Responsabilidad, memoria y testimonio en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas

ENRIC MALLORQUÍ-RUSCALLEDA
California State University-Fullerton, USA

Las novelas de Javier Cercas se articulan, en general, a partir de las preocupaciones éticas — por ejemplo, *La velocidad de la luz*, *Anatomía de un instante*, *Las leyes de la frontera*, y, por supuesto, *Soldados de Salamina* — y de sus imbricaciones en la constitución de un héroe. De acuerdo con esto, en las páginas que siguen, y a partir del pensamiento de Emmanuel Lévinas, me propongo examinar el fundamento de la infinita *generosidad* con la que el narrador construye a uno de sus sujetos novelísticos, Miralles, y que responde a un instante ético a partir del cual se configura afectivamente la subjetividad del miliciano que deja con vida al ideólogo de Falange Rafael Sánchez Mazas, después de encañonarlo. A partir de ahí estableceré el principio estructurador de la novela, esto es, se explicará a partir de qué mecanismos está organizada y a qué motivaciones responde, tales como las responsabilidades éticas y su relación con la heroicidad o ‘personajes éticos’ frente a los ‘personajes de destino’, lo que debe vincularse con la responsabilidad por la recuperación de la memoria, tanto individual como colectiva.

PALABRAS CLAVE Javier Cercas, ética, Guerra Civil, héroe, Lévinas, memoria, otredad, psicoanálisis, responsabilidad, subjetividad, testimonio

Para Sandra, firmamenti signum mei

Hugo no habrá dejado de preguntarse ni un solo día desde hace casi treinta años qué pasó por la mente de aquel tipo que tenía que mandarlo a la muerte en el instante que le miró a los ojos y decidió salvarle la vida [...] esa es exactamente la misma pregunta que me hice al empezar a escribir *Soldados*... y la que ahora mismo, dos años después de haberlo terminado, aún no estoy seguro de haber respondido.
(Cercas et al., 2003: 138)

Las novelas de Javier Cercas se articulan, generalmente, a partir de dos ejes vertebradores; por un lado, las cuestiones éticas, apriorísticas — que anteceden cualquier

epistemología y ontología —, que motivan a un sujeto novelístico a actuar y comportarse de una forma heroica;¹ y, por otro, en base a una lógica poética que el mismo Cercas ha sintetizado al afirmar que ‘mis novelas son continuaciones y al tiempo refutaciones de libros anteriores’ (Cercas, 2006: n.p.). De acuerdo con esto, en *La velocidad de la luz* (2005) — novela que cronológicamente sigue la exitosa *Soldados de Salamina* — se narra la historia de una larga amistad entre un joven e incipiente novelista y una persona aparentemente generosa, aunque bajo determinadas circunstancias se convierte en un criminal de guerra, o, al decir del propio Cercas, en un ‘monstruo’ (Cercas, 2006). Por ello, el tema de la novela es el de ‘esa puta capacidad de hacer daño que tenemos, que es infinita’ (Cercas, 2006). Si tomamos esto en consideración, no sería muy aventurado proponer que *Soldados de Salamina* apunta en un sentido totalmente contrario, como una rápida lectura misma del texto sugiere. En ambas novelas aparece una guerra como telón de fondo y el objetivo último que persigue el narrador en ambas es el de comprender el funcionamiento de la naturaleza humana; sin embargo, *La velocidad de la luz* es el reverso pesimista de *Soldados de Salamina*, dado que el mensaje esperanzador latente en esta última y que aflora a partir de la capacidad y generosidad que, hasta en situaciones más extremas, puede tener un ser humano, se abandona y, es más, se refuta frontal y totalmente.

Es por ello, y de acuerdo con lo anterior, que en este trabajo se persigue examinar el fundamento de esta infinita generosidad que, como se verá, responde a un momento ético a partir del cual se configura afectivamente la subjetividad del miliciano — Miralles — que deja con vida al ideólogo de Falange Rafael Sánchez Mazas, después de encañonarlo.² Ello permitirá establecer el principio estructurador de la novela, esto es, explicar a partir de qué mecanismos está organizada y a qué motivaciones responde, tales como las responsabilidades éticas y su consecuente relación con la heroicidad de los ‘personajes éticos’ frente a los ‘personajes de destino’, como se dice en la novela, lo que debe vincularse con la responsabilidad por la recuperación de la memoria, tanto individual como colectiva, y tanto del Cercas narrador-escritor-periodista — quien se sirve de la búsqueda de ese momento ético como elemento para reestructurar la fragmentariedad de su subjetividad con la que se abre la novela — como de las fuentes orales. Éstas, a la manera de Heródoto, participan en la elaboración-reconstrucción de la historia, y que, en último término, responde a la necesidad que todos tenemos de sobrevivir a la primera muerte, tal y como la entendió Thomas Hardy en ‘The To-Be-Forgotten’, como ha traído a colación el mismo Cercas en no pocas ocasiones, aspecto al que regresaré más adelante.

¹ Por ejemplo, tanto *La velocidad de la luz*, como *Anatomía de un instante*, *Las leyes de la frontera* y, por supuesto, *Soldados de Salamina*, giran alrededor de estos ejes. Al respecto estoy preparando una monografía tentativamente titulada ‘Anatomía de un instante: la configuración ética de los héroes de Javier Cercas (*Soldados de Salamina*, *La velocidad de la luz* y *Anatomía de un instante*)’. Sobre esta temática, aunque de forma tangencial, pueden verse, verbigracia, Satorras Pons (2003) y Gracia (2009).

² ‘Nombre parlante’. No deja de ser sintomático que el nombre del miliciano a partir de cuyo encuentro el narrador reconstruye la fragmentada subjetividad del protagonista sea ‘Miralles’. Procedente del étimo del latín vulgar **mīracūlu*, y que deriva del infinitivo *mīrare* ‘mirar’, su traducción en catalán es ‘Mirall’, nombre masculino singular a partir del que deriva Miralles. ‘Mirall’, sinónimo de ‘espill’ — en español ‘espejo’ — es la función que realiza el cristal del tren a partir del cual se refleja el protagonista después de encontrar a Miralles y de *fundirse* con él a través de un abrazo. Volveré más adelante sobre la función del espejo al referirme al ‘estadio del espejo’ de Jacques Lacan.

Soldados de Salamina cuenta en su haber con más de medio centenar de ediciones, con más de un millón de ejemplares vendidos, traducción a más de veinte idiomas, a la vez que ha sido merecedora de múltiples premios internacionales como por ejemplo el Premio de la Crítica de Chile, el Ciutat de Barcelona, el Salambó de narrativa y el II Premi Llibreter de 2001. Igualmente, ha sido adaptada y llevada a la gran pantalla bajo un título homónimo de la mano de David Trueba (2003). Y, por si fuera poco, ha llegado a crear lo que Nora Catelli ha llamado el ‘efecto Cercas’ (2002: n.p.), dando como secuelas textos como *La voz dormida* de la malograda Dulce Chacón (2002), *Los colores de la guerra* de Juan Carlos Arce (2002), *Los días de Eisenhower* de Manuel Rico (2002), y la novela, originalmente escrita en lengua catalana, *Les veus del Pamano* (2004) de Jaume Cabré.

Soldados de Salamina, a partir de una prosa conversacional y aparentemente fácil, narra la historia de un escritor-narrador-periodista,³ Javier Cercas, aunque no se identifica con el autor del relato,⁴ que se topa con una historia de la guerra civil española y se propone reconstruirla. Concretamente, los hechos de ésta se centran en el momento en el que las tropas republicanas se retiran hacia la frontera francesa, camino del exilio, ante la entrada inminente de los Nacionales en Gerona. Con el desorden de la desbandada, alguien — sin que quede muy claro — ordena fusilar a un grupo de nacionales entre los que se encuentra Rafael Sánchez Mazas, fundador e ideólogo de Falange y, por ello, uno de los máximos responsables del conflicto bélico que paralizó el país. Pero Sánchez Mazas no sólo logra escapar del fusilamiento, sino que, cuando los republicanos salen en su busca, un miliciano anónimo lo encañona y en el último momento le perdona la vida y, muy a pesar de saber quién era y que había ayudado a provocar la gran masacre que supuso la Guerra Civil:

-¿Usted sabía qué Sánchez Mazas estaba en el Collell?

-¡Claro! ¡Cómo no iba a saberlo, si era el pez más gordo! Lo sabíamos todos.

Todos habíamos oído hablar de Sánchez Mazas y sabíamos lo suficiente de él, o sea que por su culpa y por la de cuatro o cinco tipos como él había pasado lo que había pasado. (Cercas, 2001: 190)⁵

Y más adelante, por boca de Miralles, se nos confirma que ‘si alguien mereció que lo fusilaran entonces, ése fue Sánchez Mazas: si lo hubieran liquidado a tiempo, a él y a unos cuantos como él, quizá nos hubiéramos ahorrado la guerra, ¿no cree?’ (192).

³ Como el mismo Cercas ha traído a colación en más de una ocasión, la semilla del argumento de *Soldados de Salamina* se encuentra en la película *El hombre que mató a Liberty Valance*: ‘yo quería escribir un libro chiflado que contuviera un ensayo o que tratara enteramente sobre *El hombre que mató a Liberty Valance* y sobre el cine de John Ford. Al final, en vez del libro sobre Ford y Liberty Valance salió *Soldados* [...] pero si alguien fuera capaz de leer *Soldados* ... como una humilde versión chiflada de Liberty Valance yo me sentiría feliz. [...] En vez de un libro sobre Ford y Liberty Valance salió *Soldados* ... (Manrique Sabogal, 2007: n.p.). Aunque lo anterior no deja de ser cierto, lo que nunca ha dicho Cercas, seguramente por discreción y respeto a su fuente — *oral* —, es que detrás de la historia de Miralles y Sánchez Mazas se esconde otra historia — *real* —, que le transmitió el hijo — hoy convertido en un conocido medievalista — de un Guardia Civil gerundense, tal y como me comunicó esa misma persona a mí durante una placentera cena que compartimos en un céntrico restaurante de Girona, hace ya algunos años.

⁴ ‘El Javier Cercas de la novela no soy yo, ya lo he dicho. Pero ahora tengo que añadir que sí soy yo. Quiero decir que soy yo elevado a la enésima potencia, ese tipo es jugo o esencia de Cercas, es una máscara que se ha puesto el Javier Cercas real para decir, porque escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un yo que soy yo y no soy yo [...] De manera que ese Javier me oculta, sí, pero también me revela’ (Cercas et al., 2003: 19).

⁵ *Soldados de Salamina* (Barcelona: Tusquets, 2001). Citaré el texto siempre por esta edición.

Sin embargo, a pesar de todo, su buena estrella, es un ‘personaje de destino’ (19, 21), le permitirá vivir emboscado hasta el final de la guerra, protegido por un grupo de campesinos de la región, ‘Los amigos del bosque’,⁶ los hermanos Figueras, Pere y Joaquim y Daniel Angelats,⁷ aunque siempre recordará a aquel miliciano de extraña, aunque alegre, mirada, y mirar es mucho más que ver,⁸ que no lo delató. Si se rememora el episodio, que, aunque ‘en apariencia anecdótico’ (143) y fortuito, según se intenta dar a entender en el mismo relato, y teniendo en cuenta que para Cercas su ideal de novela pasa por ahí, por el llamado ‘clavo de Chéjov’,⁹ no deja de poseer un enorme poder simbólico, a la vez que es la escena motriz en la que se asienta el resto del relato:

Atrapado en el Madrid republicano por la sublevación militar, Sánchez Mazas se refugió en la embajada de Chile. Allí pasó gran parte de la guerra; hacia el final trató de escapar camuflado en un camión, pero lo detuvieron en Barcelona y, cuando las tropas de Franco llegaban a la ciudad, se lo llevaron camino de la frontera. No lejos de ésta se produjo el fusilamiento; las balas, sin embargo, sólo le rozaron, y él aprovechó la confusión y corrió a esconderse en el bosque. Desde allí oía las voces de los milicianos, acosándole. Uno de ellos lo descubrió por fin. Le miró a los ojos. Luego gritó a sus compañeros: ‘¡Por aquí no hay nadie!’ Dio media vuelta y se fue. (Cercas, 2001: 25–26)

No es por casualidad que en el resto de la novela esta escena se mencione en otras cinco ocasiones, ya que, como ha afirmado José María Pozuelo Yvancos, ‘toda la novela descansa en un gesto de perdón, que es fundamental para su configuración ética’ (2003: 278). Pero, en mi opinión, el significado de este momento, o de lo que

⁶ Que conduce a todo un imaginario mitológico y folclórico que tantas y tantas narraciones han *re-creado*.

⁷ ‘Nombre parlante’ que remite la idea de ángeles protectores (‘Angelats’ es la forma catalana correspondiente al español ‘angelados’).

⁸ Antonio Machado lo expresó mejor que nadie:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;

es ojo porque te ve. (1983: 142)

Cf. El soneto de Rafael Sánchez Mazas, especialmente su mirada. El poema se utilizó para configurar la escena clave de la versión filmica de David Trueba, con un Sánchez Mazas encarnado por Ramon Fontseré:

Delante de la cruz, los ojos míos
quédenseme, Señor, así mirando
y sin ellos quererlo estén llorando
porque pecaron mucho y están fríos.
Y estos labios que dicen mis desvíos,
quédenseme, Señor, así cantando,
y sin ellos querer estén rezando
porque pecaron mucho y son impíos.
Y así con la mirada en vos prendida
y así con la palabra prisionera,
como a la carne a vuestra cruz asida
quédese, Señor, el alma entera
así clavada en vuestra cruz mi vida,
Señor, así cuando queráis me muera. (Sánchez Mazas, 1990: 167)

⁹ Referencia al hecho de que Treplev se dispara en *La gaviota*. ‘Esa novela en la que todos los elementos están ahí por algo y para algo. Es lo del clavo de Chéjov: 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?’ (Cercas et al., 2003: 84).

en él hay latentemente contenido, va mucho más allá. En ésta queda implícita la oposición y la diferencia fundamental ‘entre personajes de carácter [ético] y personajes de destino’ (Cercas, 2001: 19, 21),¹⁰ meridianamente ejemplificados a través de Miralles y Sánchez Mazas, respectivamente. Si Sánchez Mazas, como ‘personaje de destino’, se define por su complemento, es decir, por las personas que se cruzaron en su camino mientras estuvo amenazado y que le salvaron la vida, los ‘personajes de carácter’, entendiéndose, como se apuntó, carácter ético,¹¹ se caracterizan por ejercer el pleno ejercicio de su libertad individual, ya que deciden actuar motivados por sus propios instintos y no condicionados en cambio por un grupo colectivo — léase, algún tipo de discursividad, entendida aquí como sinónima de ideología. En estos sujetos novelísticos, además, ‘[l]os dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres’ (Cercas, 2001: 11), cita procedente de *Los trabajos y los días* de Hesíodo con la que se abre el libro y que coincide con la postura con la que se implica el narrador, su elección personal, incluso para llegar a afirmar ‘a este bando me apuntaría yo si hubiera estado allí’. O, en palabras del propio Cercas, ‘más que apuntarse a un bando, el protagonista [entiéndase el Javier Cercas narrador-escritor-periodista] se apunta a una actitud moral, a un gesto infinitamente hermoso, infinitamente misterioso también: el de un hombre que, cuando todo le llevaba a matar a otro hombre, decide salvarle la vida’ (Cercas et al., 2003: 27–28). De una lectura fácil del epígrafe procedente de Hesíodo se podría pensar que: ‘como los dioses ocultan lo que hace vivir a los hombres, Miralles nos oculta por qué “hizo vivir” a Sánchez Mazas, qué cosa extraña le hizo salvarle, y por eso no dice si fue él quien lo hizo. Puede ser, pero para mí se trata sobre todo de algo distinto’ (Cercas et al., 2003: 215). Y a continuación, Cercas sigue explicando que: ‘Lo que los dioses nos ocultan es la alegría de estar vivo. Nosotros no somos casi nunca conscientes de lo maravilloso que es estar vivo, de estar aquí, ahora, charlando y fumándonos este puro sensacional, antes de irnos a cenar y luego a tomar unas copas ...’ (Cercas et al., 2003: 215).

Efectivamente, aunque el propósito inicial de la voz narrativa, sumido en una ‘depresión espantosa que me tumbó durante dos meses en una butaca, frente al televisor’ (Cercas, 2001: 17), producto de su crisis creativa y escaso o, mejor dicho, nulo éxito literario como escritor, pero, ante todo, por la muerte de su padre, crisis que se agrava cuando su mujer ‘[h]arta de pagar las facturas, y de verme mirar el televisor apagado y llorar’ (17) lo abandona, era desentrañar el secreto del enigmático Sánchez Mazas, de su asombrosa aventura de guerra, acabará descubriendo el significado de esta historia que se encuentra donde menos podía esperarlo porque ‘uno no encuentra lo que busca, sino lo que la realidad le entrega’.¹² Y ello a través de un

¹⁰ En realidad se trata de una actualización de la figura del doble. Sobre esta distinción es muy interesante el artículo de Silvia Cárcamo (2008). Véanse, de igual modo, los textos que Rafael Sánchez Ferlosio (2005) y Walter Benjamin (2007) dedican al respecto.

¹¹ La divisoria entre ‘carácter’ y ‘destino’, que resume bien las tensiones entre libertad y coacción que son el quicio en que se monta la decisión individual, un efecto de la voluntad y una esclava de las circunstancias (pues ¿quién vencerá en la lucha por la determinación de la conducta del sujeto frente al ‘otro’ — sobre todo cuando este ‘otro’ es tipificado como ‘enemigo?’).

¹² A mi modo de ver, sus ‘encuentros’ llegan hasta el punto que al final del relato se da cuenta de que Conchi es la mujer que siempre había buscado sin saberlo, por lo que discrepo de los argumentos en favor de tachar al autor de machista que defiende Eva Antón (2006). Aunque es evidente que el texto se puede prestar a una lectura de tales características, creo que la autora no ha captado la ironía sarcástica tan habitual en la narrativa de Cercas. En cualquier caso queda para el futuro realizar una lectura a fondo en el sentido que aquí, por evidentes motivos de espacio y por escaparse de mi intención principal, sólo puedo proponer.

guiño esperanzado a la vida que el soldado realiza con el baile del pasodoble titulado *Suspiros de España* de Estrellita Castro; este efectismo se acentúa en la versión filmica de David Trueba añadiendo a la escena una tormenta de dimensiones bíblicas cayendo sobre él, o con ese ‘caminar hacia delante [...] siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante’ (Cercas, 2001: 209), con el que se cierra la novela. Más optimismo imposible.

Sin embargo, el camino a recorrer no será nada fácil para Cercas, ya que, desde un primer momento, se encuentra hundido en la depresión con la que el sujeto novelístico inicia su particular viaje y que le tiene postrado en la butaca, mirando la televisión apagada, llorando, motivo por el que decide abandonar su carrera de escritor, ‘aunque en realidad [...] no había acabado de arrancar nunca’ (Cercas, 2001: 17), y regresar a su anterior trabajo de periodista. Qué duda cabe que el estado de salud mental del sujeto novelístico conlleva asociada una fragmentación de la subjetividad del individuo que Freud denominó en 1917 experiencia del duelo/melancolía (Freud, 1957) y que va de la mano con la trascendencia de la misma subjetividad y, por tanto, con la muerte y la memoria, temas, éstos, de los que me ocuparé con especial atención en las páginas que siguen.

Es sabido que el duelo suele ser una reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente, que, como resultado, comporta la incapacidad para elegir un nuevo objeto amoroso. El sujeto melancólico — o ‘cuadro melancólico-depresivo’, como lo denomina Julia Kristeva —,¹³ aparte de sufrir una identificación con el objeto perdido, ‘el objeto cae como una sombra sobre el yo’, dirá Freud,¹⁴ reprocha, a la vez, esa parte del yo que aloja al objeto perdido. De esta forma la pérdida del objeto se transforma en una pérdida del yo, lo que lleva a un empobrecimiento del amor propio o de su yo. Por ello, deben buscarse vías para sobrellevar esta pérdida que se materializan con la confianza en el lenguaje a través de la escritura, aunque sea, como nuestro caso, por una de esas casualidades de la vida, porque, se ha dicho, ‘uno no encuentra lo que busca, sino lo que la realidad le entrega’.

Concretamente, un tiempo después de haber regresado a la rutina del periódico y haber sido adscrito a la sección de cultura ‘que es donde se adscribe a la gente que no se sabe dónde adscribir [...] con el fin no declarado pero evidente de castigar mi deslealtad — puesto que, para algunos periodistas, un compañero que deja el periodismo para pasarse a la novela no deja de ser poco menos que un traidor’ (Cercas, 2001: 18), se le encarga entrevistar a Rafael Sánchez Ferlosio, autor de *El Jarama* (1955) e *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), entre otros textos, e hijo de Rafael Sánchez Mazas. Es a través de Ferlosio que oye por primera vez la historia del fusilamiento de Sánchez Mazas: ‘Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas’ (17). Sin embargo, y aunque la historia del fusilamiento ‘me había impresionado mucho’ (21), deja de pensar en ella e, incluso, olvidarla hasta el punto que, a pesar del misterio que rodea al acontecimiento, como él mismo reconoce en varios momentos, ni se la

¹³ Julia Kristeva se ocupa del tema en varios de sus trabajos, aunque lo aborda de una forma definitiva a lo largo y ancho de *Black Sun: Depression and Melancholia* (1989). No entro aquí en las diferencias conceptuales que Kristeva establece con respecto a Freud.

¹⁴ ‘Duelo y melancolía’ (Freud, 1979: 246).

plantea como materia verdaderamente novelable, pero no sólo porque piensa, con Miralles — ‘¿De veras cree que alguno de los lectores de su periódico le va a interesar una historia que pasó hace sesenta años?’ (Cercas, 2001: 174), que a nadie le interesa ya la Guerra Civil porque ya forma parte del pasado, sino porque, cabe recordarlo, ha dejado de confiar en el lenguaje, metafóricamente hablando, claro está, como forma de superar la crisis depresiva-melancólica. No será hasta al cabo de tres años, por allá en 1999, y por esas casualidades de la vida, cuando, con motivo de la efeméride del sesenta aniversario del final de la guerra civil, y a través del encargo que recibe de la dirección del periódico para redactar una nota conmemorativa sobre la tristísima muerte del malogrado poeta Antonio Machado cuando Cercas advierte la curiosa y práctica coincidencia de fechas y extraños paralelismos entre el fallido fusilamiento de Sánchez Mazas y la muerte de Antonio Machado, porque ‘uno no encuentra lo que busca, sino lo que la realidad le entrega’. Será en ese momento, y a través del artículo periodístico que titula ‘Un secreto esencial’, título, *per se*, ya suficientemente explícito, que decide explicar ese extraño paralelismo con el objetivo de dotarlo ‘de un significado inédito’ (Cercas, 2001: 23), sintagma que sintetiza a la perfección el título del mismo artículo; esto es, aunque ‘[p]ara los estrategas, para los políticos, para los historiadores, todo está claro: hemos perdido la guerra [. . .] humanamente, no estoy tan seguro . . . Quizá la hemos ganado’ (24). A partir de aquí, y más concretamente con la entrevista que realiza a Sánchez Ferlosio, el hijo del ‘personaje de destino’ en cuestión, Cercas se abre a un círculo indagatorio que al final de la novela se cerrará con otra entrevista, aunque, en este caso con el héroe,¹⁵ personalizado en Miralles, esto es, el ‘personaje de carácter’ — entiéndase, de nuevo, ético — del relato.

Pero, ¿a qué se refiere, exactamente, Cercas, recogiendo unas palabras de Antonio Machado, con eso de que ‘humanamente’ (24) no está tan seguro que se haya perdido la guerra? La respuesta pasa por esa ‘mirada alegre’ del miliciano que perdonó la vida a Sánchez Mazas:

El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto [. . .] 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!
Luego da media vuelta y se va. (104)

Sin duda alguna, este gesto responde a un momento o actitud ética que, contra lo que de inicio se podría pensar, nada tiene que ver con aspectos religiosos o relacionados con la moral, ya que, como el mismo Miralles confirma en uno de los diálogos con Cercas:

¹⁵ Para el concepto de héroe en *Soldados* véanse, entre otros, Carlos del Valle Yushimito (2003).

¿Es usted creyente?

[...]

—¡Qué tontería! Ya no hay nadie que sea creyente, salvo las monjitas. Yo tampoco lo soy, ¿sabe? (185)

Descartada esta posibilidad, este gesto puede muy bien responder al ‘no matarás’, que, de acuerdo con la ética de la atención del Otro, de la responsabilidad, de la vigilancia, del cuidado del Otro, desarrollada por Emmanuel Lévinas, es la primera palabra del ‘Rostro’ y que es el resultado de la responsabilidad que tenemos por el Otro. Entiendo la responsabilidad, dice Lévinas en *Ética e infinito*, como: ‘responsabilidad para con el Otro, como responsabilidad con el Otro, así pues, como responsabilidad para lo que no es asunto mío o que incluso no me concierne; o que precisamente me concierne, es abordado por mí como rostro’ (1991: 78).

Lo que Lévinas dice es que el Otro no es del mismo orden que yo — no lo puedo encontrar en mi espacio o en mi tiempo —, sino que sólo se me aproxima, sólo puedo saber de él en tanto que me siento responsable de él. Por decirlo de otro modo, yo no puedo percibir ni conocer al otro, sino que sólo puedo ‘deducir’ que hay un otro cuando me siento responsable por él: ‘El Otro no es próximo a mí simplemente en el espacio, o allegado como un pariente, sino que se aproxima esencialmente a mí en tanto yo me siento — en tanto yo soy — responsable de él’ (1991: 80).

En otras palabras, la única explicación de que haya responsabilidad es que yo estoy siguiendo una especie de mandato del Otro: la responsabilidad no se puede explicar por el cálculo racional — yo no me tiro a un lago helado para salvar a otro porque pienso que eso es lo que debo hacer — ni por la educación — a mí no me han enseñado que si alguien se está ahogando en un lago helado yo debo tirarme a salvarlo. De otra manera: sentirse responsable es un misterio que sólo se puede explicar por ese Otro que nos conmina a ser responsables — y al ser responsable, somos. Y esto se contrapone a lo que suele ser una tendencia general, una aproximación al Otro porque me es conocido, porque espero una reciprocidad — dicho de otro modo: la existencia de una responsabilidad intencionada —, como ocurre en la relación que se establece entre ‘los amigos del bosque’ y Sánchez Mazas cuando tropiezan cara a cara en los bosques de la zona del Collell:

Sea como sea, Pere, que había tomado el mando del trío de soldados sin que nadie se lo diera, le dijo [a Sánchez Mazas] que no podían pasarle al otro lado, pero le ofreció permanecer con ellos hasta que llegasen los nacionales; implícita o explícitamente, el pacto era éste: ahora ellos le protegerían a él con sus armas y su juventud y su conocimiento de la zona y de la gente de la zona, y luego él les protegería a ellos con su autoridad inapelable de jerarca. La oferta era irrechazable ... (Cercas, 2001: 117)

Otra tendencia, que también ilustra una de las actitudes de Sánchez Mazas, es la de ser responsable del Otro por un sentimiento de culpa, porque debo tranquilizar mi conciencia: ‘Ni me arrepiento ni me olvido’ (Cercas, 2001: 135), enfatizando en la verdad que tantas veces delata al traidor. O, en otro momento: ‘también parecía evidente que se trataba de un modo de formalizar la deuda que Sánchez Mazas tenía con quienes le habían salvado la vida’ (61).

Pero, en cualquier caso, ésta es una actitud moral totalmente opuesta a la ética como filosofía primera que propone Lévinas, quien sostiene que ‘[y]o soy responsable

del otro sin esperar la recíproca, aunque ello me cueste la vida' (1991: 82), que coincide con la idea de la heroicidad que se desprende del diálogo entre Bolaño y Cercas:

Un muchacho andaba por una calle del centro y de pronto vio una casa envuelta en llamas. Sin encomendarse a nadie entró en la casa y sacó a brazos a una mujer. Volvió a entrar y esta vez sacó a un hombre. Luego entró otra vez y sacó a otra mujer. A esas alturas del incendio ya ni siquiera los bomberos se atrevían a entrar en la casa, era un suicidio; pero el muchacho debía de saber que todavía quedaba alguien adentro, porque entró de nuevo. Y, claro, ya no volvió a salir. —Bolaño se detuvo, con el dedo índice se subió las gafas hasta que la montura rozó las cejas. Brutal, ¿no? Bueno, pues yo no estoy seguro de que ese muchacho actuase movido por la compasión o vete a saber qué buen sentimiento; yo creo que actuaba por una especie de instinto, un instinto ciego que lo superaba, que podía más que él, que obraba por él. Lo más probable es que ese muchacho fuera una persona decente, no digo que no; pero puede no haberlo sido. Chucha, Javier, ni falta que le hacía: el cabrón era un héroe. (Cercas, 2001: 149)¹⁶

Respecto a este tipo de actos éticos, Lévinas se refiere, igualmente, a la identificación que establece entre el Otro con el 'Rostro'. El 'Rostro', según el filósofo, no se ve, sino que se escucha. El 'Rostro' no es la cara, es la huella del Otro. El 'Rostro' no remite a nada, es la 'presencia viva' del Otro,¹⁷ pura significación y significación sin contexto y que Cercas ilustra tan bien con la descripción, a todas luces metafórica, que nos ofrece del 'Rostro' de Miralles, su seña de identidad: 'de entrada el rostro de Miralles sólo valía la mitad devastada por la cicatriz; la otra era viva, vehemente. Por un momento pensé que era como si dos personas convivieran en un mismo cuerpo' (Cercas, 2001: 184).¹⁸

Es decir, el 'Rostro' es él solo sentido. Como muy bien ha explicado Abraham Magendzo:

Tú eres tú. Por esta razón el 'Rostro' no se ve, se oye, se lee. El 'Rostro' es la palabra del o de la que no posee voz, la palabra del huérfano, de la viuda, del extranjero. El 'Rostro' es un imperativo ético que dice: '¡No matarás!' El 'No matarás' es la primera palabra del 'Rostro'. Es una orden. Hay en la aparición del 'Rostro' un mandamiento, como si un amo me hablase. Sin embargo, al mismo tiempo, el 'Rostro' del Otro está desprotegido; es el pobre por el que yo puedo todo y a quien todo le debo. (2005: 109)¹⁹

Y esta primera palabra del 'Rostro' — *visage* —, el '¡No matarás!', es lo que debió de oír, de buen seguro, Miralles o quienquiera que fuera ese héroe anónimo que le perdonó la vida, en el último momento, a Rafael Sánchez Mazas, a juzgar por su

¹⁶ Nótese las reflexiones que sobre el héroe nos ofrece Chaplin en el célebre monólogo con el que cierra *The Great Dictator* (1940).

¹⁷ Esta explicación sobre Lévinas, y la que sigue, la tomo de la brillante exposición de Abraham K. Magendzo (2005).

¹⁸ Cuánto recuerda a Jano, no sólo por el simbolismo de las dos caras y de la posibilidad que posee para equilibrar el cosmos — tanto el exterior como el interior del individuo en su concepción *microcómica* — sino por ser el dios romano que enlaza pasado con futuro; y es sabido que la esperanza de futuro ('esperanza', del lat. *sperare*, implica una relación con el futuro) sólo se recupera después de recuperar el sentido de la vida, de verse reconstruida la fragmentariedad de la subjetividad.

¹⁹ La cita se refiere a Lévinas (1993: 4).

actitud.²⁰ Y he aquí, por consiguiente, el significado que se esconde tras esa ‘mirada alegre’, en la cual se condensa la actitud ética, el gesto de perdón, que el Cercas periodista-escritor-narrador persigue averiguar a través del círculo indagatorio que se inicia a raíz de la entrevista con Sánchez Ferlosio y con la coincidencia que advierte entre la fecha del fallido fusilamiento de Sánchez Mazas en el Collell y la muerte en Collioure de Antonio Machado. Cercas, por tanto, llegados a este punto, ha conseguido, en parte, desentrañar el secreto de esa ‘mirada alegre’, que no acabará de comprender hasta que, ya en la Résidence de Nimphéas,²¹ de Fontaine-Lès-Dijon, la experimenta en carne propia a través de la mirada esperanzada, meridianamente intensificada con el simbolismo del color verde de los ojos de Miralles. A esta mirada le sigue un afectuoso y simbólico abrazo — la recuperación del padre²² — en el que se funden ambos sujetos novelísticos y, todo ello, supone el renacer de Cercas, por lo que el proceso o experiencia traumática del duelo/melancolía se ve superado en este preciso momento.²³ Ello se hace evidente, además, cuando se re-conoce, por una parte, a partir del reflejo reconstruido de su existencia en el ventanal del tren; de acuerdo a lo que Jacques Lacan (1966) expone en su ‘estadio del espejo’, todo ser humano — aunque, para ser precisos, hay que decir que él se refería, más concretamente, a niños entre 6 y 18 meses — se percibe a sí mismo como una serie de sensaciones fragmentadas hasta que se reconoce en un espejo y que cuando el niño se reconoce al ver su imagen reflejada, se constituye la subjetividad, ya que el ser humano se siente completo y con un nuevo dominio de su cuerpo: ‘Ahora el ventanal duplicaba el vagón restaurante. Me duplicaba: me vi gordo y envejecido’ (Cercas, 2001: 205). Pero, por otra parte, también se advierte esta superación de la crisis que lo atormentaba desde la primera página del relato por la recuperación que muestra en la confianza en el lenguaje, no en vano es en ese momento cuando decide que va a escribir el ‘relato real’, como deuda moral a todos los ‘héroes sin tumba’ (García Jambrina, 2001: 15) de tantas y tantas guerras — ese pelotón de soldados que en el último momento ha salvado una civilización, frase del filósofo historicista Oswald Spengler que Cercas repite hasta la saciedad —, porque ellos seguirán vivos mientras alguien los siga recordando, esto es ‘sobrevivirán la segunda muerte’. Precisamente a la segunda muerte, Thomas Hardy le dedicó una composición poética, ‘The To-Be-Forgotten’, que se reproduce a continuación, y a través de la que se muestra su preocupación:

I
 I heard a small sad sound,
 And stood awhile among the tombs around:
 ‘Wherefore, old friends’, said I, ‘are you distrest,
 Now, screened from life’s unrest?’

²⁰ De hecho, la identidad importa bien poco aquí, ya que su carácter anónimo acentúa aún más tanto el carácter heroico del sujeto novelístico como la generalización y, a la vez, identificación con otros muchos casos — los de Chile, también citados en el texto, los de la batalla histórica de Salamina — en que, al final, ‘un pelotón de soldados ha salvado toda una civilización’ (Cercas, 2001: 136).

²¹ Nombre parlante que, como las ninfas, es el lugar encargado de engendrar a los héroes.

²² En este sentido, el narrador de otro texto de Cercas, *El móvil* (1987), afirmaba que ‘lo esencial es tener padres’ (19).

²³ A pesar de los indicios que, desparramados a lo largo del texto, van dando pistas de lectura que apuntan hacia ello.

II

—‘O not at being here;
But that our future second death is near;
When, with the living, memory of us numbs,
And blank oblivion comes!

III

‘These, our sped ancestry,
Lie here embraced by deeper death than we;
Nor shape nor thought of theirs can you descry
With keenest backward eye.

IV

‘They count as quite forgot;
They are as men who have existed not;
Theirs is a loss past loss of fitful breath;
It is the second death. (Hardy, 1932: 131–32)

El poema, de gran belleza estética, es el mismo Cercas escritor que lo ha traído a colación en numerosas ocasiones, y en no pocos de sus siempre sugerentes escritos. Expone Hardy que todos padecemos dos muertes; la primera no es real: uno se muere, y durante algún tiempo hay personas que aún se acuerdan del muerto, como si éste estuviera aferrándose a ellos para no morir del todo; la segunda muerte, en cambio, sí es real, porque en ella ya no queda ningún vivo a cuya memoria pueda aferrarse el muerto, motivo por el que en el relato la preocupación por el olvido se hace obsesiva al sujeto novelístico.

Sin embargo, en el relato de Javier Cercas, la memoria presenta, igualmente, otros matices y cumple otras funciones. Si por una parte se la considera necesaria, o más bien fundamental, para el acto creativo — no sólo porque a veces se recuerda cosas que no han sucedido, como recuerda Gabriel García Márquez en su última novela, *Memoria de mis putas tristes* (2004), o porque ‘para escribir novelas no hace falta imaginación [...] sólo memoria’ (Cercas, 2001: 151) —, por otra, a un nivel colectivo, la memoria se convierte en uno de los temas principales del relato, en tanto que se le atribuye, de acuerdo con Paul Ricoeur (1999), una función ética — que se entendería a nivel del autor y del lector —, cuya tarea consiste en la búsqueda de la justicia para con las víctimas de la historia.²⁴

Igualmente, y partiendo de la concepción agustiniana que relaciona la memoria con el tiempo (Agustín, 1996), por lo que considera la memoria como el presente de las

²⁴ Sin lugar a dudas, en el debate sobre memoria e historia y de cómo escribirlas la literatura debería ocupar un papel preponderante, mucho más del que hasta ahora se le ha concedido, lo que cabe añadir, evidentemente, al valor estético que los artefactos literarios nos proporcionan. Así, en oposición al resto de discursos humanísticos y/o científicos a la hora de explorar los comportamientos humanos y de las culturas hay que preguntarse cómo se puede explicar — sino a través de la literatura — ese bello gesto ético, esa ‘mirada alegre’ que remite al ‘No matarás’ de Lévinas — y que también *reutiliza* la tradición religiosa católica —, sobre el que se centra *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Teresa López de la Vieja (2003) tiene un bello ensayo en el que se refiere a los valores éticos de la literatura. En fecha reciente Andrés Trapiello se expresaba en términos similares cuando afirmaba que: ‘La novela nos ayuda justamente, mediante la ficción, a desprender o despojar de ficción la propia Historia. Es una paradoja extraña, porque a través de la ficción novelística se comprende más y mejor y de forma más objetiva esa Historia. Sí, es paradójico, pero la ficción nos lleva a mirar la Historia sin ficción’ (De la Fuente, 2012: n.p.).

cosas pasadas,²⁵ se puede añadir que otro de los propósitos de Cercas es mostrar aún la vigencia actual de la guerra civil en la sociedad española, oponiéndose al pacto de silencio impuesto por los partidos democráticos después de la muerte del dictador y, hay que recordarlo, en un momento en el que desde el poder de la extrema derecha española, aquella heredera del ‘fascismo’ de Francisco Franco,²⁶ estaba cometiendo nuevos actos totalitarios en nombre del Bien. Por tanto, la memoria se vería como un instrumento, como un aspecto esencial, para la construcción de la identidad, individual o colectiva. En este sentido, la memoria es imprescindible para establecer la consciencia de sí mismo, del conocimiento que uno tiene de su individualidad, como se manifiesta en *Soldados de Salamina*.

De esta forma, Cercas recurre a los usos de la memoria para reflexionar sobre el proceso de una escritura que está a medio caballo entre la literatura y la historia o el reportaje periodístico — no es casualidad que el Javier Cercas protagonista sea periodista. Es decir, sobre el uso de los archivos históricos, de los testimonios orales,²⁷ de los manuscritos, etc., todos ellos elementos que aparecen en *Soldados* — libreta de Sánchez Mazas, testimonio de los amigos del bosque o de sus familiares, visita al Archivo Histórico de Girona, etc. —, como forma de construir un discurso microhistórico — el juego con los procesos de escritura de Heródoto en sus *Historiae*, donde se recoge la descripción de la histórica batalla de Salamina son más que evidentes²⁸ — en la línea de un Victor Hugo — simbólicamente así se llama la calle a la que se dirige cuando despide a Miralles por última vez —, de un relato que se va construyendo ante nuestros ojos, esto es, a la vez que se va leyendo, al estilo de *Cien años de soledad* (García Márquez, 1977).

En definitiva, y para concluir, a lo largo del ‘relato real’ que Cercas presenta,²⁹ se asiste, a partir de un proceso de reflexión metaliteraria sobre el proceso de escribir, a la presentación de la aventura intelectual y vital de un hombre, Rafael Sánchez Mazas, que, como ‘personaje de destino’, se define por su complemento, aquí personalizado en la figura de Miralles, aunque podría ser cualquier otro de aquellos soldados que en última instancia han salvado una civilización por su capacidad heroica, que se define no por ser ‘el que mata, sino el que no mata o se deja matar’ (Cercas, 2001: 148).

Agradecimientos

Al Profesor Ángel G. Loureiro — Princeton University — debo mi primer y más sincero agradecimiento. Sus numerosas enseñanzas, críticas, sugerencias y orientaciones han contribuido sustancialmente a mejorar este trabajo. Él me enseñó a leer de una

²⁵ Véase James Á. Olney (1998). Para el tema de la memoria en *Soldados de Salamina* véanse los trabajos de David R. Richter (2005); Robert Spires (2005); y Luis García Jambrina (2004). A un nivel tanto teórico como general son muy interesantes los siguientes trabajos: Hans-Jörg Neuschäfer (2003); John Beverly (2004); Ana Luengo (2004); Pierre Nora (1996); Jay Winter y Emmanuel Sivan (1999).

²⁶ No entraré aquí a considerar si el régimen dictatorial que imperó en España durante cuatro décadas tuvo carácter fascista o no. Eso sería harina de otro costal.

²⁷ Al respecto remito al lector a Juan Pascual Gay (2006).

²⁸ La batalla de Salamina (s. V a. C.), que enfrentó a griegos y persas, es conocida también por ser la más sangrienta guerra de la Antigüedad, lo mismo que la guerra civil española.

²⁹ *Relatos reales* es el título de uno de sus libros de artículos (Cercas, 2000).

forma diferente, nueva, infinitamente enriquecedora y fruto directo de ello son estas páginas. Una versión preliminar de este artículo fue presentada en la *Mid-America Conference on Hispanic Literatures*, que se celebró en la University of Missouri-Columbia en 2006. Es por ello que aprovecho esta ocasión para dar las gracias a los miembros organizadores y participantes del encuentro tanto por la oportunidad que me brindaron para poder presentar la primera versión de este artículo, como por los constructivos comentarios que me hicieron al respecto. Y lo mismo para los lectores anónimos de *Hispanic Research Journal*. A todos ellos, pues, muchísimas gracias. Sin embargo, cualquier error que permanezca es de mi única y exclusiva responsabilidad.

Bibliografía

- Agustín, San. 1996. *Confesiones*. Primera versión castellana (1554) por fray Sebastian Toscano O.S.H.; introducción y edición de J. I. Tellechea Idígoras. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Antón, E. 2006. *Soldados de Salamina*. Guerra y sexismo: otro ejemplo narrativo de reacción patriarcal [en línea] [consultado el 10 de enero de 2006]. Disponible en: <http://www.nodo50.org/mujeresred/cultura/soldados_de_salamina.html>.
- Arce, J. C. 2002. *Los colores de la guerra*. Madrid: Planeta.
- Benjamin, W. 2007. Destino y carácter. En: *Obras*, trad. de J. Navarro Pérez. Madrid: Abada, Libro II, vol. 1, pp. 175–82.
- Beverly, J. 2004. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Cabré, J. 2004. *Les veus del Pamano*. Barcelona: Proa.
- Cárcamo, S. 2008. El ensayo de Sánchez Ferlosio como intertexto en la ficción de Javier Cercas (la ficcionalización de la crítica en la literatura española actual). En: *Memoria del I congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata, Siglos XX y XXI* [en línea] n.p. [consultado el 21 de marzo de 2012]. Disponible en: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.304/ev.304.pdf>.
- Catelli, N. 2002. El nuevo efecto Cercas. *Babelia. El País*, 9 de noviembre.
- Cercas, J. 2000. *Relatos reales*. Barcelona: El acantilado.
- Cercas, J. 2001. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, J. 2003. *El móvil*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, J. 2005. *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, J. 2006. Entrevista. *Club cultura* [en línea] n.p. [consultado el 8 de enero de 2006]. Disponible en: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/cercas/cercas02.htm>>.
- Cercas, J. 2009. *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori.
- Cercas, J., Trueba, D., & Airob, D. 2003. *Diálogos de Salamina*, ed. de L. Alegre. Madrid/Barcelona: Plot/Tusquets.
- Chacón, D. 2002. *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara.
- Chaplin, C. dir. *The Great Dictator*. 1940. Película. Hollywood: United Artists.
- Chéjov, A. 1981. *La gaviota. El jardín de los cerezos* [1896], trad. de A. Vidal. Barcelona: Planeta.
- De la Fuente, M. 2012. Guerra Civil, memoria, olvido, perdón ... en diez apuntes de Andrés Trapiello. ABC, suplemento 'ABC Cultural' [en línea] 7 de octubre n.p. [consultado el 13 de febrero de 2014]. Disponible en: <<http://www.abc.es/20121005/cultura-libros/abci-andres-trapiello-nueva-novela-201210041802.html>>.
- Freud, S. 1979. Duelo y melancolía. En: *Obras Completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 235–56.
- García Jambrina, L. 2001. Sobre héroes sin tumba. ABC, suplemento 'ABC Cultural', 13 de abril, p. 15.
- García Jambrina, L. 2004. La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas. *Iberoamericana*, 15: 143–54.
- García Márquez, G. 1977. *Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janés.

- García Márquez, G. 2004. *Memoria de mis putas tristes*. México, DF: Diana/Mondadori.
- Gay, J. P. 2006. Oralidad y escritura en *Soldados de Salamina*. En: T. González Arce, ed. *Tras la noche. Estudios sobre literatura española contemporánea*. Universidad de Guadalajara: Guadalajara, pp. 173-91.
- Gracia, J. 2009. Tres héroes de un instante. *Babelia. Suplemento cultural de El País* [en línea] 11 de abril n.p. [consultado el 22 de febrero de 2012]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2009/04/11/babelia/1239406756_850215.html>.
- Hardy, T. 1932. *Collected Poems of Thomas Hardy*. London: Macmillan & Co.
- Kristeva, J. 1989. *Black Sun: Depression and Melancholia*, trad. de L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Lacan, J. 1966. *Écrits*. Paris: Seuil.
- Lévinas, E. 1991. *Ética e infinito*. Madrid: Visor.
- Lévinas, E. 1993. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-Textos.
- López de la Vieja, M. T. 2003. *Ética y literatura*. Madrid: Tecnos.
- Luengo, A. 2004. La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea. Berlín: Tranvía/Verlag Walter Frey.
- Machado, A. 1983. *Times Alone. Selected Poems of Antonio Machado*, trad. de R. Bly. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Magendzo, A. K. 2005. Alteridad y diversidad componentes fundantes de la educación en derechos humanos. *Pensamiento Educativo*, 37: 106-16.
- Manrique Sabogal, W. 2007. Entrevista equipaje de bolsillo (Javier Cercas). *Babelia. Suplemento cultural de El País* [en línea] 26 de mayo n.p. [consultado el 22 de febrero de 2012]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2007/05/26/babelia/1180135043_850215.html>.
- Neuschäfer, H.-J. 2003. Hacer memoria investigando. Un nuevo paradigma de la narrativa española. En: H. Krauss, H. Plocher, T. R. Kuhnle, & B. Malinowski, eds. *Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Kraus zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, pp. 501-11.
- Nora, P. dir. 1996. *Les Lieux de mémoire*. 3 vols. Paris: Gallimard.
- Olney, J. Á. 1998. Memory and the Narrative Imperative. En: *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-83.
- Pozuelo Yvancos, J. M. 2003. La configuración ética en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. En: *Ventanas de la ficción. Narrativa Hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península, pp. 277-86.
- Richter, D. R. 2005. Re-membering Stories and Histories in *Soldados de Salamina*. *Letras Peninsulares*, 18(2): 285-96.
- Rico, M. 2002. *Los días de Eisenhower*. Madrid: Alfagura.
- Ricouer, P. 1999. Memory and Forgetting. En: R. Kearney & M. Dooley, eds. *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*. London: Routledge, pp. 5-11.
- Sánchez Ferlosio, R. 1967. *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, 2ª ed. Barcelona: Destino.
- Sánchez Ferlosio, R. 1971. *El Jarama*, 11ª ed. Barcelona: Destino.
- Sánchez Ferlosio, R. 2005. Carácter y destino. Discurso de Rafael Sánchez Ferlosio en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes 2004. *El País* [en línea] 24 de abril [consultado el 21 de marzo de 2012]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2005/04/24/cultura/1114293603_850215.html>.
- Sánchez Mazas, R. 1990. *Poesías*, ed. de A. Trapiello. Granada: Comares.
- Satorras Pons, A. 2003. *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes. *Revista Hispánica Moderna*, 56: 227-45.
- Spires, R. 2005. Una historia fantasmal: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. En: Á. Encinar & K. M. Gleen, eds. *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 75-88.
- Trueba, D. dir. 2003. *Soldados de Salamina*. Película. México: Lola Films.
- Winter, J. & Sivan, E. eds. 1999. *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yushimito, C. del Valle. 2003. *Soldados de Salamina*: indagaciones sobre un héroe moderno. *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea] 23 (n.p.) [consultado el 17 de diciembre de 2005]. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/salamina.html>>.

The novels of Javier Cercas concern themselves, in general, with ethical issues and how these are embodied in the constitution of the hero: *La velocidad de la luz*, *Anatomía de un instante*, *Las leyes de la frontera*, and, of course, *Soldados de Salamina*. With this in mind, in the following pages, and drawing on the philosophy of Emmanuel Lévinas, I intend to examine the basis of infinite generosity with which the narrator constructs one of his novelistic subjects, Miralles, showing that he responds to an ethical moment from which he constructs the subjectivity of the *miliciano* who saves the life of the Falangist Rafael Sánchez Mazas, after pointing the shotgun at him. From here, I will establish the structural principle of the novel, or the mechanisms used to organize it, and the motivations to which it responds: ethical responsibilities and their relationship to heroism, or 'ethical characters' in contrast to 'fate-driven characters', which, in turn, relate to such issues as the recovery of memory, both individual and collective.

KEYWORDS Javier Cercas, ethics, Civil War, hero, Lévinas, memory, otherness, psychoanalysis, responsibility, subjectivity, testimony

Notas sobre el autor

Enric Mallorquí-Ruscalleda, doctor en literatura española y portuguesa por Princeton University, es 'Assistant Professor' de estudios literarios y culturales peninsulares en California State-University. Especialista en literatura medieval y de la temprana modernidad transatlántica, es igualmente autor de numerosas publicaciones sobre literatura española contemporánea. Tiene, ahora mismo, dos libros en prensa sobre el desconocido género literario de los libros de caballerías *a lo divino* y está concluyendo otro sobre la dimensión racional del juego y su relación con la economía en *Celestina*. A su vez, dirige la revista *Studia Iberica et Americana: Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, de la que es fundador.

Diríjase la correspondencia a: Prof. Dr Enric Mallorquí-Ruscalleda, Department of Modern Languages and Literatures, 800 N State College Blvd. H-820 A, California State University-Fullerton, Fullerton, CA 92831-3599 USA. Email: emallorq@fullerton.edu