 228.

⁵⁶¹ A la que ya le había dedicado dos relatos reales, Javier Cercas, *La Devesa recobrada*, *El País*, 14/8/2000; y *Fin de fiesta* sobre la labor del alcalde Joaquim Nadal, *El País*, 2/1/2002

⁵⁶² La novela ha sido ya propuesta para adaptarse a un *thriller* cinematográfico por el aclamado director Daniel Monzón, tal y como se supo a principios de marzo de 2020: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/daniel-monzon-llevara-las-leyes-de-la-frontera-a-gran-pantalla/10005-4186042>. Se espera que se estrene en otoño de 2021.

⁵⁶³ Op.cit, p.141

⁵⁶⁴ Op.cit, p.33

⁵⁶⁵ Véase por ejemplo la descripción del atardecer en el Cabo de Creus, p. 127

los diálogos; discusiones familiares⁵⁶⁶, violencia juvenil⁵⁶⁷, duelos escolares, conversaciones ácidas o mordaces⁵⁶⁸, confesiones inesperadas, historias dentro de la historia⁵⁶⁹. También desfilan por sus páginas grandes personajes secundarios (el abogado Redondo, el General, Bermudez el director de cine) cuyas apariciones, aunque breves, dejan su huella en el lector y confieren mundo propio a la historia.

Los personajes son, por cierto, sometidos al realismo de envejecer. En uno de esos arcos temporales con los que a menudo la novela del XIX gustaba tanto de explayarse, *Las leyes de la frontera* nos pone asiento de lujo para presenciar la transformación de los protagonistas de esta historia a lo largo de más de 25 años: el desmoronamiento físico, moral, y mental del Zarco, el chisporroteante y dinámico quinqu líder de la pandilla de delincuentes con los que se inicia la novela, y que termina carcomido por la enfermedad, la popularidad abrasiva de los medios de comunicación, la cárcel, y las drogas⁵⁷⁰. O el ascenso y consolidación profesional de Ignacio Cañas, El Gafitas, otro de los delincuentes juveniles y verdadero protagonista de la trama, quien tras salvarse de una detención por atraco a finales de los 70, consigue reconducir su adolescencia, cursar estudios, y convertirse en uno de los abogados penalistas más prestigiosos de Gerona. O Tere, la mujer fatal de la banda, la frágil y atractiva adolescente procedente de los barrios más miserables de la ciudad, que coquetea con los hombres, con las drogas, con el peligro, hasta extraviarse en una vida sin fondo de trabajos mal pagados y novios pasajeros que la van consumiendo lentamente hasta la enfermedad final⁵⁷¹.

Y es clásica -al menos clásica para Cercas- la estructura de la obra con esa organización vargalloresca (o faulkneriana vía Vargas Llosa) de tres narradores alternados, tres perso-

⁵⁶⁶ Op.cit, p.44

⁵⁶⁷ Especialmente vivas las escenas de acoso escolar que sufre el protagonista, Ignacio Cañas, op.cit, pp.28-29

⁵⁶⁸ Op.cit, pp.268-269

⁵⁶⁹ Las dos más relevantes, porque funcionan como símbolo moral de la historia, son las que le cuenta el director de prisiones a Ignacio Cañas hacia el final del libro sobre el sentido de la bondad y cómo él mismo lo descubrió ayudando a su padre en el taller cuando era un niño, op.cit, pp. 362-363; y la historia de bandoleros justos y ministros tiránicos que simboliza la serie de dibujos animados *La frontera azul*, y que el protagonista seguía con atención en su adolescencia, op.cit, pp. 164-166. Hablaré en breve de ambas.

⁵⁷⁰ Op.cit, pp.206-207

⁵⁷¹ Op.cit, p.374. También envejece el inspector Cuenca, una de las voces más sonoras de la narración, op.cit, p.377

najes que reconstruyen la historia de forma cruzada combinando eventos, completando informaciones, negando versiones o multiplicándolas⁵⁷². En la primera parte, donde se narra el auge y caída de la banda del Zarco a finales de los 70, y cómo el Gafitas, el futuro abogado Ignacio Cañas, ingresa en ella asfixiado por una relación problemática con su padre y el acoso escolar, Cercas reparte un capítulo por narrador, siendo los pares para el inspector Cuenca, el agente que persiguió a la banda hasta hacerla caer, y los capítulos impares para el Gafitas, quien nos cuenta el negativo de todo ese proceso, su propia vivencia dentro del grupo de delincuentes juveniles, la planificación de los atracos, los coqueteos con las drogas y la prostitución, la vida en la calle, y el inicio de su historia de amor con Tere. A su vez, en la segunda parte, Cercas da los capítulos pares al director de la cárcel de Gerona a la que el Zarco es trasladado 20 años después, en 1999, y los impares de nuevo a Cañas, quien termina de contarnos los años finales del Zarco, esta vez como su abogado defensor, y su tormentosa historia de amor con Tere. Este telar de voces narrativas nos aboca a las elipsis, los silencios, la multiplicidad de puntos de vista, las versiones de la memoria (de nuevo, las versiones de la memoria) completando así a veces un mismo suceso con informaciones distintas, desde miradas diferentes. Es importante destacar que, aún siendo realista, la novela esquiva la tercera persona narrativa, el narrador omnisciente, gracias a esta técnica de duetos (El gafitas-el comisario, el gafitas-el alcaide), porque al fin y al cabo Cercas es un escritor que puede admirar mucho la novela decimonónica pero ha nacido en 1962, y no puede dejar de rendir merecido tributo a las innovaciones narrativas que ha visto emplear una y otra vez a los novelistas del siglo XX (sobre todo a Faulkner, sobre todo a Vargas Llosa) para montar sus grandes mundos de ficción. A su vez, todas esas voces y memorias, esos tres narradores, le cuentan la historia a un escritor que les está interrogando para escribir un libro sobre el Zarco. Tampoco Cervantes podía faltar a la cita.

4

Se ha dicho que esta novela era un *Bildungsroman*, una novela de formación⁵⁷³. Lo es: Ignacio Cañas, el Gafitas, evoluciona desde el adolescente apático y cortocircuitado de las primeras páginas, pasando por el delincuente crecido y osado que atraca y se droga

⁵⁷² A partir de la p.235, los capítulos ya no responden a un orden cronológico claro.

⁵⁷³ Lo trae analizado Rodríguez de Arce, *Posmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*, Universidad de Zaragoza, 2014, pp.412-413

como el que más, hasta llegar al reconvertido muchacho capaz de valerse por sí solo ante los matones del colegio tras evitar milagrosamente la cárcel, y por fin al maduro abogado, ambicioso, un punto cínico y en el fondo necesitado de amor, que termina por comprender varias lecciones cruciales sobre la vida, la lealtad y, como no podía ser de otra forma en Cercas, sobre el bien, el mal, y la verdad. Es cierto, *Las leyes de la frontera* es una novela de formación. Lo que pasa es que lo es de muchas formas y para más de un personaje. Es una novela de formación colectiva. Un *kollektivbildungsroman* si se me permite la palabrota. Se forma y se inicia Tere, la mujer protagonista de esta historia, desde la asilvestrada y seductora chica de barrio a la sacrificada y consumida mujer de la última página. A lo largo del libro, Tere ejemplifica un titánico esfuerzo por evitar la miseria y la devastación de donde procede mediante la imposible misión de dejar de ser ella misma. Para ello, se enamora. Sus intenciones se convierten en sentimientos, y sus sentimientos en historias con hombres equivocados, trazando así un circuito cerrado de fracasos que termina devolviéndola a la orilla de sí misma, al frustrante punto de partida⁵⁷⁴. Desde luego, se forma y se inicia el Zarco, vaya si lo hace, el cabecilla de la pandilla, el gran rebelde, el guapito y desafiante Zarco cuya adolescencia se sella con una condena temprana por atraco frustrado a la que las adicciones, las fugas, y las nuevas detenciones irán sumándole un rosario de sentencias y una notoriedad mediática que terminará por convertirlo en un monstruo de la feria social de los horrores, una caricatura de sí mismo, otro pestilente icono público, una celebridad asumida y vendida hasta la náusea a través de las películas descerebradas sobre su vida, los reportajes obscenos sobre su vida, las violentas ruedas de prensa desde prisión, las admiradoras suicidas escribiéndole cartas al famosísimo desconocido Zarco mientras el hombre real se consume prematuramente bajo su propia leyenda, mientras circula de una cárcel a otra, de un juzgado a otro, y se le va la vida en ello.

Es interesante destacar el proceso formativo, de iniciación, que experimenta en la novela la propia ciudad de Gerona, convertida así en un personaje más. En este sentido, Cercas ubica a su ciudad en dos momentos exactos, exactísimos, de nuestra historia reciente. El primer momento, en donde nos narra las andanzas de la banda de quinquis del Zarco, es una especie de estado adolescente del país mismo, de la ciudad misma, del quinquismo incipiente: el inspector Cuenca es el principal encargado de comunicárnoslo varias ve-

⁵⁷⁴ Como confiesa lúcidamente al final del libro, op.cit, 370: <<Bueno, dijo. Yo también intenté cambiar, ¿no?. Y acto seguido, sin duda porque notó un punto de confusión o perplejidad en mi cara, explicó: Cambiar, dejar de ser lo que era, ser de otra forma. Lo intenté. Tú lo sabes. Viví fuera, quise estudiar, salí contigo, con Jordi, qué sé yo... Total para qué. Fui una idiota, creí que funcionaría. Y aquí me tienes otra vez.>>

ces⁵⁷⁵: Nunca en los 80, nunca en la cima del prestigio de los quinquis, nunca en la cúspide⁵⁷⁶, en el momento estelar de todos aquellos chavales despeñados en drogas, violencia, vandalismo y telerrealidad, sino precisamente en el instante previo, en el punto en que todo aquello está aún cociéndose, listo para servir, en el que el estallido de heroína, y fiestas, y risas sincopadas, y accidentes de tráfico, y macroconciertos de rock, y diagnósticos letales, aún no se ha adueñado del país. Sin brillo, sin prestigio, en la recocida realidad de provincias, desde el sepulcral barrio chino de una Gerona tronada⁵⁷⁷, de una ciudad igual a la del franquismo pero ya sin Franco, ahí es donde Cercas coloca la trama de manera intencionadísima. Después también, segundo momento, en el cambio de siglo, en el arco dorado de finales de los 90 y principios del XXI, cuando Gerona florece y derriba barriadas, adoquina calles, se baña en cultura y exposiciones y festivales⁵⁷⁸, medra como todo el país hacia una altura de nuevos ricos abriantados por la democracia, la bonanza económica sostenida, el evangelio de la tecnología, los másters, los jugosos trienios en la nómina de los trabajadores. Esa Gerona la vemos a través de los bares confortables de la novela, las cafeterías boyantes y el orden higiénico impuesto en el antiguo barrio chino pero también en la distancia sideral establecida ya con el extrarradio, la barrera de hormigón y circunvalaciones que separa y esteriliza el centro de la ciudad, la Gerona de bien, respecto a la cochambre en las aceras, el plástico rodante, los inmigrantes demacrados, las paredes húmedas y los pisos desangelados de las zonas pobres de toda la vida⁵⁷⁹. Cercas publica la novela en 2012, y mientras la escribe ha podido asistir a la devastación de España (de medio mundo) por la crisis económica, el huracán de empresas quebradas, primas de riesgo, y carteles de *se alquila*, que a punto estuvo de llevarse el país (y medio mundo) por delante. En otras palabras: Cercas conoce de sobras el desenlace his-

⁵⁷⁵ Siempre haciendo referencia a un estado de cosas mejor o más claro o más sencillo, en el que por lo menos todo no se había torcido o ido de madre, como sí sucedería en los 80: <<Ojo, le estoy hablando de la primavera del 78; luego todo eso cambió. Lo que yo creo que lo hizo cambiar fueron dos cosas: las drogas y la delincuencia juvenil.>> Op.cit, p. 81; <<Aquí las cosas se complican porque, como creo que ya le dije, por entonces las bandas de delincuentes juveniles no existían o no existían como luego existieron y en todo caso nosotros no teníamos noticias de ellas [...]>> op.cit, p.108. Más ejemplos en p.151

⁵⁷⁶ Los chavales toman drogas pero no la heroína, la droga que sembró de cadáveres los cementerios de España en la década siguiente, op.cit, p. 65; tampoco se había desatado la epidemia de atracos a bancos, op.cit, p.121

⁵⁷⁷ La descripción de esa Gerona oscurantista es memorable en labios del inspector Cuenca, op.cit, p.37, quien por cierto vive -como Cercas de niño- en un primer piso en la calle Montseny, op.cit, p.38.

⁵⁷⁸ Op.cit, p.186. Como ya he dicho, Cercas ha sido testigo directo de esa transformación, y ha reflexionado por escrito varias veces en sus artículos sobre ello.

⁵⁷⁹ Véase la fantasmagórica llegada a la Font de la Pólvora, op.cit, pp.279-281; o las escenas finales en el desvencijado piso de Tere, op.cit, p.369.

tórico en el que acabó toda aquella borrachera de dinero, bonos hipotecarios insostenibles, irresponsabilidad bancaria, frivolidad política. El retrato final de la Gerona de los 90 se ve completado en la cabeza del lector por esa incomodísima verdad que los personajes del libro no pueden saber en 1999 ni en 2006, momento en el que acaba la historia, pero que el lector no puede dejar de recordar con vértigo ni un instante. Al igual que en la Gerona inicial de 1978 o 79 resuena por omisión, como un eco premonitorio, la futura, espumosa, y rimbombante etapa de los 80; la Gerona del final del libro se proyecta en nuestra cabeza hacia la gigantesca sombra de la crisis financiera, como un nubarrón a punto de descargarse sobre sus calles, una época que ya no alcanzan a ver ni el Zarco ni Tere, porque sus muertes en la novela cierran el periodo posible de los quinquis en este mundo, con su brusca inocencia, con su malentendido existencial. El quinqui pertenece a la sordidez del franquismo, de la España crónicamente empobrecida del franquismo para ser precisos, y Cercas delimita perfectamente su cronología, desde sus balbuceos iniciales a finales de los 70 hasta su residuo inservible y terminal a mediados de la primera década del siglo XXI, cuando su aventurismo vital y su maldad romántica ya no tienen lugar⁵⁸⁰.

Estas dos transformaciones de Gerona, estos dos estados larvarios de Gerona a punto de ingresar en etapas históricas muy relevantes, redoblan su adolescencia como ciudad, refuerzan la sensación formativa, metamorfoseante, que rezuma el libro entero. Pero esto me lleva ya a hablar de la contradicción que encierra *Las leyes de la frontera*.

5

Es curioso. Esta novela no termina con un apéndice de bibliografía. No emplea la autoficción. No sabemos casi nada del escritor que escribe el relato⁵⁸¹, que redacta las entrevistas mantenidas con los tres personajes narradores (Ignacio Cañas el Gafitas, el inspector Cuenca, y Eduardo Requena, el director de la prisión). No se emplean libretas reales ni fotografías de periódicos. No aparece Bolaño ni Sánchez Ferlosio ni ningún escritor de verdad, tampoco expresidentes del gobierno, sucesos reales, pedazos de Historia pura y dura. Por no hacerse, no se hace ni el *making off*, no se nos permite entrar en el taller del novelista, desconocemos las aventuras que le llevan al escritor a escribir el relato, el pro-

⁵⁸⁰ De precursor a anacrónico en menos de 20 años es como se describe al Zarco en la novela, op.cit, p.185.

⁵⁸¹ Salvo que es un escritor de no ficción, op.cit, p.367

ceso de escritura mismo, o las conocemos muy de pasada⁵⁸². Hay en esta novela una renuncia clara a tomar ventajas mediante las técnicas posmodernas que han marcado a fuego el *estilo Cercas*. Y sin embargo, el gran tema de *Las Leyes de la frontera* salpica posmodernismo por todas sus páginas y sobre todos sus personajes: las representaciones de la realidad. Concretamente, las representaciones de uno mismo. Se trata de una bomba de relojería que, incrustada dentro del estilo *realista* del libro, metida entre su argumento perfectamente imaginario y sus secuencias ordenadamente ficticias, nos devuelve a uno de los grandes asuntos de *Anatomía de un instante*. Los hombres y las mujeres de *Las leyes* no evolucionan, se delatan. Sus vidas no mejoran, oscilan. Y en esa oscilación, se revelan, muestran algo que late en ellos, que los domina o traiciona o les llama, pero que en cualquier caso es un verdadero quebradero de cabeza para su identidad y su lugar en el mundo: es una pieza que no encaja.

El ejemplo más evidente de todo esto lo encontramos en el Zarco. La lucha que mantienen en él la persona y el personaje es salvaje: <<En fin. Esa era la contradicción esencial que me saltó a la vista aquella primera tarde: el Zarco quería y no quería seguir siendo el Zarco, quería y no quería cargar con su leyenda, con su mito y con su apodo, quería ser una persona y no un personaje y al mismo tiempo quería seguir siendo, además de una persona, un personaje.>>⁵⁸³. El Zarco es un mito en demolición, un derribo de sí mismo, una gran máscara montada mediante películas baratas, circo periodístico, e indecencia mediática, colocada tan perfectamente sobre el rostro del hombre, que el hombre ya no sabe si ésta es o no es su cara verdadera. La peor adicción del Zarco no es la heroína, sino la popularidad⁵⁸⁴. Lo del Zarco es muy claro porque todo el personaje es una sucesión de máscaras, de caretas que van cayendo a la espera de llegar a la carne real. Pero la carne nunca llega. Cae su máscara de adolescente rebelde y vital⁵⁸⁵, cae su máscara de preso célebre acomodado en las incomodidades de la prisión pero desesperado en el

⁵⁸² Pocas y escuetas son las razones o los motivos que nos da Cercas sobre por qué este señor se pone a escribir semejantes entrevistas, y tales motivos no aparecen por vez primera hasta la página 84. Véase también p. 214, cuando el escritor coquetea con la idea de un libro que tiene que escribir para averiguar por qué lo escribe -puro Cercas. O una ligerísima cronología del origen de esa obra, que fue casi un encargo, en p. 300-305-356-357.

⁵⁸³ Op.cit, p. 212. Fragmentos parecidos aparecen en p.240 o 307.

⁵⁸⁴ En gran medida montada por representaciones de la realidad: libros, canciones, películas sórdidas, artículos, entrevistas: <<Pues así seguí yo la creación y la destrucción del mito del Zarco: a través de la prensa, los libros, las canciones y las películas.>> Op.cit, p.192

⁵⁸⁵ Op.cit, p.83 y p. 206.

fondo por salir de ella⁵⁸⁶, emerge la máscara de marido improbable y ciudadano imposible que su abogado y su novia moldean para él⁵⁸⁷, y esta caricatura no tarda mucho en caer para devolvernos el Zarco desquiciado, reincidente, y confundido, el mismo hombre que anhela la libertad con toda la fuerza de sus pulmones para inmediatamente no saber qué hacer con ella cuando la consigue⁵⁸⁸. Por último, cae el Zarco terminal y moribundo, cuyo mayor drama no es morir, sino que su muerte no aclare apenas nada de su vida⁵⁸⁹.

El Zarco puede haber sido toda su existencia un enigma para sí mismo o, peor, una decepción, pero desde luego la autenticidad, la revelación que no logra en él, la consigue sobre Ignacio Cañas, el Gafitas. La máscara de Cañas es también gruesa, de muchas capas, a las que se añade el espejo del Zarco, cuyo reflejo multiplica el vértigo de una careta infinita, la pesadilla de quitar y quitar piel, de pasar y pasar páginas como quien cava más hondo, más hondo, sin llegar a encontrar nunca a nadie. La primera máscara de Cañas le viene de serie, es la del charneguillo aplicado y sumiso que ve pasar la vida con la pasividad centenaria con que la vieron pasar sus ancestros, y pronto se convierte en la diana de burlas y humillaciones de los matones del cole⁵⁹⁰ tal y como su propio padre se ve sometido a su jefe⁵⁹¹. Pero Cañas coloca pronto sobre ese rostro aún añorado la máscara del propio Zarco, o un simulacro de Zarco, la de un pandillero hecho a imagen y se-

⁵⁸⁶ Op. cit, p. 263

⁵⁸⁷ Op.cit, p.201, 255, 295-296

⁵⁸⁸ Op.cit, p.264: <<-Pues eso era lo que le pasaba al Zarco: no había nada que quisiese tanto como ser libre, y al mismo tiempo no había nada que temiese tanto como ser libre.

- ¿Está usted diciéndome que el Zarco tenía miedo a salir de la cárcel?

- Exactamente>>

Bajo el tema de las máscaras habita en toda la novela el gran tema del miedo a la libertad, a ser uno mismo. También en p.288. La cita inicial del libro de La Rochefoucauld apunta exactamente en esa dirección. Traducida del francés en que lo escribe Cercas: <<Estamos tan acostumbrados a disfrazarnos ante los demás que al fin nos disfrazamos para nosotros mismos>>.

⁵⁸⁹ Op.cit, p. 334, 341-342, 355

⁵⁹⁰ Op.cit, p.18, 30

⁵⁹¹ Op.cit, p.45

mejanza del líder de la pandilla, cincelado por pura admiración⁵⁹². Como un doctor Jekyll y Mister Hyde, Ignacio Cañas y El Gafitas conviven en un sólo cuerpo provocando una escisión, una doble vida⁵⁹³ muy mal llevada entre el buen hijo y el delincuente en ciernes, y peor resuelta mediante altercados familiares y robos. La fractura inevitable se produce cuando el Gafitas se salva de ser detenido, a buen seguro condenado, y posiblemente malogrado de por vida con una condena precoz, y se inicia en la vida adulta a puro llorar de arrepentimiento por sus coqueteos con la delincuencia⁵⁹⁴. El chico vuelve al redil, aunque ahora ya no como un crío pusilánime, sino como un joven hecho y derecho que le basta una mirada sin pestañeos para sacarse a los enemigos de encima, y que sabe reducir con su mera presencia a los matones de patio que lo atemorizaban. A la máscara del niño adquirido, la del quinqui en prácticas, la del mozo reformado y reforzado, empiezan a sumársele nuevas máscaras cada vez más complejas, porque la edad adulta toca ya todo con su luz poliédrica y laberíntica. Aparece la máscara del joven estudiante aplicado a los libros y a la fiesta⁵⁹⁵, que degenera en la de un abogado exitoso pero hueco, sumido en una especie de resaca o malentendido cósmico cuyo único aliciente reside en llegar a encontrar un aliciente, y cuyo pasado por el lado salvaje sigue brillando como un aviso o una pista con la que desentrañar toda su anodina existencia⁵⁹⁶. Y aquí vuelve el Zarco, esta vez como su cliente, 20 años después, para devolverle el entusiasmo a través de la misión oficial de sacarlo de la cárcel, y de la secreta misión de desenterrar los fantasmas de aquella época para poder descifrarse a sí mismo. Es precisamente el Zarco quien logra arrancarle a Cañas⁵⁹⁷ la gastada máscara de hombre decente sin chispa para descubrirnos su lado más vulnerable y desesperado, la de un cuarentón sin suerte que

⁵⁹² Op.cit, p.62: <<[...] yo me sentía un perdedor nato, así que él sólo podía ser un ganador nato, un tipo que iba a comerse el mundo; eso es lo que yo creo que el Zarco fue para mí, y quizás no sólo durante aquel verano. >> . También p.340.

Sin embargo, en una de las mejores escenas del libro, el Zarco le aclara al Gafitas que no es como ellos, que no es uno de los suyos, porque su mundo es otro, y también sus posibilidades: <<Y dije: ¿Por qué no soy como vosotros? Y él dijo: porque no lo eres. Y yo dije: Hago lo mismo que vosotros. Y él dijo: Casi lo mismo, sí. Pero no eres como nosotros. Y yo insistí: ¿Por qué no? Y él explicó: Porque tú vas a la escuela y nosotros no. Porque tú tienes familia y nosotros no. Porque tú tienes miedo y nosotros no. Y yo pregunté: ¿Vosotros no tenéis miedo? Y él contestó: Sí, pero tenemos un miedo que no es como el tuyo. Tú piensas en el miedo, y nosotros no. Tú tienes cosas que perder, y nosotros no.>> Op.cit, p.130-131

⁵⁹³ Op.cit, p.113

⁵⁹⁴ La escena está en la p.166

⁵⁹⁵ Op.cit, p.175-76

⁵⁹⁶ Op.cit, p.190

⁵⁹⁷ Op.cit, p.286

sigue enamorado de la chica de la pandilla como si tuviera 15 años, y que siente una falsa deuda con el Zarco porque él mismo podría haber sido el Zarco⁵⁹⁸, y porque la suerte del Zarco podría haber sido su suerte en cuestión azarosa de segundos si le hubieran detenido a él. Este último Cañas sigue zozobrando de la confusión privada⁵⁹⁹ a la admiración por el Zarco y vuelta a empezar, hasta que todos mueren o desaparecen, hasta que cae el Zarco y cae Tere y su pasado de quinqui termina por derretirse del todo, y lo único que le queda a Ignacio Cañas del Gafitas es Ignacio Cañas. El libro no despeja identidades, el protagonista no logra un perfil. La máscara es interminable. La pregunta de uno mismo queda sin respuesta⁶⁰⁰.

Nadie se libra en *Las leyes de la frontera*. Tampoco los personajes secundarios. María, la abnegada admiradora del Zarco y fugaz esposa, también despliega su abanico de caretas, su mano de personalidades, desde la mosquita muerta que sabe manipular los medios de comunicación con sonrojante facilidad⁶⁰¹, a la esposa resignada que sufre su insostenible matrimonio con el Zarco⁶⁰², o a la diva de los reality shows que tuerce, miente, y se quema en la feria de las vanidades televisadas. No importa el tamaño: hay personajes despachados en una sola página que aparecen únicamente para escenificar la misma caída de caballo que los protagonistas, el mismo instante epifánico en que descubren que no son quien creen ser, quien representan ser en el tinglado del mundo. Hijinio Redondo, el abogado de la familia y socio fundador del bufete que dirigirá Ignacio Cañas, aparece retratado como un letrado vehemente, conservador, y curtido que termina tirándose por la borda de una pasión sin cuento con una clienta, quien a la postre lo abandona y lo deja desnortado para siempre⁶⁰³. Bermúdez, el director de cine que filmó las películas sobre el Zarco, también se nos muestra con cruda claridad, como un artista sádico y manipulador que quiere alcanzar la gloria a base de sacarle todo el jugo al picadillo vital del Zarco ⁶⁰⁴.

⁵⁹⁸ Op.cit, p.196

⁵⁹⁹ Op.cit, p.322: el malentendido era que no había malentendido.

⁶⁰⁰ En un antecedente clarísimo de lo que será el punto ciego sobre el que Cercas escriba en unos años: <<No sabía nada. Nada salvo que no era verdad que todo encajase en aquella historia y que había en ella una ironía infinitamente seria o una malicia absolutamente irónica o un enorme malentendido [...]>> Op.cit., p.382

⁶⁰¹ Op.cit, p.260

⁶⁰² Op.cit, p.279

⁶⁰³ Op.cit, p.189.

⁶⁰⁴ Op.cit, p.337

Hasta Batista, el abusón del cole, disfruta de una segunda vida de adulto, hombre próspero de negocios, gloria local reconvertida en modelo de empresario, hasta que una muerte brutal le sobreviene en el portal de su casa a manos de un desconocido⁶⁰⁵.

En la novela, el conflicto entre la realidad y sus representaciones sobrepasa el tira y afloja entre personas y personajes, entre seres humanos y sus máscaras públicas. La historia de amor que recorre el libro, ese romance entrecortado, accidentadísimo, a lo largo de años y contratiempos que mantienen Tere y el Gafitas, es también otra falsificación, otro simulacro. La duda sobre su autenticidad planea de forma permanente, nunca sacamos el agua clara sobre si Tere está o no está enamorada del Gafitas, o bien sencillamente todo es cálculo y maniobra. En cuanto a él, pese a contar con su narración directa de los hechos y declararse abiertamente enamorado de Tere en varias ocasiones⁶⁰⁶, la sensación fraudulenta persiste porque nunca acabamos de saber si Cañas está enamorado de Tere o de la fantasía adolescente que monta Cañas sobre Tere⁶⁰⁷ y que lucha por alimentar hasta el final⁶⁰⁸.

Tampoco el gran símbolo de la novela se libra de este ramalazo posmoderno, de este conflicto de representaciones. El río Ter que separa (que separaba) la Gerona rica o acomodada de la Gerona mísera y desmontada, es simbolizado con un colmo posmoderno: una serie de dibujos animados. La elección viene al pelo, porque ese Liang Shon Po⁶⁰⁹, ese río perteneciente a unos dibujos japoneses de los 70 sobre nobles forajidos y malvados ministros del emperador con el que se quiere representar a la ciudad de Gerona y las fechorías de la banda del Zarco, sufre también su minuto de demolición, es pasado por la implacable máquina del desmontaje identitario. Es el propio Zarco el que se encarga de

⁶⁰⁵ Op.cit, 301

⁶⁰⁶ Op.cit, p.57, 73, 75

⁶⁰⁷ Op.cit, p.97: <<Tanto que a menudo sentía que Tere no era un personaje sino dos: el personaje real con quien me encontraba cada tarde en La Font y el personaje ficticio con quien me acostaba mañana, tarde y noche en mis ensoñaciones.>>

⁶⁰⁸ En este sentido, es hermosa y desgarradora la escena final entre ambos: <<Me frené, me quedé allí quieto unos segundos, observándola fijamente, como si me hubiera asaltado de golpe la sospecha de que aquella imagen enferma de Tere, sentada en aquel sillón de orejas, en aquel piso desolado de aquel barrio miserable, vestida con una bata azul y un camión raído, pálida, demacrada, y exhausta, iba a suplantar de por vida a todas las que conservaba de ella, y mi memoria hubiera empezado a luchar ya contra esa injusticia flagrante. Hasta que, sin pronunciar una palabra más, di media vuelta y me marché>> Op.cit, p.375

⁶⁰⁹ Y la simbología de la propia serie, de los propios dibujos animados, se explica en varias partes del libro como una versión nueva de Robin Hood, op.cit, p. 76, 77, 165

decirle alto y claro al Gafitas que no, que ellos no eran héroes encubiertos, que sus adicciones y su vértigo nunca fueron en beneficio de nadie, ni siquiera de ellos mismos, que el río iba cargado de frío y sordidez, que nunca fueron Robin Hood. Que todo ese cuento era un montón de mierda: <<Oye, dijo. No te habrás creído tú también esa milonga, ¿verdad? ¿Qué milonga?, pregunté. Tardó un par de segundos en contestar. Lo del Lian Shan Po, aclaró. Lo de los bandoleros honrados. Toda esa mierda. [...] Todo ese cuento de que los que estáis del lado de allá sois más hijos de puta que los que estamos del lado de acá, y al revés; eso de que la única diferencia entre tú y yo es que yo nací en el barrio equivocado de la ciudad y en la orilla equivocada del río, de que la sociedad tiene la culpa de todo y de que yo soy inocente de todo y de que si patatín y de que si patatán. No te lo habrás creído, ¿verdad?>>⁶¹⁰.

Con todo, una de las caídas de máscara más emblemáticas y emotivas de esta historia es la que experimenta el padre del protagonista, el padre de Ignacio Cañas. En una escena memorable, y tras una relación muy borrascosa entre ambos, el padre de Cañas oculta a su hijo en una casa de veraneo para evitar que la policía caiga sobre él tras escapar de un atraco. Allí, en la penumbra de la tarde de septiembre, abatido por la verdad, ese hombre cansado realiza una conmovedora confesión frente al inspector de policía Cuenca: <<En un susurro dijo: Se equivoca. Puede ser, acepté. Pero tendrá que decidirlo el juez. No me refiero a eso, aclaró, girándose hacia mí en la mecedora, y al mirarlo tuve la impresión de que acababa de quitarse una máscara que llevaba unas facciones muy parecidas a las suyas; cuando volvió a hablar no noté en su voz ni súplica ni angustia ni pesadumbre: solo una seriedad total. No sé si mi hijo ha hecho lo que usted dice que ha hecho, explicó. No digo que no. [...] Pero le diré una cosa por si algún día los tiene [hijos]: querer a los hijos es fácil; lo difícil es ponerse en su piel. Yo no he sabido ponerme en la piel del mío, y por eso ha pasado lo que ha pasado. No volverá a pasar. Se lo garantizo.>>⁶¹¹. El tema del padre, que ya se paseó por *Soldados de Salamina*, *La velocidad de la luz*, o *Anatomía de un instante*, queda aquí sellado con una catarsis, una metamorfosis de identidad, en donde de pronto el padre es el hijo, y ese padre arrepentido y transformado crece desde la rigidez de su autoridad mecánica⁶¹² hasta, básicamente, el amor y la comprensión.

⁶¹⁰ Op.cit, p.341-342

⁶¹¹ Op.cit, p.160

⁶¹² Su primera reacción fue querer entregar a su hijo a la policía, op.cit, p.159

Mención a parte merecen en este baile de máscaras las del inspector Cuenca y el director de la prisión de Gerona, Eduardo Requena, los otros dos narradores de esta historia junto con Cañas. Se trata de dos personajes cuya caída de careta introduce un tema fundamental en la novela, un tema clásico en la obra de Cercas: el tema del bien y del mal. Como dije, Cercas publica la novela en 2012. Para entonces, ha dado vueltas y vueltas a unas ideas que, a no mucho tardar, terminarán plasmadas en toda una teoría estética, una teoría de la novela: <<Me gustaría escribir un ensayo, que debería titular *El punto ciego*, en el que explicaría como en toda novela hay uno, y como gracias a ese punto ciego las novelas nos iluminan, nos iluminan a través de la oscuridad, nos hablan a través del silencio, dicen mediante lo que no dicen.>>⁶¹³. Este punto ciego, toda esta teoría, está ensayada ya en *Las leyes de la frontera*. Lo está, sin embargo, de un modo ortopédico. El punto ciego de la trama, esa pregunta sin respuesta, ese lugar ambiguo, ese chivatazo que alguien dio y provocó la caída de la banda, la detención del Zarco, la huida *in extremis* de Cañas, todo ese enigma, quién fue, cómo ocurrió, etc, es un punto ciego de oficio, un misterio de guardia, presenta preguntas muy relevantes para la trama pero de calado corto para la novela. Que hubo un chivatazo los sabemos desde la página 137, y sin embargo el libro no gira, no logra, no quiere girar alrededor de esa exigencia del guión, al rededor de esa sospecha que Cercas toquetea en varios momentos e incluso diluye a fuerza de falsas soluciones (página 285, 315), autoacusaciones (372), trucos de guionista para mantener los ojos del lector atentos a la página, puertas traseras que no dan a mensajes más anchos, sino al callejón de los andamios narrativos bien levantados. En suma, a que la novela (ahí es nada) esté bien escrita. El verdadero punto ciego de la obra no es quién traicionó a la pandilla del Zarco, sino por qué en el momento en que el destino y la ley y la realidad parecen caer sobre Cañas, y se ve acorralado en una falsa casa de verano, escondido como un conejo junto a su padre, con un tiro en el brazo, con la adrenalina en las sienes, con el sudor frío de la muerte recorriéndole la espalda, y despierta de golpe a la sobresaltada certeza de que todo aquel verano de atracos, drogas, y velocidad han sido una temeridad absoluta, un paseo sonámbulo por la cornisa de la vida; justo en ese momento, allí, metido en un cuarto, abatido, acorralado por los agentes de policía, con la palabra culpable escrita en la frente, el inspector Cuenca lo mira, se calla, y se marcha sin detenerlo. Lo deja escapar. Es un momento mellizo a la mirada del soldado

⁶¹³ Lo cuenta tal cual a Bruno Arpaia en Javier Cercas, Bruno Arpaia, *L' avventura di scrivere romanzi*, Ugo Guanda editore in Parma, p. 70

anónimo que perdona la vida a su enemigo en *Soldados de Salamina*. Es mellizo, y tal vez por ello Cercas no quiso darle explícitamente su lugar central, dominante, que tiene en el libro; tal vez por ello, de ese momento exactísimo Cercas no habla nunca en las entrevistas con las que promocionó la novela. Sin embargo, es un momento mellizo pero no gemelo. Porque aquí sí tenemos oportunidad de saber más, de adentrarnos en ese agujero negro de la mano del propio inspector Cuenca. No es que este personaje nos lo aclare del todo (aclararlo sería matar la novela) pero sí introduce un matiz clave en su gesto fundamental. Haciendo gala nuevamente de su afinado tiralíneas de novelista, Cercas deja esta confesión para el final, para el cierre. En las últimas páginas, un inspector Cuenca cansado y envejecido le cuenta a Cañas, 30 años después: <<Dije: Siempre me he preguntado por qué me dejó escapar aquella noche, por qué no me detuvo. [...] Esa sí que es una buena pregunta. [...] ¿Y cuál es la respuesta? Dejó pasar otro par de segundos y dijo que la respuesta era que no había respuesta. Que no sabía cuál era la respuesta. Que no tenía ni idea. Que nunca había vuelto a dejar escapar adrede a un culpable y que al principio se arrepintió de haberlo hecho, hasta que llegó a la conclusión de que quizás lo había hecho por las razones equivocadas. Aquí pareció reflexionar un momento y añadió: Como lo mejor que he hecho en mi vida>>⁶¹⁴.

He aquí la explosión. El inspector Cuenca, el representante de la ley, redime su vida absurda con un acto fuera de la ley. Con un gesto que lo desnuda, que le quita por unos instantes la careta de policía, la máscara de inspector Cuenca a tiempo completo, para enseñarnos a un ser sin nombre. Esta enésima fractura entre el hombre y su papel, entre la persona y el personaje, irradia hacia todo el libro un mensaje de libertad poderoso e inquietante. Un mensaje, de nuevo, que está -como el soldado anónimo de *Soldados de Salamina*- más allá de las ideologías, más allá de las palabras⁶¹⁵: <<Y entonces, en vez de exigirle al Gafitas que se vistiera de una vez y me acompañara, me quedé allí, de pie a

⁶¹⁴ Javier Cercas, *Las leyes de la frontera*, op.cit, p. 379-380.

⁶¹⁵ Cercas remacha este matiz con brillantez al colocar, a renglón seguido de la confesión que el inspector le hace a Ignacio Cañas, un párrafo en donde Cuenca le explica por qué vino a ejercer a Gerona: lo hizo por una novela, concretamente una de Galdós, uno de los Episodios Nacionales en donde se narra la vida y hechos del libertador Álvarez de Castro, cuya resistencia frente a las tropas napoleónicas alcanzó su cima en la ciudad de Gerona -tiene allí una estatua. Pero la revisitación madura, al pasar los años, de aquel símbolo y aquel libro, conlleva una sorpresa: <<Así que, al llegar el momento de escoger destino, decidí venir aquí: quería conocer la ciudad, quería conocer el lugar donde había peleado Álvarez de Castro, los hombres de Álvarez de Castro, qué sé yo. El inspector Cuenca me contó entonces que unas semanas antes, [...] había mencionado la novela de Galdós y lo que había significado para él, y que al hacerlo le picó la curiosidad y volvió a leerla. ¿Y sabe una cosa?, dijo el inspector Cuenca, volviéndose otra vez hacia mí. Me pareció una mierda.>> Op.cit, p. 380

la puerta de la habitación, quieto y mirándole, sin pensar nada, sin decir nada. No sé cuanto tiempo estuve así; lo único que sé es que, cuando pasó, di media vuelta y me marché. ¿Qué le parece?>>⁶¹⁶. Un gesto más allá, por cierto, del bien y del mal. Así nos lo cuenta sin contarlo Eduardo Requena, el recto director de la prisión donde aterriza el Zarco, el hombre de despacho ordenado y vida medida que termina ayudando al Zarco sin motivo cuando le permite regresar, moribundo, a la prisión de Gerona:

<<- No lo sabía, lo intuía. ¿Por qué lo hizo?

- ¿Apoyarle? Para serle sincero, no lo sé. Simplemente, un día me llamaron de Instituciones Penitenciarias para preguntarme si me parecía bien que Gamallo [el Zarco] volviese a Gerona y no supe decir que no.>>⁶¹⁷

También Requena, también él realiza así su gesto *a la Salamina*, un acto paralelo al del inspector Cuenca como dos estrellas oscuras que se miran la una a la otra y amplían así el brillo de su mensaje en el libro. Y añade Requena: <<Trabajaba de empleado [el padre de Eduardo Requena] en una ferretería, muy cerca de la plaza de Zocodover, y hasta que tuve quince años, al salir del colegio yo siempre iba a buscarle a su trabajo. Llegaba allí, me ponía a hacer los deberes sentado en un taburete, en una mesita junto al mostrador, y esperaba que él terminase de trabajar para irnos a casa. [...] El mal podía ser muchas cosas, pero seguro que aquello era el bien. [...] Concluí: A Gamallo nadie le enseñó nada de eso, abogado. Le enseñaron lo contrario. ¿Y quién puede asegurar que no hicieron lo correcto?>>⁶¹⁸. Requena y Cuenca son dos hombres de reglas que en un momento dado se saltan las reglas para adentrarse en una realidad más profunda. Los dos grandes guardianes del bien y del mal en esta historia descubren que el bien y el mal son menos importantes que la vida. Los dos veladores de la verdad escenifican con su acto indescifrable, con la ejecución de ese punto ciego, de ese gesto desconcertante, una verdad mayor que la verdad:

<<- Así que dejó que el Zarco se quedase con una idea falsa de lo que usted pensaba de él.

- Sí. Supongo que sí.

⁶¹⁶ Op.cit, p.161

⁶¹⁷ Op.cit, p. 332

⁶¹⁸ Op.cit, p.362-363

- Creí que le importaba mucho la verdad.
- Y me importa, pero una virtud llevada al extremo es un vicio. Si uno no entiende que hay cosas más importantes que la verdad no entiende lo importante que es la verdad.>>⁶¹⁹

No veo otro punto más ciego que éste en *Las leyes de la frontera*. Más rico, más asombroso, más preñado de sentidos.

7

Cercas viene de estudiar a fondo las simetrías de la Historia con *Anatomía de un instante*. Viene de estudiar a fondo los gestos inexplicables con *Soldados de Salamina*. Viene de estudiar a fondo la posibilidad del mal en *La velocidad de la luz*. Pero para todos esos libros ha empleado un material común: la realidad. *Anatomía* es un libro en el que la realidad sirve para montar más realidad. Los ladrillos con los que Cercas construye ese mundo proceden del dato pesado, del suceso histórico compacto, de la argamasa misma de la Historia. En *Soldados*, o incluso en *La velocidad*, Cercas monta con realidad una ficción, emplea pedazos puros de nombres registrados y hechos fehacientes para construir su fábula. Aquí no. Aquí es distinto. En *Las leyes de la frontera* Cercas monta ficción con la ficción misma. Pero lo hace, como no podía ser de otra manera, muy a su manera. Porque la novela está salpicada de menciones rápidas, como quien no quiere la cosa, a una supuesta bibliografía del Zarco⁶²⁰, unos supuestos documentos en los que Cercas se apoya

⁶¹⁹ Op.cit, p.343. El tema de la verdad y la vida, que Cercas explorará a fondo en sus siguientes libros, queda así apuntada en *Las leyes de la frontera*. Ignacio Cañas hace creer al Zarco que su fidelidad hacia él sigue viva, a pesar de que ya no hay ningún lazo que defender entre ambos. Este aspecto de la trama, que Cercas suele omitir en las entrevistas de la época, lo pondera en su conversación con Bruno Arpaia como la antesala de un tema capital que ya hemos visto en *Anatomía* y que volverá a aparecer en *El Impostor*, *El Monarca de las sombras* y, desde luego, *El punto ciego*: las verdades contradictorias. La idea es de Isaiah Berlin. A propósito de la mentira piadosa que Cañas hace creer al Zarco sobre su lealtad, confiesa Cercas: <<Bueno, me gustaría escribir un libro que se llamara *Libro de las contradicciones*, porque creo que en la contradicción está la verdad. Cuesta entenderlo, pero con la edad se logra entender. Por ejemplo, existe eso que Isaiah Berlin llama <<las verdades contradictorias>> y que Vargas Llosa explica muy bien. Dos cosas pueden ser verdad y contradictorias al mismo tiempo. [...] Te acuerdas de aquel bellissimo cuento de Borges, *Funes el memorioso*? El protagonista recuerda absolutamente todo, pero es un idiota, porque no es capaz de abstraer. Y abstraer significa olvidar. Ambas cosas son indispensables, pero son contradictorias. O bien, la libertad y la justicia.>> Javier Cercas, Bruno Arpaia, *L'avventura di scrivere romanzi*, op.cit, p. 76-77.

Cercas trata de ello en varios artículos escritos durante la redacción de *Las leyes*, véase *La broma*, El País, 21/11/11; o *Vargas Llosa y la izquierda*, El País, 17/10/10. Pero ya también en *Ponerle cátedra al demonio*, El País, 30/1/05; o *Aniversario*, El País, 6/11/05.

⁶²⁰ Op.cit, p. 222, 227, 248, 259, 335, 355

para construir su novela. Me refiero a las películas protagonizadas por el Zarco, los documentales sobre el Zarco, las entrevistas hechas al Zarco, las memorias escritas por el Zarco, todos los ficticios documentos, toda la falsa realidad, toda la ficción con la que pretende argumentarse la ficción del libro. El mecanismo es delator: cuando Cercas no escribe un relato real ni una novela sin ficción, cuando Cercas monta un libro sin “realidad pura”, se inventa pedazos de “realidad pura”. Intenta colarnos unos documentos -es decir, unas representaciones de la realidad- supuestamente auténticos para solidificar su mundo imaginario. Aquí, esos trozos de realidad fraudulenta, esos pedazos de ficción *documentalizada*, sirven para seguir soñando, para seguir elevando la ficción a nuevas cotas de verosimilitud. Claro que el recurso no es nuevo: el Lazarillo afirma que toda su historia es una carta verdadera para el pregón del pueblo; Cervantes asegura que su Quijote es la traducción de una crónica. En este caso, lo interesante de la estrategia es que el tipo de documentos en los que Cercas se fija son en sí una trampa: las películas del Zarco se ponen en el mismo saco que las memorias del Zarco o que sus entrevistas. Cercas provoca muy adrede una confusión de géneros, un revoltijo de documentos, que son a sus ojos muy parecidos, porque una película sobre el Zarco protagonizada por el propio Zarco es tan verosímil o irreal como sus adornados recuerdos autobiográficos, o sus declaraciones afectadas frente a las cámaras o ante los micrófonos. Aquí bajamos ya un peldaño más en la exploración de ese inframundo inaugurado en *Anatomía de un instante*: la fabricación de la realidad a través de los medios de comunicación. La mediatización de la realidad. Lo bajamos porque en *Las leyes* no sólo se juega con el espejismo que genera la televisión, la radio, la prensa escrita en los sucesos históricos, no sólo se bucea en el delirio irreal que provoca la realidad pasada por el tamiz distorsionador de las ondas, la imagen o la imprenta, sino que sobre todo se explora la distorsión que genera esa mediatización en las personas. Todos los personajes de la novela están mediatizados: el Zarco de forma oficial y clamorosa porque ha sido expuesto tantas veces a la radiación de los focos, de las grabadoras, de las portadas, que es ya imposible distinguir su realidad de su representación, sus mentiras de sus verdades, y por eso podemos tomar (y por eso Cercas quiere que tomemos) sus declaraciones, su autobiografía, sus recuerdos, su memoria, como si de otra película se tratara. Pero también el resto de personajes, Ignacio Cañas, Tere, el inspector Cuenca, Eduardo Requena, todos ellos, de una forma discreta, fina, poética, implacable, se han visto ya demasiado expuestos a la radiación del mundo,

a la mutación provocada por la mirada de la gente, a la exigencia de ser alguien en el tinglado social. Y por eso mismo sus vidas parecen mentira⁶²¹.

8

La crítica prestó amplia atención a la novela cuando apareció en septiembre de 2012 porque Cercas era para entonces un escritor asentado en su premio Nacional de narrativa, en sus números de best-seller, en su columnismo irreversible, en su vitrina de reconocimientos internacionales⁶²². La novela fue certificada como buena, como sólida, como eficaz. Cercas escribió sin pedir permiso a nadie, como había hecho siempre, pero esta vez tampoco pidió permiso a Javier Cercas. *Las leyes de la frontera* son lo más parecido a un capricho, un gusto que Cercas se dio para escribir al fin y sin remedio una novela *novela*, una trama con personajes puros, con licencias inventadas, sin una sola gota de nombres reales o sucesos milimétricamente históricos. Se dijo que, a pesar de ser un interrogatorio de un escritor a tres hombres sobre la vida del Zarco, el estilo era libresco, nada oral, rozando en algún momento la inverosimilitud de la voz. Se dijo que, a pesar de ser un libro sobre las notas y esbozos de un libro, un libro en suma sobre la escritura de otro libro, Cercas fue esta vez escueto, parco, nada más supimos de ese escritor, nada más de ese otro libro fantasma, y no se hizo ni una triste concesión a la pirotecnia de la autoficción, a los relatos reales calzados en la trama, a los trucos clásicos de Cercas. Todo eso era cierto, pero a Cercas esta vez la verdad no le importaba tanto. Se había sentido a sus anchas escribiendo la novela, se había dado el descanso de super héroe de la literatura de no ficción que necesitaba, había dejado de lado la diana mental de los retos literarios, el trabajo asfixiante de la revolución de géneros, el crítico implacable que el novelista Cercas lleva dentro, para escribir pura y llanamente la historia que le dio la gana. *Las leyes de la frontera* toca exactamente los temas que Cercas quiere, del modo cómo le apetece, y al ritmo que le place. Una historia tan cosida a la ingenua libertad de la juventud sin suerte, a la velocidad de los miserables, a la imperiosa necesidad de romper la máscara que suplanta

⁶²¹ Y de nuevo aquí cabe recordar la cita de La Rochefoucauld con que se abre el libro.

⁶²² Véase por ejemplo las reseñas que le prestan:

- Jose Carlos Mainer en *El País*, https://elpais.com/cultura/2012/09/26/actualidad/1348656555_302953.html
- Francisco Estévez en *El Imparcial*, <https://www.elimparcial.es/noticia/114391/los-lunes-de-el-imparcial/javier-cercas:-las-leyes-de-la-frontera.html>
- o Santos Sanz Villanueva en <<Las leyes de la frontera: “La realidad sospechosa”>>, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 753, marzo, 2013, pp. 117-120.

el rostro, requería necesariamente de un extra de vuela pluma, de un plus de mano suelta, de un añadido de permisos. Necesitaba de la ficción.

El gran acierto de Cercas en esta obra no es sólo escribirla bien, sino haberla escrito explícitamente como a él le parecía. Este oasis ficcional, este respiro merecido tras una década de triunfo público, ventas, adaptaciones cinematográficas, aplauso, ruedo periodístico, libros maratonianos, demolición de géneros, es llevado a cabo con un nuevo desparpajo pero con la integridad de siempre. Cercas escribe una novela como había querido escribirla desde que tiene uso de lectura. Paga sus cuotas contemporáneas sin renunciar a sus deseos personales, y por eso escribe una novela de temas posmodernos pero con estilo realista, por eso escribe una novela sobre otra novela, pero sin dejar que este rizo técnico avasalle la libre circulación del lector por los paisajes, las persecuciones, los besos, las lágrimas, las cárceles, la cochambre de la Gerona pobre y la comodidad de la Gerona rica, el asombro humano de policías cansados y jefes de prisión ambiguos, el encoñamiento de abogados calculadores con chicas de barrio destartaladas y volátiles, la monstruosidad del delincuente precoz crucificado en los maderos de la moda pública, y tirado a las sombras del olvido como un juguete roto del que ya no se pueden sacar más emociones. El caudal humano que baja por *Las leyes de la frontera* es ancho, su temperatura moral alta, su agilidad narrativa relampagueante. Y sin embargo Cercas no ha pagado, no ha tenido que pagar esta vez el desorbitado y corrosivo precio de la no ficción para alcanzar todos estos hallazgos.

Parecía un buen sitio para quedarse. Parecía un buen lugar para estirar la inteligencia, soltar algo más de tensión mental, respirar el goloso aroma de la imaginación. Pero entre tanta máscara caída y tanta pregunta sin respuesta como plantea *Las leyes de la frontera*, algo queda brillando entre los cascotes, al fondo de la página. Algo como un reclamo, una vocecita impertinente que convoca a Cercas sobre sí mismo, que le hace girar de nuevo los ojos hacia su persona. Y preguntarse por su propia máscara. Y preguntarse si, ahora que es capaz de escribir novelas de primera sobre hechos verdaderos y novelas de primera sobre hechos inventados, ahora que ya ha engañado a todo el mundo y todo el mundo lo toma por el novelista hecho y derecho que siempre soñó con ser, no hay algo en él, al fondo del fondo, mucho más problemático, oscuro, discutible. Una suerte de cuento chino, el embuste del hombre verdadero que late bajo tantas historias, y que nunca se muestra realmente. Algo como una gran impostura.

¡Pero Javier!- exclamó Vargas Llosa bruscamente agitado, despeinándose de golpe, y señalando a Cercas con dos brazos perentorios- ¿No te das cuenta? ¡Marco es un personaje tuyo! ¡Tienes que escribir sobre él!⁶²³

Era la segunda vez que Cercas lo hacía. En menos de dos semanas, el segundo encuentro con amigos, la segunda reunión que monopolizaba con el tema de Enric Marco, con sus preguntas acerca de la impostura de Marco, su infatigable interrogatorio sobre por qué Marco hizo lo que hizo, cuándo lo hizo, cómo lo fue haciendo, para quién o para qué. Era mayo de 2005 y el caso había estallado hacía poquísimo: Enric Marco, el supuesto superviviente de los campos de concentración nazis, el aparente luchador antifranquista, el exsecretario general de la CNT y exvicepresidente de la asociación cívica FAPAC, el orador multitudinario en el gran tour de los institutos catalanes acerca de las villanías y grandezas de la guerra, condecorado con la Cruz De Sant Jordi, aplaudido hasta las lágrimas en el congreso de los diputados, el gran hombre era una pura farsa, una montaña de embustes, una mentira monumental. Benito Bermejo, un historiador que funcionaba por libre y que llevaba tiempo estudiando a los supervivientes españoles del Holocausto, había descubierto tal sarta de incoherencias en el relato de Marco que decidió escribir un informe y hacerlo llegar a diferentes autoridades e instituciones: la leyenda de Marco cayó al suelo como un castillo de naipes justo antes de que la pantomima tomara dimensiones colosales, y Marco interpretara un discurso lacrimoso ante el propio presidente del Gobierno de España nada más y nada menos que en Mauthausen para conmemorar el 60 aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial. El revuelo posterior fue inmenso, la revelación conllevó un profundo debate sobre el Holocausto y su verosimilitud, sobre la credibilidad de los testigos, sobre la credibilidad del ser humano. De entre todo el parloteo y la opinología que suscitó el asunto, dos análisis interesaron a Cercas sobremanera, dos artículos novelísticos y novelescos escritos por dos admirados escritores: Claudio Magris y Vargas Llosa. Magris lo tituló delatoramente “El mentiroso que dice la verdad”; Vargas,

⁶²³ Javier Cercas, *El Impostor*, PRHMondadori, 2014, p.22

no menos elocuente, “Espantoso y genial”⁶²⁴. Ambos venían a decir algo muy parecido: Enric Marco era un embaucador de primera división, y un ser humano moralmente cuestionable, pero ¿acaso su intento de fabulación vital, su ilusionismo público, su engatusamiento colectivo, no era equivalente a lo que todo buen novelista aspira a hacer con sus libros?

Algo muy parecido debió decirle Vargas Llosa a Cercas en la cena que mantuvieron en el apartamento del escritor peruano semanas después de que estallara el caso. Cercas venía ya imantado de interés por el personaje y ese interés reforzado por una coincidencia: una de sus hermanas, Blanca Cercas, había tratado a Marco durante muchos años mientras éste fue vicepresidente del FAPAC, la organización que representaba a padres y alumnos de los colegios de Cataluña. De hecho, fue a su hermana Blanca y a un grupo de amigos de su hermana, que también frecuentaron a Marco durante aquella época, los primeros a quienes sometió a un interrogatorio sin contemplaciones sobre el gran impostor durante una comida que Cercas organizó días después de que estallara el caso. A Cercas le interesaba lo rocambolesco del asunto, no tardó en ver en el personaje y en la trama un filón de literatura, y desde luego le excitó la misma confluencia de historia y fábula, de hechos y embustes, que había atrapado la atención de Vargas Llosa. Pero había algo más:

<<- Es como si todos tuviésemos algo de Marco- me oí decir, embalado-. Como si todos fuésemos un poco impostores.

[...] Entre los comensales de aquella cena estaba Ignacio Martínez de Pisón, amigo mío y escritor conocido entre sus conocidos por su temible franqueza aragonesa, quien rompió el hechizo con un comentario demoledor:

- Sí: sobre todo tú>>⁶²⁵

Pisón acciona el botón, baja el palanquín de la dinamita. Con este acerado comentario, Cercas comprende bruscamente que el caso Marco no es sólo un buen tema para una

⁶²⁴ El de Vargas Llosa apareció publicado en el diario El País el 15/5/2005; el de Magris, en Il Corriere della sera, 21/1/2007, «*Il bugiardo che dice la verità*». Dice Vargas: <<Todo esto lleva a reflexionar sobre lo delgada que es la frontera entre la ficción y la vida y los préstamos e intercambios que llevan a cabo desde tiempos inmemoriales la literatura y la historia. Enric Marco tiene los pies firmemente asentados en ambas disciplinas y será muy difícil que alguien consiga separar lo que en su biografía corresponde a cada uno de esos ámbitos. Como en las mejores novelas, él se las arregló para fundirlos en su propia vida de manera inextricable. Él mismo es una ficción, pero no de papel, de carne y hueso.>>

⁶²⁵ Javier Cercas, op.cit, p.22.

novela, incluso no sólo un tema ideal para sus novelas: es un asunto personal⁶²⁶. En 2005, cuando Pisón le propina esta broma y hace reír a Vargas Llosa y a todos los demás invitados, Cercas ríe pero menos, y siente como se abre una vía de agua en su supuesto bien acabado mascarón de literato, que no hará más que crecer y ensancharse año tras año, hasta amenazar con hundirlo en los meses posteriores a la publicación de *Anatomía de un instante*. Es entonces cuando decide reparar su malestar escribiendo su siguiente novela, *Las leyes de la frontera*. Pero también es entonces cuando empieza a coquetear con la idea de escribir sobre Enric Marco, y es en esas fechas de zozobra interior y hundimiento humano cuando conoce a Marco por vez primera: <<Conocí a Marco en junio de 2009, cuatro años después de que se convirtiera en el gran impostor y el gran maldito. [...] Cuando conocí a Marco, acababa de publicar mi décimo libro, *Anatomía de un instante*, aunque no estaba en un buen momento. Ni yo mismo entendía por qué.[...] Un día mi mujer me puso un ultimátum: o yo pedía hora con un psicoanalista o ella pedía el divorcio. [...] Éste, por lo demás, intentó guiarme hacia dos conclusiones. [...] la segunda conclusión era que mi vida era una farsa y yo un farsante, que había elegido la literatura para llevar una existencia libre, feliz y auténtica y llevaba una existencia falsa, esclava, e infeliz, que yo era un tipo que iba de novelista y daba el pego y engañaba al personal, pero en realidad no era más que un impostor. [...] >>⁶²⁷. El gran periplo psicoanalítico, la zozobra emocional de meses, la tensión conyugal, todo había quedado ya aclarado en la puyita de su amigo Pisón cinco años atrás durante una cena desenfadada. Podemos conjeturar sobre si *Las leyes de la frontera* no fue para Cercas, además de la exploración de un misterio mental y una aventura creativa como lo son todas sus novelas, una liberación, un permiso prolongado de escritura para reencontrarse consigo mismo, sin exigencias ni prerequisites de género, un puro cambio de piel en el que ensancharse hacia los dominios de la imaginación y reencontrar una voz más libre, acaso más auténtica. Pero lo que desde luego parece claro es que, de serlo, no fue suficiente. No para cerrar el boquete de sus dudas personales, ni para alejar el fantasma de Marco⁶²⁸. Cercas quiere -necesita- hablar

⁶²⁶ Ya en la tempranera página 18 del libro confiesa Cercas: <<Pero no fue sólo eso; además, el verbo <<interesar>> es insuficiente: más que interesarme por el caso Marco, lo que ocurrió fue que concebí de inmediato la idea de escribir sobre él, como si sintiese que en Marco había algo que me atañía profundamente>>.

⁶²⁷ Op.cit, pp.15-17

⁶²⁸ *Las leyes de la frontera* pudo representar una liberación análoga en muchos sentidos a la que experimentará Cercas escribiendo su primer libro de un nuevo ciclo en 2019, *Terra Alta*, donde vuelve a la ficción “con ficción” tras años sumido en relatos reales. Véase en este sentido sus palabras en la entrevista concedida a *La Vanguardia* tras ganar el Premio Planeta con dicha novela: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20191017/471032100186/javier-cercas-premio-planeta-terra-alta-entrevista.html>

de Marco, preguntar sobre Marco, conocer a Marco, desde luego escribir un libro sobre Marco, porque Marco es la fórmula magistral, el resultado a la enésima potencia de su propio dilema, de su problema mismo: de su impostura. A partir de este reflejo básico, de este espejo elemental, Cercas construye la novela. Sin embargo, y como siempre que nos adentramos en los laberintos humanos, el proyecto pronto se complica.

2

La primera complicación a la que se enfrenta Cercas es técnica, y es una complicación gemela a la que encaró cuando se decide a escribir sobre el golpe de estado del 23-F con *Anatomía de un instante*. Al empezar a excavar en la biografía de Marco, Cercas se topa con tal cantidad de lagunas documentales, arenales de recuerdos, falsificaciones adrede, intermitencia de testigos, que pronto se da cuenta que va a resultar imposible escribir una ficción de una historia con tantísima ficción. A toda esta ensalada de imprecisiones, hay que sumarle el activo desorden al que el propio Enric Marco somete toda la información, porque a sus 90 y pico años aún sigue siendo un farsante genial y un liante único, y juega con Cercas en todas las entrevistas que mantienen, ahora intentando ganárselo, ahora rechazándolo, ahora aportando un dato retocado, ahora silenciando un detalle, para hacer con el libro en marcha lo que ha hecho con su vida, con los medios, con todo el mundo desde siempre: inventarse un cuento de sí mismo.

Cercas logra saltar este primer escollo con rapidez y elegancia. Se diría que hasta con gusto, como congratulándose que de nuevo la realidad le obligue a atrincherarse en una novela cuya historia no puede ser escrita con ficción, porque no se puede contar con ficción la gran ficción de Enric Marco. Así que, de cabeza otra vez a la novela sin ficción. Otra vez al relato real⁶²⁹. Y es curioso: Cercas habla repetidamente durante el libro de lo poco que quería escribir ese libro, y de lo mucho que luchó para no escribirlo⁶³⁰. Pero hay que añadir que, por mucho que lo hubiera querido escribir y lo poco que hubiera luchado

⁶²⁹ <<Por eso nos parece espantoso [Enric Marco]: porque no aceptó ser quien era y tuvo la osadía y la desvergüenza de inventarse a base de mentiras; porque las mentiras están muy mal en la vida, aunque estén muy bien en las novelas. En todas, claro está, salvo en una novela sin ficción o un relato real. En todas, salvo en este libro.>> Op.cit. p.207. Recuérdese lo que Cercas entiende por relato real: <<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.[...] el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad; el real, permanecer cosido a ella>>, Javier Cercas, *Relatos Reales*, Acantilado, 2000, p.17

⁶³⁰ Op.cit, p.15, por ejemplo: <<Yo no quería escribir este libro. No sabía exactamente por qué no quería escribirlo, o sí lo sabía y no quería reconocerlo o no me atrevía a reconocerlo; o no del todo>>.

por no hacerlo, antes de 2009, antes de *Anatomía de un instante*, me resulta difícilísimo pensar que lo hubiera logrado. *Anatomía de un instante* es la máquina perfecta, el diseño último con el que triturar historias como las del 23-F o las de Enric Marco. No importa que una gire esencialmente en torno a un gesto de varias personas, y la otra en torno a una persona y sus múltiples gestos: lo que importa es que con el artefacto que Cercas logra montar con *Anatomía*, su creatividad se fortalece lo suficiente como para poder agarrar grandes historias saturadas de fabulación y amasarlas hasta convertirlas en buenos relatos literarios desde el recurso de la no ficción, desde la escritura pegada al dato. Desde la gran artimaña del relato real⁶³¹.

El Impostor es, en este sentido, la culminación de esos relatos reales. Lo es por varios motivos. El primero, porque recoge en él todas las grandes técnicas, los mejores recursos con los que Cercas ha montado anteriormente sus relatos reales. Por ejemplo, las versiones. *El Impostor* despliega de nuevo aquella conjunción disyuntiva *o*, aquel mundo de posibilidades, aquella enredadera de realidades, que Cercas había empleado a fondo en *Soldados de Salamina*: <<Eso es lo que yo sabía desde el principio pero no quería reconocer o no me atrevía a reconocer; o no del todo.>>⁶³². Y: <<Así que aquel mismo día se presentó en las oficinas de la Deutsche Werke Werft en Barcelona, en la calle Diputación (o tal vez Consejo de Ciento) [...]>>⁶³³. Y también: <<No volvió a acordarse del asunto hasta cuatro años después (o no hay constancia de que volviera a acordarse) [...]>>⁶³⁴. Hay docenas de ejemplos así, pero en esta novela Cercas no se contenta sólo con ello. La técnica de las versiones alcanza aquí una magnitud desconocida, en parte porque toda la historia está construida sobre la borrasca de recuerdos ajenos y claudicantes de quienes habían conocido al nonagenario Marco en su juventud, pero también por el *efecto Marco*, por la intencionadísima capacidad para el embuste y el despiste que Marco ha tenido desde siempre, y que aplica a rajatabla sobre sus propios recuerdos: <<Era allí don-

⁶³¹ <<Me dije que Marco había contado ya suficientes mentiras y que por lo tanto ya no podía llegarse a su verdad a través de la ficción sino sólo a través de la verdad, a través de una novela sin ficción o un relato real, exento de invención y de fantasía [...]>> Op.cit, p. 23. Exento de invención y de fantasía, sí, pero no de imaginación crítica, de capacidad de relacionar datos. El razonamiento es clavado al que Cercas argumenta en *Anatomía de un instante* para escribir el libro del modo cómo decide hacerlo.

⁶³² Op.cit, p.15

⁶³³ Op.cit, p.102

⁶³⁴ Op.cit, p.260

de estaba Marco desde hacía horas, o era allí donde dice que estaba.>>⁶³⁵. Tratándose de recuerdos, hay que coger siempre ese material con pinzas. Si estos recuerdos pertenecen a un embustero sistemático como Marco, esas pinzas deben estar doblemente esterilizadas. Cercas se adentra en un mundo movedizo donde la grietas de la memoria se ven exacerbadas por la fantasía intencionada de Marco, una fantasía que termina por bañar hasta los documentos supuestamente oficiales de su vida, y que logra devorar a sus biógrafos y contaminar incluso sus biografías: <<Hasta aquí, en el relato de Marco (o en el relato de Marco reproducido o recreado por Pons Prades) la mentira se fabrica sólo con mentiras; a partir de aquí también con verdades [...]>>⁶³⁶. O: <<Siempre ganarían- dice Bassa que pensaban los nazis, o dice Bassa que, durante su estancia ilusoria en Flörsenburg, Marco pensaba que pensaban los nazis [...]>>⁶³⁷. La frase no está escrita para analizarla y sacarle el complemento directo, sino para no entenderla, para sumirnos en el cacao de recuerdos sobre recuerdos, y embustes sobre embustes, y mentiras compradas y certificadas por cronistas como Bassas o Pons Prades, que desplazan por completo los inencontrables hechos reales.

El delirio alcanza así grados superlativos ya que las versiones de *El Impostor* bifurcan desde el recuerdo, pero también por supuesto desde la mentira. No sólo nacen de la fragilidad de la memoria ni son sólo hijas del incansable paso del tiempo. Muy al contrario, son fruto de una inteligencia compositiva clara y precisa, una mano creativa que corta, pega, zurce, empalma, y que se lleva por delante con su verbosidad, su gracia, y sus engatusamientos, a escritores, a reporteros, a chavales de instituto. Incluso a enemigos: << Eso es, más o menos, lo que Marco le dijo a Bermejo, o lo que Bermejo recuerda que más o menos le dijo Marco>>⁶³⁸. También el rectilíneo historiador Benito Bermejo, quien provoca la caída de Marco, tiene dificultades para fijar las palabras de Marco, seguir sus pasos, porque sobre ellos el liante único y farsante genial ha esparcido durante años con palabras, escritos, textos, con falsos documentos de su pluma compulsiva, un océano de in-

⁶³⁵ Op.cit, p.63. Otro buen ejemplo en la página 67: <<Dice que allí se enteraron de que no eran los únicos que habían acudido a liberar las islas, y de que había partido de Valencia (o había llegado ya desde allí) una expedición semejante a la suya al mando de un jefe de la guardia civil llamado Uribarri. Dice que la exaltación de los primeros días [...] Dice que no recuerda nada del viaje de regreso, salvo que todo el mundo en el barco atribuía el fracaso de la operación a las discrepancias entre Bayo y Uribarri>>

⁶³⁶ Op.cit., p.124

⁶³⁷ Op.cit, p.134

⁶³⁸ Op.cit, p.322

certidumbre: <<La portería de la tía Ramona se hallaba frente a los cuarteles de Lepanto y, durante las primeras semanas o meses, Marco se limitó a espiar la realidad desde su ventana, según cuenta el mismo en uno de los textos autobiográficos o pseudoautobiográficos que envió a la Amical de Mauthausen tras el descubrimiento de su impostura.>>⁶³⁹. Llegados a este punto, ni Cercas se salva de las deformaciones de Marco, las ondulaciones que Marco y su extraño talento provocan en todo lo que toca: <<Dice que no recuerda cuánto tiempo pasó en Barcelona pero que, al cabo de semanas o días, su tío y él volvieron a alistarse como voluntarios, esta vez en la llamada Columna Roja y Negra, una unidad (esto no lo dice Marco: lo digo yo) formada por milicianos anarquistas que venían de participar en la expedición de Mallorca [...]>>⁶⁴⁰. Incluso Cercas se ve obligado a matizar voces, a delimitar autoridades, porque con Marco nunca se sabe y todo resbala.

3

Y al igual que en *Soldados de Salamina*, Cercas nos devuelve al taller del novelista. *El Impostor* retoma otro clásico de los relatos reales: el gusto tan Cercas por mostrarnos las tripas del libro, la aventura de su proceso creativo, el *making off* de la obra. Aquí no sólo conocemos de pe a pa los pasos, la transcripción de las grabaciones, de las reuniones y contrarreuniones que Cercas mantuvo con Marco, con familiares de Marco, con antiguos compañeros de Marco, sino que accedemos como nunca a los documentos desleídos, los momificados artículos, el papel amarillento de periódicos, sumarios, informes, fotografías,

⁶³⁹ Op.cit, p.93

⁶⁴⁰ Op.cit, p.67

cartas⁶⁴¹, que confirman o contradicen noticias de la vida de Marco, que refuerzan las hipótesis o desechan las habladurías, que se esfuerzan por fijar y alumbrar el torbellino de dimes y diretes, contornos borrosos, que son la vida y hechos de Enric Marco. Todo este batallón de pruebas demuestra la dificultad de demostrar algo con pruebas, lo muy aceitosa y escurridiza que es la tarea de historiar, la inevitable necesidad de emplear la imaginación crítica para relacionar datos y sortear lagunas. En este sentido, la obra vuela de nuevo hacia uno de los temas fetiche de la posmodernidad, una de las preocupaciones clave de Cercas: las representaciones de la realidad se vuelven más reales que la realidad misma. Todo este aluvión de fotos que prueban no probar, semejante cantidad de papeles que aseguran no asegurar, se encuentran en la discusión neurálgica de nuestro tiempo: qué es real. El propio Benito Bermejo, el desenmascarador de la pantomima pública de Enric Marco, cae en la cuenta de su impostura precisamente por las absorbentes, increíblemente sólidas noticias que Marco da de su paso en los campos de concentración nazis, de sus avatares como deportado, de sus recuerdos excesivamente nítidos e inusualmente claros que enarbola en entrevistas, conferencias, charlas públicas: <<Por supuesto, Bermejo había solicitado información sobre Marco al archivo del Memorial de Flossenbürg, [...] y seguía sin explicarse el contraste aparatoso no ya entre la abundancia y colorido épico y sentimental de los relatos de Marco y la parquedad y la grisura habituales de los relatos de los demás deportados, sino sobre todo entre la facundia pública de Marco y su negativa tajante a hablar en privado.>>⁶⁴²

⁶⁴¹ El taller del escritor se abre en esta obra de par en par y genera una suerte de *collage* de documentos sorprendentemente variado y abundante: tenemos artículos del propio Cercas publicados en *El País* e incrustados en la novela: *Yo soy Enric Marco*, 27/12/09, pp. 41-43; *El chantaje del testigo*, 26/12/10, pp.276-278; *La tiranía de la memoria*, 2/1/08, pp. 304-307. También encontramos artículos de periódicos de la época con noticias de Marco, esencialmente de *La Vanguardia*, p. 89 o p.109. Fotografías de Marco: junto a Carner, p.196; golpeado por la policía en una manifestación de 1979, p.224, o en el encuentro de deportados del campo de Flossenbürg, sentado entre los auténticos deportados como si fuera uno más -es uno más. Marco es un experto consumado en generar documentos, representaciones de su leyenda, creérselas, y hacerlas creíbles. Cartas de maestros y alumnos de escuela que escucharon a Marco, p.304; transcripciones de entrevistas a Marco, pp.391-398; resúmenes de fichas de trabajo -concretamente, la que derrumba el mito de deportado de Marco-, p.320; documentos biográficos de Marco, como la ficha de su madre del Manicomio de Sant Boi del Llobregat. O entrevistas filmadas con el propio Marco por el hijo de Cercas, Raúl Cercas, p. 61; entrevistas a testigos, como el de un antiguo compañero de FAPAC, p. 317; o el plan que Cercas siguió para montar todo el material, p.413-414.

Sobre la construcción de *El Impostor*, véase el artículo que Cercas escribió invitando a su lectura tras publicar la novela, *El impostor de El Impostor*, *El País Semanal*, 17/11/14

⁶⁴² Op.cit. p.317

El historiador Bermejo termina dando con el papel que pone fin a la farsa, el documento que evidencia que Marco miente⁶⁴³, pero lo que le pone en guardia irreculable es el contraste entre el hombre público y el hombre privado, entre la persona y el personaje: entre Enric Marco y la representación mundial de Enric Marco.

Hay más retornos, otros recursos que caracterizaron los relatos reales o novelas sin ficción y que reaparecen en *El Impostor*, como los *leit motivs* o estribillos que se repiten en el libro para caracterizar a Marco como el liante único y farsante genial que es⁶⁴⁴, el rock star del movimiento histórico que llegó a ser⁶⁴⁵; la muletilla sobre el pasado que no pasa de Faulkner⁶⁴⁶ o el “honor a los valientes” que Cercas emplea para homenajear al puñado de jóvenes de la UJA que, todavía humeante el fin de la guerra, plantaron cara al orden de terror instaurado por el franquismo y a cuyo reducido grupo Marco jamás perteneció⁶⁴⁷

Pero la segunda razón por la que Cercas supera su propio género en este libro tiene que ver con un asunto menos técnico y mucho más espinoso. Tiene que ver con los aguafiestas.

4

Por más que lo hubiera querido, Cercas no hubiera podido escribir en 2005 el libro sobre Marco que termina escribiendo en 2014, no sólo, como dije, porque para ello era necesario depurar y afinar al máximo el engranaje del relato real con un libro como *Anatomía de un instante*, un mecanismo de no ficción perfeccionado para poder digerir historias tan colapsadas de ficción como ésta. Cercas tampoco podía acercarse al caso Marco en 2005 porque el caso Marco era el caso España 1940-2010, porque el singular caso Marco era

⁶⁴³ Op.cit, p.320. En el fondo, el enigma principal del libro no es si Marco se inventó lo que decía o no, sino el propio Marco, Marco en sí. El mismo Cercas cierra la novela con el incontestable hallazgo: en la última página averiguamos que no, que Marco no estuvo nunca en Flossenbürg, que el nombre que aparece en la lista de prisioneros no es el suyo, op.cit, p.419. Y sin embargo, ese descubrimiento apenas modifica el sentido de la obra. Esa verdad, ese dato, ese número, no nos dice prácticamente nada.

⁶⁴⁴ Op.cit, p. 147 y 183

⁶⁴⁵ Op.cit, p. 295-348-370-376-378

⁶⁴⁶ Op.cit, p. 181-297-301- 337

⁶⁴⁷ Op.cit, p.117-121-136-384-386

un tremendo caso colectivo; porque en el caso Marco, en el fraude Marco, todos salían mal en la foto:

<< - Sí, la verdad es que pensé que a estas alturas por lo menos una docena de escritores españoles habrían escrito ya sobre Marco. Pero no hay ninguno, me parece.

- No que yo sepa -confirmó Santi-. Bueno, creo que alguno lo intentó, pero se asustó en seguida. ¿Te extraña? A mí, no. En la historia de Enric todo el mundo queda como el culo, empezando por el propio Enric, siguiendo por los periodistas y los historiadores y acabando por los políticos; en fin: el país al completo. Para contar la historia de Enric hay que meter el dedo en el ojo, y a nadie le gusta eso. A nadie le gusta ser un aguafiestas, ¿no es cierto? Y menos a los escritores españoles. >>⁶⁴⁸

Para contar la historia de Enric Marco hacía falta haberse enredado en una polémica sobre los límites de la literatura y el periodismo como la que se desató sobre la cabeza de Cercas en 2011 en los periódicos; hacía falta pronunciarse sin reservas sobre las incongruencias del independentismo catalán como Cercas no dejará de hacer de 2012 en adelante; hacía falta driblar periodistas furiosos, defensoras del lector confusas, envidiosos profesionales; hacía falta una instantánea tan cruda, tan insistente, tan compleja, como la que dedica a Adolfo Suárez, o a Gutiérrez Mellado, o a Santiago Carrillo; en definitiva, era necesario el Cercas alto y claro que nace a la vida pública a partir de *Anatomía de un instante* para poder escribir *El Impostor*. Era necesario aquel libro para poder escribir este otro.

En el caso Marco, encima, la foto es tan panorámica, el reflejo que brinda el personaje atañe tanto a tanta España, que el aguafiestas que quiera señalarlo tendrá que emplearse a fondo, utilizar su mejor dedo índice: <<[...] Es verdad, en fin, que Marco es un símbolo de este momento de la historia de su país; pero no es verdad que sea un símbolo de este momento de la decencia y el honor excepcionales de la derrota, sino de su indecencia y su deshonor comunes.>>⁶⁴⁹. Con *El Impostor*, Cercas apunta a tejidos muy sensibles de nuestro relato colectivo. Si el oscuro y humillante cataclismo del final de la guerra nos devuelve una estampa miserable de nosotros pero al menos comprensible, la estampa de la Transición es ya mucho menos excusable: <<Marco reinventó su vida en un momento en

⁶⁴⁸ Op.cit, p.32

⁶⁴⁹ Op.cit., p.105

que el país entero estaba reinventándose. Es lo que ocurrió durante la transición de la dictadura a la democracia en España. Muerto Franco, casi todo el mundo empezó a construirse un pasado para encajar en el presente y prepararse el futuro. Lo hicieron los políticos, intelectuales y periodistas de primera fila, de segunda fila y de tercera fila, pero también personas de todo tipo, personas de a pie; lo hizo gente de derechas y gente de izquierdas, unos y otros deseosos de demostrar que eran demócratas desde siempre y que durante el franquismo habían sido opositores secretos, malditos oficiales, resistentes silenciosos o antifranquistas durmientes o activos.>>⁶⁵⁰. Y Cercas remata: << Ésa es la realidad: al menos durante los años del cambio de la dictadura a la democracia, España fue un país tan narcisista como Marco>>.⁶⁵¹.

El desmontaje no se detiene ahí. Marco es un camaleón inigualable, una versión popular y festiva de aquel presidente Adolfo Suárez que, como todos los grandes histriones del mundo, vive a lo que salga y actúa a lo que venga, sin mayores contemplaciones, con una moral laxa y sin unas convicciones ideológicas que lo restrinjan o lastren, siempre guardianes de su más íntimo secreto: no tener ningún secreto. Es precisamente gracias a esa holgura de movimientos por lo que Suárez logra desmontar y aniquilar una dictadura de 40 años en 4 de democracia, y por lo que Marco consigue escalar vertiginosamente hasta la secretaría general de la CNT a finales de los setenta sin ninguna militancia previa, para después dar un salto mortal y colocarse en el puro activismo cívico como vicepresidente de la asociación de padres y alumnos de Cataluña en los ochenta, para después dar un salto mortal y convertirse de la noche a la mañana, con un par de fotos bien tomadas y unos documentos bien corregidos a mano, en un octogenario deportado español de la Segunda Guerra Mundial, una víctima del nazismo; para acto seguido, sin tomar siquiera aliento ni despeinarse, dar un salto mortal y convertirse en el flamante invitado de las televisiones públicas, en el rock star del activismo social de principios de siglo XXI, en el brillante orador, el agitador de las conciencias juveniles en institutos abarrotados donde chavales desprovistos de bagaje vital o cinismo intelectual quedan encandilados hasta los huesos por las charlas del viejo peleón, el campeón de todas las causas, el español que estuvo siempre allí y en el momento exacto, una vida emparejada a la Historia de su nación, un héroe sin paliativos. Marco sintetiza todas las épicas nacionales ocurridas de 1939 a esta parte porque su talento de liante único y de farsante genial y de histrión sin

⁶⁵⁰ Op.cit, p.233

⁶⁵¹ Op.cit, p.234

convicciones le permite precisamente detectar antes que nadie las convicciones de cada época, camuflar su vida con la gran vida de su país, mimetizar la mitología social de cada momento y moldearse así mismo, quitando un poco de pasado de allí, retocando alguna memoria por allá, algún documento, añadiendo alguna vivencia inventada, hasta encajar perfectamente con el símbolo de los tiempos. Nadie se salva: en *El impostor* sale mal parado hasta el último símbolo de los últimos tiempos, el llamado Movimiento de la Memoria Histórica, del que Enric Marco fue tal vez uno de sus más ruidosos ejemplares: <<¿Qué es la industria de la memoria? Un negocio. ¿Qué produce ese negocio? Un sucedáneo [...] la industria de la memoria es a la historia auténtica lo que la industria del entretenimiento al auténtico arte y, del mismo modo que el kitsch estético es el resultado de la industria del entretenimiento, el kitsch histórico es el resultado de la industria de la memoria. El kitsch histórico; vale decir: la mentira histórica. Marco fue la encarnación perfecta de ese kitsch. >>⁶⁵².

Pero también se reparte leña para el propio Cercas. Una vez arremangado y metido en camisa de aguafiestas, Cercas no sólo señala las miserias colectivas de la posguerra, el chaqueteo generalizado de la Transición, la baratísima mitología de la industria de la Memoria histórica, también él, su persona, su tarea, es puesta bajo la lupa. *El Impostor* es para Cercas durante muchos años un libro persecutorio del que no logra zafarse porque contiene un espejo que le devuelve la medida de sus trampas, la viva imagen de sus miedos más profundos:

<<- [...] Y ahora dígame otra cosa: ¿quién había oído hablar en España de la memoria histórica cuando se publicó su novela [*Soldados de Salamina*]?

- ¿No me estará diciendo que la apoteosis de la memoria histórica ocurrió por culpa de mi novela? Soy vanidoso, pero no tonto.
- Ocurrió por culpa de su novela y de otras cosas, pero por culpa de su novela también. ¿Cómo se explica si no el éxito que tuvo? ¿Por qué cree usted que tanta gente la leyó? ¿Porque era buena? No me haga reír. La gente la leyó porque la necesitaba, porque el país la necesitaba [...]>>⁶⁵³

⁶⁵² Op.cit, p.305

⁶⁵³ Op.cit, p.356

Cercas se autodice estas cosas en un diálogo unamuniano que mantiene con un imaginario Enric Marco en el único capítulo del libro que, expresamente anunciado así, es ficticio⁶⁵⁴. Este supuesto Marco acorralla a Cercas, lo encara, lo ridiculiza, se gemeliza con Cercas, pretende colocar sus embustes y su vida de engaños a la altura de la vida de engaños que un novelista lleva por escrito: <<Mire, con su novela usted les demostró a muchas personas que se habían olvidado de la guerra, o por lo menos les hizo creer que se habían olvidado, pero con mi impostura yo demostré que en nuestro país no existía el Holocausto, o que a nadie le importaba. No me diga que le hice daño a nadie. Yo no hice más daño que usted; y lo hice como usted, con las mismas herramientas que usted.>>⁶⁵⁵. Marco es el doble perfecto de Cercas, la culminación de todos los dobles que desfilan por su literatura. No sólo, por supuesto, este Marco ficticio que Cercas introduce durante unas pocas páginas, sino el Marco de carne y hueso que se pasea por todo el libro y con el que Cercas choca, discute, riñe, se reconcilia, protagonizando ambos un cortejo bufo en el que Marco emplea todas sus trucos de embaucador para hacer de Cercas una marioneta, y del libro de Cercas su propio libro; y en el que Cercas emplea todas sus llaves de novelista para ganarse a Marco, para apretarle información que no suelta, para doblegar sus fantasías a realidades y hacerle rendirse a los hechos, y por supuesto para defender su libro frente a los intereses que Marco pretende inyectar en él⁶⁵⁶. Este encaje de caracteres, esta extrañísima pareja, es otro de los grandes motivos por los que a Cercas le toma dios y ayuda lanzarse a escribir *El Impostor*. Enric Marco es de algún modo primitivo o intuitivo o esencial la sombra exacta de Javier Cercas: << - [...] Usted es igual: cualquier excusa le parece buena para sentirse culpable. La suya es una moral de esclavo; la mía, en cambio, es una moral de hombre libre. Yo no me siento culpable de nada, yo he superado la culpa, y usted lo sabe y por eso me admira. No se atreve a decirlo, claro, pero me admira. Tiene miedo de decirlo, pero me admira. Me considera su héroe, y por eso de vez

⁶⁵⁴ Es el arriesgadísimo capítulo 8 de la Tercera parte, en donde Cercas vierte unas páginas de ficción que, aunque avisadas y delimitadas, podrían contagiar de ficcionalidad el resto del libro.

⁶⁵⁵ Op.cit, p.362

⁶⁵⁶ La relación entre ambos se va desgranando a lo largo del libro, como una subtrama, desde el choque inicial y el rechazo visceral que a Cercas le suscita el hiperactivo y ególatra Enric Marco que conoce en 2009 (p. 34-35), pasando por la identificación que Cercas experimenta con Marco como su espejo perfecto (p.70-71), hasta llegar a un estado de comprensión auténtica hacia el personaje, casi rozando el afecto, sin juicios, sin sentencias morales, aunque evidentemente con precauciones y métodos afinados para sonsacarle la verdadera información (p.329-330). Esta relación encarna la reflexión “entender vs. justificar” sobre la que Cercas reflexiona en la novela, como señalaré en breve.

en cuando se le escapa en su libro un <<nuestro héroe>> por aquí y un <<nuestro héroe>> por allá.>>⁶⁵⁷.

Como si Marco hubiera leído todos los libros de Cercas, su vida sintetiza todos los héroes de Cercas. Marco es el héroe inesperado que niega su heroicidad como un Miralles⁶⁵⁸; Marco es el histrión interminable y el camaleón irrepetible que fue Adolfo Suárez; Marco es el personaje que devora a la persona como un Zarco (como un Quijote)⁶⁵⁹; Marco es el hombre corporal, extramoral, dinámico sin fondo, que sencillamente vive para estar aquí, destilando una alegría vitalicia⁶⁶⁰. Como si Marco hubiera leído todos los libros de Cercas, él mismo aplica técnicas del novelista sobre la realidad pura y dura, sobre su vida en vivo y en directo. Fagocita recuerdos propios y ajenos para asimilarlos y recontarlos más tarde hechos propios, ensanchados, modificados, encajados a mayor bombo de sí mismo, traídos a cuento: no tiene otro contacto con el célebre preso PuigAntich sino por su mujer, quien cose para la familia, pero da la bienvenida a esa casualidad y la reconvierte apareciendo de pronto como valeroso defensor de la causa del condenado⁶⁶¹. Jamás ha tratado al poeta Josep Carner, es probable que ni siquiera lo haya leído, pero corre a verlo llegar a Barcelona tras 30 años de exilio, y empuja, codea, se revuelve, hasta aparecer en la foto clave junto al hombre del momento, acariciándole la cara como si de un viejo amigo se tratara, consiguiendo así generar la imagen, el documento que lo avala como protagonista del acontecimiento⁶⁶². De la UJA, aquel grupúsculo de jóvenes combativos que, nada más terminada la guerra, deciden plantar cara al franquismo imperante hasta caer machacados por la policía, Marco tiene sólo una fugacísima noticia, un evento que apenas roza su día a día de mecánico atribulado: pero esa racha de historia la coge Marco al vuelo para inyectársela y hacerla tejido propio, presentándose después como uno más de esa joven resistencia. Y desde luego hace lo mismo con los libros sobre el Holocausto, sobre la Guerra Civil, sobre la Segunda Guerra Mundial, cuyos datos, testimonios, tono,

⁶⁵⁷ Op.cit, p.364

⁶⁵⁸ Op.cit, p.37-38

⁶⁵⁹ La comparación entre el gran Enric Marco-Don Quijote, y el mero y raso Enric Marco-Alonso Quijano, la explora Cercas a partir de la página 268 de la obra.

⁶⁶⁰ Op.cit, p.108

⁶⁶¹ Op.cit, p.179

⁶⁶² Op.cit, p.196

exprime a fondo para asimilarlos y hacerlos sustancia propia: Cercas no podía encontrar un ejemplo real más poderoso de ese lector vampírico que promulga⁶⁶³.

Marco huele a leguas cualquier rastro de literatura, detecta al instante dónde está la noticia pero sobre todo el relato, y luego se lanza sin miramientos contra las personas, los eventos, las fechas, para deformarlos, trocearlos, y devorarlos hasta convertirlos en cosa suya. En el fondo, no muy distinto a lo que Cercas hace para escribir sus libros, salvo que un novelista termina construyendo con ello un artefacto que todos sabemos que es ficción, y Marco termina construyendo con ello una biografía, es decir, un artefacto que todos pensamos que es verdad. Su impostura no se detiene ante nada: Marco fagocita un sindicato entero de trabajadores, la CNT, porque sabe entender el relato de la organización y lo exprime hasta agotarla; Marco fagocita el relato del deportado, la bibliografía del deportado, las asociaciones de los deportados, su rito, su folklore, su ámbito, porque es un genio del cuento, un artista consumado de las historias que nos contamos para contarnos el mundo, y en ese engranaje sólo hay que saber en qué punto cambiar una pieza por otra, un nombre por otro, una fecha por otra, para meterse dentro y dominar el mecanismo. Para darnos gato por liebre.

5

Y aquí llegamos a la cima de *El Impostor*, el punto desde el que el libro vuela hacia nuevos horizontes, deja atrás el relato real al que Cercas nos venía acostumbrando, y exhibe toda su fuerza. Porque este Marco, este novelista de sí mismo, este cuentista que lleva una vida por capítulos, es sobre todo un grandísimo falsificador. Marco consigue una réplica perfecta, una falsificación incontestable del héroe. O de lo que Cercas siempre ha entendido por un héroe. A diferencia de un Miralles, de un Suárez, de un Zarco, de un Rodney Falk, aquí la duda no se instala sobre si es o no es él, o sobre por qué hace lo que hizo, sino sobre todo cómo hace lo que hizo. Marco durante mucho tiempo parece un héroe hecho y derecho. Parece uno de esos personajes de destino que, por el bien de todos, se sacrifica en defensa de los valores más elevados de la comunidad. Al verse arrancada su careta, al ser destapado, todas sus hazañas toman un color inesperado de egoísmo, fanfarria, y pequeñez. Algunos de sus hechos pasan a ser pura palabrería porque son demostrados como falsos, pero incluso aquellos hechos que nadie puede des-

⁶⁶³ Lo ha dicho ya en varias ocasiones, pero véase por ejemplo *El lector vampiro*, El País, 26/7/09
276

mentir del todo se impregnan de un barniz deslucido: parecen los actos de un personaje de carácter, movilizado única y exclusivamente por sus intereses. Retomo los manidos conceptos del personaje de destino y el personaje de carácter de los que ya hablé antes, porque para Cercas la distinción entre ambos hace mucho que ha dejado de estar clara. No sólo eso, la distinción entre ambos tipos de personaje (de héroe) se le antoja insuficiente, y de esa insuficiencia Cercas saca oro puro. Marco es una mezcla (otra mezcla) entre carácter y destino: como un Miralles, como un Suárez, su naturaleza más íntima se sincroniza con su gesto más elevado en el momento adecuado y el lugar preciso, creando un pozo de ambigüedad, una excelencia extraña que hace de su persona un símbolo y de su acto un misterio. En el caso de Marco, esa excelencia no viene, por descontado, de un acto hacia la comunidad, de ese rollo con el que quiere convencerse y convencer a todo el mundo de por qué hizo lo que hizo una vez se ha descubierto su impostura, toda esa sarta de chorradas relacionadas con mentir para concienciar a los jóvenes, a los políticos, a los ciudadanos y ciudadanas sobre el Holocausto, las atrocidades de la guerra, y bla, bla, bla. La guerra -todas las guerras- Marco la vive como tantos y tantos otros en su momento: como un testigo que mira rasamente por sobrevivir o salir lo menos mal parado, como un hombre comprensiblemente aterrorizado o zarandeado o rebajado que procura aprovechar la mínima oportunidad para hacerse con más comida, más dinero, mejores casas, y muchos menos problemas. Ha tenido 40 años de dictadura para posicionarse en la clandestinidad, en la lucha política, en algo: ha tenido incluso 30 años de democracia para posicionarse en alguna actividad netamente concienciadora, revulsiva, incomodante, en alguno de esos Nos que ciertas personas en ciertos momentos logran dar y retumban en la conciencia de sus comunidades como un campanazo de vida. Marco no ha hecho absolutamente nada de eso. Marco ha vivido, todo lo que podía. Ha dado un Sí tras otro, a menudo el Sí que daba todo el mundo en aquel momento. Y sin embargo, en el caso de Marco, por su intensidad, por su talento para la literatura vivificada o la vida literaturizada, por ser un liante único y un farsante genial, este Sí logra llegar a un nivel desconcertante, a un grado, una temperatura, que a Cercas le da mucho que pensar: <<¿Es Marco un héroe moral o extramoral, un rebelde luciferino no sólo contra las imposiciones de la moral burguesa, sino contra las imposiciones de la realidad? ¿Es ésta la forma en que, después de haberse pasado la vida diciendo Sí y estando con la mayoría, inesperadamente Marco dijo por fin No y se alineó con la minoría?>>⁶⁶⁴. Esta pregunta se va abriendo paso como un vendaval por toda la novela hasta reventar 200 páginas más allá: <<¿Eso es todo?

⁶⁶⁴ Op.cit, p.236

¿No hay ningún otro héroe por ahí? Un momento: ¿y nuestro héroe? ¿Y Enric Marco? ¿Es sólo un falso héroe? [...] ¿No se rebeló Marco también y no es su rebelión contra la insuficiencia y la estrechez y la miseria de la vida una forma máxima de rebelarse como el rebelde de Camus, la rebelión total del hombre que dice No y que, pasada ya la cumbre de la vida, quiere seguir viviendo cuando ya no le corresponde vivir, o que más bien quiere vivir todavía, contra todo y contra todos, todo lo que no ha vivido hasta entonces?>>⁶⁶⁵. La bomba está a punto de estallar, nos acercamos a pasos agigantados hacia el meollo de este libro imposible y este personaje improbable. Añade Cercas: << ¿No tuvo que elegir Marco entre la verdad y la vida y, contraviniendo todas las reglas de nuestra moral, todas nuestras normas de convivencia, todo aquello que a nosotros nos parece sagrado y respetable, eligió la vida? ¿No es ese enorme Sí un enorme No, un No definitivo?>>⁶⁶⁶. La verdad y la vida. La verdad o la vida⁶⁶⁷. He aquí la cuestión. Marco no es sólo un hijo de su tiempo, un excelente falsificador de héroes, un manipulador consumado de representaciones de la realidad que terminan siendo más reales que la realidad misma. El héroe, o pseudohéroe de Marco nos absorbe la atención por algo más: si su historia fuera sólo la historia de una impostura, deberíamos añadirla y punto al listado de mentirosos desaprensivos que ahora y siempre se han hecho pasar por lo que no son, incluso por algo tan delicado y discutible como una víctima⁶⁶⁸. Pero la historia de Marco contiene, además de una gran mentira, una chocante verdad: por el grado y la fuerza del personaje,

⁶⁶⁵ Op.cit, p.386

⁶⁶⁶ Op.cit, p.387. Sobre el valor del No y su carga heroica, escribe Cercas por esas fechas un significativo artículo, *El gran No*, El País, 17/3/13: <<El año pasado, un festival literario organizado por Le Monde en Lyon nos pidió a un grupo de escritores que eligiéramos la palabra que mejor definía lo que escribíamos y que razonáramos nuestra elección. Inmediatamente elegí mi palabra: No; inmediatamente escribí lo que sigue: “¿Qué es un hombre rebelde?”, se preguntó Albert Camus. ‘Un hombre que dice no’. Si Camus tiene razón, la mayoría de mis libros tratan de hombres rebeldes, porque tratan de hombres que dicen no (o que lo intentan y fracasan). Esto en algunos de mis libros no es muy visible; en otros resulta imposible no verlo: *Soldados de Salamina* gira en torno al gesto de un soldado republicano que al final de la guerra civil española debe matar a un jerarca fascista y decide no matarlo; *Anatomía de un instante* gira en torno al gesto de un político que, al principio de la actual democracia española, se niega a tirarse al suelo cuando los últimos golpistas del franquismo se lo exigen a tiros.>>

⁶⁶⁷ Lo cierto es que esta cuestión moviliza al propio Cercas a fondo, quien hacia el final del libro se posiciona abiertamente: <<[...] cuando estalló el caso Marco, la mujer y las dos hijas de Marco, que debieron sufrir tanto o más que Marco, a su modo se atuvieron a ella: entre un principio abstracto y un ser de carne y hueso, eligieron a un ser de carne y hueso. [...] Entre la verdad y su padre, Ona Marco eligió a su padre; entre la verdad y su marido, Dani Olivera eligió a su marido. Ninguna de las tres se arrugó entonces y ninguna se ha arrugado después, durante todos estos años en los que Marco se ha convertido en el gran impostor y el gran maldito, y en los que nadie les ha oído dirigirle un reproche, ni hacerle un ademán de desafecto. A la mierda con la verdad: honor a las valientes.>> Op. cit. pp. 385-386.

⁶⁶⁸ Listado escalofriante que Cercas añade de pasada en el libro referenciando otros “casos Marco” que se produjeron en Europa y EUA tras la Segunda Guerra Mundial o el 11-S, op.cit, p.272

Marco lleva su afirmación en el mundo hasta la negación. Pone patas arriba nuestra escala de valores, nuestras confortables paredes mentales, y abre una grieta por donde más duele: ¿Y si la verdad, al fin y al cabo, fuera sólo una parte de la vida? ¿Y si la verdad, o eso que misteriosamente hemos dado en llamar verdad, nos ocultara la vida? ¿Y si, esforzándonos por ser tan ciertos dejáramos de estar más vivos? Esta es la oscura pregunta alrededor de la cual gravita la obra por completo. Como un agujero negro, esta pregunta no da otra respuesta más que la de su silencio, pero a la vez redimensiona todo lo que toca. Redimensiona, por descontado, la atrocidad de Marco, porque desde su lío monumental y su engaño desconsiderado, ese Sí da un No, y logra emanar un valor innegable de clara vitalidad y oculta rebeldía. Redimensiona la tarea de Cercas porque le obliga a ceder a sus iniciales pretensiones de fiscal o juez de esta historia, y a redirigirlo hacia un lugar de comprensión o empatía, en cualquier caso un lugar de conocimiento -de vida, más que de verdad. Y desde luego, redimensiona *El Impostor*, el libro entero, esa novela escurridiza y persistente que acompaña durante 8 años a Cercas como un fantasma hasta que logra verterla en palabra, una obra que se las prometía muy felices como relato real o novela de no ficción pero que se ve obligada a crecer hacia otra forma inesperada.

6

Y esa forma es el ensayo. Nunca hasta entonces Cercas ha presentado un libro que abre tantos interrogantes, dilucida sobre tal variedad de temas, y lo hace desde el análisis descarado, la abstracción, el flujo del pensamiento sin más. Estos razonamientos no se meten en boca de ningún personaje, no se camuflan bajo trucos narrativos: aparecen tal cual, en capítulos propios, muy a menudo a colación de artículos suyos escritos en el periódico porque, ya lo dije, ha sido precisamente con su articulismo de esos últimos años donde Cercas ha crecido públicamente como comunicador de ideas, no sólo de histo-

rias⁶⁶⁹. *El Impostor* inaugura así un relato real profundamente reflexivo, en el que el género ensayístico se incrusta en la obra sin disimulos, todo lo cual vierte sobre esta novela de no ficción un complejo colorido, una amplia paleta de matices.

Se reflexiona sobre temas cardinales del pensamiento Cercas, asuntos que han marcado toda su literatura: la diferencia -crucial- entre entender y justificar⁶⁷⁰, diferencia que Cercas necesita imperiosamente tener clara para abordar a un personaje tan cuestionable como Marco y encarrilarlo hacia una mayor luz, una mayor comprensión de sus mentiras para no repetirlas o para mejor poder alertarlas, porque para Cercas la literatura es eso, el arte es eso, un camino de conocimiento en donde la parálisis del juicio queda fuera y se practica con alegría el dinamismo de la comprensión. Se reflexiona también sobre un clásico de Cercas, el de la verdad de las mentiras, la construcción de mentiras sólidas con pe-

⁶⁶⁹ En realidad, el ensayismo del libro está construido esencialmente sobre un mosaico de artículos que Cercas escribe entre 2009 y 2013, aunque algunos de los temas están ya expuestos con anterioridad a 2009. Como dije hace dos capítulos, el articulismo de Cercas es un laboratorio del continuum mental en el que cuece y compone sus novelas. Así, sobre el asunto capital “justificar vs. entender”, véase *Una mujer valiente*, El País, 29/9/13, donde ya se expone la diferencia entre ambos conceptos con los mismos argumentos y a partir de los mismos autores con que Cercas lo hará en *El Impostor*: <<[...] ¿se equivocó [Hanna] Arendt? ¿Es nuestro deber entender? "Quien se atreve a entender se arriesga a ser atacado, acusado de traidor" La respuesta es sí. Entender, claro está, no significa disculpar; mejor dicho: significa lo contrario. El pensamiento y el arte se ocupan de explorar lo que somos, revelando nuestra infinita, ambigua y contradictoria variedad, cartografiando así nuestra naturaleza. Shakespeare o Dostoievski iluminan los laberintos morales hasta sus últimos recovecos, demuestran que el amor sabe conducir al asesinato o al suicidio y logran que sintamos compasión por psicópatas y desalmados; es su obligación, porque la obligación del arte (o del pensamiento) consiste en mostrarnos la complejidad de lo real, a fin de volvernos más complejos, en analizar cómo funciona el mal, para poder evitarlo, e incluso el bien, quizá para poder aprenderlo. Nada debe escapar a su escrutinio, y por eso siempre me intrigó que, en *Si esto es un hombre*, Primo Levi escriba refiriéndose a Auschwitz: “Tal vez lo que ocurrió no deba ser comprendido, en la medida en que comprender es casi justificar”. Viniendo de cualquier otro, la frase quizá no tendría importancia; no así viniendo de Levi, a quien debemos acaso el mejor testimonio del Holocausto. ¿Entender es justificar? ¿O es que Auschwitz come aparte? ¿Se equivocó Arendt y no hay que intentar entender el mal extremo? ¿No es contradictoria la frase de Levi con el hecho de que él mismo se pasase la vida intentando entender el Holocausto y por eso declarara: “Para un hombre laico como yo, lo esencial es comprender y hacer comprender”? Sólo Tzvetan Todorov, que yo sepa, ha explicado convincentemente esa contradicción. Según él, la advertencia de Levi no vale más que para el propio Levi y los otros supervivientes de los campos nazis: estos no tienen que intentar comprender a sus verdugos, porque la comprensión implica una identificación con ellos, por parcial y provisional que sea, y eso puede acarrear su propia destrucción. Pero los demás no podemos ahorrarnos el esfuerzo de comprender el mal, sobre todo el mal extremo, porque, como concluye Todorov, “comprender el mal no significa justificarlo, sino darse los medios para impedir su regreso”.>> Todorov, Levi, Arendt aparecen en la novela guiando los mismos razonamientos, Javier Cercas, *El Impostor*, op.cit, pp.53-54.

⁶⁷⁰ Op.cit, p.53-54. Ver la nota anterior para los artículos relacionados.

queños trozos de verdad: es decir, la verosimilitud y sus poderes vivificantes⁶⁷¹. Se reflexiona sobre el valor del No, la negación afirmativa de los héroes⁶⁷².

Pero Cercas introduce también en esta novela nuevas piedras de toque, ideas de gran resonancia contemporánea: por ejemplo, el prestigio indiscutido del testigo y de la víctima en nuestro mundo actual y el chantaje al que el testigo o la víctima nos pueden someter⁶⁷³. Por ejemplo, la falsificación de la Historia por la Memoria, el kitsch histórico -la industria de la Memoria- como forma empobrecida, cutre, hortera, del trabajo de historiar⁶⁷⁴. En este sentido, Cercas reflexiona, repasa, y desmonta, el mito de la Transición española, momento fundacional de nuestra historia reciente y adolecido exactamente de ese tipo de chantajes y falsificaciones⁶⁷⁵. Y sin duda se reflexiona sobre el tema cardinal de *El impostor* desde su cita inaugural⁶⁷⁶. Me refiero al tema del Narcisismo. Este es un asunto clave. Marco es la excusa de esta reflexión, pero la reflexión va mucho más allá de Marco: de igual modo que nuestro hombre no se conoce a sí mismo más que por la imagen que refleja en el mundo -que él construye incansablemente sobre el mundo-, las naciones presentan un narcisismo equivalente, y como en el mito clásico, las sociedades quedan prendidas del espejismo de sí mismas sin llegar nunca a adentrarse en su verda-

⁶⁷¹ Op.cit, p.69. Véase por ejemplo mientras escribe *El Impostor*, *La verdad de las máscaras*, El País, 3/3/13

⁶⁷² Op.cit, p. 115, 156, 387. Véase *El gran No*, El País, 17/3/13.

⁶⁷³ Op.cit, pp.272-279. Véase *El chantaje del testigo*, El País, 26/12/10, o *La tiranía de la memoria*, El País, 2/1/08.

⁶⁷⁴ Op.cit, p. 187-189

⁶⁷⁵ Op.cit, p.300-301. Importante dejar claro que, para Cercas, la Transición es siempre un pacto de recuerdo, no de olvido, un movimiento colectivo, político, y social, apoyado en la enorme sensatez de no repetir los errores que condujeron a la Guerra Civil, y que todos los actores principales de la Transición, fueran de la ideología que fuesen, no quisieron repetir precisamente porque los recordaban demasiado bien. Véase el ya mencionado artículo *Cómo acabar de una vez por todas con el franquismo*, El País, 28/11/05. Por esas fechas (2013) apela también por enésima vez a la responsabilidad de los actuales nietos de la guerra (su generación) como agentes activísimos de la construcción democrática del país, personas que pese a no estar involucradas directamente en la Transición, son responsables directas de que aquel esfuerzo colectivo siga creciendo y consolidándose. En Javier Cercas, *La transición, papá y mamá*, El País, 14/4/13.

⁶⁷⁶ La descifra Cercas en la p.154-155 del propio libro, al referir el mito de Narciso contado por Ovidio en el libro tercero de *Las Metamorfosis*: cuando Liríope, la náyade violada por Cefiso, el dios-río, da a luz a su hijo Narciso, se apresura a preguntarle al adivino ciego Tiresias si el vástago vivirá mucho tiempo: el adivino le responde enigmáticamente: Sí <<si se non nouerit>>. Cita que Cercas coloca al frente de *El Impostor* y que podríamos traducir como, sí, <<si no se conoce a sí mismo>>. Con el andar del tiempo, Narciso enamora a todo el mundo con su belleza, incluida a Eco, una ninfa de los bosques que es rechazada por él con altivez. Eco lo maldice. Némesis, diosa de la venganza, atiende a su petición: Narciso queda enamorado fatalmente de su propio reflejo en el agua de una fuente, tan absorto que muere y se convierte en una flor amarilla con pétalos blancos, la flor de Narciso.

dera naturaleza⁶⁷⁷. Esto es un problemón ya que nos devuelve al núcleo posmoderno, la leyenda de nuestro tiempo: las representaciones de la realidad se vuelven más reales que la realidad misma. Narciso se salva de su realidad con la imagen de sí mismo, vale decir, con la ficción de sí mismo. De igual modo Enric Marco -o España. O Europa. O el ser humano- se salvan de su realidad a través de la imagen de ellos mismos. Es decir, de su impostura colectiva. De su representación. Dicho así, la ficción salva y la realidad mata. Y esta idea, que en el libro se invoca como un salmo en varios momentos⁶⁷⁸, conlleva evidentes preguntas morales para Cercas mientras escribe la vida verdadera de Enric Marco: ¿tengo derecho a escribir la realidad de un narcisista? ¿tengo derecho a matarlo con la verdad?⁶⁷⁹ ¿Y qué precio estoy dispuesto a pagar por ello?: <<[...] Cuenta Carrère que, al empezar a escribir *El adversario*, quiso imitar *A sangre fría*, la impasibilidad y el desapego flaubertiano de *A sangre fría*, la decisión de Capote de contar la historia de Dick Hickock y Perry Smith como si no hubiera participado en ella, excluyendo su intervención amistosa y perversa y los dilemas morales que le acosaron mientras tenía lugar; sin embargo, cuenta asimismo Carrère, al final optó por no hacerlo: decidió contar su historia sin ausentarse de ella, no en tercera sino en primera persona, revelando también sus perplejidades morales y su relación con el impostor asesino. Y concluye: <<Pienso sin exagerar que esa elección me ha salvado la vida>>⁶⁸⁰. Maravillosa ironía, en este asunto la decisión moral de escribir la verdad de una mentira conlleva un precio moral, una abyección moral, un pacto con el diablo. Por aquí todo empieza a transformarse, a mutar, y poco a poco Cercas se ve embarcado no sólo en un libro imposible, sino sobre todo en una relación insostenible: <<Lo más sorprendente del asunto (o lo que más me sorprendió a mí) era que cuantas más mentiras le descubría [a Enric Marco], cuanto más me hacía cargo de la sórdida y triste realidad que había ocultado durante tantos años tras su fachada espléndida, cuanto más me enfrentaba al villano real que se escondía tras el héroe ficticio, más próximo me sentía a él, más piedad me inspiraba, mejor me sentía a su lado. Miento. Yo también estoy intentando esconder la verdad. La verdad es que llegó un momento en que lo que sentí por él fue afecto, a ratos una especie de admiración que ni yo mismo sabía explicarme, y que me perturbaba.>>⁶⁸¹.

⁶⁷⁷ El tema de los narcisismos nacionales lo expone Cercas en pp. 153-156 y 273

⁶⁷⁸ Op.cit, p.16, por ejemplo.

⁶⁷⁹ Op.cit, p.170

⁶⁸⁰ Op.cit, p.173

⁶⁸¹ Op.cit, p.330

Forzado por la literatura a quitarse la toga de juez y acercarse hasta Marco a pie llano, a no quererlo sentenciar con la verdad ni someterlo con los hechos sino a entender sus mentiras, su vida, su persona, Cercas experimenta una transformación interna, un milagro de empatía. Cercas entiende a Marco, Cercas admira a Marco. Cercas se acerca a Marco. Y este movimiento es en el fondo naturalísimo. Lo es, por dos motivos. El primero, porque al ir abriendo las capas de esa cebolla humana que es Enric Marco, al ir diferenciando sus fantasías de sus hechos, Marco (y Cercas) entran en el vivificante proceso de ser auténticos, en la gloriosa liberación de ser uno mismo:

<<- Verdaderamente, tengo la impresión de estar actuando contra mí mismo.

Entendí y me apresuré a corregirle [a Enric Marco]:

- No: estás actuando contra el falso Enric Marco; y a favor del verdadero.- Como Marco no decía nada, aclaré:- Estás actuando a favor de ti mismo, igual que al final del Quijote Alonso Quijano actúa a favor de sí mismo cuando deja de ser don Quijote.>>⁶⁸²

El segundo motivo, más interno, menos sospechado, es que Cercas no puede condenar o juzgar el narcisismo de Marco ya que él mismo viene practicando desde hace mucho otro tipo de narcisismo: <<La literatura es una forma socialmente aceptada de narcisismo.[...] Así que, como Marco, el novelista fabrica sus ficciones maquillando o tergiversando la verdad histórica o biográfica y mezclando verdades y mentiras, lo que realmente ocurrió con lo que le hubiera gustado que ocurriera o le hubiera parecido interesante o apasionante que ocurriera pero no ocurrió.>>⁶⁸³. Y si todas las mentiras conllevan algo de verdad o están amasadas con verdades, ¿qué tipo de verdad desvela la mentira de Marco, la mentira de Narciso? ¿Es una mentira noble, como diría Platón, u oficiosa, como diría

⁶⁸² Op.cit, p.332

⁶⁸³ Op.cit, p.205

Montaigne, o una mentira vital, como diría Nietzsche?⁶⁸⁴ ¿Es, en definitiva, una mentira útil, una mentira moral? ¿Es, en pocas palabras, la mentira de un novelista?: <<[...] A diferencia de los grandes novelistas, que a cambio de una mentira factual entregan una profunda y perturbadora y elusiva e insustituible verdad moral y universal, Marco entrega apenas un relato edulcorado, falaz, y desbordante de sentimentalismo que, tanto desde el punto de vista histórico como moral, es puro kitsch [...]>>⁶⁸⁵. Y remata Cercas: <<[...] El resultado de mezclar una verdad y una mentira es siempre una mentira, excepto en las novelas, donde es una verdad. Marco confundió adrede las novelas y la vida: debió mezclar mentiras y verdades en las primeras, no en la segunda; debió escribir una novela>>⁶⁸⁶.

Vale, Marco debió escribir novelas y no simularlas. De acuerdo, Marco debió mentir en la literatura y no en la vida. Correcto, Marco debió decir No para ser un héroe auténtico, y no sólo falsificarlo. Pero en este debo y no quiero es donde se abre el gran misterio Marco, la sima de *El Impostor*: Marco sintetiza o ejemplifica las grandes reflexiones del libro, sus grandes temas (el narcisismo y su trampa, el chantaje de la víctima o del testigo, la adulteración de la Historia por la memoria, el triunfo moderno del kitsch, los límites del novelista y los peligros de la literatura fuera de la literatura, la verdad de las mentiras). Sin embargo, todo su golpe, su despampanante capacidad para confundirnos, el corazón de su símbolo, reside precisamente en esa simultaneidad, esa sincronización de opuestos: Marco miente pero dice una verdad. Marco no es un novelista pero actúa como un novelista. Marco no es un héroe pero ejecuta un tipo de heroísmo. A diferencia de un Miralles, de quien nada sabemos excepto su momento de excelencia, o a diferencia de un Suárez, de quien sabemos todo excepto sobre su momento de excelencia, de Marco sabemos y no sabemos a un mismo tiempo. Marco no es un héroe que hace lo que tiene que hacer en el momento justo y en el preciso lugar (Miralles), no es un héroe que nunca ha sido un héroe, o que siempre ha sido un antihéroe pero que en el momento justo y en el preciso lu-

⁶⁸⁴ Cercas reflexiona sobre la utilidad de las mentiras a través de las opiniones vertidas sobre el asunto por los mayores filósofos occidentales en p.184-186, y resumido en p.374. Acerca de las mentiras útiles de los escritores de ficción, y el choque que han mantenido con los filósofos, Cercas trata de ello en pp. 202-207. Su posición es siempre nítida sobre este asunto: la ficción, cuyo carburante son siempre pedazos de realidad, procura una verdad moral o universal, no una verdad fáctica. A cambio de mentir, la ficción entrega una verdad mayor, más profunda, porque atañe al ser humano, no sólo a ciertos seres humanos en cierto momento del tiempo y cierto lugar del espacio. Es decir, la ficción ofrece una verdad moral, no una verdad histórica.

⁶⁸⁵ Op.cit. p.206

⁶⁸⁶ Ídem.

gar sabe ser un héroe, y en ese contraste su vida brilla y asombra (Adolfo Suárez). Marco es otra cosa. Es un bicho raro que nunca ha sido un héroe, o que siempre ha sido un antihéroe, y que para dejar de serlo, o para que la gente no lo reconozca como tal y por tanto él mismo no se reconozca como tal, decide ponerse a salvo de esa realidad con una mentira descomunal, una ficción natalicia. En la falsificación, Enric Marco es todos los héroes que Cercas pudo imaginar: es un héroe a tiempo completo, es un héroe del anonimato, es un antihéroe reconvertido, y su vida es una sucesión de momentos estelares en donde sabe decir No o sólo puede decir No, en donde de forma imparable y magistral Marco sólo puede ser un personaje de destino a las órdenes del mundo y al servicio de su comunidad. Bajo esa alfombra roja, aparece la moqueta apestosa y raída, la verdadera vida de Marco: la de un hombre corriente y moliente que da todos los Síes que es capaz, la de un personaje de carácter a tiempo completo que mira por sus intereses y nada más. Y en esa lucha entre el hombre y su fantasía, en ese combate a vida o verdad entre Enric Marco y el gran Enric Marco, entre las representaciones de la realidad y la realidad misma, en esa batalla esencial, aparece la verdad moral o universal que Cercas estaba esperando y a la que se debe como novelista, como mentiroso socialmente permitido. Ahí se vislumbra el ave maravillosa por la que Cercas ha aguardado tanto años, papeles, conversaciones, agazapado entre mentiras: <<De modo que el enigma final de Marco es su absoluta normalidad; también su excepcionalidad absoluta: Marco es lo que todos los hombres somos, sólo que de una forma exagerada, más grande, más intensa y más visible, o quizás es todos los hombres, o quizás no es nadie, un gran contenedor, un conjunto vacío [...] un enigma cuya solución última es que no tiene solución, un misterio transparente que sin embargo es imposible descifrar, y que quizás es mejor no descifrar>>⁶⁸⁷.

La falsificación del heroísmo, la conciencia que Marco tiene sobre las representaciones del héroe, el modo cómo identificamos socialmente a los héroes sin pensarlo y cómo Marco sabe detectar, alterar, y aprovechar esos automatismos, lo convierten en un caso único. La vida verdadera de Marco y su vida ficticia no funcionarían solas, no resultarían algo memorable por separado, y desde luego hubieran llamado relativamente poco la atención a Cercas de ser así. Lo que lo magnetiza a Marco, lo que le obliga a no olvidarse de él durante 8 años y 3 novelas hasta tenerle que dedicar un libro de 400 páginas, es la simultaneidad de esas dos vidas paralelas, la sincronización entre los hechos y el relato

de los hechos, la superposición adrede, a cosa hecha, entre Enric Marco y la imagen fabulosa de Enric Marco. Su absoluta normalidad excepcional.

Esa alucinación auténtica, ese sueño verdadero, provoca una ruptura en el razonamiento, genera un socavón en la linealidad de nuestra lógica⁶⁸⁸. Y en esa brecha que el caso Marco abre en la frente de Cercas, se cuela, empuja, ensancha, y resplandece una cosa oscura y brillante, caliente y fría, elocuente y muda. Una paradoja.

7

El Impostor volvió a situar a Cercas en lo más alto. Recibió el Premio Taofen en Pekín al mejor libro traducido al chino en 2015, y el Premio a mejor Libro Europeo en 2016 concedido por la Unión Europea. La crítica lo acogió con el calor de las grandes ocasiones⁶⁸⁹ aunque, evidentemente, un retrato de España en el que salía tan mal parada la España gris de la posguerra, el carnaval ideológico de la Transición, o la remodelación industrial de la Memoria Histórica, no podía sino escocer y levantar ampollas. Como ya dije, es a partir de este libro cuando se comienza a construir intencionadamente la imagen de un Cercas sospechoso, un Cercas al servicio de los poderes fácticos, al servicio de los medios de comunicación que le pagan la cesta de la compra mensualmente por sus artículos, un Cercas desvariado, errático, alineado de repente con el revisionismo más insostenible, con la festividad neoliberal, con la frivolidad del escritor bien colocado⁶⁹⁰. Cercas empleará toda esa fricción como motor creativo, pura gasolina, sin moverse de sus posiciones mejor razonadas e incluso intensificando en su articulismo y su siguiente novela su

⁶⁸⁸ Sobre el absurdo que genera la lógica llevada a sus extremos también reflexiona Cercas en la novela, al hilo de la polémica mantenida por Kant con Benjamin Constant: qué hacer si un amigo se refugia en tu casa porque le persigue un asesino cuando el asesino llama a tu puerta y te pregunta si esa persona se esconde en tu casa. La verdad matará a tu amigo pero será verdad; la mentira, lo salvará, pero será una mentira. Op.cit, p.185

⁶⁸⁹ Véanse por ejemplo reseñas elogiosas de José Carlos Mainer para *El País*, https://elpais.com/cultura/2014/11/13/babelia/1415884397_365889.html; Nadal Suau para *El Cultural*, <https://elcultural.com/El-impostor>; o Santos Sanz Villanueva, "Del impostor a la impostura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 779, mayo, 2015, pp. 155-158.

⁶⁹⁰ Mencioné el fenómeno hace dos capítulos, pero véanse como ejemplo de esta lectura los artículos de Sebastiaan Faber, "Javier Cercas y 'El Impostor', o el triunfo del kitsch", *FronteraD*, 12/02/2015. <http://www.fronterad.com/?q=javier-cercas-y-%E2%80%98-impostor%E2%80%99-o-triunfokitsch>. Sobre el encontronazo que provoca la obra y su visión de la Transición, véase Vicenç Navarro, "Javier Cercas y su manipulación de la memoria histórica". *Público*, 01/01/2015, <http://www.vnavarro.org/?p=11648>>; y Justo Navarro, "Por el mar corren las liebres". *Revista de libros*, 22/06/2015, <http://www.revistadelibros.-com/resenas/resena-de-el-impostor>.

visión complejamente literaria, es decir, comprensiva, múltiple, matizada a todo lo que el ser humano da, sobre España, sobre la historia de España, los héroes, las preguntas morales y, otra vez, la Guerra Civil.

Pero antes, justo antes, imbuido por el caso Marco de ese extraño vuelo del pensamiento que llamamos paradoja, desnudado al máximo ante el lector, mostrando su impostura, Cercas se adentra a escribir unas páginas distintas a todo lo que ha hecho hasta entonces. Unas páginas frescas, claras, apasionadas, sobre un asunto chocante, sutil, contradictorio. Algo que ha estado en *El Impostor* pero también desde *El Móvil*, algo que ha estado en sus temblorosas lecturas de adolescente y en sus robustas lecturas de novelista consagrado, algo que le acompaña cuando escribe, cuando piensa, cuando vive. Algo que ve y no ve. Algo que toca y no toca. Un maravilloso misterio. Un punto ciego.

La paradoja es un razonamiento que supera la razón, una verdad que incluye la mentira, una expresión que dice lo que calla. El conocimiento que la paradoja implica es subversivo porque dinamita la linealidad del pensamiento lógico, y deja atrás con nitidez las coordenadas excluyentes del espacio y del tiempo, del aquí y del allá, del ahora o luego. De nuestro mundo en orden de vigilia.

En la paradoja habitan dos grandes tendencias del pensamiento humano: el análisis y la analogía. Del análisis, la paradoja conserva el detalle porque su magia se multiplica cuanto más concreto es lo que se enlaza, cuanto más exacto es lo que se relaciona. El “Muero porque no muero” de Santa Teresa, o el “Sólo sé que no sé nada” que le hemos concedido a Sócrates, necesitan de cada una de sus palabras, de sus piezas, para decir lo que quieren y significar lo que pretenden. En el oxímoron, la nieve puede ser ardiente o caliente o abrasadora; en la metáfora, el mechón rubio puede ser oro o sol, pero en la paradoja ni uno de sus elementos pueden faltar en la fórmula a riesgo de cancelarla. Y, sin embargo, el análisis de la paradoja no procura un efecto ni una causa, no describe una secuencia: sencillamente da por sentado que todo sucede al mismo tiempo. Que la realidad es sincronía. Esa muerte que se produce al no morir, ese saber que sabemos cuando no sabemos nada, suceden a la vez. La paradoja nos descubre una realidad acronológica, un mundo en el que el tiempo es una superstición.

En la paradoja también habita la analogía, pero con una inesperada supresión. Si el bisonte de la cueva comunica la fuerza y el vigor que el bisonte de carne y hueso exhibía en la pradera, en la estepa, lejos, en otro lugar; si la luna sugiere en el escudo el útero y sus ciclos; si el mar nos insinúa con sus ríos reunidos el modo de la muerte; la paradoja también nos habla de una identidad secreta, de una simetría invisible, de una forma oculta (una analogía, una *lógica de la forma*) pero con la sorpresa añadida de que sucede aquí mismo, en el mismo sitio. El símbolo queda ante la paradoja pulverizado: la paradoja no reemplaza nada, ni da a entender otra cosa. No refiere. La paradoja habla de lo que habla justo ahí, y esa nueva muerte porque no morimos, y ese saber que sabemos porque no sabemos nada, está pasando nada más y nada menos que aquí mismo.

Y así, de esta fusión del tiempo y del espacio, de esta unión entre análisis y analogía, entre fondo y forma, nace una forma mayor, un fondo más profundo. Los sentidos no dan en el clavo de la paradoja, porque la paradoja ha dejado atrás el código secreto de las formas. La lógica no logra descifrar la paradoja, porque la paradoja ha volatilizado el juego de la causa y el efecto, la manía mental de los motivos. Llegados a este punto, uno más uno dan como mínimo tres. La inteligencia da un salto mortal hacia el silencio. La paradoja habla exactamente de lo imposible.

¿Y Cercas? ¿Qué tiene que ver Javier Cercas con esto? Todo. En febrero de 2016, Cercas publica un libro muy peculiar. Apenas 140 páginas que recogen las conferencias o el resumen de las conferencias que el novelista dictó en Oxford durante la primavera de 2015 como invitado a la prestigiosa cátedra Weidenfeld de Literatura Comparada⁶⁹¹. Se trata de un puñado de ideas que el escritor ha ido cincelandando durante años⁶⁹², con especial intensidad a partir de su última novela *El Impostor*⁶⁹³; detalladamente en algunos de sus últimos artículos periodísticos⁶⁹⁴. Y con la excusa de ese material, de esas charlas

⁶⁹¹ Nos lo cuenta el propio Cercas al inicio del libro, Javier Cercas, *El punto ciego*, PRHMondadori, 2016, p.13

⁶⁹² El papel más antiguo que he sabido encontrar data de 2008, concretamente del 24 de febrero, en donde Cercas ya reflexiona sobre las preguntas sin respuesta, o cuya respuesta es la propia pregunta, o tiene varias respuestas esencialmente irónicas. En Javier Cercas, *La pregunta del crimen perfecto*, El País, 24/2/2008. Otros antecedentes son *Las preguntas de El Padrino*, El País, 25/11/12, y desde luego *La tercera verdad*, El País, 25/6/11. Cercas declara en cualquier caso en la página 139, al cierre del libro, el origen de los distintos capítulos de la obra, que proceden tanto de artículos en periódicos extranjeros (*La República*, 13/1/2011, para el primer capítulo), como de revistas de literatura (*Letras libres*, diciembre 2015, cuarto capítulo; *Granta*, segundo capítulo, diciembre 2015) así como de un prólogo a la edición especial de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (RAE-Alfaguara, 2012) para el tercer capítulo.

En cualquier caso, Cercas lleva años (2008?-2016) dándole vueltas y forma a la teoría de *El punto ciego*, mucho antes de dar las charlas en Oxford, por cierto. En este sentido, es interesante la confesión que hace en *Poéticas y Narrativa*, unas charlas organizadas por la Fundación Juan March entre el 22 y 24 de octubre de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=IIIA5rKsQs> en donde ya anuncia que va a escribir un libro que se llamará *El punto ciego* (19m 37s), que versará sobre las verdades poliédricas y las preguntas sin respuesta o preguntas como búsqueda (20m 30s-20m 38s), y que básicamente le ha tomado forma en la cabeza a partir de la redacción de su por entonces última novela, *La leyes de la frontera*. (23m 48s). Existe a su vez una entrevista promocional de *Las leyes de la frontera* en la que Cercas ya describe las ideas principales de su teoría en términos muy parecidos a como lo hará en el libro de 2016: véase entrevista para Cultura Mas, 5/10/12, <https://www.youtube.com/watch?v=v2PTOK1qm5s&frags=pl%2Cwn> 23m 40s-25m 15s. Oxford fue, definitivamente, la excusa editorial para publicar *El punto ciego*.

⁶⁹³ El epílogo de la novela, nada menos que 40 páginas (383-425) se llama exactamente *El punto ciego*, y en él se reflexiona ya sobre esta idea en términos calcados a lo que Cercas publicará dos años después en *El punto ciego*: <<[...] un lugar donde confluyen todos los significados, un punto ciego a través del cual se ve todo, una oscuridad que todo lo ilumina, un gran silencio elocuente, un vidrio que refleja el universo, un hueco que posee nuestra forma, un enigma cuya solución última es que no tiene solución [...]>>, Javier Cercas, *El impostor*, PRHMondadori, p.412

⁶⁹⁴ Ineludiblemente en el artículo homónimo *El punto ciego*, El País, 23/11/14, donde expone ya las líneas maestras de este ensayo, y anuncia la escritura de un libro que llevará por nombre semejante título.

públicas, Cercas monta 4 capítulos más un prólogo y un epílogo, un centenar y medio de hojas que son una verdadera apisonadora de persuasión, un alegato incisivo y elocuente de una teoría sobre la novela. Miento, de una teoría sobre la literatura. Vuelvo a mentir, de una teoría sobre la vida.

2

El libro se titula *El Punto Ciego*, y en él Cercas habla de literatura y de literatura, de la historia oficial de la novela y de su historia secreta, de sus autores fetiche y de los mecanismos privados de sus libros o de algunos de sus libros; de Vargas Llosa, de Borges, de Cervantes; del papel de los escritores intelectuales. Pero sobre todos estos temas, una palabra ondea por encima como una limpia bandera: paradoja: << [...] esa idea entraña una teoría de la novela (y en cierto modo también del novelista): la teoría del punto ciego. [...] En el centro de estas novelas hay siempre un punto ciego, un punto a través del cual no es posible ver nada. Ahora bien - y de ahí su paradoja constitutiva-, es precisamente a través de ese punto ciego a través del cual, en la práctica, estas novelas ven; es precisamente a través de esa oscuridad a través de la cual iluminan estas novelas; es precisamente a través de ese silencio a través del cual estas novelas se tornan elocuentes.>>⁶⁹⁵. En efecto, el libro de cabo a rabo, sus argumentos, sus ideas, sus ejemplos, se asientan firmemente en una “paradoja constitutiva”. En un silencio que habla, una oscuridad que ilumina, en una ceguera que ve. En una respuesta que pregunta: <<Podríamos decirlo de otra manera. En cierto modo el mecanismo que rige las novelas del punto ciego es muy similar, si no idéntico: al principio de todas ellas, o en su corazón, hay siempre una pregunta, y toda la novela consiste en una búsqueda de respuesta a esa pregunta central; al terminar esa búsqueda, sin embargo, la respuesta es que no hay respuesta, es decir, la respuesta es la propia búsqueda de una respuesta, la propia pregunta, el propio libro.>>⁶⁹⁶. La paradoja que maneja Cercas tiene además un nombre concreto, unos apellidos perfectamente deletreados: << En otras palabras: al final no hay una respuesta clara, unívoca, taxativa; sólo una respuesta ambigua, equívoca, contradictoria, esencialmente irónica, que ni siquiera parece una respuesta y que sólo el lector puede dar.>>⁶⁹⁷. La ironía es la forma, el disfraz que asumen las paradojas de Cercas para construir su teoría novelísti-

⁶⁹⁵ Javier Cercas, *El punto ciego*, PRH Mondadori, p. 17

⁶⁹⁶ Op.cit, p.17-18

⁶⁹⁷ Op.cit, p.18

ca (su idea de la vida)⁶⁹⁸. Este matiz es importante por varios motivos, pero sobre todo porque conecta la paradoja a otra palabra crucial: conocimiento. <<De todos modos, es muy posible que, según ya he señalado, la novela sea el género narrativo más proclive al punto ciego[...] en la que ocupa un lugar preponderante la ironía tal y como la entendía Friedrich Schlegel - como <<la forma de la paradoja>>-, que viene a ser la ironía tal y como la entiendo aquí: como un instrumento de conocimiento que opera con la radical ambigüedad de las verdades plurales y contradictorias>>⁶⁹⁹. Un *instrumento de conocimiento*, nos dice Cercas. Pero, ¿de qué conocimiento estamos hablando exactamente?: << Es mentira, lo repito, que las novelas sirvan sólo para pasar el rato, para matar el tiempo; al contrario: sirven, de entrada, para hacer vivir el tiempo, para volverlo más intenso y menos trivial, pero sobre todo sirven para cambiar la forma de percepción del mundo del lector; es decir: sirven para cambiar el mundo. La novela necesita ser nueva para decir cosas nuevas; necesita cambiar para cambiarnos: para hacernos como nunca hemos sido.>>⁷⁰⁰.

Palabras mayores. Aún no bien hemos entrado en la mitad del libro, Cercas ya ha soltado una salva de cañonazos. A estas alturas, el lector adivina que *El punto ciego* no trata sólo de literatura. Sino de algo más radical, más hondo, la fuente misma, el caño del conocimiento: nuestra percepción humana.

3

Por *El punto ciego* desfilan los grandes nombres de la biblioteca favorita de Cercas (El Quijote, Borges, Moby Dick, Kafka, Vargas Llosa). Por descontado, Cercas comenta las obras de todos estos autores y las suyas propias en clave de *punto ciego*, es decir, señalando con mayor o menor intensidad la pregunta sin respuesta que anida en ellas⁷⁰¹. Sin embargo, no hay en ese material un empeño erudito, una voluntad sistemática, pluma

⁶⁹⁸ Lo repetiré Cercas muchas veces, véase por ejemplo la charla con motivo de la conmemoración del 80 cumpleaños de Vargas Llosa, “Ética y literatura”: <<La ironía entendida, que es la definición que más me gusta, siglos después, es de Schlegel: la ironía como la forma de la paradoja>>, <https://www.youtube.com/watch?v=r5ddpTbtRhE>, 16m 45s -17m 06s

⁶⁹⁹ Op.cit, p.65. En la p.60 Cercas emplea indistintamente *ironía* y *paradoja*. En la p.54, a su vez, declara que la paradoja es el motor de “todas o casi todas mis novelas”.

⁷⁰⁰ Op.cit, p.47

⁷⁰¹ A Vargas Llosa y *La ciudad y los perros* le dedica el capítulo 3 entero.

académica. Cercas no quiere aburrirnos con una teoría de la novela, ni siquiera con una teoría privada de la novela. Emplea todos esos ejemplos, propios y ajenos, para iluminar algo que le interesa muchísimo más: averiguar cómo las novelas (y la literatura) generan ese cambio de percepción humana. Cómo las novelas (y la literatura) generan conocimiento.

Incluso los temas en los que Cercas se bate con más bibliografía y a los cuales quiere dotar de un músculo teórico más duro, termina por ponerlos al servicio de *otra cosa*. Pienso por ejemplo en la teoría de los dos tiempos de la novela. Siguiendo esencialmente a Milan Kundera, pero también a estudiosos de la literatura como Robbe-Grillet, Cercas habla de un primer tiempo de la novela, básicamente desde el *Quijote* hasta el siglo XIX, en donde imperan las digresiones formales, el batiburrillo de géneros, y la libertad creativa que caracteriza precisamente la obra fundacional de Cervantes. Pasado este primer momento, la novela entraría en un segundo tiempo en donde se busca enaltecer al género, nacido bastardo, sin pedigrí clásico, como sí lo tenían la lírica, el teatro, o la épica. Lo que se impone entonces es la perfección formal, la exigencia estructural, y la descripción minuciosa de los ambientes, las pasiones, y los personajes. Es decir, un segundo tiempo en donde lo que cuenta es la trama. Ahí encontraríamos las catedrales narrativas del realismo, los Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, o Tolstoi. Cercas llega a apuntar un tercer tiempo, tras el modernismo, en el cual todo el rigor y cálculo técnico de la novela realista se fundiría con la ambición, amplitud, y libertad de la novela del primer tiempo, dando lugar a una novela nueva que combinaría lo mejor de cada casa y daría un nuevo impulso al género, incluyendo la fagocitación del ensayo o del periodismo. En ese tercer tiempo, podría ubicarse la obra de Cercas. Todas estas molestias que Cercas se toma para poner orden al desorden particular de la literatura y al gran desorden de la Historia son muy parecidas a las que, 25 años atrás, Cercas se tomó para fijar la obra de Gonzalo Suárez en su tesis doctoral. En *El Punto ciego* reaparece el filólogo que Cercas lleva siempre encendido dentro, vuelve a asomar el estudiante metódico, el albañil mental que construye con fundamento sus argumentaciones y pone una reflexión sobre otra con esmero. Pero con una gran diferencia: en 1991 a Cercas le iba la vida en resolver el enigma estético de la posmodernidad, en especial el de las novelas posmodernas, plagadas de silencios catastróficos y parálisis creativas, llenas de autores echados a perder. El joven Cercas de 1991 necesita una tradición como el aire que respira, necesita dilucidar un engranaje narrativo que le oriente en su propia inspiración, necesita en suma un manual de instrucciones para no engrosar él mismo la lista de escritores fallidos. Como buen escritor, ese manual se lo

inventa por supuesto, a partir de lo que logra leer en Gonzalo Suárez, de lo que logra leer en la posmodernidad y sus mejores escritores, de lo que logra leer del mundo que le ha tocado vivir. Pero hay un interés netamente literario en ello. En *El punto ciego* no ocurre así. No es que a la altura de 2016 las finanzas y la reputación de Cercas no tengan ninguna necesidad de generarse una tradición con la que prestigiar su obra. No es que para entonces su oficio de escritor sea lo suficientemente robusto como para no requerir más modelos ni declarar más padres. Es que a Cercas lo que le interesa de todo este asunto es *algo más*. Insisto: Cercas no desea exponer, defender, y persuadirnos sobre una historia de la novela, ni de su segundo, su tercer o su cuarto tiempo. Se limita a resumir ideas sugerentes de otros autores, obras que le van bien para contar lo que quiere contar: que la novela no es un juego, que lo que entendemos por novela, es decir una ficción de cierta extensión donde se nos cuenta una historia, es en realidad una moda, un invento del siglo XIX organizado en su día para vender muchos periódicos y revistas, para dejar un dinere te a los escritores, pero que eso no es en sí la novela, que novelas hay muchas y de muchos tipos. Y sobre todo: que las novelas no se escriben para matar el tiempo, sino para cambiarnos la mirada para siempre.

4

Y llegados hasta aquí, *El Punto Ciego* se vuelve en sí un libro irónico. Porque para seguir demostrando osadamente cómo las novelas pueden cambiar el mundo y generar conocimiento, cómo la literatura termina por trascender lo literario, Cercas acude a la figura más impensable de su biografía: a Sartre⁷⁰². En Sartre, en el odiado y repudiado Sartre, en el posturero de las palabras que el joven Cercas no podía ver ni en pintura⁷⁰³, ahí, en ese hombre, es donde Cercas encuentra el mejor aceite para engrasar toda su teoría: <<Como era de temer, a mis dieciocho años me equivocaba: en realidad, ¿*Qué es la literatura?*, el libro de Sartre, tenía mucho interés; más aún, casi setenta años después de su publicación todavía lo tiene. [...] Para Sartre, en cualquier caso, la literatura no es adorno ni entretenimiento, sino acción; el resultado de esa acción es una revelación: la revelación de lo real; y el resultado de esa revelación es una revolución: según Sartre, la literatura sirve para transformar la realidad, es decir, para cambiar el mundo; también para cambiar

⁷⁰² Op cit., p.112-113. Ya lo conté hablando de *Soldados de Salamina*, a este “nuevo” Sartre llega Cercas a través de Vargas Llosa, quien lo admira y asimila al máximo desde su juventud, especialmente como figura pública, y a través de otro Nobel de Literatura, Kenzaburo Oé, el cual le dedica su tesis doctoral.

⁷⁰³ Op.cit, p.107

a los hombres, llevándoles a asumir plenamente su responsabilidad, el único modo de acceso a la liberación personal.>>⁷⁰⁴. Cercas saluda, desde sus cincuenta años, los atinos y victorias que la teoría literaria de Sartre contiene, y que de ningún modo podía apreciar con dieciocho. Sin embargo, matiza algo crucial: <<[...] aunque Sartre insistió a menudo en que el compromiso no debía relegar la literatura, sus ideas condujeron a menudo a una literatura propagandística, de vuelo cortísimo [...] La conclusión era equivocada, pero el punto de partida no. Si bien se mira, las premisas de Sartre no están en absoluto alejadas de las ideas de los formalistas rusos, en particular Viktor Shklovski: según él, la misión del arte consiste en desautomatizar la realidad, en convertir en extraño y singular lo que, a fuerza de tanto verlo, ha acabado pareciéndonos normal y corriente. Es, en mi opinión, una idea inapelable.>>⁷⁰⁵. En la sopa sartreana sobran lemas, manifiestos, y siglas de partidos políticos, toda la fanfarria sesentayochista que un posmoderno de cuna como Cercas no puede masticar de ninguna manera. Sin embargo, el tiempo ha despojado al propio Cercas de cualquier dogmatismo, también el del posmodernismo literario de su juventud, y ahora vuelve a Sartre ligero, alegre, sin complejos, sacando de Sartre lo mejor y aplicándole un filtro de miras mucho más amplias: en el Sartre que Cercas pasa a limpio, la palabra revelación cae, la palabra revolución cae, y deja paso a otra muy distinta: desautomatización. No es éste un mero juego de palabras, sino un detalle de primer orden: la revelación añade velos, la revolución incrementa evoluciones: estamos metiendo cosas encima de cosas. Por el contrario, la desautomatización implica dejar de hacer, eliminar procesos, clarificar. Y sobre todo, percatarnos. Esta simple variación que Cercas añade a Sartre lo cambia todo: para Sartre lo que importa es no caer en la trampa (la trampa social, la trampa mental, el engaño del mundo); para Cercas lo que importa es caer en la cuenta.

5

Pero, ¿en la cuenta de qué? Si la literatura sirve para desautomatizar, ¿en qué nos obliga a fijarnos esa literatura?: <<[...] es imposible cambiar la realidad sin cambiar antes la representación de la realidad>>⁷⁰⁶. Al desmontar la corriente y moliente fachada del mundo

⁷⁰⁴ Op.cit, p.114. También Borges se refiere a la revelación del arte en *La muralla y los libros*: <<“La inminencia de una revelación que no se produce es, tal vez, el hecho estético”>>. Lo cita Cercas en el propio libro, p.73

⁷⁰⁵ Op.cit, p.115

⁷⁰⁶ Idem

y volverla a mirar con nuevos ojos, al parar el mundo y sus automatismos y forzarnos a contemplar de nuevo, la literatura no sólo descubre la brillante realidad nueva que se abre ante nosotros, sino también la vieja realidad monocorde, desdibujada, e insuficiente que creímos tomar por lo real. Como la cáscara insinuando el fruto, como la sombra sugiriendo el cuerpo, con esta maniobra Cercas nos obliga a fijarnos *por defecto* en ese montón de acuerdos, conveniencias, suposiciones, pactos, vida por sentado que hemos tomado por la vida, y que al final resulta ser sólo su representación. Y aquí volvemos al corazón de una época, tocamos junto a Cercas las fibras más sensibles de nuestro tiempo: las representaciones de la realidad convertidas en algo más real que la realidad misma. No es de extrañar, en este sentido, que Cercas fije el inicio de aquel tercer tiempo de la novela, cuando la época fundacional (Cervantes) y la época clásica (realismo del XIX) se funden y se nutren para generar una nueva novela (hoy), en la figura de Borges. Mejor dicho, en un relato concreto, concretísimo, de la obra de Borges: << Si la posmodernidad arranca con Borges -cosa que me parece probable- y si la gran narrativa de Borges arranca con <<El acercamiento a Almotásim>> -cosa que me parece indiscutible- , entonces no hay duda de que la posmodernidad arranca con un engaño.>>⁷⁰⁷. Ese relato fue incluido por Borges como un ensayo más en un libro de ensayos, *Historia de la eternidad*, en 1936. Sin embargo, era una ficción. Borges escribió una historia inventada de arriba a abajo copiando punto por punto las notas, las formas, el tono, las señas de identidad habituales de un ensayo. Si Borges es el fundador de la posmodernidad, y ese relato es la fundación del gran Borges que conocerá después el mundo entero, entonces la posmodernidad no arranca sólo con un engaño: arranca con una falsificación. Este matiz me parece importante.

En la falsificación hay un esmero por las formas, una pulcritud en los acabados y, sobre todo, un conocimiento de los métodos, que sólo puede conocer el especialista renegado, el estudioso inverso, un héroe de la traición, aquella persona que a pesar de dominar el formato y los entresijos del artefacto, del sistema, del método, decide emplearlos en la dirección opuesta. El falsificador de Rembrandt ha de conocer perfectamente al pintor que falsifica: su objetivo, sin embargo, no es crear, sino recrear. Vale también para el falsificador de monedas: la suya falsa no da valor, lo representa. Para que Borges pudiera hacer lo que hizo, no sólo debía conocer al dedillo las características del ensayo, tenía además que querer revocarlas. O, por decirlo en términos de Cercas, desautomatizarlas. Creo que es lícito preguntarse si la literatura posmoderna no es otra cosa que una literatura que

⁷⁰⁷ Op.cit. p.32

desautomatiza -es decir, que nos hace caer en la cuenta de la realidad- mimetizándose al máximo con las representaciones de esa realidad. En otras palabras, la literatura posmoderna, la literatura del tercer tiempo de la novela, la literatura a la que pertenece Cercas y por la que Cercas apuesta, nos descubre la realidad falsificándola.

Sólo una estética tan obsesionada por las representaciones de la realidad como la posmoderna (y un mundo tan inundado por las representaciones mediáticas, virtuales, de la realidad como el nuestro) podía hacer de la falsificación un valor en sí. Me parece que este es el caso. Y Cercas es un flamante ejemplo de ello. ¿Qué son si no sus *relatos reales*? ¿Qué son si no esas novelas sin ficción como *Anatomía de un instante*, *El Impositor*, esas copias perfectas de libros de historia, de reportajes, de biografías, de ensayos? Son desde luego falsificaciones magistrales. Falsificaciones, sin embargo, cuyo empeño artístico, cuya intención literaria, las salva de ser nocivas, o incluso delictivas, para convertirlas en subversivas. El falso ensayo de Borges, o la crónica falsa de Cercas, no sólo quieren ganar voces para la literatura, colonizar nuevos territorios para la ficción, dar larga vida a la novela y su apetito insaciable, etcétera, etcétera. Todo eso es historia de la literatura y está muy bien. Pero lo que también buscan esos libros es enterrarnos hasta el tuétano una duda: ¿Qué es real?; y hacerlo clavando en nosotros, como una lanza, una inquietante paradoja, una incomodidad mortal: la irrealidad de la realidad.

La falsificación señala los rebordes de la mentira, exalta el truco que tienen esas representaciones, e insinúa la realidad verdadera que vive y pelea bajo su manto. La literatura de Borges, la de Cercas, falsifican como lo hacen las *fake news*, muchas portadas de periódicos, bastantes telediarios, más de un artículo científico, las encuestas electorales, el perfume de los botes de colonia, o las grabaciones de lluvia tropical para dormir a los niños. Y, sin embargo, sus falsificaciones no buscan engañar, sino desengañar engañando. Ésa es su “paradoja constitutiva”.

En la era de la reproductibilidad, cuando las imágenes más exactas pueden repetirse millones de veces, y registrarse el sonido con nitidez, y encapsularse el tacto en diminutos sensores o las fragancias en recipientes sellados, y hasta replicarse la vida celular en los laboratorios, cuando las representaciones de la realidad se parecen más que nunca a la realidad misma, estos escritores vienen con sus ficciones precisas, sus exactas páginas fraudulentas, a enseñarnos el forro del mundo, la etiqueta de la historia, las costuras de

nuestra intemperie, y zarandearnos hasta hacernos saber que no es verdad lo que parece.

6

Bien mirado, Cercas no podía sino acabar en esta *literatura de la falsificación*. Y esta literatura de la falsificación no podía sino conducirlo inexorablemente hacia las ideas de *El punto ciego*. Por varios motivos.

El primero es generalista y redundante. Cercas sólo podía acabar escribiendo ese tipo de literatura porque es un novelista. Es decir, es alguien obligado a mentir, tal como el delantero está obligado a meter goles: << Como mínimo desde Gorgias, citado por Plutarco, sabemos que la literatura es un engaño, en la que <<quien engaña es más honesto que quien no engaña, y quien se deja engañar es más sabio que quien no se deja engañar>>; la literatura es, dicho de otra manera, un engaño consentido: no otra cosa viene a ser la justamente célebre <<voluntaria suspensión de la incredulidad>> de Coleridge.>>⁷⁰⁸. El engaño es consustancial a su oficio como lo es la brocha al pintor o el serrucho al carpintero. Recordemos además que para Cercas la verdadera literatura es, precisamente, la literatura de fraude: <<[...] con cuatro siglos de diferencia, la narrativa moderna y la posmoderna nacen de sendos fraudes. Sendos fraudes paradójicos, por lo demás. La razón es que no trataban de hacer pasar por literatura lo que no era literatura, sino de hacer pasar por no literatura lo que no era literatura. Lo cual nos enfrenta a un hecho fundamental: al romper con la normativa literaria de su época, toda literatura auténtica se presenta o es considerada como no literatura, y su nueva forma como una ausencia de forma. [...] Siempre o casi siempre ha sido así: la mejor literatura no es la que suena a literatura, sino la que no suena a literatura; es decir, la que suena a verdad. Toda literatura genuina es antiliteratura.>>⁷⁰⁹. La entrañable plaga de los escritores se ha preparado desde siempre para la mentira y el engaño. Cuanto mejor se han preparado, cuanto mejor han escrito, mejores han sido sus mentiras, su capacidad de engañar. La literatura actual, llamada posmoderna, vive en un mundo engrasado con representaciones de la realidad por todas partes, es decir, falsificaciones de una exactitud técnica nunca vistas hasta la fecha, inau-

⁷⁰⁸ Op.cit. p.32

⁷⁰⁹ Op.cit. p.35-36. Un año antes de publicar *El punto ciego*, Cercas ya explora esta misma idea en su artículo *Literatura más allá de la literatura*, *El País*, 4/1/2015.

ditas, casi indistinguibles. La mentira de la literatura, el poder de su ficción, debe subir ahora una octava mayor, necesita apretar el acelerador, porque ya no se trata sólo de <<romper con la normativa literaria>> de su época: al coincidir con la orgía falsificadora de los medios de comunicación, de los mecanismos industriales, de la sinteticidad de los olores, sabores y texturas del mundo moderno, la mentira de la literatura, siendo otra falsificación más, debe tener una intención claramente distinta. Sus engaños, en un mundo de engaño sistemático, de simulación permanente, tienen ahora unas implicaciones morales clamorosas. Si el engaño de la literatura ha buscado siempre *sonar a verdad*, si la mentira literaria era un pretexto para la libertad humana, para la autenticidad de la vida, para una realidad más real, ahora la literatura, la mejor literatura, no sólo debe *sonar a verdad*, sino que debe hacerlo rodeada de artefactos, aparatos, mecanismos, y sistemas que emiten, reproducen, saben, parecen, y se esfuerzan por *sonar a verdad*.

Esto ha sido una encrucijada de primera magnitud para la literatura -tal vez para el arte- en el mundo actual. La primera solución, o una de las primeras soluciones a esta dilema que encontró la literatura occidental, era tan hija de su tiempo que falló inevitablemente. O, al menos, falló para Cercas. El arte comprometido y la literatura comprometida que patrocinaron figuras como las de Sartre estaba tan ligado a esa lucha de ideologías que arrasó casi todo el siglo XX, acaso intentando rellenar con nuevas certezas políticas las declinantes certezas religiosas, que en cuanto esas ideologías cayeron o flaquearon o sencillamente se pusieron en duda, el invento se fue al traste. Sartre y tantos otros insistieron en el compromiso del escritor para asegurarse de qué lado caían las intenciones de ese escritor. En pocas palabras, bajo qué moralidad escribía una persona sus ficciones. El Cercas adolescente no quiso saber nada de todo eso, mucho menos viniendo de una España naftalínica en donde la moral -católica- había sido embutida de mala manera en las gargantas de los españoles durante cuarenta años de dictadura franquista. Pero el Cercas adulto repara en el hecho de que Sartre, posiblemente uno de los que más lejos llevó su propio postulado de compromiso, descubrió las propias limitaciones de la *receta comprometida*, y se dio cuenta justo a tiempo de que el único compromiso que valía la pena mantener en literatura -y tal vez en arte- era el compromiso con una revelación, con un descubrimiento: el descubrimiento de lo real. Es decir, Sartre acabó regresando al compromiso con el que la literatura -y el arte- llevan comprometidos desde la noche de los tiempos.

Para Cercas esta vuelta al origen no era suficiente. No lo era porque detectaba errores y hacía acopio de buenos propósitos generales, pero no ofrecía soluciones. La solución se la da Borges. Prosigo la cita: <<[...] la literatura es, dicho de otra manera, un engaño consentido: no otra cosa viene a ser la justamente célebre <<voluntaria suspensión de la incredulidad>> de Coleridge. Pero, en el caso de <<El acercamiento a Almotásim>>, el engaño no fue consentido: allí, una reseña de un libro ficticio se presentaba como una reseña de un libro real; [...]>>⁷¹⁰. Se presentaba como una reseña de un libro real, recordemos, dentro de un libro de ensayos, *Historia de la eternidad*. Nada de ficción. Borges se saltó no ya <<la normativa literaria de su época>>: se saltó la normativa lectora de su época, los códigos que empleamos para saber qué tipo de papeles estamos leyendo. Lo hizo, por supuesto, sin avisar, sin consentimiento⁷¹¹, porque donde él quería penetrar era en los automatismos del lector, en sus adiestrados mecanismos para detectar, clasificar, e interpretar un texto de una manera o de otra. Borges atacó directamente la reproducibilidad del texto, la manera cómo leemos lo que leemos. Es decir, la percepción humana. Y dio en el blanco.

Es a partir de ahí que la ya de por sí engañadora profesión de Cercas empieza a poner rumbo hacia el sofisticado engaño de la falsificación, la moderna mentira literaria. Y Cercas ve en esa falsificación, en ese regalo de Borges, un arma de desautomatización masiva. En esa literatura de la falsificación Cercas encuentra -otra maravillosa paradoja- el más alto compromiso moral de un escritor.

8

Cuando Cercas logra falsificar sus propios libros, falsificar a su manera, emerge su voz. *Soldados de Salamina*, ese libro híbrido, esa mezcla de crónicas reales, y datos fehacientes, y personajes verdaderos junto a personajes inventados, y autobiografía fabulosa, y rumores históricos, no es sino su brillante y poderosa iniciación al noble arte de mentir como hoy se miente, falsificando, y de ser decente como hoy un novelista puede serlo, haciéndonos saltar por los aires nuestra forma de percibir el mundo.

⁷¹⁰ Op.cit, p.32

⁷¹¹ También lo hizo Cercas en *Anatomía de un instante*, y me inclino a pensar que es por ese motivo por el que, todavía en 2016, durante todo el capítulo 1, da vueltas y vueltas sobre si *Anatomía* es una novela o no es una novela, sobre si puede leerse como una novela o no, sobre si debía haber dicho desde el principio que era una novela o que no lo era.

Pero Cercas no es, ni de lejos, un epígono raro de Borges. Precisamente, es en *Soldados de Salamina* donde comienza a exhibir sus técnicas, sus tácticas para generar su propia magia desautomatizadora. Su marca personal. He hablado ya de ello, pero conviene aquí recuperar la técnica de las versiones, aquel modo como Cercas, a través de las ondulaciones de la memoria y de la porosidad del recuerdo, consigue crear un mundo de versiones, una realidad en la que las cosas pudieron ser así o asá, pudieron pasar en Dijon o en las afueras de Dijon, pudieron significar esto o lo otro: <<[...] como si les hubiese impresionado tanto que la memoria hubiera congelado su imagen en una instantánea común (o como si Laín hubiera copiado a Ridruejo; o como si los dos hubieran copiado a una misma fuente) [...]>>⁷¹². Con esa sencilla conjunción disyuntiva, con esa <<o>>, Cercas construye una realidad líquida en la que el lector se ve forzado a interpretar, a tomar partido, a decidir cuál es la versión con la que él se queda: a comprometerse. Ahí está ya, puesta en acción y de forma germinal, otra de las ideas importantes de *El punto ciego*: <<Por eso decía que el punto ciego del ojo y el punto ciego de estas novelas no funcionan a fin de cuentas de manera tan disímil: igual que el cerebro rellena el punto ciego del ojo, permitiéndole ver donde de hecho no ve, el lector rellena el punto ciego de la novela, permitiéndole conocer lo que de hecho no conoce, llegar hasta donde, por sí sola, nunca llegaría la novela.>>⁷¹³. En la teoría de *El punto ciego*, el lector no es invitado pasivo de la novela, convidado de piedra ante la página, sino agente superactivo. Como si de una partitura se tratara, el lector de *El punto ciego* no lee, sino que interpreta el texto, co-crea literatura con su lectura *comprometida*. Para forzarle al máximo, para obligarle sin retorno a que asuma esa responsabilidad, Cercas emplea la falsificación literaria, un recurso que le viene de serie, por tradición posmoderna (borgiana). Pero también emplea esa *estética de las versiones*, un recurso que le viene de dentro, que él solito ha sabido inventarse. Con el tiempo y las obras ambos recursos serán perfeccionados, ampliados, explotados al máximo. Llevo todo el libro contándolo. Pero lo que me interesa destacar aquí es que, con ambos recursos, lo que Cercas pretende y consigue con creces es forzar una desautomatización, una alteración en la percepción del lector. Un darse cuenta. Y además lo hace de

⁷¹² Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Tusquets, 2001, p. 226

⁷¹³ Javier Cercas, *El punto ciego*, op.cit, p. 18. En la p.114, recoge la idea de Sartre (tan bien anticipada por Valéry) del lector como guía o intérprete de la “partitura” del texto. Cercas volverá sobre esta idea justo 4 meses antes de la publicación de *El punto ciego*, en su artículo *El lector soñado*, El País, 11/10/15.

un modo orgánico, fisiológico⁷¹⁴, invitando -empujando- al lector a ese proceso de rellenado que hace su inteligencia sobre los huecos de lo que está leyendo, al igual que el cerebro rellena lo que el punto ciego del ojo no le permite ver. La manera cómo Cercas describe ese fenómeno, la forma como Cercas -y los escritores del punto ciego- ejecutan consciente o inconscientemente ese salto en la percepción del lector, es asombrosamente precisa. La teoría de *El punto ciego* es una teoría literaria casi neurológica.⁷¹⁵

La estética de las versiones que Cercas inaugura en *Soldados de Salamina* guarda otra pieza clave, contiene otro trozo del mapa que iba a conducirlo con los años hacia *El punto ciego*. Ese mundo líquido nos dice que una cosa puede ser así o asá, haber ocurrido en Dijon o en las afueras de Dijon, significar esto o aquello. El lector se ve obligado a elegir, pero enfrentar un universo tan polivalente como el de Cercas provoca un efecto asombroso: las cosas no sólo son así o asá: terminan siendo así y asá. Para el lector, un texto como *Soldados de Salamina* (o *El impostor*, o *El Monarca de las sombras* o *Anatomía de un instante*) no sólo nos invita al juego de interpretar, también nos familiariza con una representación de la vida, de los hechos, que abarca varias opciones al mismo tiempo. El imperecedero héroe Miralles vive para el lector en Dijon o en las afueras de Dijon. Pero para Cercas vive en Dijon y en las afueras de Dijon. Ambas posibilidades son reales, ambas cosas pueden ser ciertas. Su escritura enlaza todo el rato hechos aparentemente

⁷¹⁴ En este sentido, me parece de gran interés el artículo *Contra el pensamiento*, en el que Cercas habla del *no pensamiento* como la excelencia del pensamiento -de la excelencia de la escritura: <<[...] en rigor, en el momento del resto o del cabezazo no tienen ni idea de lo que hacen. Es un momento arrebatado. Me pregunto si los escritores (y los artistas y los filósofos y los científicos) no funcionan en el fondo de una manera parecida. Es evidente que los escritores persiguen también una compenetración absoluta con lo que están escribiendo, y me pregunto si, en el límite, esa compenetración no les lleva o puede llevarles a una especie de automatización de la escritura.[...] ¿Podemos dejar de pensar? Hacerlo es alcanzar un éxtasis, una apnea, pero me pregunto si ese punto no es el único desde el que puede escribirse un libro único, y me pregunto también si ese punto extremo y efímero no es lo que antes se llamaba inspiración. Quizá, igual que el objetivo de la memoria es el olvido, el objetivo del pensamiento es no pensar.>>. Javier Cercas, *Contra el pensamiento*, El País, 28/4/13

⁷¹⁵ No me cansaré de insistir en el enorme acierto de Cercas a la hora de escoger el punto ciego visual como metáfora para su teoría novelística. A pura intuición -o experiencia pura- lo que Cercas está describiendo es lo que en neurología se conoce como *binding problem* o “problema de ligazón”, es decir, el proceso múltiple, sincrónico, orquestado, en que el cerebro utiliza a la vez muchas áreas para configurar una imagen, áreas relacionadas con el tacto, la memoria, la abstracción, las emociones, y completar así “la imagen” de lo que estamos viendo. Este fenómeno se produce también durante la lectura. Una rosa no es nunca una rosa, sino también y al mismo tiempo todas las rosas que hemos visto, olido, leído, rozado, perdido, contemplado y olvidado. Exactamente como sucede con las novelas -*el hecho artístico*- y las múltiples capas de significado que puede presentar su lectura, especialmente las partes más ambiguas, irónicas, poliédricas: sus puntos ciegos. Hay sobre este asunto mucha y sesuda bibliografía. Para una aproximación amena y facilitada del *binding problem*, véase Francisco Mora, *¿Cómo funciona el cerebro?*, Alianza Editorial, 2002, pp.100-106. Sobre el *binding problem* y la lectura, véase de nuevo a Mora en *Neurociencia y lectura*, Alianza Editorial 2019, capítulo 9, “La emoción de las palabras”.

contrarios, contradictorios. Su mundo de versiones es un mundo imposible hecho realidad. ¿A qué nos recuerda? Esta unión de contrastes y comunicación de opuestos, ¿no son sino precisamente los mecanismos de la paradoja? O dicho de otro modo, ¿no es Cercas, un escritor bregado durante años en sucesos posibles pero complementarios, con su obsesión por las simetrías entre hombres distintos y gestos enfrentados, con su mundo de versiones simultáneas, el candidato ideal para construir toda una teoría novelística alrededor de la paradoja? Me quedo corto: ¿toda una teoría literaria? Vuelvo a quedarme corto: ¿toda una teoría sobre la vida?

9

¿Exagero? Quien lea el final del libro sabrá que no. En el cuarto capítulo y en el epílogo, Cercas abre el caudal de la obra a horizontes mayores que rebasan con creces la mera literatura. Existe en *El punto ciego* una paradoja que inquieta a Cercas sobremanera. Durante veinte páginas, durante todo el cuarto capítulo, Cercas vuelve sobre los intelectuales. O por mejor decir, sobre la paradoja de los *intelectuales novelistas*: <<[...] en varios sentidos cruciales, el novelista y el intelectual no son sólo personajes distintos sino opuestos. El novelista formula interrogantes, siembra dudas, propone paradojas, inculca contradicciones y no da nunca respuestas, o sus respuestas son ambiguas, contradictorias, esencialmente irónicas; [...] el intelectual no puede eludir tomar partido, debe aceptar o negar, transigir o rebelarse, decir sí o no: aunque no renuncie a seguir planteando preguntas, en tales casos no puede no dar respuestas claras, nítidas, y taxativas.>>⁷¹⁶. ¿Cómo fusionar a estos dos personajes en un sólo cuerpo? ¿Cómo unir bajo una misma firma al doctor Jekyll de las entrevistas con el Mister Hyde que emerge frente a la silenciosa página en blanco? A la altura de 2016, Cercas es ya un intelectual de pies a cabeza, y ejerce descaradamente como tal, sobre todo desde su sección del diario *El País* donde publica artículos cada quince días sobre política, sobre sociedad, sobre cultura, sobre Historia, sobre terrorismo, sobre medios de comunicación, sobre el mundo en sus formas más claras, nítidas, y taxativas. Atrás han quedado los años de puyas, bromas, ridiculización, forcejeos y disimulos con los intelectuales. Cercas ha *salido del armario*⁷¹⁷. Como ya he explicado, allá por 2001 Vargas Llosa había acudido en su ayuda y le había aclarado

⁷¹⁶ Op.cit, p.122

⁷¹⁷ Aunque, a pesar de ello, la convivencia entre el intelectual y el novelista es siempre “vidriosa” y “conflictiva”, nos dice Cercas, op. cit. p.123

qué es la literatura comprometida, por qué no tiene nada que ver con las ideologías y sí muchísimo con las ideas, cómo una literatura comprometida genera lectores comprometidos, lectores responsables que arriesgan una elección, una manera de leer, y transforman así su mirada, su percepción del mundo. Es más, Vargas Llosa incluso le regala a Cercas el valiosísimo ejemplo de cómo el novelista y el intelectual no sólo pueden convivir juntos, sino retroalimentarse: <<Lo que hace el Mario Vargas Llosa novelista es sabotear las ideas del Mario Vargas Llosa ensayista. Es decir, si el ensayista es un señor que dice [...] hay que estar contra el nacionalismo porque el nacionalismo es una cosa letal, el novelista coge y va y crea un personaje como Roger Casement, que es un nacionalista furibundo, y con el cual simpatizamos, y lo convierte en un héroe.[...] lo bueno sería que el intelectual, el hombre que toma partido, y el novelista, se retroalimentara. Al combatirse, se fortaleciera.>>⁷¹⁸. Para cuando aparece *El punto ciego*, Cercas tiene casi todo el puzzle intelectual montado. Pero le falta una pieza importantísima. No puede dejar sin remachar este clavo. Porque, si las novelas son avenidas a otras realidades ambiguas, contradictorias, esencialmente irónicas, a una tercera verdad más amplia que no es un sí o un no, sino *un sí y un no al mismo tiempo*, una paradoja instantánea, una simetría inesperada; ¿Quién es el novelista que las escribe?

Se trata de la eterna cuestión, la búsqueda de identidad que viene atravesando la escritura de Cercas desde sus mismos inicios, desde *El Móvil*, desde las gafas de adolescente que devora a Unamuno y a Borges y a Kafka porque está enamorado, porque ya no es un niño, porque ya no cree en Dios o en su familia, para saber quién diablos es. El intelectual se ha colado en esta conversación mental desde el principio porque para Cercas, le gustara o no, lo aceptara o no, siempre ha sido una extensión natural del novelista contemporáneo: <<Cabría enumerar otros riesgos que afronta cualquier novelista que interviene en el debate público; pero, bien pensado, la pregunta pertinente no es por qué hay novelistas que lo hacen, aun sabiendo que pueden equivocarse, sino por qué hay novelistas que no lo hacen, aún sabiendo que pueden acertar: al fin y al cabo el novelista es un ciudadano como cualquier otro, y tiene una responsabilidad como novelista, pero también como ciudadano. >>⁷¹⁹. Algo empieza a hacer clic. Por su responsabilidad, por su ciudadanía, el novelista se ve arrojado sí o sí al debate público o, al menos, al interés y cuidado de las

⁷¹⁸ Se lo dice Cercas a Mario Vargas Llosa en “El oficio de escribir”, *Conversación en el ADDA*, 12/6/15, <https://www.youtube.com/watch?v=jmMdMsktLw4>, 55m 00s-56m 37s

⁷¹⁹ Op.cit, p.123

cuestiones públicas. Por todo eso, y sobre todo por su libertad: <<[...] me asalta el recuerdo de unas palabras de Ezra Pound, que no era novelista pero intervino como el que más en el debate público, equivocándose como el que más: <<Haré declaraciones que pocas personas se pueden permitir porque pondrían en peligro sus ingresos o su prestigio en sus mundos profesionales, y sólo están al alcance de un escritor por libre. Puede que sea un tonto al usar esa libertad, pero sería un canalla si no lo hiciera>>.720

A Cercas ya no le queda elección. Por su posición “privilegiada” de novelista consagrado y autor aplaudido y articulista fijo, en pocas palabras, porque es más libre que otros, debe hablar, debe intervenir, debe ejercer esa libertad. No sólo está condenado a tratar con los intelectuales: está condenado a serlo. Pero precisamente por ese inevitable destino, Cercas necesita limpiar al máximo su traje de intelectual, no dejar ningún lamparón en él. Por ejemplo, uno tan fundamental y tan posmoderno como el de la *falsificación* del intelectual: <<No: la realidad es que muchas veces el intelectual predicó la sustitución de un dogma por otro, renunció a la libertad de la razón para someterse a la unanimidad de las consignas, justificó las peores atrocidades, difundió o fue incapaz de denunciar las mentiras más flagrantes y utilizó las causas que defendía para promocionarse [...] Así fue, y en el fondo no es tan raro: igual que el énfasis en la verdad delata al mentiroso, el énfasis en la responsabilidad del escritor fue un disfraz perfecto de la perfecta irresponsabilidad del escritor.>>721. No basta con sacar adelante una escritura comprometida, auténtica. No basta con tomar nota de lo que le cuentan Vargas, o Foster Wallace, o Faulkner, u Oé, esos modelos en verde que le han aclarado a Cercas lo que la verdadera literatura comprometida es. No. Aquí hay que palpar el paño, tomar las medidas al disfraz de intelectual y saberlo distinguir en mitad de la multitud, a quilómetros de distancia, porque la fiebre falsificadora del siglo ha llegado también hasta ahí, y Cercas va a hablar, va a participar, va a ejecutar su derecho de libertad, su compromiso de novelista como hombre público, rodeado a menudo de pseudointelectuales, de personas que se sentarán en la radio y frente a las cámaras como él, que saldrán en programas y gastarán entrevistas como él, incluso escribirán artículos y llamarán a la opinión desde las almenaras de los dominicales más leídos del país como él hace, pero que en realidad son una copia, un simulacro exacto del intelectual. Una falsificación.

720 Op.cit, p.124

721 Op.cit, p.120

Conviene aquí no caer en un ridículo aparatoso: los certificados de intelectualidad no se expiden en ningún sitio. La autenticación del intelectual pasa, como sucedía con la autenticación de la novela posmoderna, por una intención de fondo. Lo diré sin miedo: por una moral. Hay que ser extremadamente cuidadosos en este punto: al igual que la novela posmoderna con mayor ambición añade a su falsificación una clara, limpia e inapelable intención desautomatizadora, y hace de su engaño un sistema implacable de desengaño, de abrirnos los ojos a otra realidad mayor; el novelista comprometido se asegura de no engrosar las filas de la intelectualidad de salón asumiendo -temida palabra- un acuerdo interno, siguiendo un código personal. Concretamente, una renuncia: <<[...] el hombre que dice No es quien preserva la dignidad colectiva: es el hombre que, en las situaciones límite, en los momentos más comprometidos, cuando se decide el destino de la sociedad y más difícil es conservar la cabeza y todos o casi todos pierden el sentido de la realidad y dicen Sí por un error de juicio y quienes no lo hacen no se atreven a decir No por temor a ser rechazados por la mayoría,[...]>>⁷²². He aquí de nuevo Miralles, he aquí de nuevo Suárez, los héroes de Cercas reunidos, el renunciante, el ser humano que llegado el momento crucial y el lugar señalado, sabe quien es para siempre y actúa como tal: <<Este hombre no se propone erigirse en ejemplo para nadie ni dar lecciones a nadie; [...] simplemente tiene la valentía de pensar con lucidez y de actuar de acuerdo con lo que piensa. [...] Este hombre encarna la dignidad del intelectual.>>⁷²³.

Alto y claro. Lo mejor del intelectual, el intelectual verdadero, es alguien digno de su propia libertad. Lo es, como no podía ser de otro modo en *El punto ciego*, a través de una hermosa paradoja: poniendo límite a su libertad. Los Sí del mundo abren puertas, descubren opciones, posibilitan realidades que estaban allí, justo en frente de nuestros ojos, pero que sólo la voluntad o la imaginación o la suerte o el amor podían dejarnos ver claramente. Un Sí, por su apertura, por su capacidad engendradora, es un potente acto de libertad. Pero los Nos que damos desde la coherencia, desde ese <<pensar con lucidez y actuar de acuerdo con lo que piensas>> que apunta Cercas, nos catapultan hacia una libertad mayor, una realidad más profunda, porque son Nos afirmativos, Nos que no sólo incluyen la libertad ilimitada de un Sí, la libertad de *la realidad*, sino además la libertad concisa, concreta, de *nuestra realidad*. Ese No habla del sorprendente encuentro de nosotros con los otros, del pasado absorbido en el presente. Ese No se da a pesar de que te

⁷²² Op.cit. p.127

⁷²³ Idem

pueda poner en peligro, dejarte sin dinero, quedarte sin trabajo. Es un No nacido del colmo de la libertad porque nace del colmo de la vida: es un No adherido sin fisuras a la vivencia, no a la supervivencia. Es un No que no pueden decir más que los labios de la conciencia. Es un No que dice Sí.

10

Pero si el capítulo cuarto ensanchaba el caudal de *El punto ciego*, su epílogo lo desborda. La dinamita se pone ya en las bases mismas del pensamiento occidental, eso que se ha dado en llamar pomposamente <<principio de bivalencia>>⁷²⁴, es decir, pensamiento binario, bueno o malo, feo o guapo, blanco o negro: <<[...] remita al principio de bivalencia aristotélico -según el cual una cosa no puede ser más que verdadera o falsa-, afirma que sólo puede haber una respuesta correcta para todas las preguntas genuinas: las demás respuestas son erróneas;[...] Berlin sostiene que todo esto es falso.>>⁷²⁵. Cercas arremete contra nuestro castillo mental, toda esa sarta de buenas intenciones según las cuales, ya desde Aristóteles, la vida cuadra, las verdades encajan entre sí, hay un mapa para el mundo y un método para la realidad. Como ya hiciera en *Anatomía de un instante*, Cercas se apoya en Isaiah Berlin y lo emplea como ariete para consumir el asalto a una nueva idea: <<Rastreando una visión del mundo opuesta a la anterior en una serie de pensadores laterales -una serie que arranca con Maquiavelo y sigue con Vico, Herder y Herzen-, Berlin sostiene que no todos los valores perseguidos por la humanidad, ahora y en el pasado, son necesariamente compatibles entre sí; [...] la libertad y la igualdad, por ejemplo, son valores dignos de ser deseados, fines valiosos por sí mismos, pero no siempre compatibles [...]>>⁷²⁶. Añade Cercas: <<Esto significa que existen fines irreconciliables, propósitos magníficos pero antagónicos, verdades contradictorias [...] y que la idea misma de una solución última, de un mundo perfecto en el que todos los bienes conviven armoniosamente no es sólo impracticable sino incoherente; también es peligrosa. Porque, si es verdad que hay una solución definitiva para todos nuestros problemas y el

⁷²⁴ Sobre el principio de bivalencia aristotélica y sus agujeros, véase el elocuente artículo de Cercas, *Apolo-gía de la contradicción*, El País, 20/10/19

⁷²⁵ Op.cit, p.134

⁷²⁶ Idem. Las aportaciones de Berlin al pensamiento de Cercas cristalizan en 2010 en *Anatomía de un instante*, y siguen teniendo un gran peso hasta hoy (marzo 2021). Véase por ejemplo el artículo dedicado a la pandemia del Covid-19, en donde Cercas reflexiona sobre la dificultad de adoptar medidas que velen al mismo tiempo por la libertad y por la seguridad de los ciudadanos ante esta crisis sanitaria. Javier Cercas, *El gran dilema*, El País, 31/5/20

mundo perfecto existe, entonces ningún sacrificio es demasiado costoso para conquistarlo, y merecerá la pena pagar cualquier precio para alcanzar esa sociedad ideal [...]»⁷²⁷.

Para Berlin, el «monismo totalizador», ese modo de pensar occidental sobre una verdad última y una solución final para todas las cosas es precisamente la semilla del pensamiento utópico y, a su vez, de los totalitarismos del siglo XX que arrasaron el mundo. Y es ahí, en este elevado punto de cocción, a punto de ponerle el punto y final al libro, cuando Cercas lo lanza de un empujón a una sima de significados nuevos. El empalme que Cercas realiza acto seguido es sorprendente: «Sea como sea, parece evidente que Cervantes, quien leyó a Maquiavelo pero también a Erasmo [...] pertenece a la tradición pluralista o antimonista que Berlin remonta hasta Maquiavelo; pero no pertenece a ella como uno más de sus integrantes. En realidad, Cervantes es otra cosa. [...] Cervantes hizo sin saberlo algo mucho más importante: creó un género que [...] acabó convertido en una auténtica arma de destrucción masiva del pensamiento monista y dogmático, totalizador, y quizá en el aliado más poderoso de una sociedad abierta, pluralista, y democrática.»⁷²⁸. Cercas vincula la novela a la democracia. Cercas vincula la novela a la libertad. Cercas vincula la literatura a un modo paralelo de pensar. Más: a una alternativa. Una versión de la realidad en la que se aceptan matices entre el blanco y el negro. En donde el blanco y el negro se mezclan y no dan gris. En donde uno más uno dan como mínimo tres. Una forma de entender la vida en paradójica. Cien páginas antes, Cercas ya nos advertía: «[...] definir la novela como un género que persigue proteger a las preguntas de las respuestas, esto es, como un género que rehúye las respuestas claras, taxativas e inequívocas y que sólo admite formularse preguntas que no pueden ser contestadas o preguntas que exigen respuestas ambiguas, complejas y plurales, esencialmente irónicas [...]»⁷²⁹.

Cercas lleva empujando todo el libro en esta dirección porque lleva empujando toda la vida todos sus libros en esta dirección. Con *Soldados*, con *Anatomía*, con *El Impostor*. Con la estética de las versiones, con los héroes de la traición, con las engañosas crónicas de los *relatos reales* y las perfectas novelas de sus novelas sin ficción. Cercas lleva preparándose toda la vida para *El punto ciego*. Para una verdad distinta: «Quizá también es

⁷²⁷ Op.cit, p.135

⁷²⁸ Op.cit, pp.135-136

⁷²⁹ Op.cit, p. 39

eso: un libro donde, idealmente, la verdad histórica ilumina a la verdad literaria y la verdad literaria ilumina a la verdad histórica, y donde el resultado no es ni la primera verdad ni la segunda, sino una tercera verdad que participa de ambas y que de algún modo, las abarca. Un libro imposible, se dirá.>>⁷³⁰. El cierre del libro no es sólo un canto a las novelas como artefactos de interrogación masiva, no sólo una defensa de esas respuestas ambiguas, complejas e irónicas que un novelista está obligado a dar o a buscar o a investigar: el epílogo es una exaltación a esa tercera verdad, una verdad que ramifica en verdades, en silencios, y hasta en preguntas, una verdad que entiende el mundo como estimulante misterio y el pensamiento como aventura, que no renuncia a nada ni a nadie, tampoco a la mentira, una verdad que se parece al Quijote y al método científico y a las ciudades y a la democracia. Una verdad no como un templo, sino como un espejo. Una verdad que somos nosotros.

11

A pesar de tocar temas tan capitales como la percepción humana, la dignidad del intelectual (y del ser humano), o el inmenso valor de la paradoja, *El punto ciego* pasó desapercibido tras publicarse en febrero de 2016. La acogida crítica fue tenue, en algunos casos positiva⁷³¹, en algunos casos mera reseña⁷³². En su momento, el propio Cercas renunció a darle al libro su merecido *tour* promocional, creyendo que un ensayo de literatura no levantaría el interés que sus novelas despiertan entre los lectores, una decisión de la que se arrepintió después⁷³³. Pero con más o menos alfombras rojas, el libro salió a la calle, y dejó para Cercas todo un universo mental bien encajado. Con *El punto ciego*, Cercas sumaba a sus antiguas fuerzas de novelista sus renovadas fuerzas como ensayista, y lo apuntalaba como pensador de la literatura con un libro de los que le han gustado siempre: azaroso pero no improvisado, accesible pero no sencillo, confrontador pero riguroso. Parecía, sí, que el retrato estaba completo, que Cercas era ya un hombre de letras por los cuatro costados, con un *best seller* bajo el brazo, con un reguero de premios bajo el brazo, con lustros de articulista bajo el brazo, y ya al fin con una teoría propia de la literatura

⁷³⁰ Op.cit, p.49. Expone algo parecidísimo en *La tercera verdad*, El País, 25/6/11

⁷³¹ Reseña de Domingo Ródenas aparecida en *El Periódico*, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160426/javier-cercas-punto-ciego-ensayo-5086425>

⁷³² Alberto Manguel para *El País*, https://elpais.com/cultura/2016/03/16/babelia/1458152793_957312.html

⁷³³ Me lo dijo tal cual en conversación mantenida en octubre de 2019.

bajo el brazo. Parecía un buen momento para una edición crítica, para un homenaje, para una fotografía. Sin embargo, había una pieza suelta. Algo pequeño y oscuro que bailaba, que se cerraba en falso, y seguía haciendo un ruido espeso e inquietante. Algo como una mentira o un error. Como un secreto. Algo que había estado ahí desde el principio, sonando mal, chirriando, incomodando, y que iba a obligar a Cercas a ir hasta su pueblo natal, a su infancia. Hasta el origen. Hasta sus muertos.

El Monarca de las sombras era el libro que Cercas había estado escribiendo desde siempre, aunque lo dio en publicar en febrero de 2017. El libro nació del fracaso de un libro, una novela que a la altura del nuevo milenio, año 2000, Cercas no supo o no pudo escribir, y tuvo que desviarse hacia *Soldados de Salamina*. Aquel documento sin vida que poquísimas personas vieron⁷³⁴ tenía ya la historia, los personajes, el decorado de *El Monarca*, pero no tenía aún a Javier Cercas. Así que el novelista tuvo que guardar el proyecto en uno de esos fértiles cajones donde se transforman y mejoran muchos descartes gracias al tacto prodigioso del tiempo. A la altura de 2017, Cercas y su voz ya estaban perfectamente equipados para contar la historia de *El Monarca de las sombras*. En realidad, bastante antes: la novela se coció durante años⁷³⁵, pero toma papel a finales del año 2012⁷³⁶, cuando Cercas, acompañado de su buen amigo el cineasta David Trueba, decide bajar a su pueblo natal, Ibahernando, en Extremadura, y entrevistarse con varios familiares y vecinos que quisieron hablarle de la Guerra Civil española que hubo allí, y sobre todo del tío Manolo, Manuel Mena, tío abuelo de Javier Cercas, falangista de primera hora, el adolescente que encandiló a toda la familia con su vitalidad y entusiasmo, pero sobre todo a la madre de Javier Cercas, la por entonces niña Blanca Mena, y que una bala en la batalla del Ebro lo desangró hasta matarlo a la escalofriante edad de 19 años. Blanca Mena le recordaría toda la vida: su juventud impecable, su alegría, el final abrupto, hicieron de Manuel Mena un tótem, un muerto mitológico, un *kalos thanatos*⁷³⁷ o muerte hermosa como dijeron los griegos antiguos para alabar a menudo a los críos caídos en batalla. Un cadáver mentalmente incorruptible. Ese recuerdo hierático del tío Manolo fue pronto convirtiéndose en el único tío Manolo, y pasó de padres a hijos casi intacto. Así le

⁷³⁴ Lo vio su amigo y lector de cabecera Jordi Gracia aquel mismo verano, y no lo encontró ni sólido ni convincente. Lo trae el propio Gracia en *La verdad de la novela*, El País, 18/3/2017.

⁷³⁵ La primera mención que hace Cercas a su abuelo Paco Cercas, personaje de la trama, aparece en el artículo *Final de una novela*, El País, 30/8/06, donde se cuenta ya una historia que saldrá en el libro. Sobre Manuel Mena, conocemos al personaje por vez primera y un resumen brevísimo de su vida en *La puñetera verdad*, El País, 6/6/2010.

⁷³⁶ Cuando, según sabemos por la propia novela, le pide a su amigo David Trueba que le acompañe a hacer las primeras entrevistas, noviembre de 2012. Javier Cercas, *El monarca de las sombras*, PRHMondadorí, 2017, p. 39

⁷³⁷ El concepto lo trae el propio Cercas, op.cit, p.19

llegó a Cercas, de la mano de su familia y en especial de su madre, quien le contó la historia de Manuel Mena y le habló de Manuel Mena cientos de veces. Así que la relación que Cercas mantenía con ese chiquillo muerto en la guerra era la esquemática, precaria, fantasmal, e idealizada relación que se tiene con las cosas que damos por sentado. Nada escenifica mejor esa pobreza que lo que el propio novelista cuenta al arrancar el libro: el tío Manolo, Manuel Mena, es para Cercas una fotografía de Manuel Mena en su despacho de Barcelona. Concretamente, la fotografía del Manuel Mena oficial, con su uniforme, su cara de niño metido en juegos de hombres, y el rarísimo halo de quien incursa con bárbara normalidad en el alucinado mundo de la muerte: << Por lo que respecta a los ojos, el blanco y negro de la fotografía les ha robado el color; mi madre los recuerda verdes; parecen claros. [...] Llevo mucho tiempo mirándolos y soy incapaz de ver nada en ellos. A veces pienso que esos ojos son un espejo y que la nada que veo en ellos soy yo. A veces pienso que esa nada es la guerra.>>⁷³⁸.

Para el Cercas de 2000, interrogar a fondo esa leyenda era un trabajo imposible de sangre, sudor y lágrimas. Para el Cercas de 2012, era un deber inaplazable. Lo era porque Manuel Mena, además de su tío abuelo y de un fantasma y de uno de los seres más queridos por su queridísima madre y de un falangista de primera hora muerto por la causa, es una leyenda, es decir, una de esas mezclas de mentiras y verdades, recuerdos y fantasías, que Cercas se ha pasado una década larga interrogando. Puesto justo en frente de sus narices, la leyenda de Manuel Mena es otro de esos materiales ambiguos que huelen a literatura por todos lados. Es decir, uno de esos relatos automáticos, convenidos, jamás cuestionadas que a Cercas le encanta desmontar. Pero existe en este caso una dificultad de primer orden: ese relato, esa leyenda es una leyenda de un tipo muy incómodo. Es una leyenda familiar.

Como sucedía con *El Impostor*, éste es un libro que Cercas no quiere escribir⁷³⁹, pero a diferencia de *El Impostor*, no quiere escribirlo o cree no querer escribirlo por los motivos equivocados. En *El impostor*, Cercas no quiere escribir ese libro por el acertadísimo motivo de que teme descubrir cuánto se parece la impostura del farsante Enric Marco a su propia impostura. En *El Monarca*, Cercas cree no querer escribir el libro por los demás:

⁷³⁸ Op.cit, p.26

⁷³⁹ Le da vueltas durante años, haciendo acopio de supuestas buenas razones para no escribirlo, op.cit., p.12

<<[...] antes de ser escritor yo pensaba que alguna vez tendría que escribir un libro sobre él. Lo descarté precisamente en cuanto me hice escritor; la razón es que sentía que Manuel Mena era la cifra exacta de la herencia más onerosa de la familia, y que contar su historia no sólo equivalía a hacerme cargo de su pasado político sino también del pasado político de toda mi familia, que era el pasado que más me abochornaba; [...]>>⁷⁴⁰. Escudado en los otros, en los motivos de familia, Cercas pospone *sine die* el proyecto hasta que pasan dos cosas: la primera es que escribe *Anatomía de un instante* y ese libro no sólo le hace comprender mejor a sectores de su familia que no comulgan con sus ideas políticas -sin ir más lejos, a su padre- sino que le hace comprender mejor los mecanismos con los que comprendemos mejor a los que no comulgan con nuestras ideas a secas: mediante el arte y no el juicio, mediante la complejidad de un ser humano y no su caricatura, su atajo mental, lo que sea que reduce una persona a un inventario. Lo segundo que pasa es que su padre se muere, el libro de *Anatomía* abraza esa pérdida y en gran medida redime su relación con él, y tras *Anatomía* Cercas se queda ante una sola raíz de su pasado, su madre. Y a su madre un mal día la atropellan. Por suerte, el incidente es leve, y Blanca Mena sólo precisa recuperarse de la cadera en casa de su hijo mientras se hunde en su nueva y amarga viudedad. En ese contexto doméstico, charlando madre e hijo frente al televisor durante la convalecencia, es cuando las luces del pasado vuelven a encenderse, Manuel Mena regresa a las conversaciones, y Cercas ve por primera vez al personaje de su libro: <<Lo que entonces comprendí fue que la muerte de Manuel Mena había quedado grabada a fuego en la imaginación infantil de mi madre como eso que los griegos antiguos llamaban *kalos thanatos*: una bella muerte. Era, para los griegos antiguos, la muerte perfecta, la muerte de un joven noble y puro que, como Aquiles en la *Ilíada*, demuestra su nobleza y su pureza jugándose la vida a todo o nada mientras lucha en primera línea por valores que lo superan o que cree que lo superan y cae en combate y abandona el mundo de los vivos en la plenitud de su belleza [...] Para los griegos antiguos, *kalos thanatos* era la muerte perfecta que culmina una vida perfecta; para mi madre, Manuel Mena era Aquiles.>>⁷⁴¹. El engranaje emocional del libro se fija ya en bruto ahí, bien al principio, con ese Manuel Mena mitológico, precario, y enigmático que ha quedado clavado en su madre (y en Cercas a través de su madre), y que el inagotable novelista necesita explorar, indagar, reformular de la forma más compleja posible. Pero otras dudas técnicas aparecen en seguida. ¿Cómo se escribe esa novela?: <<Por lo demás, ni siquie-

⁷⁴⁰ Op.cit. p.11

⁷⁴¹ Op.cit. p.19

ra hubiera sabido cómo ponerme a contar esa historia: ¿hubiera debido atenerme a la realidad estricta, a la verdad de los hechos, suponiendo que tal cosa fuese posible y el paso del tiempo no hubiese abierto en la historia de Manuel Mena vacíos imposibles de colmar? ¿Hubiera debido mezclar la realidad y la ficción, para rellenar con ésta los huecos dejados por aquella? ¿O hubiera debido inventar una ficción a partir de la realidad, aunque todo el mundo creyese que era veraz, o para que todo el mundo lo creyese?>>⁷⁴².

Estas preguntas, que a la altura de 2000 eran totalmente irresolubles para Cercas, no lo son ya alrededor del año 2010 porque ¿a qué otra cosa se ha dedicado Cercas durante esa década sino a escribir precisamente ese tipo de novelas?. Cercas no sabe si con la historia del tío Manolo debe escribir una novela sin ficción (como *Anatomía de un instante*), una novela con ficción (como *La velocidad de la luz*) o un *relato real*, una novela mixta (como *Soldados de Salamina*). Y ¿qué elige de esas tres opciones? No elige. O lo elige todo. O elige escribir una novela sin ficción que es en realidad una gran ficción montada como un relato real. Elige escribir las tres novelas al mismo tiempo.

2

El monarca de las sombras parece una novela sin ficción. Los capítulos se alternan siguiendo un rigor narrativo estricto: los impares, narran al pormenor la aventura de escribir esa novela, los avatares, entrevistas, pistas y contrapistas, secretos y sorpresas que Javier Cercas va encontrándose mientras monta el libro:

<<-¿Ni con su mujer hablaba usted de esto?- insisto.

- Ni con mi mujer -dice El Pelaor, sin abandonar su conato de sonrisa.
- Es verdad, Javi -dice Carmen-. Mi padre nunca habla de la guerra. Mi madre sí lo hacía. [...] Es la primera vez en mi vida que le oigo hablar de estas cosas.>>⁷⁴³

Los capítulos pares son una crónica histórica rigurosa con nombres y apellidos, con fechas, con números de batallones militares, con la cifra estipulada de las cotas de montaña que se ganaban y se perdían en las batallas más salvajes de la Guerra Civil donde participó Manuel Mena (Teruel, Lérida, Ebro). Es pura prosa bélica, de una marcialidad impe-

⁷⁴² Op.cit, p.12

⁷⁴³ Op.cit, p.91

cable, de una seriedad documental apabullante: <<[...] cruzando el desierto de los Monegros con el Primer Tabor de Tiradores de Ifni siempre en vanguardia -y con la 150ª División a su izquierda y la 5ª de Navarra a su derecha -, la 13ª División ocupó el día 25 Bujaraloz, el 26 Candanos y el 27 Fraga y las orillas del Cinca; el día siguiente la 5ª de Navarra tomó Mequinenza, y el 29 Serós, Aytona y Soses, donde enlazó con la 13ª División, que el 30 tomó Alcarrás.>>⁷⁴⁴.

Pero a la vez, *El monarca de las sombras* es un relato real, una de esas historias híbridas en donde se entremezclan documentos fehacientes, fotografías demostrables, papeles precisos y sin escapatoria que Cercas recoge de las fauces del olvido, con recreaciones de conversaciones⁷⁴⁵, recuerdos movedizos, divagaciones personales de un tal *Javier Cercas*⁷⁴⁶. *El Monarca* recorre como *Soldados de Salamina* los dos filos de la realidad, en esta ocasión de un modo más ceñido, es verdad, pero en el fondo con la misma vocación de mestizaje entre historia y memoria, hechos y especulaciones. Es cierto que aquí no se inventa ningún personaje, no hay un Miralles al final del túnel para energetizar el texto con el salto abismal de la ficción, pero el juego es en el fondo el mismo: junto a la volátil memoria de los testigos, la fumata de las conversaciones lejanas, la voz de los ancianos claudicantes cuyos recuerdos parpadean, vemos cruzar fotografías de Manuel Mena soldado⁷⁴⁷ y Manuel Mena niño ⁷⁴⁸, leemos artículos escritos por Javier Cercas en *El País*⁷⁴⁹, documentos familiares⁷⁵⁰, documentos militares⁷⁵¹, cartas de Manuel Mena de su puño y letra⁷⁵², resúmenes de películas de David Trueba⁷⁵³, cuentos de otros autores que resume

⁷⁴⁴ Op.cit, p.169.

⁷⁴⁵ Como la que mantienen David Trueba y Cercas a la vuelta de Ibahernando, casi toda ella ficticia.

⁷⁴⁶ Quien, por cierto, se cita en tercera persona singular en todos los capítulos pares, como si fuera un personaje ajeno, tirando un poco más del hilo de la llamada autoficción. Por primera vez en la página 32.

⁷⁴⁷ Op.cit, p.24

⁷⁴⁸ Op.cit, p.35

⁷⁴⁹ Op.cit, pp.13-16, y 101-104

⁷⁵⁰ Op.cit, p.197

⁷⁵¹ Op.cit, p.149, 152, 153

⁷⁵² Op.cit, p.193

⁷⁵³ Op.cit, pp.80-91. La que monta con David Trueba, más de cinco horas de material, entrevistando a amigos y familiares en Ibahernando.

David Trueba⁷⁵⁴, y hasta la tenebrosa fotografía de una jovencísima maestra de escuela de Ibahernando que fue ejecutada en la brutalidad de la Guerra Civil⁷⁵⁵ sin que aún hoy nadie sepa por qué. Con ese detallismo a quemarropa, esa crónica adherida a la verdad, la ficción nos salta a la cara como lo hizo en *Soldados* o en *Anatomía de un instante*: aplicando una imaginación estructural, una inteligencia compositiva que hace que la información nos llegue de una manera muy específica, que el orden de los capítulos esté cargado de literatura, que la forma acabe creando el fondo. La geometría que despliega la novela es la de un cuento dentro de un cuento, otra matrioska: la metódica y cartesiana explicación de las aventuras biográficas y bélicas de Manuel Mena en crudo, sin adornos, en su hueso polvoriento y manchado de pólvora, envuelta en las aventuras de la investigación de Javier Cercas sobre la leyenda de Manuel Mena, sobre el recuerdo vaporoso y cada vez más frágil del hombre elevado a mito. Esa mezcilla, esa guerra cruzada entre dato y olvido, genera unos vasos comunicantes interesantísimos porque arroja sobre la crudeza histórica un velo de duda (¿serán estos documentos oficiales otro cuento de este cuento?) y porque arroja sobre la volatilidad de los recuerdos un lazo filosófico (¿están recordando estos testigos lo que pasó o lo que recuerdan que contaron otras veces que pasó?). El error, la fabulación, puede caer de cualquier lado. De nuevo, el lector no sabe a qué atenerse, pisamos hasta las rodillas territorio pantanoso: <<La desconfianza era justificada: no se trata sólo de que, según comprobé a menudo, los textos de los historiadores estuvieran plagados de inexactitudes y falsedades; se trata de que lo estaban los propios documentos. [...] y en él se lee entre otras cosas que Manuel Mena fue herido el 8 de enero de 1938 en la cota 1027 del frente de Teruel. La fecha es correcta, pero no el lugar. Para descubrir este error tuve que viajar a Teruel y pasar un fin de semana dando vueltas por sus alrededores como un detective por la escena del crimen. [...] De este modo comprendí que, en realidad, Manuel Mena no recibió un disparo en la cota 1027 sino en la 1207.>>⁷⁵⁶

Pero ¿tiene esta menudencia alguna importancia histórica? Poquísima. Sin embargo, es puro oro literario. La cifra será la que sea: el error en la cifra es la confirmación de una

⁷⁵⁴ El cuento de Danilo Kís, *Es glorioso morir por la patria*, y que Cercas emplea como símbolo y palanca de la lectura profunda de la novela. En op.cit, p.124-126

⁷⁵⁵ Op.cit, p.202

⁷⁵⁶ Op.cit. p.154

verdad mayor. Es la prueba de lo difícilísimo que resulta registrar realidad, de encerrar pasado en cifras, de acotar la vigilia en memoria. Es literatura en sus quilates.

Ninguna de esas preguntas ni esas técnicas son nuevas en Cercas. Con *El Monarca de las sombras*, Cercas esencializa todas sus obras anteriores. Toma de aquí y de allá lo mejor de su repertorio, lo unifica, lo acendra, y lo emplea a tiro fijo. Es un libro a lo que haga falta porque su intención está mucho más allá de presupuestos estéticos ni de inventos formales. Cercas ya ha cumplido sobradamente con eso en una década de rupturas novelesísticas. Ahora lo que quiere es usar todo su bagaje de novelista, todos sus recursos, para contar la historia que más le ha costado contar: la de sus orígenes.

3

Que la Guerra no nos confunda. A pesar del decorado y de la literatura bélica, a pesar del falangista que la protagoniza, esta novela no es una novela sobre la Guerra Civil. De hecho, de todas las novelas escritas por Cercas hasta 2017, ésta es la que tiene una vocación menos histórica, y quiero explicarme. Las preguntas, los motores que activan y propulsan este libro tienen en el fondo mucho menos que ver con *Soldados de Salamina* que con *El punto ciego*.

Para empezar, su primera labor, su mayor esfuerzo en esta novela es desautomatizar una leyenda, es decir, permitirnos ver con ojos renovados lo que llevamos viendo o creemos ver desde siempre de una forma acostumbrada, casi aburrida. Cercas está desmontando la estatua del tío Manolo, el recuerdo colectivo del tío Manolo, incluso el recuerdo documental del tío Manolo. Sobre el cuento que su madre le ha contado de Manuel Mena desde que Cercas tiene uso de memoria, sobre todas las versiones que la gente le cuenta sobre Manuel Mena, sobre el sesgado perfil que el dato histórico, el estadillo bélico, arroja sobre Manuel Mena, Cercas coloca un relato que pone en duda todos esos relatos, ordena palabras que desactivan el dispositivo legendario de todas esas palabras. Conjuro contra conjuro, Cercas hace antiliteratura de la literatura generada por la leyenda de Manuel Mena. Y lo que consigue es... literatura nueva. Ojos nuevos. Puro punto ciego.

En esa poción antiliteraria que usa para neutralizar la saturación de literatura que envuelve a Manuel Mena, Cercas nos confiesa con descaro sus intenciones, sin preocuparle declarar a los cuatro vientos lo que está haciendo porque de todos modos va a funcionar, y

además logrando confundirnos, tirando a tres bandas, haciendo ver que el novelista incorregible que escribe estas páginas no está ejerciendo ni siquiera de novelista: <<Es tentador imaginar a Manuel Mena tratando de persuadir a don Eladio de las bondades revolucionarias, novísimas y recién aprendidas en José Antonio, y a don Eladio defendiéndose de la retórica imberbe y fogosa de Manuel Mena y del hechizo utópico del ideario falangista y su flamante sugestión de juventud y modernidad con el viejo escepticismo racionalista y los viejos y apacibles argumentos del viejo ideario liberal, que Manuel Mena consideraría caduco. Es tentador imaginarlo o fantasearlo así. Tal vez un literato diría que fue así. Pero yo no soy un literato y no puedo fantasear, sólo puedo atenerme a los hechos, y el hecho es que no sabemos si así fue, y que es casi seguro que nunca lo sabremos.>>⁷⁵⁷. En este sentido, cabe destacar por enésima vez que las preguntas que se plantea el libro son mucho más preguntas literarias que preguntas históricas. En vez de ¿Quién es Manuel Mena?, el libro se pregunta ¿Qué es Manuel Mena?. Más que ¿Qué hizo Manuel Mena? o ¿Cuándo lo hizo?, el libro se pregunta ¿Por qué lo hizo Manuel Mena?. No tanto ¿Dónde hizo lo que hizo Manuel Mena?, el libro se pregunta ¿Hacia dónde iba o creía ir Manuel Mena?. De nuevo, puro punto ciego.

Más. A diferencia de *Soldados de Salamina* o de *Anatomía de un instante*, esta obra no posee un momento nuclear, un gesto atómico e indescifrable, una mirada final entre un soldado y su prisionero. No, aunque Cercas se esfuerza por encontrarlo durante las casi trescientas páginas de la novela, ese suceso, ese gesto o acto inagotable no aparece. Pero, gracias a ese vacío, el enigma en torno a Manuel Mena se agiganta porque, precisamente, no existe ni un sólo hecho o suceso que logre definirlo. En realidad, el juego planteado en *El Monarca* va más allá: Cercas no sólo no tiene un momento nuclear para este libro, sino que juega con su ausencia y nos presenta una versión de ese momento, una posibilidad de ese momento nuclear, un momento nuclear *fake* que puede ser cierto o falso, literatura de literato, mentira adornada: <<Mira Antonio, dijo Manuel Mena (o dijo mi

⁷⁵⁷ Op.cit. p.79. Yo veo en este escamoteo otro signo de autoficción. En la p.74 lo dice por vez primera: <<A mí la fantasía me está vedada.>>. Tal vez el punto culminante del recurso aparece con las magistrales suposiciones que Cercas emite en el sobrecogido instante en que Manuel Mena es herido de muerte: <<No me preguntaré cuál es la reacción de Manuel Mena al notar que una bala acaba de alcanzarle. Ni me preguntaré si, gracias a su múltiple experiencia de herido en combate por fuego contrario, entiende de inmediato que esta herida es fatal, o si tarda un tiempo en entenderlo, o si no lo entiende en absoluto, al menos mientras yace herido en el Cucut. Ni por supuesto me preguntaré si tiene pánico, si maldice, si intenta estar a la altura y dar la talla y soportar en silencio el dolor insoportable de la herida o si, consciente de la gravedad de la herida, se derrumba y gime y llama a su madre entre lágrimas y gritos de congoja. [...] No me lo preguntaré porque no puedo responder, porque no soy un literato y no estoy autorizado a fantasear [...]>> Op.cit. p.238.

tío Alejandro que dijo Manuel Mena), esta guerra no es lo que creíamos al principio. Manuel Mena dijo que la guerra no iba a ser fácil, que no iba a ser, fueron las palabras exactas que usó mi tío Alejandro, cosa de poco esfuerzo y poco sacrificio. Dijo que iba a ser dura e iba a ser larga. Dijo que en ella iba a morir mucha gente. Dijo que ya había muerto mucha gente pero que todavía iba a morir mucha más. Y dijo que él sentía que ya había cumplido. Que estaba seguro de haber cumplido. Consigo mismo, con su familia, con todos. Ya he cumplido, repitió Manuel Mena. Se acabó, dijo. Ya he tenido bastante, insistió. Por mí, no volvería al frente, remató. Pero también dijo que, a pesar de todo, iba a volver. ¿Y sabes por qué?, preguntó. Se lo preguntó a su hermano Antonio, encarado con él [...] Según mi tío Alejandro, Manuel Mena contestó a su propia pregunta; lo que dijo fue: <<Porque, si no voy yo, el que tiene que ir eres tú>>⁷⁵⁸.

Si Manuel Mena volvía del frente, por ley quien debía reemplazarlo era su hermano mayor, es decir, Antonio Mena, que tenía esposa e hijos. Esta confesión, que se la cuenta un familiar de Cercas a partir de lo que a él le contaron, dispara los sentidos del libro hacia dos significados mucho más profundos que el evidente drama familiar: el primer significado es que Manuel Mena no tiene un momento nuclear, no protagoniza un punto ciego, sino que Manuel Mena *es un punto ciego*. Lo es al margen de que esta anécdota sea mentira, o precisamente porque puede ser falsa, ya que ni siquiera ese momentazo familiar que resume y cristaliza la miseria de un destino, logra descifrar a Manuel Mena. Manuel Mena es, con o sin esta anécdota ficticia, a pesar de esta anécdota veraz o por culpa de ella, un misterio inagotable. De nuevo, ¿Qué es Manuel Mena? La pregunta cuelga del silencio como un ahorcado contra el atardecer: ¿Era realmente ésta la causa por la que Manuel Mena batalló hasta dar la vida en la guerra, para librar a su hermano Antonio, padre de familia, de la muerte que tal vez le esperaba? ¿Asumió Manuel Mena el destino equivocado de Aquiles que acaso le aguardaba a Antonio Mena? ¿O es éste un bulo familiar, otra pieza más de la interminable leyenda de Manuel Mena que la abuela Carolina, o los hermanos, o el tío Alejandro, o el clan invisible fueron tejiendo conversación tras conversación, ruido tras ruido, año tras año, para justificar la absurda, descabellada, y terrible aniquilación de aquel chaval tan querido?

El segundo significado es tal vez menos emotivo, pero coloca una bomba en mitad del libro: Manuel Mena no es sólo una leyenda, es la falsificación de una leyenda. A partir de

⁷⁵⁸ Op.cit. p.220-221

esta anécdota, cierta o falsa nos da igual, se instala sobre el personaje y sobre todos los capítulos leídos y por leer una sospecha profunda. Si *El monarca de las sombras* hubiera dibujado a Manuel Mena como un muchacho noble y puro demasiado incauto frente a las aberraciones del falangismo como para darse cuenta de que estaba metiéndose en una guerra por los motivos equivocados, Cercas habría fallado, la novela no hubiera desmontado nada, el punto ciego que es Manuel Mena seguiría virgen. Si Manuel Mena se llega a morir en el libro sin este rumor de redención, sin esta supuesta reflexión terminal que hace a cara de perro una tarde cualquiera a su hermano y su familia justo antes de acabarse el hombre para siempre, entonces Manuel Mena sería de verdad el Aquiles de la familia, un niño hecho viejo que creyó que valía la pena perder el tesoro incalculable de la vida por la espuma irrelevante de las ideas de los charlatanes. Pero tras esta confesión, cierta o falsa nos da igual, todo cambia porque nos damos cuenta de que en algún momento crucial el hartazgo y la decepción pudieron apoderarse de Manuel Mena, no sabemos si en Teruel o en Lérida o en el Ebro, recibiendo medallas huecas por su valor, siendo aclamado en el pueblo, o moribundo en su lecho de muerte. No sabemos cuál es el instante en que Manuel Mena comprende que todo ha sido un malentendido y que ese malentendido lo está matando, que se ha equivocado, que la vida iba en serio y va antes que las palabras, los himnos, los mítines, y la podrida fanfarria de los miserables que le han envenenado el cerebro y convencido para disparar a la nada. Pero lo que ya no dejamos de saber ni un segundo es que Manuel Mena pudo dudar de la leyenda de Manuel Mena. Que Manuel Mena pudo no creerse su propia mitología, la cándida mirada de joven noble y puro que las generaciones venideras irían vertiendo sobre él como un barniz paralizante. Una leyenda nunca duda de sí misma. Ni siquiera es consciente de sí misma. Miralles, en su segundo máximo, no duda. Suárez, en su segundo eterno, no duda. Pero Manuel Mena sí, o Cercas nos hace creer que sí, y eso provoca instantáneamente que todo el libro se transforme, que sus páginas cobren un sentido nuevo, y que el lector comprenda de golpe que todas las conversaciones, los recuerdos, los testimonios, incluso los documentos que Cercas ha levantado para presentarnos la leyenda de Manuel Mena, no estaban sólo ahí para desautomatizarla, sino también para delatarla, para enseñarnos con mucho cuidado cómo se construye una leyenda, como se alteran los rastros, los recuerdos, los documentos de una vida hasta volverla legendaria. Cómo se falsifica a un ser humano. Con esta anécdota, Cercas provoca que *su* Manuel Mena se adelante a la memoria del futuro, y rechace al Aquiles que le espera antes de convertirse en ese Aquiles. Sin esta confesión, sin esta renuncia, este No, Cercas hubiera escrito un libro contra la leyenda de Manuel Mena. Gracias a esta confesión, cierta o no nos da lo mismo, Cercas

escribe la leyenda completa, su confirmación y su refutación, su validación y su falsificación al mismo tiempo. Pura paradoja. Puro punto ciego.

4

A Cercas le cuesta horrores fijar el personaje, visualizar al Manuel Mena múltiple, complejo, poliédrico que seguramente fue: <<A principios de 2015 [...] me llamaron de una productora audiovisual para contarme que estaban preparando una serie de televisión sobre catalanes nacidos en el resto de España y para proponerme grabar uno de los capítulos sobre mí. [...] yo seguía sin ver a Manuel Mena; quiero decir que Manuel Mena seguía siendo para mí lo que había sido siempre: una figura borrosa y lejana, esquemática, sin relieve humano ni complejidad moral, tan rígida, fría y abstracta como una estatua.>>⁷⁵⁹. El programa en cuestión se llamaba *Arrelats*, lo emitió la cadena pública de Cataluña, TV3, el 10 de mayo de 2016, y en él no se habla de Manuel Mena, de hecho Cercas no suelta prenda sobre el inminente libro que sacará al cabo de unos meses, pero sí habla de su familia, de Ibahernando. Y de una deuda. Cuando preguntado por el periodista Ernest Folch cómo es posible que nunca haya escrito nada sobre su pueblo (sus orígenes), un Cercas pensativo desliza un sutil <<a lo mejor lo hago>>, y se abre a uno de los momentos más emotivos que se le recuerda al escritor en pantalla. Le pregunta Folch:

<< - ¿Y crees que se lo debes a tus padres, con el sacrificio que hicieron? ¿Cómo les compensarás?

- Yo he hecho lo posible para compensarlos. A ver, he hecho muchas cosas...o sea, yo sé que esto ha sido muy importante. Que a mí me emociona mucho, o sea, te diría que me duele todo lo que esta gente hizo por mí. Es bestial. Es una cosa tremenda, que no...me cuesta mucho de...sí, sacrificaron muchas cosas.
- ¿Por qué te duele?
- Porque es una deuda que no sabes si podrás devolver jamás. Y porque en algún...[se detiene, emocionado] No, y por otras cosas. No, hombre, y porque en algún momento yo me avergonzaba, como me avergonzaba de esto [Ibahernando] me avergonzaba de ellos también.>>⁷⁶⁰

⁷⁵⁹ Op.cit. p.146-147

⁷⁶⁰ *Arrelats*, TV3, 10/5/16, 13m 35s-14m 43s, <https://www.youtube.com/watch?v=WbmmSAHeC70&frags=pl%2Cwn>
320

Vergüenza es una gran palabra para hablar de *El Monarca de las sombras*. Por vergüenza familiar, Cercas se ha negado a escribir la historia de Manuel Mena durante años. Por vergüenza, se ha negado incluso a escribir sobre Ibahernando. Esta raspante relación con el pasado familiar, con la tierra natal, con su padre y con su madre, es la gasolina, el negro carburante que hace avanzar las páginas de la novela. Tal y como conté al inicio de este libro, el origen de esa vergüenza es profundo, no es una vergüenza sólo amasada por las petulancias de la juventud, la carrera universitaria en exclusiva que nadie del clan tenía, o la escandalosa simpatía por la izquierda que el flamante joven Cercas pudo exhibir para rechinar de dientes familiares. No son señas de escritor desafiante, identidad hormonal en pie de guerra, o chulería indocumentada de oveja rara de la familia que reacciona contra la ignorancia, la pobreza, o la sencillez de lo que hay en casa. No. Esta vergüenza, articulada en todas esas cosas, es a mi entender una forma básica de anestesia, un remedio problemático para un dolor esencial: el dolor del desarraigo, de esa raíz cortada que alumbra una flor imposible de catalán extremeño, de rico en verano y pobre en invierno, de escritor en castellano que no para de hablar en catalán, leer en catalán, relacionarse con poetas, novelistas, profesores en catalán. Recordemos que Cercas es en este sentido un marginal permanente, fundacional, porque desde que es arrancado con todo el clan de Extremadura a los 4 años, aquel niño, chico, muchacho, hombre sólo logra estar bien en los márgenes de la catalanidad, de la españolidad, de los circuitos literarios, de la posmodernidad, de los barrios exteriores de Gerona, justo en los bordes, en esos lugares donde la herida central de no poder ser quien eres no le salta a la cara a las primeras de cambio. Este estado paradójico de cosas, que se explican con algo tan aburrido y pasado de moda como la biografía, es el fundamento de esa vergüenza a la defensiva, que a la postre genera en el Cercas maduro una deuda en rojo con sus ancestros, una deuda con muchos ceros. A Manuel Mena no se le explora por un neto interés político, histórico, ni siquiera sentimental. A Manuel Mena se le explora porque es la cuenta pendiente más honda, el cuarto oscuro más bajo de un castillo de deudas con su familia, con su pueblo, y con sus padres. Cercas complejiza o adorna o literaturiza este vínculo sangrante, esta vergüenza familiar, con dos controversias periféricas pero no banales, que empujan el libro hacia adelante y hacia adentro, y a las que merece la pena que echemos un vistazo.

La primera controversia es una controversia aparentemente espinosa pero en realidad bastante bien resuelta. Se trata de la disyuntiva entre razón moral y razón política, de la que ya hablé al comentar su articulismo. Así la trae en el *Monarca*:

<< - Suponiendo que fuera un joven noble y puro.- Rápidamente añadí:- Y por cierto: ¿se puede ser un joven noble y puro y al mismo tiempo luchar por una causa equivocada? [...]

- Se puede -contestó-. ¿Y sabes por qué?

- ¿Por qué?

- Porque no somos omniscientes. Porque no lo sabemos todo. Hace casi ochenta años de la guerra, y tú y yo tenemos más de cuarenta, así que para nosotros está chupado saber que la causa por la que murió Manuel Mena era injusta. [...] Hablo en serio: no juzgamos a Aquiles por la injusticia o la injusticia de la causa por la que murió, sino por la nobleza de sus actos, por la decencia y la valentía y la generosidad con que se comportó. ¿No deberíamos hacer lo mismo con Manuel Mena?>>⁷⁶¹

La pregunta es fundamental, y tiene un peso específico que balancea la novela entera hacia horizontes filosóficos tan antiguos como los de si el fin justifica los medios. Añade David Trueba:<< - [...] Mira, Manuel Mena estaba políticamente equivocado, de eso no hay duda; pero moralmente... ¿tú te atreverías a decir que eres mejor que él? Yo no.>>⁷⁶². En realidad, el canto que Cercas le dedica a su tío abuelo es en este sentido antimaquia- vélico. Es decir, antipolítico. El enfoque de Cercas no es sólo moral, ni siquiera ético, es algo más: es estético. Lo que cuenta para Cercas es la claridad, la geometría, la forma de los actos de su tío, no sólo el resultadismo a toro pasado con el que podemos condenarlo desde la atalaya de la Historia. Cercas cree que lo que vale es la limpieza de los medios, no los fines. La pueza de las formas, que acaban formando los fondos. No hay aquí ojos vendados ni brindis al sol sobre los cadáveres del mundo: Cercas tiene muy claro qué es arriba y qué es abajo, quién acertó y quién se equivocó, quién derribó una democracia y quién intentó defenderla. Lo tiene claro en sus artículos de 2010: <<Esa es la cuestión: Manuel Mena tal vez acertó moralmente, pero no políticamente. Y, como él, tantos otros. Por eso es falso que los dos bandos contribuyeran por igual a la destrucción de la demo-

⁷⁶¹ Op.cit. p.128-129

⁷⁶² Op.cit. p.129. Esta respuesta que Cercas pone en boca de David Trueba, es calcada a la que el propio Cercas daba en su artículo *La puñetera verdad* en junio de 2010: <<Sea como sea, nadie tiene derecho a poner en duda la integridad moral de Manuel Mena, la generosidad de su idealismo y la pureza de sus intenciones: nadie puede dudar de que fue a la guerra porque, cuando todavía era un chaval, le convencieron de que su familia, su patria y su religión estaban en peligro, y de que merecía la pena morir por ellas;[...] Pero, si desde el punto de vista moral nada indica que Manuel Mena se equivocase, desde el punto de vista político no hay duda de que lo hizo: aunque harto más imperfecta que la actual, la II República era una democracia tan legítima como la actual, y Manuel Mena respaldó con las armas un golpe de Estado contra ella. Esa es la cuestión: Manuel Mena tal vez acertó moralmente, pero no políticamente.>>

cracia y que compartan por igual la responsabilidad política de la guerra: los responsables políticos de la guerra fueron quienes dieron un golpe de Estado contra la legalidad republicana, no los que la defendieron.>>. Y lo tiene claro en 2017: << [...] a mí no hay cosa que más me irrite que las interpretaciones equidistantes de la guerra, las del cincuenta por ciento, esas que dicen que aquello fue una tragedia y que los dos bandos tenían razón. Es mentira: aquí lo que hubo fue un golpe militar apoyado por la oligarquía y la Iglesia contra una democracia.>>⁷⁶³. Íntimamente claro: <<Entonces pensé: <<Eso es lo más triste del destino de Manuel Mena. Que, además de morir por una causa injusta, murió peleando por unos intereses que no eran los suyos. Ni los suyos ni los de su familia>>. Y pensé: <<Que murió para nada>>.⁷⁶⁴

No hay duda para quien lea castellano: Cercas no especula sobre las razones políticas, no confunde los bandos, no está blanqueando políticamente a nadie. Su interés por la moral o la pureza o las formas de su tío Manolo, por ese falangista imberbe que se deja el pellejo nada más empezar su vida en un bando equivocado por las razones peores, rebasa las cuestiones ideológicas. Cercas -¿habrá que repetirlo?- es ante todo un novelista, las preguntas que más le interesan son las literarias, y esto desde hace ya un año, desde *El punto ciego*, quiere decir una manera de conocimiento. Lo ha dicho ya en su ensayo, lo repite ahora en este libro, y lo volverá a decir una docena de veces en sus artículos: <<Eso es lo que debería intentar yo si contase la historia de Manuel Mena, intervine. <<¿El qué?>>, preguntó Alejandro. <<Saber>>, dije. <<No juzgar>>, añadí. <<Entender>>, aclaré. Y al final concluí: <<A eso nos dedicamos los escritores>>⁷⁶⁵. Cercas va a hacerse las preguntas que haga falta sobre Manuel Mena hasta encontrar a Manuel Mena, no para ponerlo en el banquillo del tiempo, sino para entenderlo.

Dicho y hecho, el escritor empieza a dar vueltas y vueltas a la estatua de Manuel Mena, a ese frankenstein familiar que el recuerdo maleable de las generaciones y los inciertos documentos del pasado han ido mal montando. Este torneado es, posiblemente, uno de los procesos de escritura más complejos que Cercas ha afrontado como novelista, el personaje reviste tantas capas, las variaciones son tantas, y toma tantos años escribir este li-

⁷⁶³ Op.cit. p.179

⁷⁶⁴ Op.cit. p.186

⁷⁶⁵ Op.cit.p.162

bro, que se genera un verdadero festín de sustratos y matices en torno al tío Manolo y sus días sobre este mundo.

Lo primero que hay que hacer es observar la estatua, el Aquiles pactado que todo el clan familiar cuenta, sobre todo la madre de Cercas. Contemplar las fotografías, las anécdotas sabidas de memoria, la leyenda original de Manuel Mena: <<En cuanto a su retrato, desde que me lo traje a mi despacho no dejo de observarlo. Es un retrato de estudio, tomado en Zaragoza: el nombre de la ciudad figura en el extremo inferior derecho, en letras blancas, casi ilegibles; el tiempo ha puesto manchas de suciedad y raspaduras en el papel, lo ha agrietado en los bordes.>>⁷⁶⁶

Lo segundo que Cercas necesita hacer para entender, para no juzgar, es atravesar su propio éxito de novelista, su costra de super ventas sobre la Guerra Civil y de creador de una fábula persistente sobre la propia guerra:

<< - Por cierto, he estado pensando en tu libro sobre la guerra civil.

- ¿Ah, sí?
- Sí, y he cambiado de opinión: me parece una idea estupenda. ¿Sabes por qué? -Intrigado, negué con la cabeza-. Muy sencillo: ahora comprendo que en Soldados de Salamina inventaste un héroe republicano para esconder que el héroe de tu familia era un franquista. [...]
- Un falangista más bien.
- Bueno, un falangista. El caso es que escondiste una realidad fea detrás de una bonita ficción.
- Eso suena a reproche.
- No lo es. No estoy juzgando: describo.
- ¿Y?
- Que ahora te toca afrontar la realidad, ¿no?. Así podrás cerrar el círculo. [...]>>⁷⁶⁷

Dejémonos de Miralles y de radiantes miradas que perdonan la vida a un enemigo: para encontrar a Manuel Mena, para entenderlo y no juzgarlo, hay que hundirse en el lodazal

⁷⁶⁶ Op.cit.p.23

⁷⁶⁷ Op.cit. pp.43-44

de la verdad, taparse la nariz y meter la mano en lo que realmente esconde la desventurada, rota y amarga historia de Manuel Mena.

Acto seguido, hay que poner la estatua en su paisaje natural, sacarla del museo mental de la memoria y pisar las esquinas, las calles, la geografía que le vio nacer y crecer, el lugar donde aquel chaval venido a soldado paseó su adolescencia, y más tarde sus galones, sus botas gastadas, el descomunal peso de la guerra sobre sus espaldas. Volver al pueblo: << En la plaza apenas había un coche aparcado, pero el bar estaba abierto, o lo parecía. Mientras bajábamos hacia el Pozo Castro le pedí a David que parase el coche en una esquina. Señalé una placa. <<Calle Alférez Manuel Mena>>, rezaba.

- Aquí está nuestro héroe- dijo David-. Impasible el ademán.>>⁷⁶⁸

Y por supuesto seguir sus pasos por el campo de batalla, absorbido ya todo aquel polvo, aquel cielo, aquellos disparos y gritos en papeles amarillentos, rompedizos, que pueden dar una mínima segunda vida a lo que fue realmente el combate, las explosiones, la sangre y las incesantes penurias: <<Manuel Mena pasó la noche del 3 al 4 de enero allí, en los alrededores de la estación de Cella, durmiendo al raso y tratando de protegerse del frío. [...] así que al caer la oscuridad abrió o mandó abrir con palas un agujero en la nieve; luego extendió en la tierra descubierta una manta y se arrebujó sobre ella junto a dos o tres compañeros [...] >>⁷⁶⁹.

Macerada ya en tierra, en cadáveres, en frío y en calamidades, la estatua vuelve al pueblo, pero las preguntas que Cercas empieza a hacerse sobre Manuel Mena para entender, para no juzgar, comienzan a tomar un cariz inesperado: <<[...] si durante aquellos fugaces retornos al pueblo Manuel Mena se sentiría mejor o peor que quienes le rodeaban: ¿se sentiría peor que los demás porque había matado a gente y había presenciado escenas atroces y degradantes y había participado o sentía que había participado en ellas, o que no las había evitado? ¿O se sentiría mejor porque había sido capaz de arriesgar lo mejor que tenía por una causa que consideraba justa [...]? ¿O se sentiría al mismo tiempo mejor o peor que los demás? ¿Se sentiría limpio y luminoso por fuera y oscuro y sucio por dentro?>>⁷⁷⁰

⁷⁶⁸ Op.cit.p.51

⁷⁶⁹ Op.cit.p.140

⁷⁷⁰ Op.cit.p.158

A la estatua empiezan a abrísele grietas, y por las grietas se ve debajo carne humana. En un sencillo, espléndido, y veterano toque de novelista, Cercas agranda la grieta con un hermoso pasaje, un magnífico detalle: <<Al final puso en mis manos dos libros que Manuel Mena llevaba consigo cuando murió en el frente del Ebro: el primero se titulaba *Instrucción y empleo táctico de las ametralladoras de infantería* y era obra de varios autores; el segundo se titulaba *Legislación del gobierno nacional, 1936* [...]. Mientras hojeara este último, descubrí una flor marchita entre sus páginas; cogiéndola con sumo cuidado para que no se me desintegrara en las manos, se la mostré a la cámara:

- Es una margarita- dijo mi mujer, sin dejar de filmar-. A lo mejor lleva ochenta años ahí, ¿no>>⁷⁷¹.

Una flor, una margarita seca sacada de los últimos y áridos libros de la muerte, nos hacen comprender a Manuel Mena -entenderlo y no juzgarlo- mucho más que una docena de enciclopedias de Historia, que veinte biografías sobre el personaje. La estatua sigue desmoronándose. Ya sin piedad Cercas arranca, capa a capa, cada vez más yeso, y cada vez sale más verdad: << [...] en su escrito Manuel Mena se revelaba como un joseantoniano puro, no como un franquista (de hecho, el discurso no contiene una sola mención a Franco), como un chaval intoxicado por el idealismo ponzoñoso del fundador de Falange y como un creyente a pies juntillas en la armonía de clases predicada por los revolucionarios de extrema derecha y extrema izquierda [...] >>⁷⁷². También en las cartas privadas, en los documentos furibundos, en la cara extrema, radical y más confundida de Manuel Mena, en lo más turbio del personaje, se mete Cercas a arañar porque al no juzgar, al querer entender, esa parte envenenada y fallida de Manuel Mena también necesita ser incorporada al muchacho que dispara contra hombres mientras recoge flores en el campo de batalla:

<<- ¿Estás diciendo que Manuel Mena estaba harto de la guerra?

- Exactamente - contestó mi tío - Harto. - Y añadió - Si hubiera podido habría vuelto a casa. Pero estaba atrapado, y no podía.

De golpe comprendí. Lo que comprendí fue que Manuel Mena no siempre había sido un joven idealista, un intelectual de provincias deslumbrado por el brillo romántico y totalitario

⁷⁷¹ Op.cit. p.182

⁷⁷² Op.cit. p.195

de Falange [...] y sólo entonces sentí que Manuel Mena dejaba de ser para mí una figura borrosa y lejana, tan rígida y fría como una estatua[...] Y entonces lo vi. >>⁷⁷³

Y aquí lo tenemos, Manuel Mena resucitado, en carne y hueso. No la leyenda, no el mito, no la estatua, no el juicio de los hombres y del mundo, sino el irrepetible ser humano que anduvo bajo la luz del sol. El hombre con sus luces y sombras, con su pasión y su desencanto, con su altura y su bajeza. El hombre entendido, no juzgado.

5

Por debajo de esta primera controversia entre lo moral y lo político, habita una controversia aparentemente menor pero que emite una onda expansiva enorme sobre toda la obra. No estoy hablando de Manuel Mena, estoy hablando de Blanca Mena. De la madre de Cercas. El libro va sobre ella. No, sobre ella no, sobre su sombra, sobre la huella incesante que ella a través de la leyenda de Manuel Mena ha dejado en lo más hondo de Javier Cercas. *El Monarca* recuerda aquí a *Anatomía de un instante*, en donde tras casi quinientas páginas el lector descubre asombrado que en realidad todas aquellas palabras centradas en entender, no juzgar, al presidente Adolfo Suárez eran una manera desesperada y subterránea de entender, no juzgar, al padre muerto de Cercas. Aquí sucede algo similar porque entender a Manuel Mena es entender de un modo muy raro pero vital a Blanca Mena, a su madre.

Y en este punto Cercas introduce un matiz importantísimo: lo que Cercas quiere entender concretamente no es a su madre, sino por qué su madre le ha contado tantísimas veces la historia de Manuel Mena. Lo que Cercas interpreta de entrada sobre este asunto tiene enormes implicaciones para él porque atañe directamente a su vocación de novelista: <<Pensé lo anterior y volví a decirme [...] que escribiendo yo me había librado del destino de Estherházy y de Manuel Mena, que yo me había hecho escritor para no ser escrito por mi madre, para que mi madre no me escribiera mi destino con el destino que ella juzgaba más alto, que era el destino de Manuel Mena. >>⁷⁷⁴.

⁷⁷³ Op.cit. pp.222-223

⁷⁷⁴ Op.cit. p.130

El razonamiento lo carga el diablo: de modo que Cercas escribe para no ser escrito, de modo que Cercas emite palabras que son antipalabras, conjuros contra el gran conjuro de su madre, que lo quiere un Aquiles, uno de esos héroes que pierden el tesoro incalculable de la vida por la espuma inservible de los grandes ideales. No hay que ser Freud ni rebajar esto a una cuestión de terapia barata para darse cuenta que, bajo semejante perspectiva, la relación de Cercas con los héroes sólo podía ser problemática, y la imperiosa urgencia de discernir entre los actos puros y nobles y los actos podridos y ruines era para Cercas una cuestión de vida o muerte.

Pero volvamos a su madre, volvamos a Blanca Mena. ¿Cuánto le dura a Cercas esta idea, casi maquiavelica, de que su madre le ha contado la historia de Manuel Mena una y otra vez para imprimírsela en sus tripas, para inducirlo a un destino de nadie, para escribir a Javier Cercas? Pues toda la vida. A la luz de este órdago, podemos decir que Cercas se decide a escribir *El Monarca de las sombras* para romper o terminar de una vez con semejante maleficio: <<Fue sólo entonces cuando volví a pensar en mi libro sobre Manuel Mena, en el libro que llevaba toda la vida postergando o que siempre me había negado a escribir, y ahora se me ocurre que pensé en él porque de golpe comprendí que un libro era el único sitio donde yo podía contarle a mi madre la verdad sobre Manuel Mena, o donde sabría o me atrevería a contársela.>>⁷⁷⁵. Ahí está. Todas las horas de estudio, las conversaciones, los papeles, las fotografías, los viajes maniáticos a Teruel, al delta del Ebro, a Madrid, a Ibahernando, las pesquisas, las dudas, las confesiones, todo iba sobre eso, sobre romper la maldición, la losa, el secreto: no sobre Manuel Mena, sino sobre contarle a su madre la verdad de Manuel Mena, desautomatizar ese destino, esa escritura familiar. Pero, ¿cuál es esa verdad? Aquí llegamos al hueso de Manuel Mena, al mito despellejado, en carne viva: <<Que tío Manolo no murió por la patria, mamá. Que no murió por defenderte a ti y a tu abuela Carolina y a tu familia. Que murió por nada, porque le engañaron haciéndole creer que defendía sus intereses cuando en realidad defendía los intereses de otros y que estaba jugándose la vida por los suyos cuando en realidad sólo estaba jugándose la vida por otros [...] Que en sus últimos días o semanas o meses de vida lo sospechó o lo entrevió, cuando ya era tarde, [...] y se replegó en sí mismo y se volvió solitario y se hundió en la melancolía. >>⁷⁷⁶.

⁷⁷⁵ Op.cit. p.269

⁷⁷⁶ Ídem

El tío Manolo, el ilustre héroe familiar, el aparente vencedor de la guerra y del olvido, es en realidad el gran perdedor de la guerra y de la vida⁷⁷⁷. Esa es la cruda y dura realidad, señora Blanca Mena. Asunto cerrado. Cercas no será escrito por su madre. Blanca Mena ya conoce el secreto de Aquiles Mena. Caso resuelto.

6

¿Caso resuelto? Pues no. Cercas escondía un último as en la manga, un cartucho final puesto exactamente bajo el polvorín emocional de toda la novela, bajo ese pacto ambiguo, retorcido y avieso que Cercas mantenía con su madre y que comprometía la pasión más íntima de Cercas, la escritura, su vida con mayúsculas. Si Cercas creía que iba a desvelarle a su madre el oráculo del tío Manolo, y quitarle así de las manos la pluma invisible con la que pretendía escribir la vida de su hijo, el novelista se encuentra con la enorme sorpresa de que es su madre, desde la sencillez más absoluta, quien realmente le cuenta la verdad del tío Manolo, la verdad de su familia, y la verdad sobre su vocación de novelista: <<Pensé esto y pensé que, del mismo modo, era una ingenuidad novelera pensar que mi madre se había pasado la vida hablándome de Manuel Mena porque para ella no hubiese destino más alto que el de Manuel Mena [...] no, volví a pensar, lo más probable es que mi madre se hubiera pasado la vida hablándome de Manuel Mena porque con Manuel Mena o con la muerte de Manuel Mena había comprendido hasta quedarse sin lágrimas que es mil veces preferible ser Ulises que ser Aquiles, vivir una larga vida mediocre y feliz de lealtad a Penélope, a Ítaca y a uno mismo, aunque al final de esa vida no aguarde otra, que vivir una vida breve y heroica y una muerte gloriosa[...]>>⁷⁷⁸. Se acabaron las fantasías de literato, se acabó pensar en Manuel Mena como el Aquiles de la *Iliada*, el héroe refulgente caído en la batalla, y no como lo que es, el Aquiles de la *Odisea*, el Monarca de las sombras, el alma errante que se lamenta de haber perdido el tesoro incalculable de la vida por la espuma de la gloria⁷⁷⁹. Y se acabó pensar en Blanca

⁷⁷⁷ Cercas explota esta paradoja (otra más) y declara al vencedor Manuel Mena el oculto perdedor de la guerra. Op.cit. 271

⁷⁷⁸ Op.cit.p.272

⁷⁷⁹ El paralelismo entre los dos Aquiles es el gran símbolo de la novela, le da el título, y Cercas lo desgrana hacia el final a partir del canto XI de la *Odisea*, en el que Ulises encuentra a Aquiles como rey en el mundo de los muertos, y éste se lamenta de haber muerto tan temprano, y de lo poco que allí abajo le sirve la gloria que le dio su muerte: <<No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelo/ de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo/ de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa/ que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron.>> Op.cit. p. 261.

Mena como un agente secreto que trabaja contra el destino de su niño. Se acabó pensar en Blanca Mena como en una madre sin amor. Cercas ha roto el cerco. Su pasado vuelve de golpe, sale a chorros por la grieta que su epifanía acaba de abrir en el tiempo. De pronto, en una escena final exquisita y desbordante, visitando madre e hijo la abandonada casa del Ebro en la que el flamante alférez Manuel Mena murió desangrado de un tiro, en mitad de un cuarto lleno de muebles tapados por sábanas, polvo, y bultos fantasmagóricos, Manuel Mena regresa del pasado, la guerra regresa, la familia entera de Cercas, todos los muertos, toda la tierra y los errores <<y las responsabilidades y la culpa y la vergüenza y la miseria y las derrotas y el espanto y la suciedad y las lágrimas y el sacrificio y la pasión y el deshonor>>⁷⁸⁰ de los antepasados regresan y arden a todo volumen, a mil grados de comprensión, fundiéndose el pasado en el presente, fundiéndose los otros con nosotros, reescribiendo no sólo el libro entero, todas sus páginas, sino todos los libros que secretamente habían precedido a éste, que lo habían preparado, *El punto ciego*, *El Impostor*, *Las leyes de la frontera*, *Anatomía de un instante*, *La velocidad de la luz*, *Soldados de Salamina*, *Relatos Reales*, *El vientre de la Ballena*, *El Inquilino*, *El móvil*, todos fundiéndose hasta convertir ese océano de palabras, ese mapa del destino, en una llamante, profunda, abrasadora verdad: <<[...] sentí que estaba en la cima del tiempo, en la cumbre finitesimal y fugacísima y portentosa y cotidiana de la historia, en el presente eterno, con la legión incalculable de mis antepasados debajo de mí, integrados en mí, con toda su carne y su sangre y sus huesos convertidos en mis huesos y mi sangre y mi carne, con toda su vida pasada convertida en mi vida presente, haciéndome cargo de todo, convertido en todos o más bien siendo todos, comprendí que escribir sobre Manuel Mena era escribir sobre mí [...] y al final, borracho de lucidez o de euforia o de sigilosa alegría [...] iba a acabar mi novela, aquel secreto transparente según el cual, aunque sea verdad que la historia la escriben los vencedores y la gente cuenta leyendas y los literatos fantasean, ni siquiera la muerte es segura. Esto no se acaba, pensé. No se acaba nunca. >>⁷⁸¹

7

David Trueba tenía razón. Con el final de este libro, Cercas cierra un ciclo. Pero me atrevo a decir que no es sólo el ciclo de la Guerra Civil, o el ciclo de *Soldados de Salamina*, sino el ciclo de su vida anterior, una vida comprensiblemente plagada de agujeros identitarios,

⁷⁸⁰ Op.cit. p.270

⁷⁸¹ Op.cit. pp.280-281

de tensión vital y formativa, de idas y venidas, preguntas sin respuesta y, en definitiva, la vida de alguien que no sabe aún quién es. Obviamente, no se trata de un proceso de todo o nada, Cercas se encuentra a sí mismo libro a libro, pregunta tras pregunta, personaje a personaje, cincela un lado y otro, una faceta y otra, cada vez más adentro, y en última instancia lo que deja entre las manos esa larva, ese cascarón roto, es un nuevo ser humano más libre.

Sería de celebrar, al margen de lo bien que le haya salido, que una persona ponga por escrito ese renacimiento personal. Que un ser humano logre ser más verdad. Pero, evidentemente, el libro tuvo que pasar por una crítica, por el ojo literato, que reparó en otras consideraciones. En general, la novela fue aplaudida pero *El monarca de las sombras* es la primera obra de Cercas (sospecho que no la última) donde dos críticos distintos pudieron leer libros diametralmente opuestos. Allá donde muchos celebraron la valentía del texto, la desnudez y exposición íntima de la historia personal de Cercas, el talento técnico y la garra estilística⁷⁸², otros criticaron su sobreactuación, su falta de compromiso, y la sobrevaloración del personaje⁷⁸³. Hay quien abrazó el error recurrente de leer la novela como un tratado de historia o un manifiesto, y afearle las supuestas tergiversaciones ideológicas que provoca esa lectura llegando a acusar a Cercas de blanquear el fascismo, a pesar de que esa crítica en cuestión venía firmada por un historiador de prestigio que cometía errores históricos de bulto en sus comentarios, sencillamente por no haber leído con atención las frases que contiene la novela⁷⁸⁴. A su vez, ese análisis fue contestado y desautorizado por el propio Cercas tiempo después⁷⁸⁵, así como por otros

⁷⁸² Ángel Basanta, *El cultural*, 24/3/17, <https://elcultural.com/El-monarca-de-las-sombras>;
Domingo Ródenas de Moya, "Javier Cercas, contra la desmemoria", *El Periódico*, 14/2/17, <https://www.el-periodico.com/es/ocio-y-cultura/20170214/critica-monarca-sombras-javier-cercas-5836767>;
José María Pozuelo Yvancos, <<El Monarca de las sombras>>, *el héroe de Ibañerando*, ABC, 8/3/17, https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-monarca-sombras-heroe-ibahernando-201703050051_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F

⁷⁸³ Ignacio Echevarría, "Héroes de familia", *Ctxt*, 15/12/18, <https://ctxt.es/es/20181212/Culturas/23461/Ignacio-Echevarria-ministerio-Javier-Cercas-franquismo-familias.htm>;
Sebastiaan Faber, "La vergüenza de Javier Cercas", *lamarea.com*, 21/3/17, <https://www.lamarea.com/2017/03/21/la-verguenza-javier-cercas/>;

⁷⁸⁴ Francisco Espinosa, "Javier Cercas blanquea de nuevo el franquismo", *eldiario.es*, 15/3/17, (https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/javier-cercas-mundo-egoficcion_129_3522200.html)

⁷⁸⁵ Javier Cercas, "Plumas en el viento", *El País*, 5/5/19.

historiadores⁷⁸⁶. Etcétera. Ya lo expliqué capítulos atrás: la consagración de Cercas como intelectual hecho y derecho, como figura de referencia en la cultura nacional tras la publicación de *Anatomía de un instante*, provocó la creación de su caricatura por parte de algunos hispanistas, historiadores, comentaristas y comentaristas que no veían con buenos ojos lo que Cercas ganaba, lo que Cercas vendía, lo que Cercas decía en la radio, en la televisión o en su columna. En definitiva, que no veían con buenos ojos el éxito de Cercas. En realidad, la gran diferencia entre la mayoría de artículos elogiosos y los artículos más críticos que cosechó *El Monarca de las sombras* es que éstos últimos tiran a darle al hombre más que a la página, se centran en atacar al autor de la novela más que a la novela. Un escaso ejemplo de crítica ponderada que vio virtudes y desaciertos en la obra fue la breve reseña que el catedrático José Carlos Mainer le dedicó al libro nada más salir⁷⁸⁷. Casi nadie⁷⁸⁸ en cualquier caso reparó en la figura de la madre, a mi entender clave para saber por qué Cercas dice lo que dice durante 280 páginas sobre la Guerra Civil, sobre Manuel Mena, sobre la ruina de los héroes muertos, y la vida verdadera de los vivos discretos.

En el fondo, a Cercas le dio igual. Ese círculo se había cerrado. Como todas las cosas reales, el avance que supuso para Cercas *El Monarca de las sombras* iba a tener repercusiones hacia adelante y hacia atrás, sobre su pasado y sobre su futuro. A partir de aquí, la obra de Cercas iba a releerse de forma distinta. Y a partir de aquí, un nuevo Cercas iba a emerger. Con el punto y final de *El Monarca de las sombras* se apagaba una gran aventura de iniciación como escritor, de consagración, y de exploración de la estética de la memoria. Los testigos, el registro pulverizado del recuerdo en documentos, en voces que se oscurecen, en los diarios que dejan los muertos, las casas, las leyendas, la ropa para siempre en un baúl. Había llegado al final todo un universo construido alrededor del prodigio de evocar, de resucitar personas, encender días extintos, regresar a tardes evaporadas, volver besos adentro, tocar objetos imposibles perdidos en el tiempo, olvido en rama, con la incandescente fuerza de la palabra. Pero el final nunca es el final.

⁷⁸⁶ Luciano Fernández, “Ante las mentiras de Francisco Espinosa sobre Javier Cercas”, eldiario.es, 30/3/17, https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/mentiras-francisco-espinosa-javier-cercas_129_3490364.html

⁷⁸⁷ José Carlos Mainer, “Manuel Mena, uno de nosotros”, *El País*, 13/2/17, https://elpais.com/cultura/2017/02/09/babelia/1486670038_899489.html

⁷⁸⁸ Sí lo indican Domingo Ródenas o Jordi Gracia en sus reseñas, ver arriba.

LA PATRIA IMAGINADA

El 15 de octubre de 2019, un mes antes de que en China varios pacientes con una extraña neumonía desencadenaran una pandemia que iba a detener el mundo, Javier Cercas ganaba el Premio Planeta con su nueva novela, *Terra Alta*. En una ceremonia libre todavía de mascarillas, de distancia social, sin medidas higiénicas especiales y sin toque de queda, Cercas levantó el galardón más comercial de las letras españolas con una obra atípica. Era la primera vez que se presentaba a un premio⁷⁸⁹, y lo hacía con un libro que también era la primera vez de muchas cosas: escrito en tercera persona con narrador omnisciente⁷⁹⁰, usando mayormente el presente de indicativo, bajo una subyugante trama policiaca, con un estilo cinematográfico, trepidante, y sin concesiones ya no a la Guerra Civil o la Transición o al 23-F, sino a cualquier rastro de autoficción, de experimentación literaria, de ensayismo, o de metaliteratura⁷⁹¹. O eso parecía. Me contaba Cercas⁷⁹²:

<< Este libro [*Terra Alta*] lo escribí como una provocación porque está pensado como una reivindicación de la literatura popular. La gran superstición de nuestro tiempo es ésta. Hay muchos falsos debates, y el de la literatura popular es uno de ellos. Esto de que la buena literatura la lee poca gente, y la mala literatura...todo esto es un falso debate. La buena literatura la ha leído mucha gente siempre. Siempre. El Quijote, Victor Hugo, Balzac...>>

La novela, pese a acelerar por las vías de la literatura popular, no rehúye a varios de los grandes temas de Cercas: el bien a través del mal (<<Es un hombre que hace el bien a tiros>>, p.133, p.224), la herida de la guerra Civil (el asesinato central es una vieja venganza entre dos octogenarios), la sombra del heroísmo (p.298), los recuerdos prestados (p.355), la injusticia de la justicia absoluta (p. 368) o la elección entre verdades contradictorias (p.369), son asuntos, reflexiones, que aparecen bien engrasados en la velocidad de

⁷⁸⁹ <https://www.lavanguardia.com/cultura/20191015/471012992981/javier-cercas-gana-premio-planeta-manuel-vilas-finalista.html>

⁷⁹⁰ Cercas llevaba sin emplear esta técnica desde *El Inquilino* (1989)

⁷⁹¹ Aunque sí juega, como telón de fondo, con los personajes y la trama de *Los Miserables*, de Víctor Hugo, libro fetiche del protagonista Melchor Marín.

⁷⁹² Conversación mantenida con el escritor en diciembre 2020.

la trama y de las escenas llenas de diálogos afilados, conducciones, alcohol, y alguna que otra paliza. El libro cuenta la investigación del horripilante asesinato de los Adell, la anciana pareja de millonarios que controlan la región de la Terra Alta mediante una gran empresa de gráficas, la cual alimenta y domina a la gente de la comarca, hasta que son asaltados y machacados en su casa con un ensañamiento salvaje por unos desconocidos. Melchor Marín, el flamante protagonista de la nueva novela, es uno de los policías (un *mosso*) que investigará el caso, obsesionado con *Los Miserables* de Víctor Hugo, su pasado de expresidiario, y su voluntad inflexible por encontrar a los asesinos de su madre, que ejercía la prostitución y cuya muerte quedó entre los cajones policiales de los misterios sin resolver. También es, por cierto, el héroe inesperado de los atentados del 17-A en Barcelona⁷⁹³, el agente que liquida sin temblarle el pulso ni fallarle la puntería a varios terroristas en el momento en que se disponen a atacar a la población indefensa. Cuando, pocos días después de ganar el premio, le pregunté cómo se le había ocurrido este proyecto, Cercas me contestó:

<<A veces un libro empieza con una frase que se me ocurre. Y aquí me vino una frase: <<Se llamaba Melchor porque la primera vez que su madre lo vio, recién salido de su vientre y chorreando sangre, exclamó entre sollozos de júbilo que parecía un rey mago. Su madre se llamaba Rosario y era puta>>, y pensé: <<Anda, esto no es mío. No suena a mí. ¿Qué es esto?>>. Y ahí empecé a tirar del hilo. [...] El libro no empieza así, pero esa frase me hizo ver que había pasado algo, que había algo distinto en mí, algo nuevo. Una voz diferente. Un cambio de piel>>⁷⁹⁴.

Desde luego, había algo nuevo en *Terra Alta*. Sobre todo por un motivo: una necesidad imperiosa de airearse, de cambiar de tercio: <<La sensación que tengo es que me han echado. De Gerona. Y siento que he ido a la Terra Alta para buscarme otra patria. Un sitio nuevo. Ha sido inconsciente, pero creo que es así. Y me llama la atención porque se pa-

⁷⁹³ En la tarde del 17 de Agosto de 2017, un terrorista yihadista se lanzó a toda velocidad con una furgoneta por el paseo peatonal de la Rambla de las Flores de Barcelona, atestada a esa hora de turistas, causando 16 muertos y centenares de heridos, y provocando el pánico en la ciudad. Horas más tarde, otros terroristas fueron abatidos en la localidad costera de Cambrils, al sur de Cataluña, cuando intentaban un atentado que mató a otra persona e hirió a varias más. El autor del atropello masivo fue abatido al día siguiente, tras apuñalar a un conductor al que robó un coche y herir a otro policía. En la novela de Cercas, Melchor Marín es el policía que dispara a los terroristas de Cambrils.

⁷⁹⁴ Conversación mantenida con Cercas en octubre de 2019

rece bastante a Extremadura en cuanto su orografía. Lo primero que noté cuando llegué allí fue eso.>>⁷⁹⁵

La Terra Alta es el alucinado paisaje a donde Cercas llega siguiendo los últimos rastros de Manuel Mena, su tío abuelo falangista herido de muerte en la batalla del Ebro. El cruce de épocas es emblemático, ya que con *El Monarca de las sombras*, la novela que le dedica al tío Manolo y que lo lleva hasta allí, Cercas sella el enigma de sus raíces, de su pasado original, su vieja casa, y entonces se encuentra sin quererlo con el surgimiento de una nueva casa, la Terra Alta, que le da un estilo nuevo, una nueva voz. Allí, fundacionalmente, sitúa la trama de la nueva novela. Ese cambio de ciclo, ese gran cruce de aguas entre las *novelas de la memoria* (*Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante*, *El Impostor*, etc) y las *novelas populares* (*Terra Alta* y sus continuaciones *Independencia* y *El castillo de Barbazul*), viene marcado a fuego por una situación personal y pública concretísimas: el choque frontal que Cercas ha tenido con el independentismo catalán.

Huelga decir que para Cercas todo esto no ha sido ni mucho menos mera provocación de intelectual desocupado: su firme posicionamiento, argumentado y persistente contra el *procés*, el auge del independentismo catalán tras la crisis bancaria de 2009, los acontecimientos de Octubre de 2017, el referéndum y la declaración abortada de Independencia, las detenciones, y por fin los juicios contra miembros del antiguo gobierno de la Generalitat, todo ese arco de eventos que alcanza ya una década (desde 2012 hasta hoy mismo), han tenido repercusiones específicas para Cercas, desde personales hasta profesionales, desde encontronazos con viejos conocidos y colegas de gremio⁷⁹⁶, a críticas de espectadores y lectores en medios de comunicación catalanes⁷⁹⁷, que han supuesto otro frente abierto a sus polémicas públicas. Su articulismo es absolutamente explícito al respecto, y ya lo he contado: desde los textos iniciales más o menos sonrientes sobre la cuestión na-

⁷⁹⁵ Conversación mantenida en diciembre 2020. Pero nunca jamás en el pueblo donde vive, Verges, ni por los vecinos con quienes guarda excelente convivencia a pesar del voto independentista mayoritario de la localidad. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20191123/471792122070/javier-cercas-terra-alta-novela-entrevista-premio-planeta.html>

⁷⁹⁶ Por poner un ejemplo: https://www.elnacional.cat/es/opinion/marius-serra-gran-tergiversacion-javier-cercas_395236_102.html

⁷⁹⁷ https://www.elnacional.cat/enblau/es/television/tv3-javier-cercas-coronavirus_493878_102.html

cionalista⁷⁹⁸, hasta los primeros artículos críticos con el auge del *procés*⁷⁹⁹, sus problemáticos paralelismos con otros procesos independentistas europeos⁸⁰⁰, o los sucesos del otoño de 2017⁸⁰¹ y sus desastrosas consecuencias sociales⁸⁰². Sin embargo, en su obra novelística, todo esto sólo aparece a partir de *Terra Alta*, y aparece como un animal de fondo, un ambiente con sordina, una presión angustiosa que flota en las conversaciones, en los detalles:

<< -¿Qué estás mirando?- preguntó, con una sonrisa pícaro-. ¿La bandera?

Melchor no contestó. La voz del sargento se preñó de ironía.

- Tu no serás un españolazo, ¿verdad?>>⁸⁰³

Pero el *procés* también está en *Terra Alta* de un modo mucho más dominante aunque invisible, a través de una emoción nueva en la escritura de Cercas:

⁷⁹⁸ Los primeros, no exentos de debate, en la polémica mantenida con J.B. Cullà, *Sobre nacionalismo (más o menos)*, El País, 28/10/1998; o los dicharacheros *Me marchó a New York*, El País, 15/6/03, donde se reflexiona sobre la absurda traducción de los topónimos, o el de la usurpación del catalán por parte del catalanismo en *En favor del cambio*, El País, 30/10/03.

⁷⁹⁹ Donde Cercas comienza a hilar más fino en su análisis, con temas tan sensibles como la tolerancia de la izquierda hacia los nacionalismos periféricos como antídoto al nacionalismo español del franquismo en *El fracaso de la izquierda en Cataluña*, El País, 15/1/11, o *La izquierda conservadora*, El País, 29/4/12; el microensayo que ejecuta sobre las perogrulladas y tautologías del *procés* en *Usurpar la democracia*, El País, 3/2/13 y *Las razones sin razón* (1) y (2), El País, 4/2/14 y 16/2/14; o la disección que hace sobre el fenómeno del *unanimismo* descrito por el historiador Pierre Vilar y aplicado al contexto catalán, es decir, la sensación ficticia pero entusiasta de que existe una unanimidad en la sociedad catalana a favor de la independencia debido al silencio que guarda la población no independentista, y el mucho ruido que levanta la que sí lo es, en *Perplejidad catalana*, El País, 14/10/12, y *¿Por qué fracasó Artur Mas?*, El País, 23/12/12.

⁸⁰⁰ Por ejemplo en *Nosotros y Escocia*, El País, 14/9/14.

⁸⁰¹ Por ejemplo, *El retorno de la historia*, El País, 22/10/17, o *Los penúltimos franquistas*, El País, 17/6/18.

⁸⁰² Me parece importante la idea que introduce Cercas, más allá del contexto catalán, respecto a la capacidad de la política posmoderna para generar una falsificación de la democracia, en este caso para Cercas el referéndum de octubre del 17 o el Bréxit como golpes de estado encubiertos, o mejorados, o actualizados, una brillante paradoja en la que se ataca a la democracia en nombre de la democracia. Véase por ejemplo, *El golpe inglés*, El País, 6/10/19

⁸⁰³ Javier Cercas, *Terra Alta*, Planeta, 2019, p.226. El único momento en que hay un referencia explícita al *procés* y los altercados de octubre de 2017 es en la página 235, cuando el referéndum del día 1 de octubre pone en marcha a todo el cuerpo de policías: <<- Me cago en Dios, Salom- dijo, agarrando al caporal de la solapa de su camisa-.Yo soy independentista desde que mi madre me parió, no como esta panda de conversos que nos gobiernan y que nos dejarán en la estacada en cuanto puedan. Pero antes que independentista soy policía, y los policías estamos para hacer cumplir la ley, o sea para hacer lo que digan los jueces, no lo que nos salga de los cojones.>>

<< Para mí, hay un antes y un después del 2017. Lo que vivo allí, pensé: <<¿Dónde lo meto?>>. Sentí que se había acabado un periodo, un ciclo [literario] pero a la vez yo mismo había cambiado. Hay gente con la que ya no he vuelto a tener relación. He perdido amigos. Ha habido un corte absoluto. También en mi visión de las cosas. Y lo que yo llevaba dentro. La furia. Esta furia yo no la conocía. Y necesitaba meterla en un texto. Eso es *Terra Alta*>>⁸⁰⁴.

Dados los tejidos delicadísimos que el *procés* ha apretado en Cercas, el impacto privado, la opresión pública, me acordé del oxígeno que *Las leyes de la frontera* (2012) supusieron para él en mitad de las hiperexigentes novelas sin ficción que lo consumían por entonces, y la pregunta me pareció inevitable:

CQ. Se ha generado una cierta pinza pública entre tus detractores independentistas y otros detractores, algunos de nueva izquierda, o afines más o menos a movimientos como el de Podemos, y yo me preguntaba si este cuello de botella que han formado, toda esta presión a tu alrededor, no ha contribuido a este cambio de piel. No sé si *Terra Alta* ha sido el antídoto a todo esto, una manera también de abrir una ventana para tomar aire.

JC. Es curioso esto. Es posible. No sé si como un antídoto. Sí, es posible. En Italia, esto [la novela *Terra Alta*] se ha visto como un acto de libertad. <<Anda, este señor ahora hace esto tan distinto>>. Aquí no, aquí lo han visto como que me he vendido al capitalismo. ¿Es una manera de escaquearme? Puede ser. De un modo inconsciente. Lo que tengo claro, y para mí es la clave, es que yo quería otra cosa, necesitaba otra cosa. *El Monarca de las sombras* era el fin de algo, lo tenía clarísimo, por varios motivos. Y entonces pensé que necesitaba ir a otro sitio.

2

La furia que aúlla en las páginas de *Terra Alta* se desata como un huracán en la continuación de la saga, *Independencia* (2021), un libro donde Cercas retrata, denuncia, y injusticia sin miramientos a los señores de la patria, tres representantes de las tradicionales élites o familias o clanes catalanes que acaparan el dinero o las consejerías o las fundaciones de Cataluña para su uso y abuso, y que no entienden de otra ley más que la de sus intereses

⁸⁰⁴ Conversación mantenida con Cercas en diciembre de 2020

implacables. La trama se ceba en 2025, un futuro inmediato donde la pandemia ha dejado tanto de ser noticia que ni siquiera se recuerda, donde el *procés* independentista es una piedra más en el pasado⁸⁰⁵, pero donde eventos como el *procés* o la pandemia han ido degenerando la ciudad de Barcelona hasta convertirla en una tierra sin ley, mangoneada por una policía corrupta y una alcaldesa demagoga que se ve forzada a contactar con Melchor Marín y su equipo de *mossos* tras ser chantajeada con un video sexual. Nunca averiguaremos quién está detrás del chantaje y mucho menos qué imágenes contiene el video, pero no hace ninguna falta: Cercas prosigue su experimento literario iniciado con *Terra Alta*, y si en la primera entrega los cadáveres y los polis y las palizas y el redoble publicitario del premio Planeta confunden al lector y le hacen creer que tiene entre manos una novela policiaca, en *Independencia* nos asomamos sin disimulo a una novela de género que se salta una tras otra las normas del género de esta novela: el enigma no se resuelve, el policía no se redime, la mujer no es fatal. Esta antiliteratura de policías que Cercas gana para la literatura de policías tiene sus razones, la primera de las cuales es escribir un buen libro policiaco. Es decir, un libro policiaco que pueda convencer a un policía:

<< Cuando vi que era necesario que el protagonista, que Melchor Marín fuera policía, decidí documentarme a fondo. Yo no tenía ni idea de la policía, y lo que no quería hacer era un libro sobre policías como los de la tele. Cuando fui a *Terra Alta*, un amigo consiguió que pudiera hablar con la policía de allí. Me prepararon una reunión con la plana mayor de la comisaría. Me trataron muy bien. Pasamos toda una mañana hablando, seguí en contacto con los de investigación, y el jefe de investigación, que es uno de los primeros en leerse estos libros, me confesó que no leía novelas policiacas ni veía series policiacas. Yo le pregunté por qué. Y me dijo que porque no se las creía. Pues yo quería que estas novelas se las creyera. Que fueran como son las cosas. Y como son las cosas, te aseguro que son complicadas. Por ejemplo, algunas personas me han dicho que al final el investigador no resuelve el caso en estos libros. Pero es que, en la realidad, a menudo no se resuelve el caso. La realidad es mucho más aburrida que las películas, más prosaica. Y yo quería ceñirme a ese marco de verosimilitud>>⁸⁰⁶.

⁸⁰⁵ Que, sin embargo, si aparece analizado en un par de pasajes, como por ejemplo el muy crítico de la p. 261 en Javier Cercas, *Independencia*, Tusquets, Barcelona, 2021.

⁸⁰⁶ Conversación mantenida con Cercas en agosto de 2022. Véase por ejemplo los procedimientos técnicos para la investigación en op.cit., p.114 o p.120.

Este prurito de realismo empuja la novela hacia una rareza, otro ingrediente en la pócima narrativa de este experimento. Al pasar las páginas de *Independencia*, el libro de policías y su realidad que esperábamos se nos va cayendo de las manos a golpe de realismo, porque los clichés no encajan, porque los policías no hacen lo que se supone, porque los malos se confunden todo el rato con los buenos. En este sentido, esta trilogía invierte la gran trampa de la posmodernidad: si lo que olía a chamusquina para Kafka o Borges era lo mucho que el mundo se parecía a una ficción -y por eso sus mundos se podían confundir con un libro o con una pesadilla- para Cercas lo que huele mal es todo lo contrario. Aquí es la ficción la invasora de la realidad, es la dominancia asfixiante de los relatos, de las consignas, de los sentidos forzados y las coartadas históricas y las mentiras a medida, las que tienden a devorar el mundo. Hay que desbloquear de los ojos lectores la literatura por sentado, el relato policiaco automático con el que contábamos y nos las prometíamos muy felices para poder llegar a ver el mundo ambiguo, poliédrico, paradójico, e inesperado que late y alimenta la trama de esta historia. Redescubrir la realidad desvelándola desde las mentiras de la ficción. Pero este realismo difiere en algo fundamental del realismo clásico, decimonónico: Balzac o Dickens o Flaubert quieren reflejar el mundo, Cercas quiere recuperarlo.

Y una de las formas más osadas de esa reconquista de lo real es el uso del presente indicativo. Será una constante en las tres novelas, también en la venidera *El castillo de Barba Azul*. El efecto notarial, apegado al minuto, que genera, nos brinda otra rareza. Por un lado, aumenta la incertidumbre, nos deja adosados a la trama, porque ese presente delata una ausencia de memoria o de destino, nadie recuerda ni anticipa porque nadie sabe lo que va a pasar. La voz narradora se difumina en una inmediatez que nos deja en vilo⁸⁰⁷. Por otro lado, Cercas realza la realidad polarizando esa narración en tiempo presente con otra narración paralela en tiempo pasado, que en *Terra Alta* se desdobra en un repaso a la vida oscura, desordenada (primero) y reencauzada, fértil (después) de Melchor Marín antes y tras convertirse en policía; y que en *Independencia* brilla como una filigrana al engarzar la narración del caso con la narración de la vida de Ricky Ramírez, el charneguillo que los tres patricios catalanes (Vidal, Casas, Rossell) arrastran en sus correrías durante los años universitarios como lacayo y cómplice de sus violaciones filmadas. Este ping-pong entre el pasado y el presente no sólo se le impone a Cercas por cuestiones estéticas (mayor profundidad de la trama, buceo en las simas y las sombras de los protagonis-

⁸⁰⁷ Sobre el prestigio problemático de la inmediatez y la dictadura del presente, véase *La dictadura del presente*, Javier Cercas, El País, 22/6/2014

tas, estructura polifónica narrativa) sino también por conocidísimas cuestiones éticas⁸⁰⁸: para Cercas, un presente sin pasado no es sólo un falso presente, es también una irresponsabilidad⁸⁰⁹.

En el fondo, es el viejo Cercas. El Cercas de toda la vida con su nuevo disfraz de literatura popular. Y eso en el siglo que corre se llama novela de policías. Del Cercas clásico es la intriga, siempre dominante en todos sus libros, desde el primero⁸¹⁰. Es el Cercas clásico quien confunde y mezcla y amaga con una delgadísima línea roja el bien del mal, al policía impertérrito con el psicópata furibundo que liquida y hace arder en una hoguera brutal y catártica a los tres depredadores que seguramente mataron a su madre años atrás, que probablemente violaron a la alcaldesa y ahora la extorsionan con un video de aquella violación⁸¹¹, que llevan en resumen toda la vida cobrándose gente, exprimiendo mundo, humillando humanidad. Es desde luego el Cercas de siempre el que coloca a estos tres *amos del país* en cargos y posiciones aparentemente opuestas pero profunda-

⁸⁰⁸ Que ya he explicado al hablar de la idea de literatura comprometida en el capítulo dedicado a *Soldados de Salamina*.

⁸⁰⁹ *De lo novedoso de esta importancia (e insistencia) del pasado en la trama de género policiaco, se ha percatado por ejemplo Garth Risk Hallberg en su reseña de Terra Alta para el New York Times, 21/6/2022, <https://www.nytimes.com/2022/06/21/books/review/javier-cercas-even-darkest-night.html>*

⁸¹⁰ Y empleada como un signo posmoderno, como una herramienta de síntesis entre la imaginación y la razón, entre lo popular y lo culto: << En todos mis libros ha habido siempre intriga. Porque yo no desprecio la intriga. Pero uno de los elementos que inicia la posmodernidad es el equívoco de que la intriga es lo de menos. Todo viene de esa carta de Flaubert, que yo he citado más de una vez, y los *nouveaux romanciers* más aún, en que dice que lo único importante es el estilo: “yo sueño con un libro sobre nada, que se sostenga sobre la fuerza del estilo, sin personajes, sin tramas. Abstracto”. Como la pintura abstracta. Sólo estilo. El estilo es lo más esencial, pero no tiene por qué menospreciar la trama, la historia. Quien para mí hace el giro de no menospreciar la trama, la historia, es Borges, en el prólogo de *La invención de Morel* de 1940. Mis novelas siempre han tenido tramas, desde *El Móvil*. Y a veces el asesino lo sabías desde la primera página>>. Conversación mantenida con Cercas en agosto de 2022.

Respecto al citado Borges: <<El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, «psicológica», propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. [...] El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del Asno de Oro, de los siete viajes de Simbad o del Quijote, le impone un riguroso argumento>>. En prólogo a *La invención de Morel*, Adolfo Bioy Casares, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

⁸¹¹ A pesar de que Cercas introduce una magistral ambigüedad al suceso, que retrata a fondo al personaje de la alcaldesa y da un potente impulso psicológico a la trama: <<[...] el caso es que si tuviera que describir con una sola frase lo que contiene ese video diría que no es la violación de una mujer por tres hombres sino la violación de tres hombres por una mujer [...] me refiero al sentimiento de que aquella mujer intimidaba a mis amigos, de que, mientras ella los besaba y los desnudaba y los acariciaba y los chupaba y los animaba a penetrarla, mis amigos estaban paralizados, anonados, sin saber qué hacer salvo dejarse hacer [...]>>, Javier Cercas, *Independencia*, Tusquets, p.171

mente complementarias, al timón de grandes empresas o grandes partidos políticos que se alimentan mutuamente del detritus moral de sus abusos, y que hacen muy difícil distinguir lo que está dentro o fuera de la ley, porque al final la ley son ellos. Es Cercas puro y duro el que esponja la trama con diálogos filosóficos sobre la política durante una cena de amigos (se habla de la partitocracia, de la cleptocracia, de la vivienda social, pp.154-162) la moral (de nuevo, los otros somos nosotros, p.166; la verdad de las mentiras, p.267, la maldad del bien y la bondad del mal, p.342), o el poder (que se resume en el dinero, p.63). Es cien por cien Cercas el que nos hace leer y desleer⁸¹² la misma novela mediante la confesión progresiva de Ricky Ramírez, el servil monicaquillo que nos va desvelando en capítulos alternos el retrato profundo de los tres patricios catalanes, su juventud consentida, su congénita ansia de poder, sus vicios violentos, su depravada telaraña para mujeres, hasta descubrir al final que todo ello no es más que un interrogatorio frente a Melchor Marín en un futuro argumental que termina fundiéndose con el salvaje final de la propia trama. Y puestos a mencionar pases de magia metaliteraria que Cercas domina desde hace años, también son marca de la casa los cameos que en *Independencia* hace *Terra Alta*, ese libro que un tal Cercas ha escrito sobre Melchor Marín y que Melchor Marín se niega a leer (p.269)⁸¹³.

3

Y, sin embargo, bajo este viejo Cercas con ropajes nuevos de literatura popular, sí se cuece algo distinto:

<<La impunidad. Este tema no estaba en mis obras anteriores. Y esto lo marca el *procés*. Pero la transformación de una furia personal me lleva a una cuestión moral. En el tercer libro, ni siquiera hay ya rastro del *procés*. Alguien me dijo que antes yo hacía crónica del pasado y ahora lo hago del presente. Es posible. Pero en ambos casos, son problemas grandes e irresolubles que tienen que ver con la impunidad. Y ante esta situación, yo genero un dilema en el lector. Para paliar esa impunidad, se hace algo que no se debe hacer. Que está casi fuera de la ley, o fuera de la ley del todo. Y el lector, en el fondo, está

⁸¹² Como indica con tan feliz expresión Carlos Zanón en su reseña sobre la novela, *Un buen mal policía*, El País, 27/2/2021, <https://elpais.com/babelia/2021-02-26/un-buen-mal-policia.html>

⁸¹³ Y que continuará haciendo en *El Castillo de Barba Azul* con los dos libros anteriores.

de acuerdo. Son novelas subversivas. Yo soy una persona prosistema, pero como escritor soy totalmente antisistema>>. ⁸¹⁴

El castillo de Barbazul, la tercera entrega de la saga, es el libro de cristal donde Cercas expone a plena luz este sangrante asunto: el siniestro filántropo multimillonario Mattson capta en su mansión de Mallorca a Cosette, la hija de Melchor Marín, donde es violada o abusada o acosada. La novela se desnuda de casi todo para encauzarse rápidamente hacia una sola punta de lanza: la venganza. Mattson es un rico infranqueable que tiene domada a la policía local y domesticada a la opinión pública con sus estratosféricas donaciones, su sonrisa de lobo al caer, y sus icónicas gafas de superdotado. A Melchor Marín sólo le queda actuar por su cuenta y, por supuesto, más allá de la ley si quiere justicia. Cercas deja caer muchas pelotas de sus malabarismos literarios anteriores, y cose una novela tensa como un arco y clara como un tiro para acelerar al máximo una trama donde Marín y una pandilla de polis problemáticos (jefes que se saltan las jefaturas, *mosses* que van por libre, agentes expresidarios, guardias civiles comunistas) le ayudarán a un asalto kamikaze a la mansión de Mattson, donde el magnate guarda grabaciones de todas sus orgías en un ordenador ferozmente vigilado. La reconstrucción del secuestro, las posteriores pesquisas policiales al uso, las pesquisas parapoliciales cuando todo ha fallado y Marín entiende que nadie va a mover un dedo para ayudarle a encontrar a su hija, el reclutamiento de compañeros dispuestos al asalto, la falsificación, sustracción, y distribución de placas, coches requisados, armas de reserva, documentos coartada, el pequeño arsenal con el que planean la toma de la mansión, todo se describe con precisión de relojería y con el maniático realismo que ya desfila por *Terra Alta* o *Independencia*. Pero hasta aquí las concesiones al género y a la propia saga: todo lo demás, es venganza limpia y afilada, sin importar los códigos, los registros, casi sin importar la trama. Melchor Marín ni siquiera es ya policía y se ha reconvertido en bibliotecario, el *procés* es ya un eco en el tiempo que ni se menciona, no hay apenas intriga porque a las cincuenta páginas sabemos quién ha sido, y las doscientas siguientes van subiendo de marchas con un único objetivo casi inverosímil: demoler a Mattson, ese amo del mundo. Cercas depura tanto, acendra el libro de tal manera, que hasta se cae el pasado:

<< La última [novela] es la más transparente y la más difícil porque en la primera hay una tensión permanente entre el pasado y el presente, en *Independencia* incluso una tensión

⁸¹⁴ Conversación mantenida con Cercas en agosto de 2022.

permanente entre el pasado y el presente y la primera y la tercera persona, pero en esta sólo hay una línea narrativa, es directa, un arco tensando una flecha hacia la diana. Inicialmente, ésta también tenía una alternancia entre una historia en el pasado y otra en el presente. Y no tiraba. Yo necesitaba esa contraposición, pero no tiraba. Pensaba que era un rasgo de la trilogía, y pensé que este vaivén, en el que dos historias terminan confluyendo, era algo propio de estos libros. Pero antes de llegar a la segunda versión del libro me di cuenta que no. Y prescindí de esa segunda historia. Bueno, puede que sea un *spin off*, ya veremos, pero lo quité. Era otra novela. Entonces, tuve que mantener la tensión con una sola historia, una sola flecha directa al blanco. Pero es algo difícilísimo. Muy difícil. Mantener la tensión sin intriga, con una trama rozando lo imposible. El resultado es mi novela más fácil de leer, más clara, pero a la vez más difícil de escribir>>⁸¹⁵.

Sólo una nota sigue sonando alta y clara sobre esta especie de demolición estilística, un elemento en blanco planea sobre los capítulos y las peripecias amenazante: el futuro inmutable. La novela se ambienta en un 2035 en el que no hay ni una sola mención, ya no a catástrofes o guerras o colapsos, sino a cambios, mutaciones, progresos. El mundo futurizado al que asistimos es exactamente igual que el de ahora mismo:

<<Yo no conozco una novela situada en el futuro que no sea distópica. Ha pasado un cataclismo, el mundo se ha acabado. [...] El mundo cambia poco, excepto algunos momentos en que cambia mucho y muy rápido, como tras la Segunda Guerra Mundial. Hay una característica en todas estas novelas no buscada. [...] En este sentido, la clave de todo son los atentados del 2017. Es un acontecimiento histórico que enclava la novela, que además tiene a este policía anónimo que nadie sabe quién es y que a mi me venía muy bien, perfecto para mi novela. Eso me obligó desde el principio a situar los acontecimientos en un futuro próximo. *Terra Alta* lo publico en 2019 pero está situada en 2021. *Independencia*, en 2025. *El castillo de Barba Azul*, en 2035. Cuando salió *Independencia*, alguno dijo qué escándalo, este señor escribe un libro situado en 2025 y no dice una palabra de la pandemia. Pues estamos en 2022, y en 2025 yo creo que nadie hablará de la pandemia. En fin, todo esto hace que me haya tenido que situar en un futuro inmediato que me ha dado enorme libertad. >>⁸¹⁶.

⁸¹⁵ Conversación mantenida con Cercas en septiembre de 2022.

⁸¹⁶ Conversación mantenida con Cercas en agosto de 2022.

Sin duda que este futuro inamovible concede grandes alturas de libertad a la imaginación de Cercas. Pero intuyo que a la vez ese mismo futuro opera como un disolvente mucho más corrosivo, cargado de una mina de profundidad moral, un mensaje incierto, veloz, y lacerante que corta con cada página que pasamos de las tres novelas. Los mundos futuros de Cercas no cambian porque la gente no cambia, porque la impostura sigue, y la impunidad sigue, y la injusticia sigue, y ante tal desorden de dueños sin don del mundo, y lameculos aplicados a repetir mentiras, y desgraciados recurrentes, el cortocircuitado Melchor Marín, un policía que deja la ley para hacer bien las cosas, hijo de una puta y de un pasado oscuro entre los desheredados de la tierra, se enciende como el último faro de una decencia antigua y animal, alumbra como la última cerilla en la noche de una civilización que no tiene interés en proteger a los débiles y castigar a los canallas, que no le importa el pasado y ni siquiera el futuro porque no comprende que los otros somos nosotros, que el tiempo es una fina ficción para entender lo que no sucede en el tiempo y hace valer la vida, que no tiene ningún interés en resolver los casos o las intrigas o los misterios porque ese descubrimiento se parece demasiado a otro mucho más fundamental, incómodo, peligroso, y apabullante. El descubrimiento de la verdad:

<< Estas novelas hablan del conflicto entre el fin y los medios. Y cómo los fines pueden llegar a justificar los medios. Cómo, con las mejores intenciones, se pueden cometer las peores atrocidades. Esa contradicción es la que alimenta la trilogía. Y puede que esconda una conclusión desagradable: la verdad no interesa. Y en las tres novelas, es así: la verdad nunca sale a flote. No se sabe quién se carga a los ancianos, no se sabe quién quema a los dirigentes nacionalistas, no se sabe quién entra en la casa de Mattson. No se sabe. Son novelas teóricamente policiacas sin resolución, el caso no se resuelve, no se sabe la verdad. Son tres novelas policiacas antipoliciacas. Ese es el experimento de estos libros. Si no tengo el impulso de experimentar, de que hay una resistencia que hay que romper, no arranco>>⁸¹⁷.

4

Pongo aquí por escrito tan sólo un ramillete de notas preliminares a tres libros que serán más, y que por el cambio de ciclo que simbolizan todavía se están narrando. Escribir sobre un escritor vivo es escribir sobre la arena de la playa. Dejemos mejor que Cercas siga,

⁸¹⁷ Conversación mantenida con Cercas en agosto de 2022.

que la escritura se complete, que su nuevo héroe, Melchor Marín, encarne lo que tenga que encarnar, y esta saga diga lo que tenga que decir desde ese nuevo hogar, esa patria imaginada que para Cercas es ya la trilogía de la Terra Alta.

CONCLUSIONES

La obra novelística de Javier Cercas puede considerarse una rareza en el mundo de las letras hispánicas. Procedente de una tradición internacionalizada, desde Borges a Kafka, de Flaubert a Gonzalo Suárez, de Vargas Llosa a David Foster Wallace, y poco apegada a los modelos españoles a pesar de ser un escritor español, Cercas ha unificado las ventas con el elogio de la crítica, la lectura popular con la especializada, en títulos como *Soldados de Salamina*, *El Impostor*, o *Anatomía de un instante*. Lejos de remitir, esta combinación de lujo parece querer ir a más con el nuevo ciclo de novelas policiacas iniciado en 2019, donde se rinde tributo al género popular a la vez que se perfecciona y se refina con una estructura formal compleja, y unos temas que rozan el ensayo y que no renuncian ni a lo político ni a lo historiográfico.

Entre las aportaciones específicas que abarca este éxito, debo concluir esta tesis recordando tres de gran calado y que han supuesto no sólo una evolución fundamental dentro de la propia obra de Cercas, sino también sobre otros autores europeos contemporáneos.

La primera aportación es el *relato real*, acaso culminado en *Soldados de Salamina* (2001). A pesar de que la no ficción ha sido ampliamente explorada en las letras occidentales, el relato real cerquiano rebasa la no ficción ampliándola con una síntesis de elementos (autoficción, historiografía, periodismo, lirismo) que eclosionan en una estética propia (la memoria y sus versiones) y en una ética propia (los otros somos nosotros, el pasado es una parte del presente). Estos hallazgos técnicos permiten una no ficción lo suficientemente flexible como para hacer de su cuota de ficción parte del juego narrativo (los poderes analógicos del libro dentro del libro), y de la lectura un proceso cognitivo (la novela de aventuras sobre la aventura de escribir novelas), así como lo suficientemente robusta y reflexiva como para dar a luz una refundición de la figura del héroe en el género de la novela, y del valor del heroísmo como posibilidad humana universal.

La segunda gran aportación de Cercas a la narrativa occidental de hoy es la superación del relato real y de la no ficción con una rarísima novela de no ficción. Acaso con su falsificación. Este proceso culmina en *Anatomía de un instante* (2009). Aquí, la prosa cerquianna juega magistralmente con los límites de la lectura, el acto en sí de leer, y del forzoso acto de interpretación que leer requiere (los poderes analíticos del libro) y obliga a un artefacto literario tan pegado al dato, al tono ensayístico, y al detalle histórico, a generar una geometría profusamente simbólica, una estructura desautomatizante, y a valerse de unas simetrías, unas repeticiones, y una distribución narrativa totalmente intencionadas, que a pesar de no inventarse ni un lugar, ni una fecha, ni un personaje, genera vértigo literario, porque la invención aquí no es necesaria para ficcionalizar, sino sólo la imaginación, es decir, la capacidad de relacionar información de un modo creativo. Este hallazgo estético abrirá las puertas a una novela de no ficción con unos límites muy amplios y un terreno totalmente abonado para el ensayo narrativizado, como el propio Cercas experimentará en su novela *El Impostor* (2014). Pero además, este maravilloso truco eleva la falsificación a valor estético en sí, y provoca una transformación. Me refiero a la aparición del héroe de la traición, una suerte de evolución del héroe integral, casi involuntario, llevado del instinto de virtud, que aparece en *Soldados*, y que en *Anatomía* se adentra en una nueva profundidad humana: más que la del acierto, la mejoría; más que la del triunfo, la redención. El héroe de la traición o de la retirada que se entroniza en *Anatomía* es un ser humano que, habiendo pertenecido a tal o cual ideología, religión, tribu, convención social, verdad histórica, decide traicionar esos ideales en el momento preciso para permitir que la vida se abra paso y el presente brille por encima de la sombra del pasado. En este sentido, *Anatomía de un instante* culmina lo que *Soldados de Salamina* ya apunta: la creación de un nuevo héroe a través de la fusión de un personaje de destino (los valores colectivos por encima de las necesidades personales) que realiza un acto típico de un personaje de carácter (la exaltación de la vida).

La tercera y última aportación no procede de una novela, sino de un ensayo, *El punto ciego* (2016). He aquí el mérito literario de Cercas redoblado: no sólo por ser capaz de activar una maquinaria narrativa potente, solvente, y penetrante con los valores arriba señalados, sino saberla analizar para llegar a describir sus mecanismos ocultos, sus engranajes silenciosos. En *El punto ciego*, Cercas no sólo consigue unificar teoría con práctica, sino que abre las posibilidades creativas con dos ideas subyugantes acerca de la novela como género literario: que la novela es un artefacto de conocimiento que transforma el mundo al transformar la percepción del lector; y que lo hace, nada más y nada menos,

347

que a través de un mecanismo tan contestatario como el de la paradoja, es decir, la lógica no cronológica, el sentido que yace más allá de los sentidos. El libro esboza una posibilidad inquietante de este artefacto de desautomatización masiva que llamamos novela: en su semilla luminosa, en su oscuro caño, se esconde una fuerza demoledora que suena y rompe igual que las corrientes heterodoxas, las miradas múltiples, el caudal de pensamiento irónico y humanista, y que ha desembocado en esa extraña forma de organización que llamamos Democracia.

Queda por ver lo que Cercas es capaz de hacer en adelante tanto con el nuevo ciclo de novela policiaca (de momento tres, *Terra Alta*, 2019; *Independencia*, 2021; *El castillo de Barba Azul*, 2022) así como la continuidad que sepa darle a las novelas sin ficción de su ciclo anterior, las de ficción, o la novela que aún no sabemos sospechar en Cercas. Todas estas conclusiones deberán modificarse el día de mañana por libros nuevos, actos nuevos, hechos nuevos de Javier Cercas. Todas estas conclusiones son por tanto, como casi siempre, conclusiones inconclusas.

CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA

1962. Nace en Ibahernando, Cáceres, el 6 de abril.

1966. El 28 de diciembre, a la edad de cuatro años, emigra con sus padres y hermanas a Gerona por motivos económicos. Viven inicialmente en un piso sencillo de la calle Montseny, en el barrio de Santa Eugenia, hasta que se trasladan posteriormente a otro piso cercano al parque de La Devesa, en la calle Caterina Albert. Su padre es veterinario en el Servicio Provincial de Ganadería.

1970s. Estudia en los Hermanos Maristas de Gerona donde conoce a los que serán grandes amigos de su infancia hasta hoy, David Sanmiguel y Josep María Pedrola. Cercas se interesa por los deportes, especialmente el balonmano y el tenis, los libros de Historia, y las novelas de aventuras.

1976. Se enamora por vez primera de una muchacha en Ibahernando durante las vacaciones de verano, y a la vuelta a Gerona sufre una crisis personal que lo aleja definitivamente de la religión católica en que se ha educado, y lo acerca a la literatura. Lecturas de Unamuno, Borges, Kaka, Vargas Llosa, y otros autores principales.

1980. Se matricula en la carrera de Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Barcelona. Primeros contactos con los profesores Salvador Oliva, Alberto Blecua y Sergio Beser.

1983. Se instala en Barcelona. Conoce a Quim Monzó, quien lo acerca a los ensayos de John Barth sobre el posmodernismo literario a través de las traducciones del propio Monzó. Primeros contactos con el profesor Francisco Rico.

1985. Traduce al castellano el dietario de Valentí Puig, *Bosc endins*, para la editorial Trieste.

1986. Se licencia en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona. Termina el servicio militar. Inicia una importante relación personal con Joan Ferraté, entonces asesor y amigo de Jaume Vallcorba, editor de Quaderns Crema.

1987. A mediados de ese año, conoce a Mercè Mas, su futura esposa, y publica en diciembre los relatos de *El Móvil*, su primera obra, en la nueva editorial Sirmio, sello castellano del editor Jaume Vallcorba. Se traslada a Urbana, Illinois, como lector y profesor de español.

1989. Regreso a España para terminar su tesis doctoral sobre la obra literaria de Gonzalo Suárez. Realiza una sustitución de un discípulo del profesor Sergio Béser, pero el discípulo no se reincorpora, y Cercas opta a su plaza.

En abril, publica la novela *El Inquilino* en Sirmio, su segunda obra. Participa en el equipo de colaboradores que recluta Joan Ferraté para el *Diari de Barcelona* con diversos artículos sobre crítica literaria y literatura, y escribe también brevemente en *El Observador*.

1990. Publica la edición del *Amadís de Gaula* para la colección Clásicos Españoles dirigida por su profesor Francisco Rico en Círculo de Lectores

1991. En junio, defiende en la UAB su tesis doctoral.

1992. Oposita para la plaza a profesor de Filología Hispánica en la Universidad de Gerona. En septiembre, publica en Sirmio la traducción de Francesc Trabal, *El hombre que se perdió*.

1993. Publica en abril la reelaboración de una parte de su tesis doctoral, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, en la colección Biblioteca General de Quaderns Crema/ Sirmio. Amistad con Jordi Gracia.

1994. Consigue la plaza de profesor titular en la Universidad de Gerona, aunque sigue viviendo en Barcelona. En junio, conoce a Sánchez Ferlosio durante una visita de éste a la Universidad de Gerona. Asiste a las conferencias de Ferlosio, y mantiene una conversación con él donde le cuenta la historia del fallido fusilamiento de su padre, Rafael Sán-

chez Mazas.

1995. Nace su hijo Raúl.

1997. Publicación de *El vientre de la ballena* en la editorial Tusquets. Publica el capítulo dedicado a la novela española durante el franquismo, en el volumen VIII, Época contemporánea, a cargo de Santos Sanz Villanueva, dentro de la Historia y Crítica de la Literatura Española que dirige Francisco Rico en editorial Crítica. Traduce los cuentos de *Guadalajara* de Quim Monzó, en Anagrama, y el libro de relatos de H.G. Wells, *El país de los ciegos*, en la editorial Península. Dirige un curso de doctorado sobre *Literatura y Falangismo* para la Universidad de Gerona. Artículos literarios para la revista *Quimera*.

1998. Reúne una selección de artículos de Diari de Barcelona y Quimera en el libro *Una buena temporada*, aparecido en la colección La Gaveta, de la Editora Regional de Extremadura. Primeras crónicas para El País. Traduce *La gran novela sobre Barcelona*, de Sergi Pàmies, en Anagrama. Amistad con el novelista Roberto Bolaño.

1999. Cercas se traslada con su familia a vivir a Gerona.

2000. Publica en febrero una selección de crónicas periodísticas aparecidas en El País, *Relatos Reales*, en la editorial Acantilado.

2001. Publica *Soldados de Salamina*, con el que consigue el premio Llibreter, premio Qué leer, premio Salambó, y premio Ciutat de Barcelona, entre otros muchos, así como cientos de miles de ejemplares vendidos. El 11 de septiembre conoce al novelista Mario Vargas Llosa, con quien entabla amistad, tras publicar un elogioso artículo sobre la novela.

2002. Promoción de *Soldados de Salamina* por Europa y América. A finales de agosto, inaugura su columna quincenal para el suplemento semanal del diario El País, <<Palos de Ciego>>. Publica el cuento <<La verdad>> para la revista Sibila, y el relato *Una oración por Nora*.

2003. Se estrena la película *Soldados de Salamina*, de David Trueba, basada en la novela de Cercas. Obtiene 8 nominaciones a los Goya. Cercas abandona la docencia continua en la Universidad de Gerona para realizar cursos y actividades puntuales. Luis Alegre edi-
351

ta una larga conversación entre Cercas y Trueba, *Diálogos de Salamina*, en Plot Ediciones.

2004. Última traducción de Cercas, el libro *Ochenta y seis cuentos* de Quim Monzó

2005. Publica *La velocidad de la luz* en Tusquets. Nuevo traslado a Barcelona con su familia.

2006. Publica la antología de crónicas y artículos *La verdad de Agamenón* en Tusquets

2007. Se estrena la adaptación teatral de *Soldados de Salamina*, a cargo de Joan Ollé.

2008. Muere su padre, José Cercas.

2009. Publica *Anatomía de un instante* en la editorial Mondadori, que será su editorial hasta 2019.

2010. Gana el Premio Nacional de Narrativa por *Anatomía de un instante*.

2012. Publica *Las leyes de la frontera*.

2014. Publica *El impostor*. Es invitado por la Universidad de Oxford a ocupar la cátedra Weidenfield de profesor visitante para dictar una serie de conferencias sobre literatura.

2016. Publica las charlas de Oxford en *El Punto Ciego*. Largas estancias en el Empordà donde establece su segunda residencia. A finales de año, recibe el Premio al libro europeo por *El impostor*, otorgado por el Parlamento Europeo.

2017. Publica *El Monarca de las sombras*. Se publica la primera edición crítica de un libro de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, a cargo del profesor Domingo Ródenas para la editorial Cátedra. Se estrena la adaptación cinematográfica de *El Móvil*, bajo el título *El autor*, del director Manuel Martín Cuenca. La película gana 2 Goyas, así como el Premio al festival internacional de cine de Toronto.

2019. Gana el premio Planeta con la novela policiaca *Terra Alta*.

2021. Publica *Independencia*, segunda entrega de *Terra Alta*, de vuelta a la editorial Tusquets. En abril, se estrena la adaptación teatral de *Anatomía de un instante*, a cargo de Àlex Rigola. En otoño, se estrena la adaptación cinematográfica de *Las leyes de la frontera*, a cargo del director Daniel Monzón.

2022. Publica *El castillo de Barba Azul*, tercera entrega de *Terra Alta*.

BIBLIOGRAFÍA

DE JAVIER CERCAS. LIBROS

- *El móvil*, Sirmio, 1987
- *El Inquilino*, Sirmio, 1989
- *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Sirmio, 1993
- *El vientre de la ballena*, Tusquets, 1997
- *Una buena temporada*, Editora Regional de Extremadura, 1998
- *Relatos Reales*, Acantilado, 2000
- *Soldados de Salamina*, Tusquets, 2001
- *Una oración por Nora*, Editora Regional de Extremadura, 2002
- *La velocidad de la luz*, Tusquets, 2005
- *La verdad de Agamenón*, Tusquets, 2006
- *Anatomía de un instante*, Mondadori, 2009
- *Las leyes de la frontera*, RH Mondadori, 2012
- *El impostor*, PRH Mondadori, 2014
- *El punto ciego*, PRH Mondadori, 2016
- *El monarca de las sombras*, PRH Mondadori, 2017
- *Terra Alta*, Planeta, 2019
- *Independencia*, Tusquets, 2021

DE JAVIER CERCAS. ARTÍCULOS

Prensa

Javier Cercas, *Una buena temporada*, Diari de Barcelona, 26/5/1990

Javier Cercas,, *La pureza de la memoria*, El País, Cataluña 3/2/1998

Javier Cercas, *Uno de los nuestros*, El País, Cataluña, 23/2/1998

Javier Cercas, *El caballero de la pajarita roja*, El País, Cataluña, 23/9/1998

Javier Cercas, *Sobre el nacionalismo (más o menos)*, El País, Cataluña, 28/10/1998

Javier Cercas, *Viva Bolaño*, El País, 3/11/1998

Javier Cercas, *Una discusión posible*, El País, Cataluña, 14/11/1998

Javier Cercas, *Una memoria parcial de Barcelona*, El País, Babelia, 12/12/1998

Javier Cercas, *Nosotros, los intelectuales*, El País, Cataluña, 17/4/1999

Javier Cercas, *El error de Sancho Panza*, El País, Cataluña, 24/7/1999

Javier Cercas, *El enigma de la identidad*, El País, Babelia, 12/6/1999

Javier Cercas, *Final del juego*, El País, 30/9/1999

Javier Cercas, *Contra el optimismo*, El País, Cataluña, 13/12/1999

Javier Cercas, *Los inocentes*, El País, Cataluña, 27/12/1999

Javier Cercas, *Saber callar a tiempo*, El País, Cataluña, 12/1/2000

Javier Cercas, *Paella sin arroz*, El País, Cataluña, 21/3/2000

Javier Cercas, *Compasión para los escritores*, El País, Cataluña, 26/4/2000

Javier Cercas, *Los héroes*, El País, Cataluña, 15/6/2000

Javier Cercas, *Vindicación del Gamberro*, El País, Cataluña, 28/6/2000

Javier Cercas, *La Devesa recobrada*, El País, Cataluña, 14/8/2000

Javier Cercas, *Los Demás*, El País, Cataluña, 27/7/2000

Javier Cercas, *Gonzalo Suárez: doble contra sencillo*, El País, Cataluña, 22/11/2000

Javier Cercas, *Monzó*, El País, Cataluña, 2/6/2001

Javier Cercas, *Contra la costumbre*, El País, Cataluña, 16/6/2001

Javier Cercas, *La felicidad*, El País, 4/8/2001

Javier Cercas, *Paraíso*, El País, 11/8/2001

Javier Cercas, *Comprar*, El País, 18/08/2001

Javier Cercas, *Historia*, El País, 25/8/2001

Javier Cercas, *Queremos tanto a John Irving*, El País, 8/9/2001

Javier Cercas, *La banda de los cinco*, El País Semanal, 6/1/2002

Javier Cercas, *La primera muerte*, El País, 25/8/2002

Javier Cercas, *El mejor artífice*, El País, 2/1/2002

Javier Cercas, *Fin de fiesta*, El País, Cataluña, 2/1/2002

Javier Cercas, *Iker Casillas y los héroes*, El País, 22/6/2002,

Javier Cercas, *Barras y Estrellas*, El País, 15/9/2002

Javier Cercas, *Yo soy aquel*, El País, 6/10/2002

Javier Cercas, *La falsificación de la historia*, La Vanguardia, 5/4/2003

Javier Cercas, *Me marcho a New York*, El País, 15/6/2003

Javier Cercas en *El paraíso de la digresión*, El País, 29/6/2003

Javier Cercas, *Se busca escritor*, El País, 5/10/2003

Javier Cercas, *En favor del cambio*, El País, 30/10/2003

Javier Cercas, *Inventores de problemas*, El País, 11/1/2004

Javier Cercas, *Los Justos*, El País, 4/4/2004

Javier Cercas, *El honor de los valientes*, El País, 30/5/2004

Javier Cercas, *Maneras de morir*, El País, 13/6/2004

Javier Cercas, *Sin miedo ni esperanza*, El País, 10/10/2004

Javier Cercas, *La política del poder*, El País, 24/10/04

Javier Cercas, *No se pierdan a Ortega*, El País, 19/12/2004

Javier Cercas, *Ponerle cátedra al demonio*, El País, 30/1/2005

Javier Cercas, *Escribir con un viento salvaje*, El País, Domingo, 6/3/2005

Javier Cercas, *Las manos de Hitler*, El País, 10/4/2005

Javier Cercas, *La melancolía de King Kong*, El País, 4/5/2005

Javier Cercas, *El increíble Rafa*, El País, 5/5/2005

Javier Cercas, *¿Pero qué ha hecho él para ser tan alegre?*, El País, 8/5/2005

Javier Cercas, *La cortesía de los erizos*, El País, 22/5/2005

Javier Cercas, *Vacaciones pagadas*, El País, 14/8/2005

Javier Cercas, *Otra forma de tontería*, El País, 11/9/2005

Javier Cercas, *Aniversario*, El País, 6/11/2005

Javier Cercas, *Otra forma de tontería*, El País, 19/11/2005

Javier Cercas, *La pasión de los ángeles*, El País, 31/12/2005

Javier Cercas, *¿Tenía Razón Tejero?*, El País, 26/1/2006

Javier Cercas, *La corrección de la incorrección*, El País, 29/1/2006

Javier Cercas, *La política de los mediocres*, El País, 11/2/2007

Javier Cercas, *Que gane el peor*, El País, 2/7/2006

Javier Cercas, *Sonrisa de imbécil*, El País, 13/8/2006

Javier Cercas, *Que vengan, que se queden, que no se vayan*, El País, 27/8/06

Javier Cercas, *Final de una novela*, El País, 31/8/2006

Javier Cercas, *Arte de escribir sin arte*, El País, 28/1/2007

Javier Cercas, *Print the legend*, El País, 14/4/2007

Javier Cercas, *Teoría del culo*, El País, 3/6/2007

Javier Cercas, *Que se doble, que no se parta*, 30/12/2007

Javier Cercas, *La épica de los sueños*, El País, 19/1/2008

Javier Cercas, *Una cuestión de honor*, El País, 20/4/2008

Javier Cercas, *La fiesta equivocada*, El País, 18/5/2008

Javier Cercas, *Viva Diodoro*, El País, 15/6/2008

Javier Cercas, *Deseo de ser un buen hincha*, El País, 29/6/2008

Javier Cercas, *Servicios de urgencias*, El País, 13/7/2008

Javier Cercas, *Una teta (o no)*, El País, 30/11/2008

Javier Cercas, *ETA, Ridruejo y la buena conciencia*, El País, 28/12/2008

Javier Cercas, *El bigote de Hitler*, El País, 22/3/2009

Javier Cercas, *El mejor artículo que he escrito*, El País, 3/5/2009

Javier Cercas, *El lector vampiro*, El País, 26/7/2009

Javier Cercas, *Una lección de Larra*, El País, 04/10/2009

Javier Cercas, *Milagro en Madrid*, El País, 1/11/2009

Javier Cercas, *Yo me bajo en la próxima*, El País, 29/11/2009

Javier Cercas, *El verdadero Naipaul*, El País, 13/12/2009

Javier Cercas, *Yo soy Enric Marco*, El País, 27/12/2009

Javier Cercas, *¡Otra bendita novela sobre la guerra civil!*, El País 10/1/2010

Javier Cercas, *Verba manent*, El País, 21/2/2010

Javier Cercas, *La puñetera verdad*, El País, 6/6/2010

Javier Cercas, *Respuesta a Gregorio Marañón*, El País, 30/6/2010

Javier Cercas, *No es lo mismo claro que simple*, El País, 8/8/2010

Javier Cercas, *¿Es sólo el afán de ganar y ganar?*, El País, 5/9/2010

Javier Cercas, *Teoría del friki*, El País, 15/9/2010

Javier Cercas, *La izquierda y Vargas Llosa*, El País, 17/10/2010

Javier Cercas, *Confesiones de un exfumador*, El País, 17/10/2010

Javier Cercas, *La falacia política*, 21/11/2010

Javier Cercas, *Borges en salsa picante*, El País, 28/11/2010

Javier Cercas, *El diablo y Felipe González*, El País, 12/12/2010

Javier Cercas, *La ley de la gravedad del poder*, 18/12/2010

Javier Cercas, *El chantaje del testigo*, El País, 26/12/2010

Javier Cercas, *El fracaso de la izquierda en Cataluña*, El País, 15/1/2011

Javier Cercas, *Esto es solo entretenimiento*, El País, 6/2/2011

Javier Cercas, *Rico, al paredón*, El País, 13/2/2011

Cercas responde a la defensora del lector, El País, 21/2/2011

Javier Cercas, *Antes de la política*, El País, 3/4/2011

Javier Cercas, *La novia póstuma*, El País, 17/4/2011

Javier Cercas, *La tercera verdad*, El País, 25/6/2011

Javier Cercas, *¿Qué fue de todos nosotros?*, El País, 10/7/2011

Javier Cercas, *5 artículos no escritos sobre el 15-M*, El País, 24/7/2011

Javier Cercas, *Éxito total*, El País, 16/10/2011

Javier Cercas, *El gran Romeo*, El País, 30/10/2011

Javier Cercas, *La falacia política*, El País, 14/11/2011

Javier Cercas, *La broma*, El País, 21/11/2011

Javier Cercas, *Contra Europa*, El País, 24/12/2011

Javier Cercas, *Síntomas del fin del mundo*, El País, 8/1/2012

Javier Cercas, *El avión o el cielo*, El País, 18/3/2012

Javier Cercas, *La izquierda conservadora*, El País, 29/4/2012

Javier Cercas, *El canto de los derrotados*, El País, 27/5/2012

Javier Cercas, *El momento de la gracia*, El País, 10/6/2012

Javier Cercas, *La moral del silencio*, El País, 24/6/2012

Javier Cercas, *Lo que Europa quiere ser de mayor*, El País, 22/7/2012

Javier Cercas, *Autorretrato de verano en Brasil*, El País, 19/8/2012

Javier Cercas, *Partitocracia contra democracia*, El País, 14/10/2012

Javier Cercas, *Las preguntas de El Padrino*, El País, 25/11/2012

Javier Cercas, *Una utopía razonable*, El País, 9/12/2012

Javier Cercas, *¿Por qué fracasó Artur Mas?*, El País, 23/12/2012

Javier Cercas, *Perplejidad catalana*, El País, 28/12/2012

Javier Cercas, *Usurpar la democracia*, El País, 3/2/2013

Javier Cercas, *Yo me bajo en la próxima (bis)*, El País, 17/2/2013

Javier Cercas, *La verdad de las máscaras*, El País, 03/3/2013

Javier Cercas, *El gran No*, El País, 31/3/2013

Javier Cercas, *La transición, papá y mamá*, El País, 14/4/2013

Javier Cercas, *Contra el pensamiento*, El País, 28/4/2013

Javier Cercas, *Rembrandt y la primavera en Manhattan*, El País, 12/5/2013

Javier Cercas, *La III República*, El País, 26/5/2013

Javier Cercas, *Valor y honor y orgullo y esperanza y compasión y caridad y sacrificio*, El País, 23/6/2013.

Javier Cercas, *Rafa, filósofo*, El País, 7/7/2013

Javier Cercas, *Vivir fuera*, El País, 1/9/2013

Javier Cercas, *Una mujer valiente*, El País, 29/9/2013

Javier Cercas, *El pasado cambiante*, El País, 24/11/2013

Javier Cercas, *Bergman, Eichmann, y los justos*, El País, 22/12/2013

Javier Cercas, *Las razones sin razón (1)*, El País, 4/2/2014

Javier Cercas, *Las razones sin razón (2)*, El País, 16/2/2014

Javier Cercas, *El golpe de estado de Jordi Évole*, El País, 16/3/2014

Javier Cercas, *El hombre que mató a Francisco Franco*, El País, 2/4/2014

Javier Cercas, *La dictadura del presente*, El País, 21/6/2014

Javier Cercas, *Ortega, sin orteguianos y sin ortegajos*, El País, 17/8/2014

Javier Cercas, *Nosotros y Escocia*, El País, 14/9/2014

Javier Cercas, *Vallcorba, tradición y modernidad*, El País, 28/9/2014

Javier Cercas, *El más discreto*, El País, 26/10/2014

Javier Cercas, *El impostor de "El Impostor"*, El País, 17/11/2014

Javier Cercas, *El punto ciego*, El País, 23/11/2014

Javier Cercas, *Literatura más allá de la literatura*, El País, 4/1/2015

Javier Cercas, *Los viejos rencores*, El País, 23/3/2015

Javier Cercas, *Quién manda aquí*, El País, 10/5/2015

Javier Cercas, *El primer posmoderno*, El País, 24/5/2015

Javier Cercas, *Hitler, Isabel II, y la nueva política*, 30/8/2015

Javier Cercas, *El lector soñado*, El País, 11/10/2015

Javier Cercas, *La bondad de la bondad*, El País, 6/12/2015

Javier Cercas, *El mal mayor*, El País, 20/12/2015

Javier Cercas, *Comprender a los terroristas*, El País, 13/3/2016

Javier Cercas, *La grandeza de Mendoza*, El País, 1/12/2016

Javier Cercas, *DFW*, El País, 18/12/2016

Javier Cercas, *La pura nata de los héroes*, El País, 15/6/2017

Javier Cercas, *El retorno de la historia*, El País, 22/10/2017

Javier Cercas, *A favor del fútbol*, El País, 6/5/2018

Javier Cercas, *Los penúltimos franquistas*, El País, 17/6/2018

Javier Cercas, *Javier Bardem y el mal*, El País, 5/8/2018

Javier Cercas, *Tocar a Buñuel*, El País, 4/11/2018

Javier Cercas, *Dios no es humorista*, El País, 30/12/2018

Javier Cercas, *El anti-Ortega*, El País, 2/4/2019

Javier Cercas, "Plumas en el viento", *El País*, 5/5/2019

Javier Cercas, *El golpe inglés*, El País, 6/10/2019

Javier Cercas, Cercas, *Apología de la contradicción*, El País, 20/10/2019

Javier Cercas, *Todo está dicho y todo está por decir*, El País, 1/12/2019

Javier Cercas, *Los canallas de las buenas causas*, El País, 15/12/2019

Javier Cercas, *El gran dilema*, El País, 31/5/2020

Artículos especializados

Javier Cercas, "Torrente Ballester falangista", *CIEL*, vol.5, 1, 1994, pp.161-178

Javier Cercas, *Las raíces del presente*, Qué leer, junio 1997

Javier Cercas, *Literatura*, en A.A.V.V, *Francisco Rico (homenaje)*, Diputación Provincial de Valladolid, 1998, pp.11-17, véase: <http://jorgeledo.net/wp-content/uploads/2008/08/wp-contentuploads-francisco-rico-premio-provincia-de-valladolid-1998-a-la-trayectoria-literaria.pdf>

Javier Cercas, *Las raíces del presente*, Claves de la razón práctica, 144, julio/agosto 2004, pp.56-59

Javier Cercas, *Una memoria: <<Mario Vargas Llosa y la vocación de escritor>>*, *Estudios Públicos* n°122, otoño 2011, en Leila Guerriero (ed.), *Formas de ocultarse*, Universidad de Chile Diego Portales, pp. 259-279

Javier Cercas, "El enigma irresuelto de Borges", en *Formas de ocultarse* (ed. Leila Guerriero), Universidad de Chile Diego Portales, 2016, pp.183-188

Recopilaciones

Javier Cercas, *Formas de ocultarse*, Edición de Leila Guerriero, Universidad Diego Portales, 2016.

DE JAVIER CERCAS. RELATOS Y CAPÍTULOS

Javier Cercas, "La verdad", *Sibila*. Revista de Arte, Música y Literatura, 9 (abril de 2002), pp.3-11

Javier Cercas, "La novela durante el franquismo", en Sanz Villanueva (coord.), *Historia de Literatura Española Contemporánea*, Crítica, 1997

CON JAVIER CERCAS. ENTREVISTAS Y CONVERSACIONES (Orden cronológico)

Javier Cercas, presentación de *Relatos Reales*, Llibrería 22 Girona, marzo 2000. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=6QUr75b4jtU>

Entrevista a Javier Cercas, La Mandragora, TVE2, 2002. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=3x00wRAxJ34>

Javier Cercas y David Trueba, *Diálogos de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2003

Entrevista a Javier Cercas con Eduardo Castañeda, «El único interés de escribir: cambiar de vida», *Punto G*, Guadalajara, México, 3/9/2003

Entrevista con Matías Néspolo, *El Cultural*, 10/3/2005. Véase: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11507/Javier_Cercas/

Entrevista a Javier Cercas para *Club Cultura*, 6/4/2005. Véase: <https://web.archive.org/web/20160620072320/http://www.clubcultura.com/clubliteratura/cercas/index.htm>

Conversación con Justo Serna Alonso, «El narrador y el héroe: Conversación con Javier Cercas», en *Memoria: revista de estudios bibliográficos*, 3, 2007

Entrevista a Javier Cercas con R. Careaga, «23/2/81, según Cercas», *Tareas de lectura*, 23/07/2009, véase: <http://tareasdelectura.wordpress.com/2009/07/23/23281-segun-cercas/>

Entrevista a Javier Cercas con Ignacio Vidal-Folch, Nostromo, TV1, enero 2011. Véase: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/nostromo/nostromo-javier-cercas/1073561/>

Javier Cercas, *Los intelectuales tras el siglo de los intelectuales*, Fundación Mapfre, 29/11/2011,. Véase: www.youtube.com/watch?v=5k26XImpweE&frags=pl%2Cwn

Javier Cercas, entrevista para *Cultura Mas*, 5/10/12. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=v2PT0K1qm5s&frags=pl%2Cwn>

Conversación pública entre Bruno Arpaia y Javier Cercas, 18/11/2012. Véase: www.youtube.com/watch?v=QWlsz9kgXws

Bruno Arpaia y Javier Cercas, *L'avventura di scrivere romanzi*, Guanda, 2013

Entrevista con G. Alonso, "Entrevista con Javier Cercas: Una edad de frontera", *Revista de la Universidad de México*, 110, abril, 2013

Javier Cercas, *Poéticas y Narrativa*, charlas organizadas por la Fundación Juan March entre el 22 y 24 de octubre de 2013. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=IIIA5rKsQs>

Javier Cercas, *La política de la ficción*, FilBo 2014. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=yB61kQMJCxM&frags=pl%2Cwn>

Conversación pública entre Javier Cercas y Mario Vargas Llosa, "El oficio de escribir", *Conversación en el ADDA*, 12/6/15. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=jmMdmSkLw4362>

Javier Cercas, Conmemoración del 80 cumpleaños de Mario Vargas Llosa, “Ética y literatura”, marzo 2016. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=r5ddpTbtRhE>

Javier Cercas, *Arrelats*, TV3, 10/5/2016. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=Wbmm-SAHeC70&frags=pl%2Cwn>

Javier Cercas, *Giardineto Seassions*, La Vanguardia, 7/2/2019. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=CWHe4JKSIRU>

Entrevista a Javier Cercas, *La Vanguardia*, tras ganar el Premio Planeta 2019. Véase: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20191017/471032100186/javier-cercas-premio-planeta-terra-alta-entrevista.html>

SOBRE JAVIER CERCAS

A.A.V.V, “Todo(s) (los) Cercas”, (Félix Romeo, Juan Villoro, Santiago Roncagliolo, y otros, organiza Fernando Iwasaki), 11-12 de noviembre 2010, UIMP, inédito

A.A.V.V, *Dedica a Javier Cercas*, (ed. Bruno Arpaia), Thesis, 2013

Samuel Amago, *Narrative Truth and Historical Truth in Javier Cerca’s Soldados de Salamina*, en Trues Lies. Narrative Self- Consciousness in the Contemporary Spanish Novel, Lewisburg, Bucknell U. P., 2006

Ernesto Ayala-Dip, reseña de *La velocidad de la luz*, en El País, 19/3/2005, https://elpais.com/diario/2005/03/19/babelia/1111193412_850215.html

Xavier Ayén Verges, “El mejor policía es el que ha sido antes delincuente”, *La Vanguardia*, 23/11/2019, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20191123/471792122070/javier-cercas-terra-alta-novela-entrevista-premio-planeta.html>

Ángel Basanta, reseña de *El monarca de las sombras*, El cultural, 24/3/17, véase: <https://elcultural.com/El-monarca-de-las-sombras>

Jean-François Carcelén, *Axiologie de la mémoire: Soldados de Salamina de Javier Cercas*, en F. Campuzano Carvajal (dir.), *Transitions politiques et évolutions culturelles dans les sociétés ibériques et ibéro-américaines*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2002, pp. 369-380

Nora Catelli, *El nuevo efecto Cercas*, El País, Babelia, 9/11/2002

Marco Cipollini y Vittorio Scotti Douglas, *Il romanzo, tra letteratura e storia. Conversazione con Javier Cercas*, Spagna contemporánea, 21 (2002), pp. 163-178, Benson, Ken, «Fronteras entre ficción y dicción: Rosa Regás, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro y Javier Cercas», en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (coords.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid, Verbum, pp. 97-112

Martina Crocicchia, *Guerra, memoria e speranza in Javier Cercas*, Università degli Studi di Trieste, 2006-2007. Tesis doctoral, inédita.

J.B. Cullà, *Caricaturiza, que algo queda*, El País, Cataluña, 6/11/1998

Miguel Ángel De Lucas, *Anatomía de un escritor, El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas*, Universidad de Sevilla, 2017, tesis doctoral, inédita.

Ignacio Echevarría, *Héroes de familia*, Ctxt, 15/12/18, véase: <https://ctxt.es/es/20181212/Culturas/23461/Ignacio-Echevarria-ministerio-Javier-Cercas-franquismo-familias.htm>

Francisco Espinosa, *Javier Cercas blanquea de nuevo el franquismo*, eldiario.es, 15/3/17, véase: https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/javier-cercas-mundo-egoficcion_129_3522200.html

Ángel Esteban, prólogo a la edición escolar de *Soldados de Salamina*, Javier Cercas, RHP Mondadori -de bolsillo-, 2015

Francisco Estévez, reseña de *Las leyes de la frontera*, en *El Imparcial*, 18/12/2012, véase: <https://www.elimparcial.es/noticia/114391/los-lunes-de-el-imparcial/javier-cercas-las-leyes-de-la-frontera.html>

Sebastiaan Faber, *Javier Cercas y “El impostor”, o el triunfo del kistch*, *Frontera D*, 12/5/15

Sebastiaan Faber, *La vergüenza de Javier Cercas*, en lamarea.com, 21/3/17

Sofía García-Nespereira, *El “relato real” de Javier Cercas: la realidad de la literatura*, *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, 24, 2008, pp.117-128

Teresa Gómez Trueba, “*Es.a bestia omnívora que es el yo*”: *el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas*, *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 86, 1, 2009, pp. 67-83

Jordi Gracia, “Crónica de la narrativa española”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 565-566 (julio-agosto de 1997), pp. 260-61.

Jordi Gracia, *Instrucciones para leer a Javier Cercas*, *Nexos*, 1/10/2005

Jordi Gracia, *Tres héroes de un instante*, *El País*, Babelia, 11/4/2009, véase: https://elpais.com/diario/2009/04/11/babelia/1239406756_850215.html

Jordi Gracia, *La verdad de la novela*, *El País* 18/3/2017

Alexis Grohmann, *La configuración de Soldados de Salamina o la negra espalda de Javier Cercas*, *Letras Peninsulares*, 17, 2-3 (otoño-invierno de 2004-2005), pp. 297-320

Luis García Jambrina, *La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas de 2001*, en Antonio Orejudo (ed.), *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 79-95

Héloïse Hermant, *Les soldats de Salamine. De la fabrique de l’histoire à la fabrique de la fiction, une impossible épopée*, *Labyrinth*, 18 (2004), pp. 89-103

J. LLuch Prats, *La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas*, en Cancellier, Ruta, Silvestri (coord), *Scrittura e conflitto : Actas del XXII Congreso Aispi – Atti del XXII Convegno Aispi. Vol. I*, 2006, p. 294.

Oscar López, *Secretos de Salamina*, *El Periódico*, 18/1/2004, pp.20-21

A. Lozano, *El nuevo golpe de Javier Cercas*, *Qué leer*, 144 (2009), pp. 74-77

Jose Carlos Mainer. *En los confines de la vida*, El País, Babelia, 29/9/2012, véase: https://elpais.com/cultura/2012/09/26/actualidad/1348656555_302953.html

José Carlos Mainer, *¿Salvar al impostor?*, El País, Babelia, 13/11/2014, véase: https://elpais.com/cultura/2014/11/13/babelia/1415884397_365889.html

José Carlos Mainer, *Manuel Mena, uno de nosotros*, El País, Babelia, 13/2/17, https://elpais.com/cultura/2017/02/09/babelia/1486670038_899489.html

Alberto Manguel, *Heroicidad y resistencia*, El País, Babelia, 26/12/2009. Véase: https://elpais.com/diario/2009/12/26/babelia/1261789936_850215.html

Alberto Manguel, *Anatomía del arte de la ficción*, El País, 22/3/2016, véase: https://elpais.com/cultura/2016/03/16/babelia/1458152793_957312.html

Rebeca Martín, <<"El pacto" y "La verdad de Agamenón", de Javier Cercas: de dobles, tratos diabólicos y escritores frustrados.>>, en *Salina: revista de lletres*, 20, 2006, pp. 209-216

Javier Moreno, "Javier Cercas provoca un duro debate en Alemania sobre la recreación de la historia", *El País*, 19/11/2002

Justo Navarro, *Por el mar corren las liebres*, Revista de libros, 22/06/2015, véase: <http://www.revistadelibros.com/resenas/resena-de-el-impostor>.

Vicenç Navarro, *Javier Cercas y su manipulación de la memoria histórica*. Público, 01/01/2015, véase: <http://www.vnavarro.org/?p=11648>

Hans-Jörg Neuschäfer, *Hacer memoria investigando. Un nuevo paradigma en la narrativa española*, en B. Malinowski, H. Plocher y T. R. Kuhnle (eds.), *Esprit civique und Engagement*, Tübinga, Stauffenburg Verlag, 2003, pp. 501-509

Rafael Núñez Florencio, reseña de "Anatomía de un instante", *El Cultural*, 8/5/2009, Véase: <https://elcultural.com/Anatomia-de-un-instante>

José María Pozuelo Yvancos, <<*El Monarca de las sombras*>>, *el héroe de Ibahernando*, ABC, 8/3/17, véase: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-monarca-sombras-heroe-ibahernando-201703050051_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F

Carmen Pujante Segura, Manuel Martínez Arnaldos, "Los medios de comunicación: efectos e influencias sobre la interdiscursividad. A propósito de *Anatomía de un instante* de Javier Cercas", en *Crisis analógica y futuro digital: actas del IV Congreso Online del Observatorio para la Cibersociedad* (12 al 29 de noviembre del 2009). Véase: <http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/los-medios-de-comunicacion--efectos-einfluencias- sobre-la-interdiscursividad-a-proposito-de-anatomia-de-un-instante-de-javier-cercas/854/>

Francisco Rico, *Nota de un lector*, en Javier Cercas, *El Móvil*, Tusquets, 2003. Javier Cercas, *El Móvil*, Tusquets, 2003

Robert Richmond Ellis, *Memory, Masculinity, and Mourning in Javier Cercas's Soldados de Salamina*, *Revista de Estudios Hispánicos*, 39/3, 2005, pp. 515-535

Garth Risk Hallberg, *Even the darkest night*, *The New York Times*, 21/6/2022, <https://www.nytimes.com/2022/06/21/books/review/javier-cercas-even-darkest-night.html>

Domingo Ródenas, *El punto C de Javier Cercas: novela, ceguera, y lucidez*, *El Periódico*, 26/4/2016, véase: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160426/javier-cercas-punto-ciego-ensayo-5086425>

Domingo Ródenas, *Introducción*, en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Cátedra, 2017

Domingo Ródenas de Moya, *Javier Cercas, contra la desmemoria*, *El Periódico*, 14/2/17, véase: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170214/critica-monarca-sombras-javier-cercas-5836767>

Igancio Rodríguez de Arce, *Postmodernidad y praxis transescritural en la narrativa de Javier Cercas*, Università degli Studi di Bergamo, 2014, tesis doctoral, inédita.

Ignacio Rodríguez de Arce, "El móvil de Javier Cercas: divertissement metanarrativo de un obseso de la literatura". *Artifara* n° 16, 2016, pp. 165-180. [en línea]. www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/1560

Santos Alonso, Reseña de "La velocidad de la luz", *Revista de libros*, 1/10/2005, <https://www.revis-tadelibros.com/articulos/la-velocidad-de-la-luz-novela-de-javier-cercas>

Santos Sanz Villanueva, Reseña de La velocidad de la luz, *El Cultural*, 10/3/2005, <https://elcultural.com/La-velocidad-de-la-luz>

Santos Sanz Villanueva en *Las leyes de la frontera: "La realidad sospechosa"*, Cuadernos Hispanoamericanos, 753, marzo, 2013, pp. 117-120

Santos Sanz Villanueva, *Del impostor a la impostura*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 779, mayo, 2015, pp. 155-158

Alicia Satorras Pons, *Soldados de Salamina de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes*, *Revista hispánica moderna*, 56, 1, 2003, pp. 227-246

Justo Serna Alonso, *El narrador y el héroe: conversación con Javier Cercas*, *Memoria. Revista de estudios bibliográficos*, 3, 2007, pp. 100-108

Justo Serna Alonso, *El golpe del 23-F: Adolfo Suárez y Javier Cercas*, en *Claves de razón práctica*, 194, 2009, pp.78-82

Justo Serna Alonso, *Historia y Ficción, Conversaciones con Javier Cercas*, Punto de Vista, 2019

Robert Spires, *Una historia fantasmal: Soldados de Salamina de Javier Cercas*, en Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), 184, *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 75-8

Nadal Suau, reseña de *El impostor* para *El Cultural*, 21/11/2014, véase: <https://elcultural.com/El-impostor>

Enrique Valdés, *Héroes y villanos en Soldados de Salamina de Javier Cercas*, *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía*, 25, 2007, pp. 193-204

Mario Vargas Llosa, *El sueño de los héroes*, *El País*, 3/9/2001

Sergio Vila-Sanjuan, *Cercas, un paseo por el lado salvaje*, *La Vanguardia*, 21/9/12, véase: <https://www.lavanguardia.com/magazine/20120921/54350577692/javier-cercas-las-leyes-de-la-frontera.html>

Carlos Yushimito, *Soldados de Salamina: Indagaciones sobre un héroe moderno*, Espéculo, 23, 2003. Véase: <http://www.ucm.es/especulo/numero23/salamina.htm>

Carlos Zanón, *Un buen mal policía*, El País, 27/2/2021, <https://elpais.com/babelia/2021-02-26/un-buen-mal-policia.html>

Claudia Elena Zavaleta. "Indigestión cetácea". *Renacimiento*. 17/18 (otoño-invierno,1997). pp. 72-73

Anatomía de un instante elegido mejor libro del año 2009, El País, 21/12/2009, véase: https://elpais.com/cultura/2009/12/23/actualidad/1261522801_850215.html

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007

Álvaro Barros-Lémez, *Vidas de papel. El folletín en América Latina en el siglo XIX*, Montevideo, Uruguay, Monte Sexto, 1992

Azorín, (José Ruiz), *Felix Vargas/Suprarrealismo*, Cátedra, 2001

Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, 1989

John Barth, *The literature of Exhaustion and the literature of Replenishment*, Lord John Press, 1982

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Amorrortu, 2009

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, 1998

Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004

Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Alianza, 1989

Jorge Luis Borges, *Historia de la Eternidad*, Alianza, 1992

Jorge Luis Borges, prólogo a *La invención de Morel*, Adolfo Bioy Casares, Alianza, 1983

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición Martí de Riquer, Juventud, 2008
Arcadi Espada, *Diarios*, Espasa, 2002.

Sebastiaan Faber, Pablo Sánchez León, Jesús Izquierdo Martín. "El poder de contar y el paraíso perdido. Polémicas públicas y construcción colectiva de la memoria en España", *Política y Sociedad*, 2011, Vol. 48 Núm. 3, pp. 463-480

Luciano Fernández, "Ante las mentiras de Francisco Espinosa", eldiario.es, 30/3/17

Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas 1840-1900*, Madrid, Taurus, colección Persiles, 1972

Jordi Gracia, *Hijos de la Razón*, Edhasa, 2001

- Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa*, Anagrama, 2004
- José-Carlos Mainer, *Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, en *Historia de la literatura española*, vol.6, Crítica, 2010
- José-Carlos Mainer, *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*, Anagrama, 2005
- Ferran Mascarell, *Salambó, un premio y un privilegio para Barcelona*, El País, 13/4/2005
- Juan José Millás, *Articuentos*, Alba, Barcelona, 2001
- Francisco Mora, *¿Cómo funciona el cerebro?*, Alianza Editorial, 2002
- Francisco Mora, *Neurociencia y lectura*, Alianza Editorial, 2019
- Alberto Moreiras, “La desvergüenza de Sebastiaan Faber” infrapolitica.com, 23/3/17 y en lama-rea.com el 30/3/17
- Domingo Ródenas, Jordi Gracia, *Derrota y Restitución de la modernidad 1939-2010*, en *Historia de la literatura española*, vol.7, Crítica, 2011
- Jorge Alexander Ríos-Flórez, Paola Yuliana Jiménez-Zuluaga, *Activación de las redes neuronales del arte y la creatividad en la rehabilitación neuropsicológica*, Cuadernos Hispanoamericanos de Psicología I Julio - Diciembre 2015, Vol. 15, no. 2, pp. 47-60
- Fernando Savater, *La tarea del héroe*, Taurus, 1986
- Heather L. Stuckey, Jeremy Nobel, *The Connection Between Art, Healing, and Public Health: A Review of Current Literature*, Am J Public Health. 2010 February, 100(2), pp. 254–263, consultable en <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2804629/>
- Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, Tusquets, 1971
- Mario Vargas Llosa, *La Orgía perpetua*, Circulo de Lectores, vol.VI Obras Completas, 2005
- Mario Vargas Llosa, *Elogio de ‘La dama de hierro’*, El País, 12/2/1990
- Mario Vargas Llosa, *La muerte de Fidel*, El País, 11/12/16
- Mario Vargas Llosa, *Recuerdo de Luis Loayza*, El País, 1/4/2018
- Linda Wagner-Martin, *The Routledge Introduction to American Postmodernism*, Routledge, 2018

