



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE  
CÓRDOBA**



**FACULTAD DE LENGUAS**

---

**LA FIGURA DEL FUSILADO  
SEGÚN LAS CATEGORÍAS  
DE HÉROE/PERSONAJE DE BAJTÍN**

**TRABAJO FINAL**

**LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA CASTELLANA**

Autora: Mariana Cecilia Fariña

Directora: Dra. Liliana Tozzi

Córdoba, agosto de 2015



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

*¿Si la muerte es la muerte,  
qué será de los poetas  
y de las cosas dormidas  
que ya nadie las recuerda?*

Federico García Lorca

## AGRADECIMIENTOS

Nunca serán suficientes las palabras de agradecimiento a todas las personas que tuvieron participación en el desarrollo de esta tesis, aun así, quisiera agradecer en primer lugar a mi directora de tesis, Dra. Liliana Tozzi, quien con generosidad ilimitada me brindó sus valiosos conocimientos, como su paciente dedicación y guía constante, fundamentales para concluir este trabajo. A ella toda mi admiración y gratitud.

A la Dra. Graciela Ferrero, por haberme acercado a *Soldados de Salamina* y haberme facilitado generosamente material sobre Javier Cercas, que de otro modo nunca hubiera podido conseguir.

A mi enorme y hermosa familia, en especial al apoyo y aliento continuo de mi padre, ejemplo de esfuerzo y perseverancia, quien me inspiró a no bajar los brazos en los momentos más difíciles de mi vida. A mis hijas y su padre, por su acompañamiento, tolerancia y sostén emocional.

A mis alumnos, que en parte son mis hijos, por su aliento y tolerancia.

A mi hermana Verónica y a mi abuela Coca,  
sus recuerdos siguen intactos en mi corazón.

## ÍNDICE

Contenido	Página
<b>Introducción</b> .....	7
1. Punto de partida.....	7
2. Estado de la cuestión.....	8
<b>Capítulo 1. Panorama histórico social</b> .....	13
1.1. Contextos.....	13
1.1.1. La Guerra Civil Española.....	13
1.1.2. Argentina y “la Libertadora” .....	14
1.2. Los autores.....	15
1.2.1. Rodolfo Walsh. ....	15
1.2.2. Javier Cercas.....	17
<b>Capítulo 2. Marco Teórico Metodológico</b> .....	19
2.1. Arquitectónica novelesca.....	19
2.2. Cuestiones de género.....	21
2.2.1. No ficción.....	21
2.2.2. Realismo documental.....	23
<b>Capítulo 3. Operación Masacre: la realidad detrás del espejismo</b> .....	26
3.1. <i>Operación Masacre</i> dentro de la Literatura Argentina.....	26
3.2. El género en cuestión.....	29
3.3. Livraga y la construcción del héroe.....	31
3.4. Cronotopos.....	35
3.5. Relaciones con la dimensión histórico social.....	39
<b>Capítulo 4. Soldados de Salamina. Una apuesta por la verdad de la ficción</b> .....	41
4.1. Contextos.....	41
4.2. El género en cuestión.....	44
4.3. La construcción del héroe: los fusilados.....	48
4.4. Cronotopos.....	52
4.5. Relaciones con la dimensión histórico social.....	57
<b>Conclusiones</b> .....	60
<b>Bibliografía</b> .....	63

# INTRODUCCIÓN

## 1. Punto de partida

En el presente trabajo, a partir de una lectura en clave comparada de los textos *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh y *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, nos proponemos indagar sobre la figura del fusilado, a partir del marco teórico metodológico de Mijaíl Bajtín.

La elección de este tema surge luego del cursado de la materia *Literatura Española III*, donde se trabajó con la lectura y análisis de *Soldados de Salamina*, cuya estructura, género y argumento nos resultaron sumamente interesantes; además, durante el dictado de clases de Lengua y Literatura para el Ciclo de Especialización, se desarrolló la temática de la no ficción y el análisis de la obra de Rodolfo Walsh, específicamente *Operación Masacre*, por lo que nos resultó pertinente hacer algunas analogías y establecer relaciones entre las dos obras, para profundizar sobre la composición novelesca y sus relaciones con la dimensión social

En este trabajo, analizaremos puntualmente cómo se construye la figura del fusilado dentro de los dos textos, considerada en relación con los personajes y con la significación que adquieren en las obras como parte de una visión crítica del contexto político. Focalizaremos en los personajes de Livraga (en *Operación Masacre*); Miralles y Sánchez Mazas (en *Soldados de Salamina*), para analizar a partir de qué procedimientos se realiza su construcción y de qué manera ello da cuenta de la dimensión histórica y social.

En función de ello, será rentable el uso y la aplicación de las redes categoriales instrumentadas por Bajtín en cuanto a la construcción de la figura del héroe, así como también su articulación con los conceptos de novela, cronotopo e ideograma.

A partir de lo expuesto, es posible precisar el problema que orienta la presente investigación a través de los siguientes interrogantes: ¿Cómo se codifica la figura del fusilado en los textos del corpus?; ¿de qué manera opera la reconstrucción ficcional/testimonial (en Cercas y Walsh, respectivamente), para la producción de sentido en los textos?; ¿qué articulaciones podemos establecer entre los textos que se estudian y el contexto histórico?

Sostenemos, como hipótesis de lectura que la figura del fusilado, a través de los héroes personajes Livraga, Sánchez Mazas y Miralles se construye a través de una ardua investigación, constatación documental y procedimientos literarios tanto en *Operación Masacre* como en *Soldados de Salamina*; en ambas obras se ofrece otra versión de la

historia, alternativa al discurso hegemónico.<sup>1</sup> Además, se rescata del olvido a los sujetos que quedaron en segundo plano, a los “olvidados” de la historia oficial. De esta manera, se les construye un lugar en la historia, lo que repone algún tipo de justicia.

A partir del problema delimitado y la hipótesis de lectura, nos proponemos analizar la construcción de la figura del fusilado en dos textos que abordan, desde distintas perspectivas genéricas, hechos de la historia argentina (Walsh) y española (Cercas), de mediados del siglo XX. Específicamente, intentaremos: establecer los procedimientos para la construcción de la figura del fusilado en los textos del corpus, a través de los héroes personajes especificados; problematizar la utilización de los géneros en cuestión para la producción de sentido; articular los textos abordados con sus contextos histórico-sociales.

## 2. Estado de la cuestión

Algunas de las investigaciones que se han registrado sobre este tema son: “La ficción del testimonio” (1990), artículo donde Ana María Amar Sánchez considera que el relato de no-ficción organiza un espacio desmitificador, fracturado, que se realiza en el borde de lo literario y lo político, entre lo imaginario y lo real. Para ella, Rodolfo Walsh en *Operación Masacre* construye, a través de un relato testimonial, un narrador-detective-periodista que duplica y ficcionaliza al autor real, en un género que cuestiona las categorías de “verdad” y “realidad”. Consideramos que el aporte de esta autora ha sido valioso en cuanto a la problematización de este género, cuestión que ya se constata en el citado artículo, y más aún porque se utilizarán en el marco teórico sus teorías desarrolladas posteriormente.

En *Walsh, el Criptógrafo. Escritura y acción política en la obra de Rodolfo Walsh* (2011), Silvia Beatriz Adoue intenta encontrar recorridos que vinculen las tres series de Rodolfo Walsh (literaria, periodística y militante). En este sentido, considera que la obra investigativa de Walsh es tributaria del género periodístico y también de la narrativa policial, donde el periodista es detective/narrador, e incluye las voces de testigos, víctimas y sospechosos. Con respecto a *Operación Masacre*, la considera un “contra-relato”, una

---

<sup>1</sup> Consideramos el concepto de discurso hegemónico desde la perspectiva de Marc Angenot, quien a partir del concepto de Antonio Gramsci, define “...el concepto de *hegemonía*, entendido como la resultante sinérgica de un conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y la homogeneización de las retóricas, de las tópicos y de las *doxai*. Estos mecanismos otorgan a lo que se dice y se escribe dosis de *aceptabilidad*, estratifican grados de legitimidad. La hegemonía se compone de las reglas canónicas de los géneros y de los discursos (incluyendo el margen de las variaciones y desviaciones aceptables), de las reglas de precedencia y de los estatutos de los diferentes discursos, de las normas del buen lenguaje (incluso nuevamente los grados de distribución de los lenguajes, desde el alto estilo literario hasta el vale todo de la escritura periodística “popular”), de las formas aceptables de la narración, de la argumentación y más generalmente de la cognición discursiva; de un repertorio de temas que se imponen a todas las mentes, de tal manera que su tratamiento abre el campo de debates y disensos normados a su vez por reglas y convenciones de forma y de contenido.” (30, destacado en el original).

“narrativa forzada”, que destruye el discurso hegemónico a través de la presentación de “evidencias” para construir una “verdad”. Estos planteamientos nos resultan pertinentes y adecuados para reforzar algunos aspectos consignados en nuestra investigación, como por ejemplo, para perfilar y definir este tipo de género que instaura Walsh a partir de *Operación Masacre*.

*Rodolfo Walsh, la palabra y la acción* (2013), de Eduardo Jozami, constituye una de las biografías más completas de Rodolfo Walsh y analiza tanto sus primeros trabajos como su obra periodística, literaria y los fundamentos de su militancia política. El autor dedica un apartado especial, “Testimonio y nuevas formas narrativas”, al análisis de los tres relatos de no ficción, entre ellos, *Operación Masacre*. Destaca el carácter polifónico de estos relatos, a los que considera difíciles de definir por su condición de hibridez entre literatura y periodismo, entre ficción y verdad, donde se pone en evidencia el propósito que guía sus escritos: la voluntad de denuncia, que se manifiesta en la utilización política de la literatura. Consignar esta obra es de gran utilidad para nuestra investigación, ya que aporta los datos necesarios para configurar la biografía de uno de nuestros autores, los fundamentos y definición del nuevo género que contribuyó a crear como una posibilidad de renovación del lenguaje y las formas del relato.

Nilda Susana Redondo, en *El compromiso político y la literatura. Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977* (2001), realiza un estudio de la producción cultural del período 60/70 en la Argentina, así como de las concepciones ideológicas y políticas imperantes. Dentro del corpus analizado, toma como paradigma a la obra de Rodolfo Walsh y para su interpretación utiliza las teorías aportadas por Bajtín. Sostiene que Walsh, a través de su producción, plantea una teoría de la comunicación, una teoría literaria, una ética y una estética que se contraponen a los cánones hegemónicos establecidos. Nos resulta pertinente para nuestro análisis consignar esta tesis, ya que también colabora como una de las fuentes en el aporte de los datos biográficos del autor y algunas de sus interpretaciones y análisis sirven al propósito de nuestra investigación.

En la tesis *Articulaciones y deslizamientos genéricos en Operación Masacre de Rodolfo Walsh* (2004), Ivana M. Pellizón analiza las tensiones y deslizamientos genéricos que se producen en el texto, tanto como las implicancias literarias e ideológicas. Sostiene que *Operación Masacre* se halla entre un cruce de géneros, el narrativo ficcional y el periodístico o testimonial, donde la riqueza reside en la complejidad del conjunto que anticipa un género en formación. Así, *Operación Masacre* reafirmaría el poder de la escritura por el espacio dado a la multiplicidad de voces acalladas a través de los testimonios. Estas temáticas, ligadas con la problematización del género, también se analizan en el presente trabajo, así como



también la utilización de procedimientos literarios para la construcción de sentido en la escritura de Walsh.

En el artículo de Diego Alonso “La verdad y las pruebas. Cuatro tesis sobre la literatura testimonial de Rodolfo Walsh” (2011), a través del planteamiento de cuatro tesis, se intenta esclarecer los modos y el alcance del género testimonial en su acercamiento a la verdad. Uno de los planteamientos de este autor es que la historia en el testimonio walsheano tiene la forma de un espejismo cuya realidad debe ser probada; otra tesis es que Walsh escribe el crimen real como si fuera un crimen literario sin dejar de recordarle al lector que efectivamente ocurrió. La utilización de la metáfora del espejismo para dilucidar la verdad también se analizará en esta investigación, junto al cronotopo<sup>2</sup> del basural.

María del Rosario Fernández, en su artículo “El prólogo de “Operación Masacre” de Rodolfo Walsh: el literato/escritor y el periodista/investigador” (2013), analiza, desde un enfoque lingüístico, cómo la distinción entre la utilización de los tiempos verbales en el prólogo de la última edición de *Operación Masacre* se vincula con los límites entre la literatura y el periodismo en la construcción de la imagen del periodista/investigador y del literato/escritor, cuya investigación se inicia a partir de un enunciado clave y bisagra en el texto, estructurado en función de un oxímoron fundante (el fusilado que vive: Livraga). Este análisis resulta pertinente por el análisis del género y del personaje que la origina.

Con respecto a la obra de Javier Cercas, resulta relevante el trabajo de Vicente Luis Mora, “Sueño y documento. La literatura de Javier Cercas”, donde analiza la obra del escritor desde *El móvil* (1987) hasta *La velocidad de la luz* (2005), incluido *Soldados de Salamina* (2001). Explora los elementos característicos en la producción de este corpus y destaca que uno de sus temas es el de la recuperación del pasado, planteado como una necesidad de revisión, donde la frontera entre realidad y ficción es a veces borrosa. Según este análisis, la novela plantea la voluntad de reconstruir la memoria histórica tras la Guerra Civil, donde la necesidad imperante es la de no olvidar. Este texto resulta pertinente ya que sus postulados refuerzan y fundamentan algunos aspectos abordados en nuestro análisis.

En el capítulo: “Del pacto referencial a la ficción. *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas” de *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012), Catherine Orsini-Saillet sostiene que esta obra plantea el problema de la relación entre el texto y su referente, ya que la propia narración provoca ficcionalización en un relato que pretende ser histórico, y la necesidad de recurrir a la ficción consigue rellenar los vacíos dejados por la historia. La autora considera que en este texto es posible evidenciar al yo creador construyéndose a través de su obra, donde el espacio y los personajes se construyen uno frente al otro, y su escritura es una forma

---

<sup>2</sup> Definiremos la categoría de cronotopo en el apartado correspondiente a marco teórico metodológico.

de salvar la memoria de esos soldados anónimos representados por Miralles. Este análisis resulta relevante para nuestra investigación, ya que aborda algunas temáticas que también intentaremos profundizar en cuanto a cuestiones de género, espacios y personajes.

En *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI* (2006), Juan Carlos Martín Galván analiza los procedimientos paradigmáticos en un corpus de cuatro novelas españolas de principios del siglo XXI de corte realista documental cuya temática aborda la recuperación del pasado histórico (la Guerra Civil, dictadura, etc.), entre las que se encuentra *Soldados de Salamina*. Según su estudio, esta estética realista se propone reconducir la ficción hacia el compromiso ético y moral y aspira a recuperar la realidad histórica de un modo innovador. Para este autor, el componente narrativo del discurso histórico y fictivo; la condición de metatexto, su autorreferencialidad y juego paródico entre la realidad y ficción, así como su intento de relevancia histórica, política y social convierten a estas novelas en metaficciones historiográficas, plantean el deseo de culminar la indeterminación y la irresolución de los conflictos que dentro de un marco posmodernista quedaban sin resolver. La importancia de este texto para nuestra tesis radica especialmente en el aporte teórico y sus articulaciones con el análisis de la ficción de Cercas.

Otra de las investigaciones que creemos oportuno mencionar es la tesis doctoral de Luis Javier de Juan Ginés: *El espacio en la novela española contemporánea* (2004), donde se aborda la temática del espacio narrativo a lo largo de la historia de la literatura y específicamente de la literatura española de los últimos tiempos, la configuración del espacio y su importancia como elemento esencial del cronotopo, analizando no sólo la definición del espacio en sí, sino su construcción en el relato y sus implicancias en la configuración del sentido del mismo. El exhaustivo análisis que este autor realiza del cronotopo bajtiniano en general y particularmente aplicado a *Soldados de Salamina*, lo convierte en un trabajo de base para problematizar algunos aspectos de nuestro análisis.

*La búsqueda de la alteridad en Soldados de Salamina de Javier Cercas* (2012), de María Susana Sánchez, estudia la construcción de la figura del otro y sostiene que esta se realiza en base a la relación entre dos o más personajes, complementarios e inacabados que se necesitan dentro de coordenadas espacio-temporales. Nuestro análisis también se orienta en las mismas direcciones con respecto a algunos de los puntos abordados por esta autora, como la construcción del héroe/personaje según las categorías bajtinianas; por otra parte, también es relevante la problematización que surge al momento de clasificar genéricamente el relato.

En “Un secreto esencial: Literatura y memoria histórica en *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas” (2007), Víctor Lemus considera que la realización de esta novela se da a través de un debilitamiento de la ficción; además, la reflexión que el narrador hace sobre la Guerra

Civil recuerda al lector que ese es uno de los temas en que la España democrática asienta sus bases sin profundizar demasiado. Algunos aspectos planteados en este análisis, como memoria y conciencia histórica, también serán abordados en nuestro análisis.

José Saval, en su artículo: “Simetría y paralelismo en la construcción de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas” (2007) analiza la estructura de la novela y sostiene que esta alude a los héroes anónimos más que a su individualidad, y que está plagada de motivos simétricos. Este artículo es pertinente para nuestro análisis, ya que aborda la estructura de la novela, aspecto que también será analizado en nuestra tesis.

Como puede constatarse a partir de lo expuesto en este apartado, cada uno de los textos aborda alguna temática en particular de una sola de las obras analizadas en nuestro trabajo de investigación. En nuestro caso, intentaremos un trabajo comparado, focalizado en la construcción de los héroes personajes como encarnación de la figura del fusilado, temática que no ha sido abordada con anterioridad.

# CAPITULO 1

## PANORAMA HISTÓRICO SOCIAL

### 1.1 Contextos

Consideramos pertinente realizar una breve contextualización de los hechos narrados en las obras que nos ocupan, con la finalidad de comprender mejor el origen de las situaciones que se refractan en los textos del corpus. Para ello realizaremos una breve descripción de los motivos que desencadenaron tanto a la Guerra Civil en España y la posterior victoria franquista, como los motivos de la fallida Contrarrevolución de Valle y Tanco en la Argentina de 1956.

#### 1.1.1. La Guerra Civil Española<sup>3</sup>

El 28 de enero de 1930 cae la dictadura del General Primo de Rivera. La trayectoria política de España estaba en manos del rey Alfonso XIII, quien intentó realizar un retorno a la normalidad constitucional. Por ese entonces se comienza a crear el mito de una República moderada; el minúsculo Partido Comunista Español empieza a crecer, la Asociación Militar Republicana trata de controlar el Ejército y se concreta la acción política contra la Monarquía; la marea republicana alcanza a todos los rincones del país. Aznar es designado como jefe del gobierno de la Monarquía y más tarde, el 14 de abril de 1931, se proclama la República.

La transferencia de poderes de la Monarquía a la República ocurrió sin ninguna violencia. Se crea un gobierno provisional cuyo presidente, Alcalá Zamora, asume la Jefatura de Estado. Esta Segunda República fue rica en pensamiento, en materia cultural, pero no lograba una España integrada.

Tras algunos incidentes en diversos puntos del país, la situación se agrava cuando algunos extremistas republicanos empiezan a atacar a la iglesia, con quema de conventos, liberación de presos tras amotinamientos impulsados por movimientos anarquistas o libertarios. Como consecuencia, las derechas españolas comienzan a reorganizarse con el apoyo del Vaticano. Esta situación se convierte en un excelente pretexto para que los grupos reaccionarios, como la Falange, de orientación Fascista, y el Ejército se aúnen y provoquen el levantamiento del 18 de junio de 1936, que comienza en África y concluye con la rendición de la República en el año 1939, luego de una Guerra Civil que dejó al país sumido en una

---

<sup>3</sup> Para este apartado, se han utilizado los datos de: *Revista Crónica de la Guerra española*. Tomo 2. Ed. Codex. Buenos Aires, 1966; también los *Apuntes de Cátedra Literatura Española III*, año 2007.

catástrofe de la que le costaría mucho salir. La lucha deja como saldo muerte, miseria, destrucción, republicanos obligados al exilio o presos y un desánimo generalizado. La España fascista es expulsada de la Sociedad de las Naciones (Naciones Unidas), no participa en la Segunda Guerra Mundial porque está extenuada. La primera década de la posguerra (década del cuarenta) se caracteriza por una autarquía económica y cultural, ya que España debe bastarse a sí misma, cierra sus puertas al extranjero y se impone una censura férrea para eliminar todo lo que de “rojo” quedara en el pensamiento y en el territorio. En la década siguiente concluye la autarquía; se evidencia cierta apertura del régimen; España se incorpora a las Naciones Unidas; se reciben aportes de Estados Unidos para la reconstrucción de Europa (Plan Marshall); además, algunos escritores españoles publican desde el extranjero y, luego de una década, el turismo adquiere nuevo impulso. En la década del sesenta se produce una gran revolución: el turismo aporta cada vez más divisas extranjeras; Franco pone el gobierno en manos de tecnócratas (especialistas en distintas áreas, egresados de la Universidad del Opus Dei de Navarra), lo que genera una resistencia por parte del estudiantado más liberal y en intelectuales; los sesenta son épocas de crisis, corrupción y escándalos en la jerarquía de la iglesia, lo que conmueve al régimen franquista, y lleva a Franco a buscar portavoces de pensamiento más abierto. En la década del setenta Franco ya casi no puede gobernar; en 1973 se nombra al almirante Carrero Blanco como presidente del gobierno, quien luego será víctima de un atentado que le costaría la vida, por lo que le sucede Carlos Arias Navarro. Tras la muerte de Franco, en 1975, el príncipe Juan Carlos I es nombrado rey de España por las Cortes y por el consejo del reino, confirma en el gobierno al presidente Arias Navarro, a quien sustituiría en 1976 por Adolfo Suárez. Comienza así la *Transición*, proceso de cambios políticos que conllevó el desmantelamiento de la dictadura franquista y la instauración de un sistema democrático que quedaría plasmado en la Constitución de 1978.

### **1.1.2. Argentina y “la Libertadora”<sup>4</sup>**

En el año 1951 el General Perón es elegido por segunda vez con el sesenta y dos por ciento de los votos, pero tiene una fuerte oposición en la Iglesia, en los grupos de poder, en los partidos políticos y en los militares, ya que muchos ven en la figura del Presidente las características de un dictador. El 16 de junio de 1955, grupos de civiles opositores intentan asesinar al líder del peronismo mostrando una violencia inédita. Los aviones de la Armada arrojan bombas y ametrallan Plaza de Mayo y la Casa Rosada, dejando trescientos sesenta y

---

<sup>4</sup> Para este apartado se han utilizado los datos de: Luzuriaga, Pablo. *Pasado argentino reciente: cine y literatura*, Flaschland, Cecilia, 2007.

cuatro civiles muertos y alrededor de ochocientos heridos. Tres meses después, para evitar un baño de sangre mayor, Perón renuncia a la presidencia y posteriormente se exilia.

El inicio de la “Revolución Libertadora”, como se autodenominan los golpistas, comandado por los generales Roca y Aramburu, desencadena una implacable persecución contra el peronismo, que queda proscrito electoralmente. No obstante, van conformándose numerosos focos de resistencia. Durante el primer año del golpe militar se desarrolla una resistencia inorgánica, con tres polos de asentamiento: la fábrica, el barrio y los sectores militares peronistas. La política económica abandona su impronta estatal y pone el acento en la libre empresa. Sus pilares son la desnacionalización de la industria, la privatización de los bancos y el desmantelamiento de las economías regionales.

Al cumplirse el primer aniversario del golpe de la Revolución Libertadora, la dictadura encabezada por Aramburu comienza a mostrar fisuras. A principios de junio de 1956, el general Juan José Valle organiza sin éxito un alzamiento militar contra las autoridades de facto. Con la represión del movimiento se busca dar un escarmiento: A Valle y a sus compañeros se los fusila, así como también a un grupo de civiles que son arrestados aunque sin comprobación alguna sobre su participación en el levantamiento, en un basural de José León Suárez, antes de que el decreto de la Ley Marcial esté firmado. Este hecho es el que recupera Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*, luego de enterarse de manera casual que “hay un fusilado que vive”, ese oxímoron es el que lo lleva a investigar el hecho hasta sus últimas consecuencias.

## 1.2. Los autores

### 1.2.1. Rodolfo Walsh

Rodolfo Walsh<sup>5</sup> nace el 9 de enero de 1927 en Choele Choel, provincia de Río Negro, en el sur de la Argentina. En 1937, ingresa como pupilo en un colegio irlandés para huérfanos y pobres. Unos años después, en 1945, fallece su padre, por lo que la familia tiene que abandonar el campo. Uno de sus relatos, *El 37*, alude a estos años.

Desde 1944 hasta 1950 trabaja como corrector de pruebas y como traductor en Hachette, una empresa editorial de fuerte presencia en el mercado local, y luego lo hace como traductor. Sus primeros trabajos periodísticos aparecen publicados por 1947 en diarios de Buenos Aires y La Plata. En 1950 ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras, donde conoce a

---

<sup>5</sup> Los datos del autor fueron extraídos de las siguientes fuentes:

- Jozami, Eduardo. *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

- Luzuriaga, Pablo en *Pasado argentino reciente: cine y literatura*, Flaschland, Cecilia, 2007.

- Redondo, Nilda Susana. *El compromiso político y la literatura. Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977*, Ediciones Amerindia, 2001

Elina Tejerina, con quien se casa ese mismo año. Tuvieron dos hijas: María Victoria y Patricia Cecilia.

Entre 1951 y 1961 publica numerosas crónicas y cuentos en las revistas *Leoplan* y *Vea y Lea*, muchos de los cuales firma con el seudónimo de Daniel Hernández. En 1953 publica en la colección “*Evasión*” de Hachette, *Diez cuentos policiales argentinos*. En esa editorial publica también su primer libro de cuentos: *Variaciones en rojo* (1953), y la *Antología del cuento extraño* (1956). *Variaciones en rojo* obtiene el Premio Municipal de 1953 que por primera vez se otorgaba a un texto del género policial.

En 1955 se produce el golpe militar que derroca al gobierno constitucional de Perón. Con Aramburu al mando, el gobierno de facto reprime fuertemente en junio de 1956 el intento fallido de la Contrarrevolución. En ese contexto, se producen los hechos que darán origen a una de la obra que nos ocupa. Rodolfo Walsh, quien por ese entonces adhiere a los principios de la Revolución Libertadora, se entera de que hay un sobreviviente de los fusilamientos en los basurales de José León Suárez, Juan Carlos Livraga, por lo que comienza a investigar el caso. El resultado de estas investigaciones se publica primero a modo de notas en diferentes diarios y revistas, hasta que la revista *Mayoría* realiza la publicación definitiva. En diciembre de 1957 aparece la primera edición de *Operación Masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*. En la misma línea de investigación y denuncia, entre 1958 y 1959 publica en la revista *Mayoría* el *Caso Satanowsky*, investigación realizada por Walsh en relación al asesinato por parte de matones de SIDE (Servicio de Inteligencia del Estado), de Marcos Satanowsky, quien era el abogado de Ricardo Peralta Ramos, poseedor del paquete accionario del diario *La Razón*.

A mediados de 1959 viaja a Cuba donde crea la agencia de noticias Prensa Latina, cuyo objetivo es difundir la obra de la revolución. Más tarde, funda y dirige el Semanario de la CGT que aparece el 1° de Mayo de 1968. Allí escribe *¿Quién mató a Rosendo?* En 1969 Rodolfo Walsh comienza a militar en el Peronismo de Base. En 1971 comienza la filmación clandestina de *Operación Masacre*. En 1973 publica *Un oscuro día de justicia*, cuento escrito en 1967. Ese mismo año comienza a militar en la agrupación Montoneros, organización identificada con el peronismo que eligió el camino de la lucha armada para combatir la dictadura y pelear por la “patria liberada”. Militó en este movimiento junto a su hija María Victoria, Francisco “Paco” Urondo, Juan Gelman, Haroldo Conti y otros. Fue responsable del departamento de informaciones e inteligencia.

El 24 de marzo de 1976 se produce el golpe militar que usurpa el poder con J. R. Videla al mando de la Junta Militar. El 29 de setiembre de ese mismo año muere su hija María Victoria en un enfrentamiento con el ejército. En junio de 1976 crea la Agencia Clandestina

de Noticias (ANCLA) y en diciembre, Cadena Informativa, donde denuncia las atrocidades de la dictadura militar. Al cumplirse el primer aniversario del golpe de estado, Walsh es emboscado cuando se dirige a enviar una copia de la “*Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar*” al periódico; le disparan, su cuerpo acribillado llega a la ESMA, luego desaparece.

### 1.2.2. Javier Cercas<sup>6</sup>

Javier Cercas nace en Extremadura, en la provincia de Cáceres, España, en 1962. Hijo de un veterinario rural, en 1966 se traslada a Gerona y allí estudia con los Hermanos Maristas. A los catorce años, la lectura de Jorge Luis Borges lo inclina para siempre a la escritura. En 1985 se licencia en Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Barcelona y luego se doctora. Trabaja durante dos años en la Universidad de Illinois en Urbana, donde escribe su primera novela.

Su primera obra es el libro de cuentos: *El móvil* (1987); le siguen el ensayo *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (1994), sobre el famoso cineasta y novelista, y las novelas *El inquilino* (1989), *El vientre de la ballena* (1997) y *Soldados de Salamina* (2001), su obra más popular y elogiada, que marcha ya por la trigésima reimpresión y que lo consagra como el autor español de mayor proyección de la literatura española reciente y uno de los novelistas europeos más destacados de la actualidad. Ejerce además como columnista; recopila sus artículos en *Una buena temporada* (1998) y sus crónicas en *Relatos Reales* (2000). Su novela *Anatomía de un instante* (2009), analiza la figura de Adolfo Suárez, partiendo del intento de golpe de Estado ocurrido el 23 de febrero de 1981. Javier Cercas ha traducido a autores catalanes contemporáneos y a H. G. Wells.

Desde 1989 es profesor de Literatura Española en la Universidad de Gerona. Es colaborador habitual de la edición catalana y del suplemento dominical del diario *El país*. Por *Soldados de Salamina* obtuvo numerosos premios literarios y periodísticos, tales como: el Premio Salambó, concedido en febrero de 2002; Premio Ciudad de Barcelona y el Premio Libreter, entre otros. Con su tercera novela, *Soldados de Salamina* (2001), se transformó en un autor de masas.

Javier Cercas pertenece –como otros autores tales como Isaac Rosa, Jordi Soler, Ernesto Pérez Zúñiga, entre otros– a la llamada “tercera generación”, que en el caso de

---

<sup>6</sup> Los datos del autor fueron extraídos de las siguientes fuentes: Gómez López Quiñones, Antonio. “La Guerra Civil española: Soldados de Salamina de Javier Cercas”; Apuntes de clases *Literatura española III*, 2007; Potok, Magda. “Esa historia no puede contarse. La dificultad de representar el pasado en los novelas de Javier Cercas”; *Observatorio de la lectura y el libro. Boletín N°2*, octubre 2010. Ministerio de Cultura.



España equivale al rótulo de “los niños de la transición”, y son esa generación de los nietos de los combatientes de la Guerra Civil, que crecieron en democracia, pero sin embargo demuestran gran interés por indagar en la memoria de sus padres y abuelos afectados directamente por la guerra y la dictadura.

## CAPÍTULO 2

### MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

#### 2.1. Arquitectónica novelesca

En este trabajo de investigación intentaremos arrojar una mirada analítica sobre dos textos de la cultura: *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, para indagar de qué manera en ellos se tensionan cuestiones que aún siguen siendo motivo de polémica con respecto a los conceptos de ficción, no-ficción y sus relaciones con la novela.

Tomamos como base para el análisis de las obras la red categorial propuesta por Mijail Bajtín, quien al postular la noción de “arquitectónica” del texto artístico, le otorga a este una visión de totalidad y es posible de esta forma concebir a la obra artística como idea del mundo y del hombre en su aspecto espiritual y corporal (Arán, 1998:19). De esta manera, es posible identificar y analizar en la obra las categorías como las de héroe, ideograma y cronotopo. En palabras de Bajtín:

La novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la culminación ética. (Bajtín, 1991: 25)

Otras de las categorías bajtinianas a tener en cuenta para esta investigación serán las nociones de ficción, autor, héroe personaje, novela e ideología. Para Bajtín, en el arte lo que se denomina “ficción” es un objeto inventado, irreal en su naturaleza e inexistente en la vida, por lo tanto es la condición de ficción lo que acentúa la forma del texto artístico, es decir:

En el arte, la llamada ficción no es sino expresión positiva del aislamiento: por eso, el objeto aislado es también inventado, es decir, irreal en la unidad de la naturaleza e inexistente en el acontecimiento de la vida (...) con el elemento positivo de la ficción se subraya la propia actividad de la forma, la calidad del autor: yo me siento en la ficción, con mayor viveza, una persona que inventa activamente un objeto... (Bajtín, 1991: 64)

En la construcción o devenir del texto artístico, la posición axiológica del autor-creador es alcanzada con la ayuda de la palabra pero relacionada con el contenido, de manera productiva y finalizadora gracias al aislamiento del autor, a su no realidad. Otro concepto básico para nuestra indagación es la diferencia entre el autor real, el autor creador y el narrador, a quienes es importante no confundir y es en relación dialógica entre estos y los personajes como se produce la arquitectónica del texto:

Ese carácter especial, ese distanciamiento del autor o del narrador convencional con respecto del autor real y al horizonte normal, puede tener diferentes grados y presentar rasgos diferentes. Pero, en todo caso, ese especial horizonte ajeno, ese especial punto de vista ajeno acerca del mundo, los introduce el autor por su productividad, teniendo en cuenta su capacidad para, por un lado, mostrar el objeto de la representación bajo una nueva luz (descubrir en el objeto vertientes y aspectos nuevos), y, de otro, presentar también bajo una nueva luz ese horizonte literario “normal”, en cuyo trasfondo se perciben las particularidades del relato del narrador. (Bajtín, 1991: 130).

El héroe personaje tiene un cuerpo, un alma y una ética particular que lo definen. Además, constituye un punto de vista sobre el mundo y sobre sí mismo. A través de la figura del héroe es posible escuchar un discurso específico que refracta una visión del mundo determinada, que expresa una ideología. Con la noción de ideologema se designan a aquellas expresiones que presentan marcas estilísticas y contextuales que la relacionan con una determinada época, concepción del mundo, profesión o ideología y que constituyen marcas claras de lo social refractadas en la obra; la ideología, entendida como visión del mundo, pasa al texto a través del discurso y allí se concretiza en ideologemas, los cuales representan o reproducen algo que se encuentra fuera de ellos.

Desde la perspectiva bajtiniana la literatura es un constructo en evolución, la “obra-texto” es un concepto abierto donde es posible escuchar diferentes voces sociales: en un texto se entablan relaciones de polifonía y dialogismo que hablan en el texto a través de su arquitectónica, de sus ideologemas, cronotopos, personajes, narradores:

Así pues, la literatura refleja en su contenido un horizonte ideológico, es decir formaciones ideológicas ajenas (éticas, cognoscitivas y otras). Empero al reflejar estos signos ajenos, la propia literatura crea nuevas formas, nuevos signos de la comunicación ideológica. Y estos signos –obras literarias- se convierten en la parte objetiva de la realidad social que rodea al hombre. (Bajtín, 1994: 61).

El mundo novelesco (mundo de frontera, porque se expresa de forma inconclusa y por la cercanía que mantiene con otros textos extraartísticos), según Bajtín, se expresa de una forma inacabada, lo narrado es un presente inconcluso, por eso él define a la novela como un “género en formación”, donde los personajes se mueven en un “mundo inconcluso”, de esta manera, el héroe se presenta en constante construcción.

El héroe surge como idea del autor creador y en cuanto a “idea”, Bajtín señala que existe una posición de sentido, una actitud evaluadora ante el hombre y el mundo. Cuando el personaje logra desplegar los valores que gobiernan su mundo, su conciencia, adquiere una plenitud semántica que lo heroifica y asume una posición central en el mundo novelesco. (Arán 1998: 50-51).

Por otra parte, la conciencia creadora –lo que Bajtín llama “autor creador”– existe en la frontera, en un diálogo constante la creación del personaje se realiza en relación

permanente con el otro, que es lo que le permite al sujeto verse como otro y ver al otro, y es este dialogismo interno de la conciencia del héroe lo que permite su construcción. (Arán, 1998: 57). Esta construcción se realiza de acuerdo con las circunstancias espaciotemporales que rodean al personaje y es imposible pensarlo fuera de estas dimensiones, ya que en la construcción de la obra artística las coordenadas espaciales y temporales afectan al argumento, al personaje y a la organización de la misma. A estas coordenadas Bajtín las denomina cronotopo:

...Bajtín elabora la categoría de cronotopo novelesco que sería el conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, vinculados a la figura del héroe (...) logran refractar un modo social de interpretar el tiempo y el espacio reales... (Arán 1998: 68).

Las obras de nuestro corpus se caracterizan por su polémica clasificación, es por eso que se hace necesario partir de los postulados de Bajtín con respecto no sólo a la obra artística, sino también a conceptos tales como ficción, autor, personaje, ideograma y cronotopo. Las categorías anteriormente señaladas se irán desarrollando en la instrumentación del marco teórico para el análisis de los textos, así como también las concepciones de diferentes autores con respecto a los términos de ficción, no-ficción y realismo documental.

## **2. 2. Cuestiones de género**

### **2.2.1. No ficción**

Así como en los textos literarios lo que se enuncia es ficcional, los textos no ficcionales (científicos, periodísticos, etc.) siguen algunas reglas tales como el compromiso con lo dicho, la objetividad, las evidencias que corroboran lo afirmado, etc. En cuanto a *Operación Masacre*, su clasificación ha sido objeto de muchas discusiones y controversias. Esta nueva forma de narrar, que se mueve entre la no-ficción y la literatura, según Amar Sánchez (1992), plantea tensiones debido a la relación que entabla entre lo real y la ficción, puesto que son relatos testimoniales, narran hechos que son conocidos por la opinión pública y comprobables, pero se construyen siguiendo procedimientos literarios. El modo en que se dispone de ese material y su narración produce transformaciones que han sido motivo de polémicas: "...los textos ponen en escena una versión con su lógica interna, no son una 'repetición' de lo real sino que constituyen otra realidad regida por leyes propias con las que se cuestionan la credibilidad de otras versiones. (1992:14).

Con *Operación Masacre*, Rodolfo Walsh es el primero en presentar un discurso construido en el cruce entre la investigación periodística, los recursos del cuento policial y el

testimonio, ya que muchos años antes que se comenzara a acuñar el término de no-ficción en EEUU a partir de Truman Capote, el escritor argentino relató, a través de variados procedimientos literarios, los acontecimientos de junio de 1956, cuando, tras el intento fallido del levantamiento contra el presidente de facto Aramburu, un grupo de civiles es arrestado y posteriormente fusilado en un basural. La noticia de este accionar represivo por parte del gobierno militar lleva a Walsh a optar por la denuncia a través de un nuevo procedimiento literario en el cual va a prescindir de la ficción:

Operación Masacre (...) permitió a su autor la continuación de las pesquisas sobre el fusilamiento secreto de un grupo de civiles perpetrado por los militares (...) Operación Masacre ha sido calificada como una clásica “novela de no-ficción”, muy anterior al modelo del género, escrito por Truman Capote y editado en la década siguiente. (García Lupo, 2000: 21).

La relación de esta nueva forma de narrar con el periodismo es fundamental, ya que se convierte en un medio para asegurar la difusión de ciertos hechos que la mayor parte de la población ignoraba por completo. De acuerdo a lo planteado por Amar Sánchez, este tipo de texto debe explicarse como un discurso nuevo, ya que “la no ficción se plantea como un género ‘politizado’, esto se debe a los temas de actualidad periodística que generalmente aborda, mientras que el uso (...) de las técnicas le permite ingresar o acercarse a la literatura (1992: 18).

Al referirse a los relatos de no ficción, esta autora propone hablar de un *discurso narrativo no-ficcional*, ya que supera los límites de la clasificación e incluye a los textos más o menos cercanos al periodismo o a la ficción, donde la ficción puede leerse como realidad y los hechos pueden resultar ficcionales. Pero más allá de la discusión sobre la clasificación genérica, es necesario prestar atención a la función que tiene esta nueva forma de narrar, que es generar una participación en el lector (y es por ello que se considera también un discurso politizado), ya que esta renovación en la narrativa periodística intenta “desautomatizar al lector”, según A. Sánchez:

El discurso no-ficcional parece surgir allí donde se cruza una necesidad de fractura y renovación literarias con circunstancias históricas en las que los acontecimientos (revoluciones, luchas, crímenes políticos) no precisan de lo imaginario para convertirse en relatos, como si pertenecieran a una realidad de por sí suficientemente “literaria”. Aquí es donde reside una cierta condición “escandalosa” del género: “realidad” y “ficción” se transforman simultáneamente al estar en contacto y los límites entre ellas se vuelven imprecisos. (1992:28).

En el relato hay una verdad que por parte del poder se trata de ocultar, por lo que el narrador a través de testimonios, arduo trabajo de investigación de los hechos, etc., intentará develar y hacerla circular, poniendo de manifiesto y denunciando todos los mecanismos de ocultamiento de estos hechos, sacándolos a la luz y reclamando se imponga justicia sobre

ellos. Es decir que la búsqueda se centra en el develamiento de la verdad, en su demostración y es la escritura de estos acontecimientos y la forma elegida para narrarla lo que pone en primer plano un acto ilegal, una injusticia. El producto de la escritura de estos hechos y a través de esta nueva forma es lo que termina develando la injusticia.

En cuanto a la definición de este género, Amar Sánchez considera que no hay una realidad sino múltiples realidades construidas socialmente y es posible diferenciarlas de lo real, de los hechos, es decir, hay diversas miradas de un mismo hecho: "...puede pensarse a la ficción (...) como una *construcción*: los dos términos funcionan claramente como sinónimos en el caso del género de no-ficción, en la medida en que los textos son el resultado de un trabajo particular sobre un material testimonial: la ficcionalidad es *un efecto del modo de narrar*." (1992: 33, cursiva en el original).

Así, Rodolfo Walsh pone en cuestión la manera de representar los hechos reales en un discurso donde la búsqueda se concentra en el develamiento de la verdad, en su demostración. Es por ello el narrador investiga, aporta evidencias, pruebas, documentos y testimonios comprobables; de esa manera, se logra trascender la versión oficial:

El texto de no-ficción es una versión que enfrenta otras versiones de los mismos hechos, sólo que trabaja sin omitir testimonios, grabaciones y discursos que las otras silencian. Es una versión diferente –otra lectura de lo real- que para constituirse narrativa, ya sea por el modo de disponer el material como por la reconstrucción de los diálogos, la descripción de los "personajes" (...) se arriesga, incluso, a aceptar supuestos... (1992: 34).

La forma de este género tiene un significado en sí misma que va más allá de su contenido, sin alejarse de lo social ni lo histórico y representa una toma de posición de su autor con lo que demuestra, por lo que de alguna manera el texto está politizado y podría pensarse al género como político. Por otra parte, es en los personajes y narradores donde se produce la fusión de los límites entre lo textual y lo real, ya que según Amar Sánchez la no-ficción "*narrativiza* (o 'ficcionaliza') a los protagonistas de los hechos." (1992: 48 cursiva en el original). Las categorías narrativas de personaje y narrador funcionan como ejes que hacen posible que lo real se convierta en textual, se "literaturizan" en la construcción narrativa.

### **2.2.2. Realismo documental<sup>7</sup>**

El realismo documental es aquel que ficcionaliza a partir de documentos no sólo verosímiles sino reales (entrevistas a participantes de los actos que se relatan, consulta de archivos, revisión de los libros de historia, etc.), es decir, opera a partir de la tarea de documentación y archivo que debe obligatoriamente realizar quien se dedica al periodismo

---

<sup>7</sup> Algunos de los conceptos que se desarrollan a continuación se extraen de los apuntes de clase de Literatura Española III y se justifica su inclusión en este trabajo por su pertinencia con respecto a nuestro objeto de estudio.

“de investigación”, aunque luego se incorporen a esos datos reales elementos netamente ficcionalizados, no despojados de autobiografismos.

Según Martín Galván (2006), la función de estos textos es la de recuperar una realidad histórica apoyándose en una base documental (crónicas, testimonios, biografías, cartas, entrevistas, reportajes u otras novelas) y plantean la problemática dicotomía realidad/ficción, así como la íntima relación entre historia (historiografía), literatura y memoria. Al respecto, sostiene que estos textos replantean la propia definición del género (postulado por Bajtín) por su componente autobiográfico, metafictivo e histórico unido al propio discurso realista que se nutre de una copiosa documentación, puesto que “es el juego que combina los elementos biográficos reales y los ficticios introducidos por el autor dentro de la ficción”, pero afirma:

Tal vez más importante aún que el componente autobiográfico de todas estas novelas sea el componente metafictivo que éstas despliegan. Debajo de la trama argumental de todas ellas forja un proyecto literario que no es otro que la construcción autoconsciente del texto literario, es decir, el proceso de novelar. (Martín Galván, 2006: 13-14).

Este autor profundiza en el análisis de algunas de las tantas producciones literarias interesadas en recuperar para la memoria colectiva sucesos históricos centrados en la Guerra Civil y la posterior represión del régimen e intenta demostrar que esa falta de compromiso histórico puede atribuirse al pacto de la Transición, también llamado “pacto del olvido y del perdón”, que aún sigue vigente. Según el autor, uno de los factores que contribuyen a la amnesia nacional es el papel de la memoria (por su falta de objetividad) que es desechada por los historiadores en la construcción de la Historia (historiografía), lo que está fuertemente condicionado por las relaciones de poder en la producción del discurso histórico, que casi siempre está puesto al servicio de una ideología determinada. Es la trama la que ordena los sucesos reales, es a través de la narración que tanto la Historia como la ficción se enfrentan a lo real, en este punto cita a Joan Oleza, quien considera que la narración histórica no reproduce el pasado ni lo explica, sólo lo comprende y lo simboliza, constituyéndose en su relato alegórico. Es por estas explicaciones que Martín Galván cree que también es posible clasificar a *Soldados de Salamina* según lo que Hutcheon denomina “metaficción historiográfica”:

El componente narrativo del discurso histórico y ficticio; la condición de metatexto (...); su autoreferencialidad y juego paródico o contradicción entre la realidad y ficción, así como su intento de relevancia histórica, ideológica, política y social, convierten a estas novelas en metaficciones historiográficas ya entrado el S. XXI. (25).

Una de las características de este realismo documental es la situación contradictoria producida por el deseo de relevancia estética, política y epistemológica de estos textos y la

imposibilidad de poder alcanzarlo, contradicción que responde a las limitaciones de la propia historia como a la amnesia nacional y, por supuesto a la “incapacidad de la ficción y del lenguaje mismo para reconstruir una realidad estable” (Martín Galván, 2006: 41).



## CAPÍTULO 3

### *OPERACIÓN MASACRE:*

### LA REALIDAD DETRÁS DEL ESPEJISMO

#### 3.1. *Operación Masacre* dentro de la literatura argentina

Como mencionamos anteriormente, unos meses después del intento de levantamiento de civiles y militares peronistas contra el gobierno de facto de Aramburu en 1956, Rodolfo Walsh se entera por casualidad en un bar de La Plata de que hay un sobreviviente de los fusilamientos:

En el prólogo de *Operación Masacre*, Rodolfo Walsh cuenta que la primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos la escuchó en un café de La Plata, una noche asfixiante de verano, por boca de un amigo. Hoy sabemos que ese amigo era Enrique Dillon y que pronunció la frase “hay un fusilado que vive” un 18 de diciembre de 1956, a seis meses de los fusilamientos. (Luzuriaga, 2007: 19).

A partir de ese momento, se embarca en una investigación que determinará su futuro. Entrevista a Juan Carlos Livraga, se interioriza del hecho y lo expone al público. Así nace *Operación Masacre*, a partir del conocimiento de esos fusilamientos clandestinos; primero publica la entrevista y una serie de notas en diversos diarios y revistas de la época, que luego reescribe en formato de libro. Es decir que el punto de partida de su indagación es la supervivencia de uno de los fusilados, fenómeno que desencadena la búsqueda de evidencias. Esto se explica en el Prólogo, donde también se detallan las condiciones en las que se desarrolla su vida, la clase de sociedad en la que se vive por esos días, así como los primeros pasos y motivos de la investigación:

Lo primero que Walsh publica es la denuncia judicial de Juan Carlos Livraga, que sale a la luz el 23 de diciembre de 1956. Tiempo después Walsh dirá que ésta tuvo más que ver con preservar a su testigo que con la estrategia de la investigación. (...) A los pocos meses, entre el 15 y el 30 de marzo de 1957, apareció una serie de notas en el periódico nacionalista *Revolución Nacional* que ampliaba la información. Durante ese mismo año, desde el 27 de mayo al 29 de julio, la revista *Mayoría* publicó los últimos artículos, ya que lo siguiente fue la edición, también de 1957, en formato libro. (Luzuriaga, 2007: 23).

Es, por lo tanto, un hecho “increíble” que se establece como contradictorio —la existencia de un sobreviviente— lo que moviliza al autor a indagar. A partir de sus investigaciones se recrean las condiciones en las que tienen lugar los hechos que el autor pretende demostrar. Walsh es consciente del riesgo que corre y en qué medida expone su seguridad al aventurarse a denunciar esa irregularidad por parte del Estado y enfrentarse a él;

eso, y el afán por proteger a su testigo, quedan plasmados en una de las notas publicadas en Revolución Nacional:

...quien esto publica se considera incluido en la amenaza y se dirige al Gobierno de la Nación solicitando garantías (...) Si Juan Carlos Livraga llegara a ser víctima de alguno de esos rarísimos “accidentes” o “suicidios” (...) la opinión pública sabrá cómo interpretarlo. Y si Juan Carlos Livraga llega a desaparecer sepan los culpables que no habrían destruido una sola de las pruebas... (Link,1998: 26-27)

A medida que el autor relata lo acontecido, también expone la forma en que llega a los datos obtenidos mediante su búsqueda; esta tarea respalda la veracidad de los sucesos narrados como una búsqueda de corroboración de la verdad que se pretende demostrar, a la vez que va delineando y conformando una nueva manera de hacer periodismo y una nueva forma de narrar. En referencia a esto, Ricardo Piglia sostiene que “la investigación como uno de los modos básicos de darle forma al material narrativo” sirve de eje a toda su obra: “El desciframiento, la búsqueda de la verdad, el trabajo con el secreto, el rigor de la reconstrucción: los textos se arman sobre un enigma, un elemento desconocido que es la clave de la historia que se narra.” (AAVV, 2000:14)

*Operación Masacre* se divide en tres partes: el prólogo, que resume y sintetiza los motivos e intereses de la investigación. A continuación, a modo de relato policial se presenta a las personas, las víctimas involucradas en el hecho, mediante una descripción minuciosa a modo de retrato pintado sobre sus vidas, ocupaciones, intereses, etc. Esta descripción y contextualización de las *personas* a través de los procedimientos empleados en su caracterización logran que los mismos devengan en personajes, en sentido bajtiniano. Walsh retrata su vida cotidiana dentro del espacio al que pertenecen, así como también realiza un encuadre político y social del ámbito en el que se desenvuelven, con el fin de brindarle al lector la posibilidad de familiarizarse con ellos, observarlos de cerca e interiorizarse en sus vidas.

En la segunda parte del libro se relatan los hechos centrales en los que se basa el relato: la irrupción de la policía en los domicilios, las circunstancias de la detención y traslado. En la tercera parte, se agregan documentos, como las denuncias de Juan Carlos Livraga, los descargos de los denunciados y responsables del fusilamiento, así como también el análisis y los argumentos que se hacen de las excusas aportadas por parte de los funcionarios implicados. Finalmente, se anexan los apéndices, donde se incluyen los prólogos y epílogos a las sucesivas reediciones. A través de su lectura, puede constatarse cómo Walsh va cambiando su postura con respecto a la justicia, a su accionar y al efecto que esperaba en un principio que el libro realizase.

Es importante destacar el tiempo en que Walsh da a conocer la noticia de estos fusilamientos clandestinos, el momento en que toma conocimiento de ello: seis meses después, si bien ya había transcurrido algún tiempo, los hechos y la magnitud de la denuncia siguen vigentes, ya que el gobierno es el mismo de seis meses atrás; es por eso que Walsh se arriesga al denunciar y demostrar estas irregularidades. Según refiere María del Rosario Fernández:

...resulta interesante que, más allá del acontecimiento de narrar, también se especifique el tiempo (que no coincide con el del hecho) en que el narrador se anoticia (“a fines de ese año”). Creemos que esta doble referencia temporal abre el juego al relato, no sólo del fusilamiento, sino de la historia acerca de cómo se construye e investiga el mismo... (2013: 133, comillas en el original).

En el Prólogo se relata, desde la perspectiva del narrador, cómo vivió los momentos en que se desataba la contrarrevolución fallida; los enfrentamientos entre civiles y revolucionarios y los eventos presenciados que da a conocer desde su postura de testigo:

En ese mismo lugar, seis meses antes, nos había sorprendido una medianoche el cercano tiroteo con que empezó el asalto al comando de la segunda división y al departamento de policía, en la fracasada revolución de Valle. Recuerdo cómo salimos en tropel, los jugadores de ajedrez, los jugadores de codillo y los parroquianos ocasionales, para ver qué festejo era ése, y cómo a medida que nos acercábamos a la plaza San Martín nos íbamos poniendo más serios y éramos cada vez menos... (Walsh, 2007:17)

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, el punto de partida de la investigación es la supervivencia de uno de los fusilados, fenómeno que desencadena la investigación seis meses después de haber ocurrido. Según Fernández, el narrador en *Operación Masacre* juzga la historia como digna de ser contada, mostrada, a partir de allí no solo da pie a la historia, sino que también la valora como indubitable y cierta: “Los dichos de este testigo del hecho, son colocados en forma de un discurso narrativizado (Genette 1983), con lo cual el narrador no pierde el dominio de lo que cuenta al integrar la voz del otro a la suya propia.” (2013: 143).

Es posible interpretar a *Operación Masacre* como un reflejo de las condiciones políticas y sociales de una época determinada en la Argentina, ya que la literatura, como discurso que refracta una situación política, social e ideológica particular, no puede desvincularse de su contexto y sus condiciones de producción. En el momento en que estalla la contrarrevolución de Valle, Rodolfo Walsh adhiere al gobierno instaurado por la Revolución Libertadora, postura que tras el conocimiento de estos hechos cambiará. Sin duda, este texto puede considerarse fundante en cuanto a los procedimientos empleados y por ser precursor de una nueva forma de hacer periodismo y literatura a la vez. En cuanto a los tres textos de no ficción escritos por Walsh: *Operación Masacre*, *Quien mató a Rosendo* y *Caso Satanowsky*, Silvia Adoue (2011) sostiene que, más allá de que la crítica rotule a estas obras ya sea como literatura testimonial o literatura de non-ficción, es interesante prestar atención a

los procedimientos empleados, propios tanto de la literatura testimonial como de operaciones de acción política (trabajo de inteligencia y contrainteligencia) ya que “Estos movimientos, los testimoniales y los de acción política, son de naturaleza ambivalente: literaria y extraliteraria. O, mejor, son movimientos que tienden a pensar la práctica literaria como método de conocimiento y de lucha política.” (2011: 47).

Más allá de la impronta de *Operación Masacre* en este nuevo género literario, la literatura en general de Rodolfo Walsh, tanto la ficcional como la no ficcional e incluso la militante han sido reivindicadas y redescubiertas en este último período democrático en la argentina, ello se refleja en la inclusión de algunos de sus textos en los programas o lineamientos curriculares para el nivel secundario, pero no siempre fue así. De acuerdo a lo expuesto por Nilda Redondo (2001), en los primeros años de democracia, las obras culturales que sobrevivieron a los tiempos de la dictadura fueron poco o casi nada difundidas por pertenecer a un pasado traumático, velado, por lo que se explicaría ese intento de ocultamiento: “La elusión de R. Walsh (entre otros) de los libros de texto destinados al sistema educativo y bibliotecas públicas estaría directamente relacionada con lo anterior, puesto que fue militante de la organización Montoneros.” (2001: 16). Y luego explica y analiza estos motivos:

Este silencio tendría que ver con una fuerte censura y autocensura respecto de las características de la militancia revolucionaria de las décadas 60/70, que se traduce en una profunda ignorancia entre los ámbitos intelectuales y el pueblo en general, acerca de las razones de la lucha, las perspectivas políticas, sociales, económicas, culturales e ideológicas de aquellos movimientos. (2001: 17).

Como se dijo anteriormente, en la producción del discurso literario se manifiesta una determinada ideología y una interpretación particular de los sucesos que constituyen su realidad (su referente: en este caso, los fusilamientos de José León Suárez), por lo tanto es posible afirmar que Walsh tuvo la capacidad de captar en un momento histórico determinado los procesos de cambio de una sociedad (Redondo, 2001: 18), es decir que los medios de producción del producto literario son propios del proceso de elaboración del enunciado.

### **3.2. El género en cuestión**

En los relatos de no ficción, la relación que se establece entre la realidad a la que se hace referencia y la ficción, es decir, las estrategias literarias para narrarla, genera una serie de problemas teóricos por la dificultad de su clasificación como género. La escritura de *Operación Masacre* planteó un sinnúmero de polémicas con respecto a ello. Amar Sánchez (1992) propone distinguir entre los hechos de la *realidad* a la que considera una construcción, debido a las múltiples realidades construidas socialmente. Nada más adecuado para el caso del

género de no ficción, que por su carácter de *construido* se entiende como una forma particular de exponer el material testimonial, ya que “la ficcionalidad es un efecto del modo de narrar” (1992: 33).

Este relato construido es *una versión* sobre lo real, y el hecho de elegir esta forma particular de narrar, de construir el relato, implica ya una manipulación sobre el material testimonial y los hechos que se quieren demostrar; en el caso de *Operación Masacre*, como expresa Amar Sánchez:

...los textos de no-ficción no pretenden afirmar que “así fueron los hechos”, sino que éste es el testimonio, el registro construido que se ofrece de ellos. En particular, los relatos de Walsh declaran continuamente los medios empleados, el proceso de trabajo que los diferencia de las notas periodísticas de donde surgieron y dejan documentado la “mirada” del periodista y narrador sobre los acontecimientos... (1992: 86, comillas en el original).

Existe una fuerte conexión entre la no-ficción de Walsh y la forma narrativa del género policial, sin embargo, “...los discursos se entretajan, mezclan sus legalidades y generan una narración que se aleja de lo previsible. Este estatuto ambiguo del género es el que exige una lectura que sostenga su inestable equilibrio entre ficción/realidad.” (Amar Sánchez, 1992:88). En efecto, el autor pone en primer plano a los sujetos (subjetivación de la que ya se habló anteriormente) y los acontecimientos también se presentan dramatizados, detallados y pormenorizados, procedimientos que generan suspenso y tensión en la narración. A la vez que se presentan los sucesos más cercanos al lector, también el narrador se independiza en el espacio del relato, adquiere autonomía y se ficcionaliza. El Prólogo es un ejemplo de ello, porque contiene, a modo de matriz generadora, todos los rasgos que se desarrollan en la narración posterior: “Allí también se van conformando los sujetos protagonistas, y en especial (...) el narrador-periodista-detective. Él condensa múltiples funciones: narra, construye, investiga, acusa e intenta reparar justicia... (Amar Sánchez, 1992: 94). En este tipo de narración es posible constatar procedimientos utilizados por el autor que caracterizan el género: la omisión y la repetición, puesto que la no ficción trabaja fundamentalmente con el elemento elidido, con lo no dicho, y de esa forma da mayor preponderancia a lo que se quiere demostrar; para tales propósitos, la repetición sirve de refuerzo, le otorga énfasis.

Cuando Walsh se lanza a investigar lo ocurrido en los basetales, en primer lugar lo caracteriza como un exceso o una arbitrariedad policial; sin embargo, a medida que transcurre su investigación, reconoce la falla en el sistema judicial, y lo cataloga como un crimen de Estado. Según Adoue (2011), los procedimientos empleados por el autor (propios de la literatura testimonial y de operaciones de acción política) propician que se conciba a la práctica literaria como un método de conocimiento y de lucha política, ya que “el gran tema

que atraviesa las tres obras es la violencia de Estado y la búsqueda de la verdad, que se confunde con el esfuerzo por desmontar las narrativas de ese mismo estado.” (2011: 65). Sin embargo, la demostración de esa búsqueda no conduce a nada, como lo expresa el narrador en el epílogo de la segunda edición de 1964:

Hay otro fracaso todavía. Cuando escribí esta historia, yo tenía treinta años. Hacía diez que estaba en el periodismo. De golpe me pareció comprender que todo lo que había hecho antes no tenía nada que ver con una cierta idea del periodismo que me había ido forjando en todo ese tiempo, y que esto sí –esa búsqueda a todo riesgo, ese testimonio de lo más escondido y doloroso–, tenía que ver, encajaba en esa idea. Amparado en semejante ocurrencia, investigué y escribí enseguida otra historia oculta, la del caso Satanowsky. Fue más ruidosa, pero el resultado fue el mismo: los muertos, bien muertos; y los asesinos, probados, pero sueltos. (Walsh, 2007: 222).

Este fragmento sintetiza algunas de las características que muchos autores señalan en la no ficción; más allá de ello, Walsh, a través de la puesta en discurso de estos procedimientos particulares, en *Operación Masacre* logra hacer que su texto conmueva al lector, ya que convierte en personajes entrañables a los seres más comunes, “para encarnar en figuras creíbles las categorías más abstractas” (Jozami, 2013: 142). Tal como lo expresa Jozami, Walsh, a partir de la escritura de sus relatos testimoniales (específicamente *¿Quién mató a Rosendo?*) comienza a interrogarse sobre las posibilidades del nuevo género, tal vez porque podría pensar que estos testimonios podrían ser capaces de constituir una alternativa a la novela (Jozami, 2013: 143).

### **3.3. Livraga y la construcción del héroe**

Rodolfo Walsh, en *Operación Masacre*, construye una versión de los hechos, una verdad que se contrapone al discurso hegemónico, a la versión oficial difundida por la prensa del Estado. A través de los testimonios de los sobrevivientes, de la minuciosa investigación y corroboración de los hechos ocurridos pone de manifiesto estos actos juzgados por él como ilícitos, impunes e inconstitucionales perpetrados por el gobierno dictatorial de ese momento. De este modo, construye la evidencia de los sucesos testimoniados y su primera “prueba”, lo que moviliza la investigación es el relato de Livraga: “La experiencia de Livraga lo obsesiona y pone en funcionamiento la investigación: tiene que esclarecer la verdad de los hechos, hallar un sentido que explique lo injustificable” (Alonso, 2011: 107).

La descripción que el narrador hace de Livraga pone el foco en algunos detalles de este personaje; ello se relaciona con una de las características del género mencionada que consiste en poner en primer plano a hechos o personas que en una crónica quedarían en segundo lugar, en este caso, la de un sobreviviente en cuyo cuerpo se inscriben las atrocidades cometidas. Así comienza Walsh la descripción de Livraga:

No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga.

Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana.

Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto. (Walsh 2007: 19).

En el relato, la figura del narrador oscila entre el distanciamiento que impone la crónica y el involucramiento que supone la ficción, entre la voluntad de verosimilización y la fuerza de la historia y sus implicancias éticas y políticas que se filtra una y otra vez en el discurso objetivo, probablemente con el fin de demostrar cuánto sabe de la historia narrada. Esto queda plasmado en el Prólogo de *Operación Masacre* donde el narrador cuenta sus peripecias para obtener toda la información necesaria, de esta forma, da a conocer al hombre que genera la investigación: “Flaco, de estatura mediana, tiene rasgos regulares, ojos pardo-verdosos, cabello castaño, bigote, le faltan unos días para cumplir veinticuatro años.” (Walsh, 2007: 50).

Por medio del empleo de las técnicas del policial, se “narrativizan” los hechos, lo que genera una sensación de suspenso, aunque el lector conozca de antemano el desenlace. El proceso de escritura se inicia a partir de la denuncia de uno de los sobrevivientes de la masacre y, como advertimos más arriba, es lo primero que publica Walsh en *Revolución Nacional* en el mismo momento en que se lleva a cabo el juicio. A partir de esto, la figura de Livraga se erige como eje generador de sentido, no sólo como propulsor de la investigación, sino por su determinación de denunciar, de exigir que se explique lo sucedido y se imparta justicia. En el texto se destaca su actitud: pese a los riesgos que corre, permite que se publique la demanda judicial iniciada por él contra el jefe de policía Fernández Suárez: “Ante el peligro se mostrará lúcido y sereno. Y pasado el peligro, demostrará un coraje moral que debe señalarse como su principal virtud. Será el único, entre los sobrevivientes o los familiares de las víctimas, que se atreva a presentarse para reclamar justicia.” (Walsh, 2007: 51).

En *Operación Masacre*, el poder hegemónico, así como el sistema judicial en su conjunto, es cuestionado por su accionar arbitrario e inconstitucional, por lo tanto, Walsh presenta otra versión de los hechos, que demuestra con datos y organiza mediante nuevas formas y técnicas apoyadas en testimonios y documentos. La articulación de todo esto da como resultado un relato no ficcional y verosímil de los hechos. Tal como expone Roberto Ferro:

A partir del material del caso Livraga, Walsh lleva a cabo un conjunto de operaciones de puesta en discurso que producen una situación comunicativa en la que el enunciador apunta a

implicar a los lectores en una actividad de participación frente a los sucesos, dirigiéndose, asimismo, a las víctimas, los agresores y los jueces, envolviéndolos a todos como destinatarios. (...) En el reportaje a Livraga y en todo el corpus de Operación Masacre, se hace público el espacio acotado a la causa; es a los lectores a los que se les propone un saber que el enunciador procesa discursivamente de tal modo que demanda su participación en la finalidad de acusar/defender a las partes en litigio y exigir justicia. (2000: 150).

Según el marco teórico explicitado, el héroe/personaje bajtiniano se destaca por tener una ética particular, una determinada ideología y refractar en su discurso una visión del mundo que lo rodea. Ese discurso adquiere autonomía dentro de la obra e incorpora valoraciones ideológicas en el proceso de creación que vincula el habla de los héroes con la ideología del autor:

El habla de los héroes, que dispone en la novela –en una u otra medida– de autonomía semántico-literaria, de su propio horizonte, debido a ser un habla ajena en un lenguaje ajeno, puede también refractar las intenciones del autor y, por lo tanto, puede representar en cierta medida el segundo lenguaje del autor. Junto a eso, el habla de los héroes influencia casi siempre (a veces ponderosamente) al habla del autor, desparramando en ella las palabras ajenas (el discurso ajeno disimulado del héroe), e introduciendo así la estratificación, el plurilingüismo. (Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 1991:132-133).

A través del discurso de este héroe, de la construcción de la figura de Livraga, Walsh representa también y le da voz a todas las víctimas de la masacre, que fueron juzgadas de antemano o son sospechosas por el simple hecho de pertenecer a cierta clase social, a ser posibles portadores de determinada ideología política, en este caso, el peronismo. Es decir que estas víctimas son arrestadas y asesinadas por pertenecer *presuntamente* al partido peronista. En este sentido, los testimonios de las víctimas y la reconstrucción de los hechos, incorporan, a través de la voz narrativa, la indignación moral por la violación y el atropello a la legalidad de los derechos de estos fusilados. El texto propone que esta historia es realmente digna de ser contada, que construir este relato es en parte una manera de obtener algún tipo de reparación. Este deseo de justicia se dirige específicamente a los sectores populares representados por Livraga y el resto de los fusilados. Específicamente, en el caso del primero, niega estar involucrado en el levantamiento, como también niega ser peronista, cuestiones que el narrador sostiene y reitera a través del recurso discursivo anafórico y de la pregunta retórica con que inicia cada párrafo:

¿Sabe algo? Él lo negará terminantemente. Y añadirá que carece de todo antecedente policial, judicial, gremial o político. Y esa afirmación también será probada y confirmada. ¿Sabe algo a pesar de todo? Son muchos en el Gran Buenos Aires los que están en la onda, aunque no piensen intervenir. Sin embargo, de los numerosos testimonios recogidos, no hay uno solo que indique a Livraga como comprometido o enterado. (Walsh, 2007: 51).

Por otra parte, la figura de Livraga cobra otras dimensiones por su calidad de “resucitado” y por lo increíble de este acontecimiento. Ya desde el oxímoron “el fusilado que vive”, el narrador le otorga a la descripción de Livraga una imagen que trasciende la propia realidad: “Más tarde, ya ‘resucitado’, acompañará a su padre en trabajos de construcción.”



(Walsh, 2007:51). Y ello habilita la comparación que realiza Adoue con un cuento policial de Walsh escrito cuatro años antes de este suceso, “Los ojos del traidor”, donde parece predecir la historia de Livraga puesto que aparenta haber una conexión inmediata entre estos dos personajes provenientes, uno de la ficción (cuatro años antes del intento de levantamiento del ’56) y el otro del partido de Florida: “El personaje improbable, capaz de relatar su propio fusilamiento en primera persona, se hizo carne en el testigo Livraga, que sería fusilado cuatro años después de la publicación del cuento Los ojos del traidor y sobrevivía para contar “su muerte” (Adoue,2011:88, cursiva y comillas en el original).

La historia que *Operación Masacre* da a conocer acerca del fusilamiento de Livraga resulta increíble debido a la inexplicable sobrevivencia, a sus peripecias durante y después de la masacre, incluida su lucha constante para conseguir alguna respuesta por parte de los responsables del fusilamiento y las secuelas de las heridas irreparables en su rostro.

La narración del momento del fusilamiento incorpora elementos del policial en la tensión que genera:

De pronto siente un irresistible escozor en los párpados, un cosquilleo caliente. Una luz anaranjada en la que bailan fantásticas figuritas violáceas le penetra la cuenca de los ojos. Por un reflejo que no puede impedir, parpadea bajo el chorro vivísimo de luz.

Fulmínea brota la orden:

-¡Dale a ése que todavía respira!

Oye tres explosiones a quemarropa. Con la primera brota un surtidor de polvo junto a su cabeza. Luego siente un dolor lacerante en la cara y la boca se le llena de sangre.

Los vigilantes no se agachan para comprobar su muerte. Les basta ver ese rostro partido y ensangrentado. Y se van creyendo que le han dado el tiro de gracia. No saben que ése (y otro que le dio en el brazo) son los primeros balazos que le aciertan. (Walsh, 2007: 97).

En este texto, el relato se concentra en los protagonistas, por medio de sus testimonios, de sus voces, se van reconstruyendo los hechos para exponerlos y denunciarlos al público. En este sentido, las declaraciones de cada una de las víctimas ofrece una perspectiva distinta sobre el mismo acontecimiento que reforzará la veracidad del relato, ya que la prueba tiene un lugar central en él. En el caso de Livraga, el aporte del testimonio de otra de las víctimas, Troxler, es una de las pruebas que confirma que fue fusilado en el basural y no herido en un tiroteo como intentó demostrar la policía:

Casi está llegando a la estación, cuando ve venir a Livraga, tambaleándose y cubierto de sangre. En el mismo instante un oficial del destacamento de policía próximo iba al encuentro del herido, gritando: “¿Qué pasa? ¿Qué pasa?”.

–Nos fusilaron..., nos pegaron unos tiros –farfullaba Livraga, entre insultos e incoherencias. (Walsh, 2007: 101).

La pesadilla que vive Livraga a partir de esa madrugada se construye en un relato que se acerca más a la ficción que a la realidad.

Resulta impactante la relación con la figura de Cristo en la imagen en la idea de la resurrección que encierra el enunciado “el fusilado que vive”. Esto, con un valor simbólico

que en el texto se vincula más a lo social que a lo religioso, es decir, el foco no está puesto en la trascendencia hacia la *otra vida* sino en la trascendencia de la comunidad y de lo social. A través de este valor, se va construyendo el mito o la leyenda popular del resucitado, mediante la circulación de la historia de Livraga (que logra atrapar el interés de Walsh), por medio de la circulación de ese relato es posible constatar cómo se encarna este héroe en el sentido bajtiniano (héroe en cuanto a encarnar los valores y las imposiciones de la sociedad), de esta forma, la figura de este héroe representa los espíritus de las clases sociales vulneradas a través de estos procedimientos irregulares y opresivos como también el deseo de justicia que subyace en toda arbitrariedad.

### 3.4. Cronotopos

Como señalamos en el apartado correspondiente al Marco Teórico, Bajtín denomina “cronotopo” a las coordenadas espaciales y temporales que convergen en el texto artístico, ya que en el arte el tiempo se hace visible tanto como el espacio se intensifica, entra en el movimiento del tiempo y del argumento de la historia: “Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.” (Batín, *Teoría y estética de la novela*, 1991:238). El cronotopo, como la forma y el contenido en la obra, determina la imagen del hombre en la literatura así como lo artístico del texto literario en relación con la realidad, por lo tanto, también incluye un momento valorativo. Esta categoría de la teoría bajtiniana nos permite abordar el texto de Walsh desde sus circunstancias particulares y plantear un análisis crítico. En este sentido, es posible profundizar en el análisis a través del *cuerpo* de Livraga y los demás fusilados, como lugar de la violación y el atropello. También relevamos el cronotopo *basural*, que aloja a los cuerpos de las víctimas como parte de los desechos que contiene. En cuanto a lo primero, como se señaló anteriormente, se rescata en la posible comparación con la figura de Cristo un valor social más que religioso. Al respecto, es posible establecer una relación con las víctimas “no resucitadas”, con las que no pudieron escapar de la muerte, como es el caso de Brión quien, según los datos recogidos por Walsh, fue efectivamente asociado y comparado con la imagen del Cristo crucificado:

El sereno del depósito de la morgue estaba acostumbrado a ver cadáveres. Cuando llegó esa tarde, sin embargo, hubo algo que le impresionó vivamente. Uno de los fusilados tenía los brazos abiertos a los flancos, y el rostro caído sobre el hombro. Era un rostro ovalado, de cabello rubio y naciente barba, con una mueca melancólica y un hilo de sangre en la boca. Tenía una tricota blanca, era Mario Brión y parecía un Cristo\*.

El hombre se quedó un momento atontado.

Después le cruzó los brazos sobre el pecho.

\*Textuales palabras del sereno al padre de Mario muchos meses después. (Walsh, 2007:107)

El cuerpo como cronotopo se construye a través de cada uno de los fusilados: los cuerpos mutilados, lastimados, malheridos y destrozados, que encarnan, en su propia materialidad, el ejercicio abusivo del poder de un Estado que ha dejado de ser Estado de derecho. No es casual que estos fusilamientos se realicen en el basural. Y en ellos se inscribe la desvalorización de la vida humana. El cronotopo de los cuerpos de estas víctimas en algún sentido propiciatorias, remite también a la putrefacción, a la degradación física, que se liga con las heridas que luego exhibe Livraga en su rostro, a las asume como “estigma”. El poder degrada a estas víctimas a una entidad no humana, pero el relato de Walsh les repone el carácter de humanidad. El punto está en los valores que encarna el cuerpo, ya que resulta la materia de la cual Walsh se apropia para redignificar. Esto queda plasmado en la historia de Livraga –fusilado, malherido, maltratado hasta el límite–, y en la reivindicación que Walsh hace de su situación, su propia degradación sintetiza lo que representa el gobierno de la Revolución Libertadora para Walsh:

Pero Juan Carlos no ha muerto. Sobrevive prodigiosamente a sus heridas infectadas, a sus dolores atroces, al hambre, al frío, en la húmeda mazmorra de Moreno. Por las noches delira. En realidad ya no existen noches y días para él. Todo es un resplandor incierto donde se mueven los fantasmas de la fiebre que a menudo asumen las formas del pelotón. Cuando acaso por piedad le dejan a las puertas las sobras del rancho, y se arrastra como un animalito hacia ellas, comprueba que no puede comer, que su destrozada dentadura guarda todavía lacerantes posibilidades de dolor dentro de esa masa informe y embotada que es su rostro.

Y así pasan los días. La venda que le pusieron en el hospital se va pudriendo, sola se cae a pedacitos infectos. Juan Carlos Livraga es el leproso de la Revolución Libertadora. (Walsh, 2007: 119).

Y no es sólo su degradación, más bien podría hablarse de animalización, o en las propias palabras de Walsh:

...esa noche llegó al calabozo trayendo con la punta de los dedos una manta usada hasta entonces para abrigar al perro de la comisaría, la dejó caer sobre Livraga y le dijo: –Esto no se puede, pibe... Hay órdenes de arriba. Pero te la traigo de contrabando. Bajo esa manta, Juan Carlos Livraga quedó hermanado con el animal que antes cobijara. Era, más que nunca, el perro leproso de la Revolución Libertadora. (Walsh, 2007: 120).

Junto al cronotopo del basural, entendido por Walsh como el lugar del fusilamiento, para el efecto de “tronarlos” (este espacio se constituye como lugar de descarte, de deshecho, de marginalización; un sitio aislado y desolado, ideal para cometer actos al margen de lo legal), está presente la metáfora del “espejismo”, que puede interpretarse también como otro cronotopo, tal como Walsh lo señala: “mar de latas y espejismos”, lo que provoca una imagen borrosa, engañosa de la realidad, que es necesario dilucidar.

Según Diego Alonso (2011), esta imagen del espejismo tiene la virtud de comunicar, de hacer ver algo que se intentó ocultar, y está estrechamente relacionado con el basural, puesto que ahí ocurrió lo que se trata de encubrir, es el lugar donde ocurrieron los hechos: “...se inicia un proceso de recabación de pruebas que devuelve la realidad a los espejismos de

la historia. Son éstas, las pruebas, las que constituyen la evidencia, es decir, lo inmediatamente visible que se contrapone a la imagen lejana e ilusoria del espejismo. (Alonso, 2011: 98). Este cronotopo encarna también el aislamiento y el descarte, ya que los basurales se planifican siempre lejos de las urbanizaciones, con la finalidad de evitar la contaminación, por lo tanto, también está relacionado con los márgenes, un sitio que se contrapone a la *civilización*, es decir, lugar apto para la *barbarie*, fuera de las normas y las leyes, tal como el acto que allí se lleva a cabo: "...divisamos esa alta y oscura hilera de eucaliptos que al ejecutor Rodríguez Moreno le pareció 'un lugar adecuado al efecto', o sea al efecto de tronarlos, y nos encontramos frente a un mar de latas y espejismos. No es el menor de esos espejismos la idea de que un lugar así no puede estar tan tranquilo..." (Walsh, 2007: 21, comillas en el original). Es decir, la imagen del espejismo representa una realidad que debe ser probada; por lo tanto, a través de su dilucidación, Walsh trata de hacer visible algo que fue encubierto deliberadamente, tanto en el procedimiento como en su posterior publicación y conocimiento de esos hechos. A través de la organización discursiva de Walsh, es evidente que lo que se opone a la basura es la búsqueda, la limpieza, en este caso, la investigación para desmontar ese *basural*, para desmentir esa versión ilusoria y falsa.

La traducción de la organización simbólica de los cronotopos en *Operación Masacre* tienden a respaldar, a probar la verdad que se pretende demostrar. Otro cronotopo importante es un medio de comunicación bastante difundido por aquella época, la *radio*, que a la vez es el motivo o la excusa de la reunión en los dos domicilios allanados en Florida. Esta va marcando en el relato, de manera rítmica, todos los momentos previos y posteriores a la difusión de la ley marcial. La radio, como medio de comunicación y como voz oficial del gobierno (como medio para la construcción y manipulación de la opinión pública), se convierte, dentro del relato, en un símbolo que representa la prueba tangible de la sucesión de los acontecimientos, y como prueba del momento exacto de la difusión, a través de ella (por ser medio masivo de comunicación), de la promulgación del decreto. Tal como analiza Pampillo:

...en la referencia al aparato de radio, presente ya desde el primer capítulo: "la pequeña radio sobre la repisa del aparador, transmitirá música popular". Tal como sucede en el policial de enigma, la radio, aparentemente insignificante, apenas un indicio, se volverá la prueba decisiva: en el diario de locutores de Radio del Estado quedará asentada la hora de comunicación de la ley marcial. Pero la radio también opera como una síntesis irónica de un fenómeno de enunciación: la radio, un medio polifónico por excelencia, devendrá monológica cuando se vuelva "la radio del estado" que acalla las demás voces. (Pampillo/ Urtasun, 2000: 174).

En dos planos, a medida que se relatan los hechos, la radio paralelamente marca el ritmo de la narración. La programación que va ofreciendo (todo ello documentado) hasta llegar al momento preciso en que se dan a conocer a través de ella los últimos sucesos ocurridos y los posteriores comunicados: "Son la 21.30 (...) Radio del Estado, la voz oficial

de la Nación, transmite música de Haydn” (Walsh, 2007: 39); “Faltan pocos minutos para las once. La radio está transmitiendo los preliminares de la pelea de box. (...) Si acaso sintoniza un instante la Radio del Estado, la voz oficial de la Nación, comprobará que ha terminado de transmitir un concierto de Bach y a las 22.59 inicia otro con Ravel...” (Walsh, 2007: 56).

Cabe destacar la forma en que este medio de comunicación se vuelve convocante, propiciando la sociabilización, puesto que la radio es el motivo principal o aparente por la que este grupo de personas se reúnen en los domicilios, para escuchar la transmisión de la pelea de box. La breve transmisión de la pelea deja a los oyentes satisfechos, mientras el narrador de *Operación Masacre* también pone al tanto al lector de lo que se transmite en ese mismo momento en la emisora del Estado:

A las 23.56 Radio del Estado, la voz oficial de la Nación, deja de ofrecer música de Stravinsky y pone en el aire la marcha con que cierra habitualmente sus programas (...) A las 24 se irrumpe la transmisión (...)

No se ha pronunciado una sola palabra sobre los acontecimientos subversivos, no se ha hecho la más remota alusión a la ley marcial, que como toda ley debe ser promulgada, anunciada públicamente antes de entrar en vigencia.

*-A las 24 horas del 9 de junio de 1956, pues, no rige la ley marcial en ningún punto del territorio de la nación.* (Walsh, 2007: 69, cursiva en el original).

El testimonio, a través de la prueba de la radio, se convierte en una estrategia más del narrador para demostrar una verdad, que la detención de aquellos civiles se realizó antes de promulgarse la ley Marcial: “A las 0.11 del 10 de junio de 1956, Radio del Estado reanuda sorpresivamente su transmisión, con la cadena oficial. Por espacio de veintiún minutos propala una selección de música ligera. Es el primer indicio oficial de que algo serio ocurre en el país.” (Walsh, 2007:70). Y esta insistencia por parte del narrador responde a otro procedimiento empleado por Walsh: la repetición, que según Amar Sánchez es una forma de expansión de la escritura, de reforzar lo dicho y llenar los espacios omitidos, en este caso que tanto las detenciones como los fusilamientos fueron realizados fuera de la ley. (1992:108)

Luego, en el relato de la reconstrucción que el narrador realiza de los hechos, la radio: voz oficial del Estado, difunde la noticia de la ley que rige en el país a partir del momento de su difusión, prueba que corrobora y respalda la ilegalidad de la detención de las personas en Florida y su fusilamiento sin juicio previo: “A las 0.32 en punto, Radio del Estado interrumpe la música de cámara y transmitiendo en cadena nacional anuncia que va a dar lectura a un comunicado de la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación, promulgado en dos decretos.” (Walsh, 2007: 72).

En conclusión, la radio es un elemento fundamental, en relación con la trama narrativa y también en relación con las versiones de los acontecimientos y la función que cumple en la época en que todo ello se desarrolla.

### 3.5. Relaciones con la dimensión histórico social

Uno de los hechos que en esta obra nos demuestra Walsh es que, en junio de 1956, el peronismo derrocado nueve meses antes realizó su primera tentativa de retomar el poder mediante un alzamiento. Según los justificativos revolucionarios (que son claramente explicados en *Operación Masacre*) el país vivía una cruda y despiadada tiranía debido al totalitarismo instaurado por el gobierno de facto. Esta actitud revolucionaria se presenta como el inicio de la resistencia peronista que actúa ya como una fuerza popular mayoritaria. En cuanto a la lucha de estas clases sociales, Nilda Susana Redondo sostiene que "...son los sectores populares encabezados por la clase obrera los capaces de desarrollar una cultura de resistencia contrahegemónica, es decir en oposición a la dominante. Esto implica una valoración de las prácticas de lucha y resistencia populares..." (Redondo, 2001: 61). De manera similar a esta resistencia, Walsh realiza la suya propia al negarse a aceptar una versión oficial falaz e incompleta, desafiándola y desestimándola, esta autora considera que se trata de una característica determinante del autor y su escritura, puesto que

Un concepto central en Walsh es la fuerza que posee la resistencia, individual como colectiva. Es decir, si bien tiene una gran capacidad para percibir todos y los más diversos mecanismos de opresión, represión y censura que articula el poder, no cree que este poder sea inexpugnable. La denuncia, la perseverancia, la valentía, la capacidad de desarrollar redes clandestinas de resistencia son algunos de los instrumentos a los que permanentemente se recurre para oponer a la muralla del poder, otra palabra. Esto se percibe a lo largo de todos sus escritos, pero algunos son paradigmáticos como *La muerte de los pájaros*, *Operación Masacre*, *Un día de Justicia*. (Redondo, 2001: 225).

Aunque el autor cree en la eficacia de su escritura y luego pierde la fe en la justicia, ya que es el mismo Estado el responsable de estos hechos, no pierde la fe en el poder de lo dicho y demostrado, de la literatura, de la escritura, como un oficio capaz de crear sentidos. Y aunque los sentidos que en un texto se van construyendo operen dentro de un contexto particular en permanente mutación (como la situación social que se vive en la Argentina por esos momentos, las acciones políticas que se ponen en práctica o la economía), el autor va añadiendo modificaciones en las reediciones de su libro según las circunstancias lo ameritan y la finalidad de su escritura va cambiando. En el epílogo a la tercera edición, en 1969, en el apartado titulado "Retrato de la oligarquía dominante", el autor realiza una síntesis del panorama sociohistórico de las décadas del '50 y '60 en la Argentina. Allí explica que los fusilamientos de militares en junio de 1956 (sin considerar a los civiles masacrados en la maniobra ilegal) se realizaron porque estos pretendieron hablar en nombre del pueblo: más específicamente, del peronismo y la clase trabajadora. Episodios como este, así como los ocurridos antes y después del '56, son hechos propios de la lucha de clases en Argentina, es decir que todas estas muertes, asesinatos, sesiones de picanas en comisarías, represiones, manifestaciones obreras, etc., se presentan de alguna manera como consecuencia de las

mismas causas, tal como Walsh lo expresaba entonces: “Era inútil en 1957 pedir justicia para las víctimas de la “Operación Masacre”, como resultó inútil en 1958 pedir que se castigara al general Cuaranta por el asesinato de Satanowsky, como es inútil en 1968 reclamar que se sancione a los asesinos de Blajaquis y Zalazar, amparados por el gobierno. Dentro del sistema, no hay justicia. (Walsh, 2007:223,224 las comillas son del autor). Aun así, la escritura, la puesta en texto de los aspectos desconocidos por el pueblo acerca de los fusilamientos clandestinos en el basural de José León Suárez, si bien no consigue que el sistema judicial obre en consecuencia, logra otro tipo de reivindicación: la que se opera a través de la historia que queda plasmada en la literatura.

## CAPÍTULO 4

### ***SOLDADOS DE SALAMINA. UNA APUESTA POR LA VERDAD DE LA FICCIÓN***

#### **4. 1. Contextos**

En *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, el narrador y protagonista, un joven escritor que se desempeña como periodista en un diario, a partir de la intención de escribir una novela sobre el fusilamiento de Sánchez Mazas, indaga sobre algunos aspectos de la Guerra Civil española y posterior dictadura franquista. Lleva el mismo nombre que el autor real de la obra y algunos datos biográficos coinciden con el “Javier Cercas” real. Del mismo modo, se incorporan numerosos personajes basados en personas *reales*.

Durante una entrevista con el narrador, Rafael Sánchez Ferlosio relata la historia del fusilamiento de su padre: Rafael Sánchez Mazas, uno de los fundadores de la Falange Española, quien consigue sobrevivir milagrosamente. El comentario de esta anécdota histórica motiva una investigación pormenorizada sobre lo acontecido y da comienzo al relato sobre el mismo acto de su escritura: “Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por ese entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor.” (Cercas, 2006: 17).

Este relato gira en torno a hechos ocurridos durante los últimos meses de la Guerra Civil Española, cuando tropas de la República se retiran hacia la frontera francesa. En el santuario del Collell, alguien, que pudo haber sido Lister,<sup>8</sup> toma la decisión de fusilar a unos prisioneros calificados, pertenecientes al bando nacional, entre los que se encuentra Sánchez Mazas quien logra escapar en medio de la confusión solo con algunos raspones. Apenas rozado por las balas, logra esconderse en un hueco en la tierra, donde lo descubre un miliciano que en lugar de delatarlo, informa: “–Aquí no hay nadie”. De este modo, Sánchez Mazas sobrevive al fusilamiento y también escapa de la persecución, auxiliado por “los amigos del bosque”, jóvenes soldados desertores de las filas republicanas. Este relato despierta en Cercas el interés en indagar y profundizar sobre esa historia:

...y no fue hasta la última cerveza de aquella tarde cuando Ferlosio contó la historia del fusilamiento de su padre, la historia que me ha tenido en vilo durante los últimos dos años. No

---

<sup>8</sup> Enrique Lister Forján (1907-1994) fue un militante del Partido Comunista de España y luego del Partido Obrero Español, agrupación en cuya fundación él mismo participó activamente.



recuerdo quién ni cómo sacó a colación el nombre de Rafael Sánchez Mazas (quizá fue uno de los amigos de Ferlosio, quizás el propio Ferlosio). Recuerdo que Ferlosio contó:

–Lo fusilaron muy cerca de aquí, en el santuario del Collell. –Me miró–. ¿Ha estado usted allí alguna vez? Yo tampoco, pero sé que está junto a Banyoles. Fue al final de la guerra. (Cercas, 2006: 19).

El periodista se propone reconstruir los hechos; durante el transcurso de la investigación y de su escritura, a la que denomina “relato real”,<sup>9</sup> porque la considera una historia con hechos y personajes reales, realiza algunas entrevistas, entre ellas al escritor chileno Roberto Bolaño,<sup>10</sup> quien menciona a un tal Miralles, un viejo soldado republicano y de ideología comunista, que había combatido a las órdenes de Lister y que podría ser aquel soldado que propició el escape del falangista. De este modo, Cercas pasa del simple interés por escribir un relato a una obsesión en su búsqueda por encontrar respuestas a los interrogantes que abre la historia.

El narrador protagonista define su novela como un “relato real”, términos contradictorios, ya que la ficcionalización es un efecto de la narración. Similar oxímoron está presente en *Operación Masacre* en el término del “fusilado que vive”, cuya figura contradictoria también impulsa la investigación y la puesta en discurso. El propósito y la motivación de su escritura se convierten en algunos de los aspectos más relevantes de la obra, tal como señala José Saval (2007): “...subrayando la evolución del personaje, y su percepción de un hecho concreto que ocurrió en un pasado tan remoto como la batalla de Salamina...” (63), a lo que luego agrega un cuestionamiento:

¿Por qué decidió salvar la vida de Sánchez Mazas el miliciano republicano que le permitió huir? ¿Quién era ese hombre? y naturalmente, saber cómo en un momento salpicado por la brutalidad y la violencia, un simple soldado prefiere perdonar la vida a uno de los posibles culpables de aquella locura, de aquella cruel guerra entre hermanos. La novela se beneficia de esta estructura que de manera envolvente arropa la narración principal, que no la más importante, creando de esta manera un marco perfecto. (Saval, 2007: 64).

Cercas, en su investigación y en la construcción de su escritura, narra el proceso de indagación a lo largo de ella y logra superar los obstáculos para llegar a la verdad: a través de la búsqueda de documentos, consulta de archivos, entrevistas a testigos, etc. En esta búsqueda, el narrador entrelaza su propia experiencia con las peripecias atravesadas por el mismo Sánchez Mazas, un entramado donde, a partir de la historia particular, se incorpora una visión crítica sobre la Guerra Civil Española a la vez que desentraña los motivos e ideales de Falange Española. Esta valoración no apunta tanto a juzgar explícitamente, sino más bien a la comprensión de la complejidad humana del personaje en relación con las circunstancias:

...yo no dejaba de pensar en Sánchez Mazas. Pronto llegué a una conclusión: cuántas más cosas sabía de él, menos lo entendía; cuanto menos lo entendía, más me intrigaba; cuanto más

<sup>9</sup> Sobre este aspecto, el concepto de “relato real” se retoma y desarrolla en el apartado correspondiente al género.

<sup>10</sup> Como en el caso del narrador, el escritor chileno también se presenta ficcionalizado a través del relato.

me intrigaba, más cosas quería saber de él. Yo había sabido –pero no lo entendía y me intrigaba– que aquel hombre culto, refinado, melancólico y conservador, huérfano de coraje físico y alérgico a la violencia, sin duda porque se sabía incapaz de practicarla, durante los años veinte y treinta había trabajado como casi nadie para que su país se sumergiera en una salvaje orgía de sangre. (Cercas, 2006: 50-51).

Al concluir su libro, no está satisfecho con el resultado de su escritura hasta que conoce la historia de Miralles, que bien podría ser aquel soldado que perdonó la vida al escritor falangista. El conocimiento de la historia de este soldado lleva al autor a apartarse del propósito inicial: su interés ya no es hacer un “relato real”, sino encontrar respuestas a sus interrogantes, a las que arribará por la vía de la ficción. La historia de Sánchez Mazas no le importa tanto como la de ese soldado y los destinos de los héroes anónimos de esa contienda.

La novela está estructurada en tres partes: la primera, “Los amigos del bosque”, donde el narrador conoce y se interioriza sobre los acontecimientos en torno al fusilamiento en el santuario del Collell; realiza entrevistas a diferentes personalidades entre las cuales se encuentran familiares directos y personas que en aquellos momentos ayudaron a Sánchez Mazas a sobrevivir, con el fin de documentarse. En la segunda parte, “Soldados de Salamina” (que también es el título de la obra, y a la vez el título de un libro que el mismo falangista prometió a sus benefactores que escribiría sobre sus peripecias durante esos días pero que nunca redactó), realiza una biografía minuciosa sobre la vida de Sánchez Mazas, sus inclinaciones e ideales políticos y su participación en la gestación de las bases ideológicas que operarían como base para los grupos que tomarían el poder en España. Por último, la tercera parte, “Cita en Stockton”, gira en torno a la figura de Miralles, aquel personaje misterioso y enigmático que tal vez fuera el miliciano del bosque y su destino final: enfermo, olvidado, recluido en un país extranjero, en una ciudad “del fracaso”.

El narrador realiza otra interpretación de lo ocurrido, y no lo hace a partir de la “realidad” ni sobre la base de la “verdad”, sino sobre una interpretación de los hechos posicionada en un determinado momento histórico, donde los datos documentales se combinan con la construcción ficcional. Como refiere Magda Potok (2012): “Javier Cercas construye su relato a partir de las narraciones de los demás, perfectamente consciente de las limitaciones que esto supone.” (11). Por lo tanto, este relato pone en foco la apropiación estética de la historia, de su tratamiento ficcional, lo que genera un carácter ambiguo de la verdad en una narración donde se entremezclan historia y ficción.

El narrador realiza una reconstrucción literaria a partir de un hecho real ocurrido durante la Guerra Civil, lo que es posible leer como un intento de recuperar la memoria, ficcionalizando la realidad. En este aspecto se enfrentan y se oponen los términos “historia” y “memoria”, en tanto se identifique a la historia con lo real, lo ocurrido y documentado, y a la

memoria con lo imaginario o lo narrado (Potok, 2012: 12). Justamente a raíz de estos estrechos lazos entre historia, memoria y ficción que sostienen la composición novelesca, la obra ha sido difícil de clasificar. Catherine Orsini-Saillet (2012) señala que, aunque el recurso a la ficción se plantee como una necesidad, la importancia acordada al pacto referencial (pacto de lectura), nubla la nitidez de la frontera entre la ficción y la realidad:

Esta obra (...) condensa las particularidades de la novela española de las dos últimas décadas: una escritura en primera persona con un narrador periodista y autor ficcional que lleva el nombre del autor real, la temática de la memoria, la liberación genérica; *Soldados de Salamina* también es en parte novela histórica, en la que la reflexión metatextual tiene un lugar preeminente. (284).

De esta manera, es posible identificar algunos elementos que sirven de anclaje con la realidad extraficcional y producen un efecto de verosimilización:

- La cantidad de hechos, lugares y personajes reales y verificables que abundan en la historia;
- La narración en primera persona por un protagonista que lleva el mismo nombre que el autor real y comparte con él algunos datos biográficos auténticos (lo que sugiere que el texto podría ser autoficcional);<sup>11</sup>
- La clasificación del texto por el propio narrador como “relato real”;
- El recurso de la ficción (en la búsqueda del miliciano) que consigue rellenar los espacios vacíos dejados por la historia.

Desde esta perspectiva, la historia, lo registrado, se opone a la memoria, en tanto y en cuanto a la historia la escriben los vencedores, por lo tanto, no hay lugar en ella para los vencidos, no hay conmemoración ni homenaje para ellos, aunque hayan sido al final los verdaderos héroes, quienes sí hayan luchado por salvar la civilización. Sin embargo, en toda la trama se entrelazan la historia y la memoria: la versión oficial y las versiones “otras”, alternativas, mientras la memoria actualiza desde el recuerdo, organiza y reconstruye.

#### **4. 2. El género en cuestión**

Como se indicó anteriormente en el marco teórico, Bajtín (1991), al postular la noción de “arquitectónica” del texto artístico, le confiere a la obra una visión de totalidad, donde, desde el punto de vista estético, se individualiza un acontecimiento social, ya que “...cada forma arquitectónica se realiza a través de ciertos procedimientos compositivos.” (25). Según estas nociones, en la novela convergen diversas masas verbales y a través de la arquitectónica artística, se ve refractada determinada ideología de un momento histórico particular. De

---

<sup>11</sup> Un estudio desde la perspectiva del discurso autobiográfico o de la autoficción resultaría de sumo interés, aunque excede los límites de este trabajo.

acuerdo con lo expresado por Pampa Arán (1998), para Bajtín, la novela, como género en formación, refracta momentos de cambios culturales y constituye universos semántico-ideológicos que se renuevan históricamente: “Bajtín señala que (...) la novela transforma el pasado absoluto en un presente inacabado, reemplaza la leyenda nacional por la libre ficción que surge de la experiencia personal y propone una voz enunciativa en un nivel valorativo y temporal distinto...” (1998: 191).

Es decir que en la base de la novela está la libre ficción creadora; de este modo, la ficción inmortaliza un hecho pasado y en la forma arquitectónica de la novela se individualiza un acontecimiento, una persona, objeto, etc. Desde el punto de vista estético, ese acto de creación artística somete el contenido a una forma, ello consiste en los procedimientos y materiales para realizarlo, tal como lo explica Pampa Arán:

La arquitectónica de una obra de arte no solamente determina la elección del contenido y de los procedimientos, sino que forja la unidad de la obra y su acabado. La arquitectónica de lo novelesco (que se realiza en cada novela en particular), se orientaría siempre hacia la captación del dinamismo ideológico de procesos históricos y sociales que se expresan a través de las vicisitudes de la vida del lenguaje. (1998: 194).

En este sentido, la arquitectónica de la obra que nos ocupa reconstruye el episodio del “fusilado que vive” en relación con lo social. En este entramado, la voz del narrador incorpora valoraciones ideológicas diversas acerca de hechos históricos muy controversiales. Esta es la forma en la que lo social ingresa a la novela: a partir de la concepción del hablante como ser social, por lo tanto, su palabra se convierte en representación verbal y artística, que transforma al hablante en un ideólogo y a sus palabras, en ideologemas.

Estos criterios nos sirven no solo para dilucidar las cuestiones genéricas y clasificatorias de este texto artístico, que parte de la recuperación de un acontecimiento histórico y ha sido clasificado por la crítica de diversas formas, sino para abordarlo como tal, más allá de las pretensiones tipológicas o, como lo expresaba Bajtín: “*Entender el objeto estético en su especificidad puramente artística, así como también su estructura*, a la que vamos a llamar a partir de ahora *arquitectónica del objeto estético*, constituye la primera tarea del análisis estético.” (1991: 23, cursiva del autor).

En relación con la teoría bajtiniana, se concibe a esta novela como un texto arquitectónico que, desde su composición, plantea la problemática de enfrentar la historia (tal como quedó registrada) con la memoria, o más bien con la memoria colectiva (con hechos que tal vez no quedaron registrados, pero que todos saben de su existencia, como muchas circunstancias concernientes a la Guerra Civil). Sin embargo, al poseer una cuantiosa información documental, es también considerada por la crítica como novela histórica, tal como lo afirma José Saval (2007), quien sostiene que “...Javier Cercas desde *Soldados de*

*Salamina* ofrece una interesante aportación al género de la novela histórica mediante la búsqueda del pasado desde la actualidad y mediante la escenificación de hechos y personajes reales...” (64), a lo que agrega:

La vocación documental del texto es uno de los aspectos cruciales del éxito y el elemento más novedoso de la creación de Javier Cercas, pero también en la narrativa peninsular de los albores del siglo XXI. *Soldados de Salamina* se convierte así en una magnífica aportación narrativa. Si como dice Cercas: “mi aspiración ha sido mentir en lo anecdótico, en lo particular, para poder decir la verdad en lo esencial” [130], se puede decir que lo consigue. Algo que ya se propuso en el artículo “Un secreto esencial”, que es en gran medida la génesis de una de las novelas más atractivas de la narrativa del siglo XXI. (70)

Las categorías bajtinianas resultan pertinentes para analizar las voces dentro de este texto, que se caracteriza por su condición de hibridez; esto es un claro ejemplo de la heterogeneidad de la novela como unidad estilística, al combinar una multiplicidad de conexiones. Bajtín destaca el carácter híbrido como mezcla y conjunción:

Se trata aquí de una *construcción híbrida* típica, con dos acentos y dos estilos. Llamamos construcción híbrida al enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un solo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos “lenguas”, dos perspectivas semánticas y axiológicas [...] incluso muchas veces, la misma palabra pertenece simultáneamente a dos lenguajes, tiene dos perspectivas que se cruzan en la construcción híbrida y tienen, por lo tanto, dos sentidos contradictorios, dos acentos [...] Las construcciones híbridas tienen una enorme importancia en el estilo novelesco. (*Teoría...*1991:121-122, cursiva en el original).

Por lo expuesto anteriormente, en el apartado correspondiente al Marco Teórico Metodológico, si es posible realizar una clasificación, encuadraríamos a este texto como “metaficción historiográfica”, dentro de la corriente del realismo documental, en el sentido expresado por Martín Galván, donde existe una íntima relación entre el discurso histórico y el discurso narrativo, debido a que ninguno de estos discursos puede representar la realidad, sino solo producir un discurso simbólico, donde es posible crear imágenes de lo real, o más bien, su correlato alegórico. De este modo, no se cuestiona ningún régimen de verdad, ya que la ficción va creando un verosímil interno, donde a la verdad la construye el propio texto, por lo tanto, es genuino y creíble. Martín Galván analiza la relación problemática que se establece de este modo entre historia, literatura y memoria, como así también el papel fundamental que adquiere la memoria histórica en la reconstrucción del pasado y los obstáculos que impiden esta reconstrucción:

Frente a la cuantiosa producción literaria que se concentra en recuperar para la memoria colectiva sucesos históricos centrados en la Guerra Civil y la posterior represión del régimen, se denuncia a la vez la falta de compromiso con ese mismo pasado histórico. Muchos críticos atribuyen esa falta de compromiso histórico al pacto de la Transición, también llamado “pacto del olvido” y del perdón... (2006:15, comillas en el original).

Este *nuevo realismo* realiza una revisión de los valores de la Transición<sup>12</sup> y considera que su fórmula no funciona, por lo tanto, rescata las versiones de los olvidados de la historia y la construcción del relato se traduce en un pastiche (por la conformación del texto mediante diferentes materiales narrativos tales como: artículos periodísticos, cartas personales, entrevistas a testigos directos, diario personal, etc.). En cuanto a la ideología de Sánchez Mazas difundida a través de Falange Española y adoptada por el franquismo, el narrador sostiene:

...difundió (...) unas ideas y un estilo de vida que (...) acabarían convertidos en el estilo de vida y las ideas que, primero adoptadas como revolucionaria ideología de choque ante las urgencias de la guerra y más tarde rebajadas a la categoría de ornamento ideológico por el militarote gordezuelo, afeminado, incompetente, astuto y conservador que las usurpó, acabarían convertidas en la parafernalia cada vez más podrida y huérfana de significado con la que un puñado de patanes luchó durante cuarenta años de pesadumbre por justificar su régimen de mierda. (Cercas, 2006: 86).

Esto pone de manifiesto que el texto recupera los hechos históricos en relación con el imaginario nacional y deja al descubierto el carácter ambiguo de la verdad. Otra de las dificultades es que el discurso histórico está condicionado por las relaciones de poder en su producción, y para su construcción se deshecha el papel de la memoria por la falta de objetividad. El narrador, en esta obra, recupera la memoria acudiendo a la ficción como invención, y a partir de su versión de la historia, de su interpretación, da a conocer su punto de vista. De esta forma, rescata del olvido a muchos de aquellos que dieron sus vidas por sus ideales.

Esta creación híbrida, que realiza una combinación dialógica entre historia y ficción, conforma un tipo particular de nueva novela histórica, que como tal, plantea controversias, y donde también se establece un juego de identidad (como otro recurso para su constitución) al llevar el narrador protagonista el propio nombre del autor, aunque se han cambiado y añadido datos, mezclando lo real con lo inventado. Tal como lo expresa Martín Galván:

... la ficcionalización de la historia depende de una adecuación verosímil entre el referente histórico y la propia invención del intra-autor. En otras palabras, la ficcionalización se consigue gracias a una combinación de lo histórico y lo literario que no altera el funcionamiento verosímil de la realidad. (2006: 54).

Otro recurso que refuerza el efecto de verosimilitud es el hecho de que el narrador comente sobre la aventura de su escritura en el mismo proceso de su producción, ya que también explica cómo llega a escribir una novela a la que califica de relato real, es decir, narra su propio camino como periodista y escritor para escribir su libro:

...decidí que, después de casi diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo, y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino

---

<sup>12</sup> Como explicamos en el apartado correspondiente, se entiende por Transición a los procesos de cambios políticos luego de la muerte del General Franco, que significó el progresivo fin de su dictadura y el comienzo de la democracia.

sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron. (Cercas, 2006: 52).

De este modo, se presenta una serie de ambigüedades propias de este tipo de escritura cuando el autor real abre un juego de identidad al otorgar a su autor ficticio o narrador su propio nombre, mezclando de esta forma lo real y lo inventado, y de la misma manera en el hecho de insistir en el relato real, lo que aumenta el efecto de verosimilitud en la narración, puesto que ambos términos se contradicen:

El intra-autor reafirma de esta forma el carácter histórico de su novela a la vez que cuestiona la propia naturaleza ficticia de la misma. Para Javier Cercas el relato real no es más que otro recurso dentro de la ficción. El autor señala que la expresión relato real “es equívoca, deliberadamente equívoca, porque es, de entrada, oxímoron (...) porque todo relato [...] comporta cierto grado de invención, puesto que es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla: en cuanto empezamos a contar ya estamos alterando la realidad, ya estamos inventando” (Galván, 2006: 57).

Es decir que su voluntad de escribir su historia lo conduce a indagar, al punto de apartarse de su propósito inicial: ya no quiere hacer un relato real, sino encontrar un significado existencial, al cual arribará por vía de la ficción. Ya no le interesa la historia de Sánchez Mazas, sino los destinos de los héroes anónimos de esa contienda. Así, pone en evidencia una serie de valoraciones y ambigüedades que encierran tanto los hechos históricos como los sujetos que en la narración participan.

#### **4.3. La construcción del héroe: los fusilados**

Antes de avanzar en este apartado, retomaremos algunos conceptos bajtinianos que hacen referencia al concepto de héroe/personaje. Pampa Arán (1998) explica la construcción del personaje bajtiniano como un acto ético del autor (como conciencia creadora) y su relación dinámica con el otro, es decir, la posibilidad de producir la vivencia de otro sujeto (como un momento valorativo), de ese modo se concibe al personaje

...concretado en la obra, sin que importen al respecto las opiniones del autor real, de su vida psicológica social o moral, y mucho menos entenderlo como portavoz de sus ideas (...) Hay una larga lucha de la conciencia artística por eliminarse del mundo de los personajes (incluso en la autobiografía debe verse como otro); en cualquier género narrativo el autor creador y el personaje son dos conciencias que se realizan en “diferentes planos del ser”, cuyos mundos e intereses no coinciden. (154, comillas en el original).

Así, al trascender para ser afirmado por otro, este personaje deviene en héroe. Es decir que se construye en relación con el otro. En este caso, nos focalizaremos sobre la construcción de los personajes de Sánchez Mazas y Miralles. Comenzaremos con el primero, que propicia la construcción del segundo.

La transmisión de la singular aventura de Rafael Sánchez Mazas, tanto por su hijo Sánchez Ferlosio, como por Aguirre o Trapiello, resulta cuestionable desde el punto de vista

del narrador, quien se interroga acerca de la verosimilitud de lo narrado en relación con los hechos históricos reales. De este modo, el tratamiento de la figura del falangista crea un mito en torno al relato de su huida tras el fusilamiento, al punto de cubrir esta historia con un tono novelesco. Esto queda plasmado en uno de los diálogos del narrador de la novela con uno de los personajes (Trapiello) a los que entrevista para recopilar datos sobre Sánchez Mazas y su peculiar aventura:

–Es curiosísimo –comenté–. Salvo en un detalle, la historia coincide punto por punto con la que a mí me contó Ferlosio, como sí, en vez de contarla, los dos la hubieran recitado.

–¿Qué detalle es ese?

–Un detalle sin importancia. En su relato (es decir, en el de Liliana), al ver a Sánchez Mazas el miliciano se encoge de hombros y luego se va. En el mío (es decir, el de Ferlosio), antes de irse el miliciano se queda unos segundos mirándole a los ojos. (Cercas, 2006: 40).

Por un lado, este pasaje de la novela plantea múltiples versiones de un mismo hecho, donde la memoria y el componente ficcional también forman parte de la reconstrucción de la historia. Y por otro lado, se cuestiona el carácter de verdad de la memoria. Esta duda acerca de lo verosímil de la historia corrobora la voluntad del narrador por documentarse y verificar su autenticidad; entonces consulta los archivos filmográficos donde se halla una entrevista del propio Sánchez Mazas, en la que este narra su propio fusilamiento:

Durante todo el relato Sánchez Mazas permanece de pie y sin gafas, la mirada un poco perdida; habla, sin embargo, con un aplomo de hombre acostumbrado a hacerlo en público, con el gusto de quien disfruta escuchándose, en un tono extrañamente irónico en el inicio –cuando alude al fusilamiento– y previsiblemente exaltado en la conclusión –cuando alude al final de su odisea– (...) supe que estaba escuchando una de las primeras versiones, todavía tosca y sin pulimentar, de la misma historia que casi sesenta años más tarde había de contarme Ferlosio y tuve la certidumbre sin fisuras de que lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo (y lo que éste me contó a mí) no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces. (Cercas, 2006: 42-43).

El héroe personaje Sánchez Mazas se construye de manera contradictoria, indefinido ideológicamente, ya que si bien sostiene los valores del franquismo al formar parte de su gobierno, más tarde, al finalizar la guerra, no se compromete totalmente: “...sin duda despreciaba la chatura y mediocridad que el régimen le había impuesto a la vida española, pero no se sentía incómodo en él...” (Cercas, 2007: 134). En la medida en que se va perfilando la construcción del personaje, la narración adquiere las características de relato real. Esto pone de manifiesto los procedimientos que emplea el narrador para construir la figura de Sánchez Mazas como héroe a partir de la deconstrucción del Sánchez Mazas real. Con esta suerte de biografía, hace una valoración tanto del personaje como de la naturaleza del falangismo, realiza una interpretación de este partido fascista, cuyas bases ideológicas sirvieron a los propósitos del franquismo: “Quizá Sánchez Mazas no fue nunca más que un falso falangista, o si se quiere un falangista que sólo lo fue porque se sintió obligado a serlo, si es que todos los falangistas no fueron falsos y obligados falangistas, porque en el fondo nunca



acabaron de creer del todo que su ideario fuera otra cosa que un expediente de urgencia en tiempos de confusión...” (Cercas, 2007: 136).

Cuando el narrador realiza la reconstrucción de la vida política de Sánchez Mazas antes y durante la Guerra Civil, la continua referencia a su condición de ideólogo de la Falange lo muestra en una de sus fases doctrinarias, ya que era quien escribía los discursos a Primo de Rivera y todo el material de propaganda partidaria que circulaba por España. La narración muestra a un Sánchez Mazas que en realidad no se destacó en su vida política después de la guerra, sino que podría mostrarse por sus acciones y sus discursos como un falangista desencantado. Sin embargo, en España hay una calle que lleva su nombre.

Luego de haber indagado profundamente sobre vida y obra del poeta falangista, el narrador concluye que, en efecto, Sánchez Mazas arrojó a su país a una orgía de sangre, sin embargo, este “fusilado que vive” en sus discursos demuestra estar convencido de ser parte de ese batallón que salva a la civilización por medio de la Falange. De alguna manera, también se realiza un tributo a ese grupo de jóvenes que creyeron en esas doctrinas y su retórica de choque y es evidente que el narrador atribuye a Sánchez Mazas haber mandado a jóvenes a la muerte, por ideales perdidos de antemano:

Por entonces a José Antonio le gustaba mucho citar una frase de Oswald Spengler, según la cual a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización. Por entonces los jóvenes falangistas sentían que eran ese pelotón de soldados. Sabían (o creían saber) que sus familias dormían un inocente sueño de beatitud burguesa, ignorantes de que una ola de impiedad y de barbarie igualitaria iba a despertarlas de golpe con un tremendo fragor de catástrofe. (Cercas, 2006: 86).

Durante su investigación y su escritura, su profesión lo conecta con otro escritor: Roberto Bolaño, quien cobra muchísima importancia en el relato, ya que a él debe el narrador el conocimiento de la historia del soldado Miralles, un viejo miliciano republicano a quien el escritor chileno conoció un verano en un camping en el que trabajaba. Según la versión de Bolaño relatada por el narrador, Miralles cruzó la frontera francesa a finales de la Guerra Civil para unirse a la Legión extranjera francesa, a principios de la Segunda Guerra Mundial, y combatió contra los alemanes hasta ser herido por una mina. Algunas de las características de este soldado hacen que Cercas lo identifique con el soldado del Collell. El acceso a estos datos modifica la perspectiva del relato: el eje se desplaza desde la historia de Sánchez Mazas hacia la de Miralles, quien le interesa más porque es el paradigma de los héroes anónimos que remite a la batalla naval de Salamina:

Pensé en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en que Miralles había sido durante toda la guerra civil un soldado de Líster, en que había estado con él en Madrid, en Aragón, en el Ebro, en la retirada de Cataluña. “¿Por qué no en el Collell?”, pensé. Y en aquel momento, con la engañosa pero aplastante lucidez del insomnio, como quien encuentra por un azar inverosímil y cuando ya había abandonado la búsqueda (porque uno nunca encuentra lo que busca, sino lo que la realidad le entrega) la pieza que faltaba para que un mecanismo completo pero incapaz

desempeñe la función para la que ha sido ideado, me oí murmurar en el silencio sin luz del dormitorio: “Es él”. (Cercas, 2006:165).

En el texto se produce un debate sobre el tema heroico como valor social positivo y se postula que ser un héroe es cuestión de un instante de lucidez. Notemos en este aspecto que el carácter de *héroe* bajtiniano como portador de valores históricos y sociales encarna, en el caso del personaje de Miralles, ciertos rasgos épicos. En este punto, se realiza una relectura del carácter de héroe que conducirá a que el narrador identifique a Miralles, a quien considera un héroe derrotado, con el joven miliciano que le salvó la vida al falangista:

Entonces lo ve. Está de pie junto a la hoya, alto y corpulento y recortado contra el verde oscuro de los pinos y el azul oscuro de las nubes, jadeando un poco, las manos grandes aferradas al fusil terciado y el uniforme de campaña profuso de hebillas y raído de intemperie. (...) 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... (Cercas, 2006: 103-104).

En ese pasaje de la novela, el poeta falangista cree reconocerlo como uno de los guardias que los vigilaban en el patio del santuario, lo reconoce por sus particularidades físicas y por un episodio concreto: en algún momento, bajo la lluvia, ese soldado cantaba la canción “Suspiros de España” y bailaba abrazado a su fusil, ignorando las burlas de sus compañeros:

...vio al miliciano de pie junto a la hoya (...) Era muy joven, oyó Angelats que decía Sánchez Mazas. De tu edad o quizá más joven, aunque tenía una expresión y unos rasgos de adulto. Por un momento, mientras me miraba, creí que sabía quién era; ahora estoy seguro de saberlo. (...) era un simple soldado. (...) Pero me fijé en él, como todos mis compañeros, porque mientras nosotros paseábamos por el jardín él siempre estaba sentado en un banco y tarareando canciones de moda y cosas así, y una tarde se levantó del banco y se puso a cantar *Suspiros de España*. ¿Lo has oído alguna vez? (...) A mí me parece muy triste... (Cercas, 2006: 120-121).

A partir del relato, Cercas indaga sobre este soldado, lo rastrea. Esta búsqueda significa la voluntad de encontrar el sentido que le faltaba a su *relato real*. A pesar de sus esfuerzos, no logra localizarlo, por lo que Bolaño le sugiere que lo invente: “La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor invéntatelo: seguro que el inventado es más real que el real. A éste ya no vas a encontrarlo. A saber dónde estará: estará muerto o en un asilo, o en casa de su hija. Olvídate de él.” (Cercas, 2006: 170). Este es uno de los ejes centrales de la construcción narrativa de *Soldados de Salamina*: la posibilidad de la ficción de producir una verdad más verdadera que la real. Tal como lo explica Catherine Orsini-Saillet (2012), la historia de Miralles es “la pieza perdida que el narrador va a remodelar utilizando la ficción: “...con la invención del personaje de Miralles, pues el objetivo de Cercas es acceder a la verdad, una verdad ‘histórica’ que, en el caso de las particularidades de la historia de la España franquista,

no tiene otro remedio que pasar por la imaginación y convertirse en ‘verdad literaria’”. (2012: 298). De este modo, inventar a Miralles se convierte en una necesidad y pone el acento en la función de la literatura en relación con el conocimiento de la historia. Miralles se construye en relación con el personaje de Sánchez Mazas, a partir de su deconstrucción. El narrador pretende hallar una respuesta a sus interrogantes con respecto al encuentro que podrían haber tenido Sánchez Mazas y su benefactor, desentrañar ese “secreto esencial”. Así, la construcción de Miralles se realiza en contrapunto con el otro personaje y se erige como más real que el verídico Sánchez Mazas: “Pensaba en Miralles, al que pronto vería, y en Sánchez Mazas, al que no vería nunca; pensaba en su único encuentro conjetural, sesenta años atrás, a casi mil kilómetros de distancia, bajo la lluvia de una mañana violenta y boscosa; (...) y que sabría también qué pensó al mirarle a los ojos y por qué lo salvó, y que entonces tal vez comprendería por fin un secreto esencial.” (180). En esa zona de incertidumbre, se rescatan los valores y los motivos que se esconden tras el hecho de no haber delatado a su enemigo: un simple acto de piedad, según destaca Martín Galván: “Lo que Cercas enfatiza en su novela es el acto mismo del perdón. Un acto que demuestra que en medio de toda la sinrazón y la presión ideológica que suponía el conflicto fratricida, quedaban hombres capaces de desplegar un comportamiento ético y moral frente a las circunstancias históricas.” (2006: 87).

#### 4.4. Cronotopos

En este apartado, tomamos el concepto de Mijaíl Bajtín desarrollado en el marco teórico, que considera el *cronotopo* como la lectura del tiempo en el espacio, en un sentido diferente de la cronología y más ligado al “gran tiempo” bajtiniano.<sup>13</sup> Siguiendo estas teorías, de Juan Ginés (2004) identifica y analiza, en *Soldados de Salamina*, dos grandes cronotopos englobadores: el de Guerra Civil Española y el de España de los últimos años del siglo XX, ya que son los dos momentos en los que se desarrollan las acciones de la novela; también aborda, entre otros, los cronotopos del camino y del viaje.

Si bien acordamos con los dos grandes cronotopos estudiados por Ginés, para este trabajo realizamos un relevamiento en relación directa con nuestro objeto de estudio, y seleccionamos dos cronotopos específicos: el cuerpo y la frontera. En relación con la construcción de la figura del fusilado, relevamos el cronotopo cuerpo, que en el caso de

---

<sup>13</sup> Al respecto, Bajtín afirma: “No existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico (asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito). Incluso los sentidos *pasados*, es decir generados en el diálogo de los siglos anteriores, nunca pueden ser estables (concluidos de una vez para siempre, terminados); siempre van a cambiar renovándose en el proceso del desarrollo posterior del diálogo. En cualquier momento del desarrollo del diálogo existen las masas enormes e ilimitadas de sentidos olvidados, pero en los momentos determinados del desarrollo ulterior del diálogo, en el proceso, se recordarán y revivirán en un contexto renovado y en un aspecto nuevo. No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección. Problema del *gran tiempo*.” (Bajtín, 1998: 392-393)

Miralles se encarna como un cuerpo fragmentado, dividido en dos. En el aspecto físico, como producto de una gran cicatriz producto de las heridas de guerra, tal como lo describe Bolaño en la novela: "...su cuerpo era un auténtico compendio de cicatrices: de hecho, todo el costado izquierdo, desde el tobillo hasta el mismo ojo, por el que aún podía ver, era una pura cicatriz." (Cercas, 154). Esto adquiere el valor simbólico de una fisura identitaria, ya que este personaje encarna lo social en cuanto al significado del efecto de la guerra que separó a España en dos partes antagónicas:

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

Es posible interpretar el cuerpo individual como encarnación del cuerpo social, marcado, fragmentado intrínsecamente, representación de un sujeto colectivo. Esta escisión no puede sanarse o subsanarse, puesto que no puede restituirse la unidad perdida. Situación que se refleja en el tratamiento de temas concernientes a la Guerra Civil durante la transición y en la falta de reconocimiento de esos soldados que lucharon por España. La reconstrucción de estos hechos por parte del narrador se puede traducir en un intento de restituir a estos soldados un lugar no sólo en la memoria sino en la historia, tal como expresa Martín Galván:

Para Cercas la reconstrucción de la realidad pasa por una revisión renovadora, que en el momento de la transición fue imposible alcanzar a causa del pacto de no agresión entre las dos Españas, que según el autor, desembocó en algo más sutil que el olvido (...) Por esta razón, muchas microhistorias, como la de Miralles y sus compañeros (...) nunca vieron la luz. (2006: 92).

Otro de los cronotopos relevados es el de la frontera, que se configura en estrecha relación con el fusilado Miralles. La frontera en *Soldados de Salamina* separa lo propio de lo ajeno y, en el caso del miliciano, con el hecho concreto de tener que exiliarse al terminar la guerra, continuar haciendo otra guerra, para finalmente establecerse en otro país que no es el suyo. Esto se evidencia en uno de los pasajes de la novela, donde el personaje Miralles señala que jamás podrá olvidar el día en que tuvo que cruzar la frontera, como hecho traumático, acto que se puede identificar con el fracaso luego de haber perdido la guerra:

—Claro que estuve en el Collell. No se haga el tonto: si yo no hubiera estado allí, usted no estaría aquí. Claro que estuve: una semana, quizá dos, no más. Fue a finales de enero del 39, lo recuerdo muy bien porque el 31 de ese mes crucé la frontera, esa fecha no se me olvida. Lo que no sé es por qué estuvimos allí tanto tiempo. Éramos los restos del V Cuerpo del Ejército del Ebro, la mayoría veteranos de toda la guerra, y llevábamos desde el verano pegando tiros sin parar hasta que se hundió el frente y tuvimos que salir echando leches hacia la frontera, con los moros y los fascistas pisándonos los talones. Y de repente, a un paso de Francia, nos hicieron parar. (Cercas, 2006: 187).

Esta frontera: geográfica y simbólica, que divide y separa, en el cuerpo de Miralles se encarna a través de la cicatriz que divide su cuerpo, que lo fragmenta y lo deja marcado para siempre, como huella permanente. Esta cicatriz se proyecta al exterior, se exterioriza tomando materialidad en la frontera que separa a España del resto del mundo, y en este caso, de Francia, situación identificable con la primera década de la posguerra en la que España cierra sus puertas al extranjero, por lo que en esos momentos el término de frontera está cargado de significación.

Otro cronotopo que se desprende del de la frontera, lo constituye el del santuario del Collell, como lugar del fusilamiento que da origen a la escritura del relato y sitio donde convergen ambos personajes en un mismo momento histórico: Sánchez Mazas y su benefactor. Tal como señala en su análisis de Juan Ginés: “El cronotopo histórico de Soldados de Salamina aúna dos períodos históricos separados por sesenta años, la Guerra Civil y las postrimerías del siglo XX, haciéndolos confluír en un espacio principal, el santuario del Collell y sus alrededores, en la región de Banyoles, Gerona.” (2004: 380). La descripción de este ámbito, por parte del narrador, denota cierto escepticismo en relación con la veracidad de los hechos que procura investigar y a la vez la visita al lugar donde ocurrieron los hechos no lo impacta en la medida en que, en la otra novela de nuestro corpus, impresiona a Rodolfo Walsh la visita al basural donde ocurrieron los fusilamientos en *Operación Masacre*. Cercas relata así su visita al santuario:

Pasé una mañana entera en el santuario del Collell (...) donde habían vagado como sombras premonitorias Sánchez Mazas y sus compañeros de cautiverio (...) Fue el propio mossén Prats (...) quien me contó la historia real o apócrifa según la cual, al tomar los regulares de Franco el santuario, no dejaron con vida a un solo guardián de la prisión, y quien me dio las indicaciones precisas para llegar al lugar donde se produjo el fusilamiento. (...) Llegué hasta una cruz de piedra que conmemoraba la masacre (...) Allí permanecí un rato (...) sin hacer otra cosa que (...) tratar de imaginar en vano la luz de otra mañana menos cristalina, la mañana inconcebible de enero en que, sesenta años atrás, en aquel mismo paraje, cincuenta hombres vieron de golpe la muerte y dos de ellos consiguieron eludir su mirada de medusa. (Cercas, 2006: 70).

Tal como expresa en el pasaje anterior el narrador, el lugar presagia no sólo los destinos de las partes en conflicto, sino el final de la guerra y la victoria franquista. También es posible entender este sitio de fusilamiento como el espacio de la redención de Sánchez Mazas, ya que nace para él una nueva oportunidad al lograr superar su sentencia de muerte. Este espacio cobra otro significado desde la versión de Miralles, diferente a la aportada hasta entonces por el falangista en el relato de su historia, puesto que se traduce en el sitio de su propio fusilamiento, su aniquilación como ciudadano español, su tachadura de la historia de España:

...no teníamos ni armas, ni municiones, ni pertrechos, ni nada de nada; en realidad, no éramos ni siquiera un ejército: sólo un montón de desarrapados, con un hambre de meses, desperdigados por los bosques...

—Aquello era un desbarajuste fabuloso, un sálvese quien pueda. Todo el mundo daba órdenes, pero nadie las obedecía. (...) (Cercas, 2006:188-189).

En otro de los pasajes de la novela, cuando el narrador logra contactarse con Miralles y hacerle algunas preguntas, éste menciona la ciudad de Stockton en un saludo que envía para su amigo Bolaño, forma que habían adoptado tiempo atrás al saludarse. El escritor chileno explica al narrador el significado de esa expresión, que aludía a la película *Fat City*, ciudad que representaba el fracaso, donde no había oportunidades para nadie:

...y yo creo que fue esa coincidencia y las cervezas los que hicieron que Miralles dijera en algún momento que nosotros íbamos a acabar igual, fracasados y solos y medio sonados en una ciudad atroz, orinando sangre antes de salir al ring para pelear a muerte con nuestra propia sombra en un estadio vacío. Miralles no dijo eso, claro, las palabras las pongo yo ahora, pero dijo algo parecido. (...) Miralles me chistó y me volví y lo vi, gordo e iluminado por la luz escasa de una farola, erguido y con el puño en alto, y, antes de que estallara de nuevo su risa reprimida, le oí susurrar en el silencio dormido del camping: “¡Bolaño, nos vemos en Stockton!”. Y a partir de aquel día, cada vez que nos despedíamos hasta la mañana siguiente o hasta el siguiente verano, Miralles añadía siempre: “¡Nos vemos en Stockton!”. (Cercas, 2006: 179).

Por lo tanto, Dijon, cronotopo relacionado con los espacios de provincias, ciudad francesa en la que Miralles se establece, puede ser comparada con la ciudad de Stockton, lo que tiene una carga valorativa muy importante, no solo relacionada con el fracaso sino con la figura misma de Miralles y con la España de la posguerra, como un reflejo de las ruinas que quedaron para sus sobrevivientes. Así, Miralles de alguna manera es Stockton y es Dijon, es el olvidado, el fusilado, el exiliado, el tachado por la historia oficial. Con respecto a este cronotopo, de Juan Ginés sostiene:

Dijon, al contrario que Gerona, deja trascender su carácter especial. Se trata de la ciudad que acoge al héroe de la narración, convirtiéndose en el lugar antonomástico del héroe, representando, de ese modo, a todas las ciudades francesas que acogieron a exiliados españoles, como Collioure con Antonio Machado (...) esa generosidad convive con su lado negativo, el espíritu de Stockton. (2004:416)

Cuando el narrador visita esta ciudad francesa para encontrar a Miralles, compara el viaje que emprende como si se dirigiese a Stockton: “...y tomé un tren a Dijon como quien toma un tren hacia Stockton.” (180). La descripción que realiza de la ciudad de Dijon también establece una relación de semejanza con Stockton, en ella, ambas ciudades se manifiestan tristes, sin futuro: “...me pareció una de esas tristes ciudades de la provincia francesa donde los tristes maridos de Simenon cometen sus tristes crímenes, una ciudad sin alegría y sin futuro, igual que Stockton.” (Cercas, 2006:181)

Continuando con esta línea de análisis, señalamos como cronotopo cultural la música, en este caso, la canción *Suspiros de España*, que en el texto se introduce como otro tipo de

discurso que lo atraviesa intertextualmente. José Saval (2007) interpreta este pasodoble como uno de los *leit-motiv* que articulan y conectan los diferentes temas de la novela:

...el leit-motiv de la canción “Suspiros de España” se convierte en una especie de conexión que mantiene en pie el edificio estructural sin que por ello sea un elemento claramente visible. La aparición reiterada del tema irá uniendo a los distintos personajes y dotando de significado su relación con el caso. La del pasodoble (...) viene a cargarse de significado al verse obligado Miralles, primero a huir de España y luego a permanecer en Francia al no habersele reconocido su sacrificio en su propio país, donde, durante la dictadura Franquista, no dejaría de ser un prófugo, y durante la transición un olvidado más de la Historia... (2007: 68).

La significación se asienta en su función de unir diferentes hechos y personajes de la historia que intenta reconstruir el narrador. En uno de los pasajes de la novela, cuando el narrador espera reunirse con Figueras (uno de los hijos de los amigos del bosque), oye a unos gitanos cantar la canción y reflexiona sobre el significado de su letra y la tristeza que le produce: “...y sobre todo porque fue la primera vez en mi vida que oí la letra de Suspiros de España, un pasodoble famosísimo del que yo ni siquiera sabía que tenía una letra (...) pensé que ésa era la canción más triste del mundo; también, casi en secreto, que no me disgustaría bailarla algún día.” (Cercas, 2006: 49). Reaparece cuando Sánchez Mazas relata la historia de su fusilamiento y del soldado misterioso que lo dejó escapar, como un modo de identificar a Miralles joven y anciano y relacionar a Sánchez Mazas y a Miralles: “...una tarde se levantó del banco y se puso a cantar Suspiros de España. ¿Lo has oído alguna vez? Claro, dijo Pere. Es el pasodoble favorito de Liliana, dijo Sánchez Mazas. A mí me parece muy triste, pero a ella se le van los pies cuando oye cuatro notas. Lo hemos bailado tantas veces...” (Cercas, 2006:121). Por otra parte, en el relato de Bolaño, el viejo soldado republicano, sobreviviente de dos guerras aparece bailando con esa canción:

Bolaño dijo que en aquel momento, espiondo detrás de la rulot a aquel viejo veterano de todas las guerras, con el cuerpo cosido a cicatrices y el alma en vilo por una puta ocasional que no sabía bailar un pasodoble, sintió una emoción extraña y, como un reflejo acaso falaz de esa emoción, en un giro de la pareja le pareció ver un destello en los ojos de Miralles, igual que si en aquel instante se hubiese echado a llorar o intentase en vano contener las lágrimas o llevase mucho rato llorando... (Cercas, 2006: 163).

Este cronotopo opera de algún modo también para que el narrador pueda unir las piezas o fragmentos de la historia, a modo de rompecabezas; por una parte, contribuye a la prosecución de su libro; por otra, a entender los motivos del accionar de los personajes.

El último cronotopo analizado es el enunciado que da título a la novela, el libro que Sánchez Mazas prometió escribir y el libro que pretende escribir el narrador: *Soldados de Salamina*. Esta expresión es recurrente en varios de los pasajes de la novela y no sólo por parte del narrador. Según de Juan Ginés, constituye uno de sus cronotopos culturales y está cargado de significado enciclopédico: “La referencia a la batalla de Salamina se constituye en motivo fundamental de la novela (...) Salamina supone, pues, para el narrador, una fijación

cultural que no duda en nombrar como ejemplo para cualquier situación, en cualquier contexto.” (2004: 385). La batalla de Salamina tuvo lugar en el año 479 a.C., con la victoria griega sobre los persas durante las Guerras Médicas, y las expresiones que hacen referencia a este episodio histórico también se atribuyen a Sánchez Mazas: “Por entonces a José Antonio le gustaba mucho citar una frase de Oswald Spengler, según la cual a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización.” (Cercas, 2006: 86), según de Juan Ginés, esta referencia también simboliza la heroicidad y la memoria, al establecer un vínculo entre pasado y presente, y entre el narrador y el biografiado. De este modo, “...Salamina se convierte en símbolo de la memoria, una memoria que consigue la recuperación de un pasado mítico que la comunidad no debe dejar que muera ya que forma parte de su cultura. (2004: 386-387). Además, el narrador le suma un nuevo significado, en relación con los soldados que, anónimamente, formaron parte de ese pelotón encargado de “salvaguardar la civilización”; “Lo que ni José Antonio ni Sánchez Mazas podían imaginar es que ni ellos ni nadie como ellos podría jamás integrar ese pelotón extremo, y en cambio iban a hacerlo cuatro moros y un negro y un tornero catalán que estaba allí por casualidad o mala suerte...” (195). Por lo tanto, es Miralles, como encarnación y metáfora de todos los soldados anónimos que dejaron sus vidas para salvar la civilización, el auténtico “Soldado de Salamina”, de esta manera se rinde homenaje a todos ellos a la vez que se hace énfasis en el valor del recuerdo, en la recuperación de la memoria colectiva.

#### **4.5. Relación con la dimensión histórico-social**

A diferencia de *Operación Masacre*, que relata hechos contemporáneos a la narración, esta novela, escrita y contextualizada en las postrimerías del siglo XX, recupera hechos acaecidos en un pasado traumático para el pueblo español, sobre el que es necesario volver. Es lo que hace Javier Cercas, del mismo modo que otros autores también denominados de la generación de los “niños de la transición”, que, como se explicó anteriormente, son en su mayoría, nietos de los combatientes de la guerra civil, que, aunque crecieron en democracia tienen gran interés por indagar sobre ese pasado. De acuerdo con lo expresado por Magda Potok, la recuperación de este debate obtuvo resultados positivos:

En los últimos años, hemos podido observar una reanimación del debate en torno al conflicto de los años 1936-39 y el franquismo, en todos los sectores de la vida pública –periodismo, cultural, académico, político, civil y estatal- que desembocó en la constitución de asociaciones de la Memoria Histórica (2007), concebida como un reconocimiento a las víctimas de la guerra y de la dictadura. (Potok, 2012:9)



Este texto reconstruye una versión de la historia que no se conocía, a partir de la recuperación de la memoria, al mismo tiempo que pone de manifiesto la falta de compromiso y el desconocimiento del pasado. Al respecto, Vicente Luis Mora (2006) sostiene que:

Esta es, por lo tanto, la obsesión: reconstruir la memoria histórica tras la Guerra Civil, hacer bueno el consejo dado por Adorno que Habermas recuperaba en *Más allá del Estado nacional*, de que sólo es posible superar la historia cuando se ha conocido y estudiado a fondo y se han aceptado, pública y generalizadamente, sus consecuencias (...) Parece propósito declarado de Cercas llevar a cabo esa labor civil desde sus principios... (224-225).

A comienzos de la novela el narrador asume desconocer o conocer muy poco, tanto sobre la Guerra Civil Española como sobre Sánchez Mazas, del mismo modo que señala su interés por indagar acerca de estos temas y hace alusión a una tendencia literaria de aquellos momentos de recuperar la producción de escritores falangistas, tal vez en un intento de justificar su interés por el tema y aclarar que ello no significaba ningún tipo de adhesión al falangismo:

...por entonces se puso de moda entre los escritores españoles vindicar a los escritores falangistas. La cosa, en realidad, venía de antes, de cuando a mediados de los ochenta ciertas editoriales tan exquisitas como influyentes publicaron algún volumen de algún exquisito falangista olvidado, pero, para cuando yo empecé a interesarme por Sánchez Mazas, en determinados círculos literarios ya no sólo se vindicaba a los buenos escritores falangistas, sino también a los del montón e incluso a los malos. (Cercas, 2006:22)

Este prejuicio está presente en otro de los pasajes de la novela, cuando Cercas decide comunicar a su novia la voluntad de empezar a escribir su relato real y sobre el tema que escribiría, a lo que ella manifiesta su descontento: “¡Mira que ponerse a escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe haber por ahí! García Lorca, por ejemplo.” (Cercas, 2006:69). Del mismo modo, ella defiende su argumentación cuando el narrador asume que el texto está incompleto: “Ya te dije que no escribieras sobre un facha. Esa gente jode todo lo que toca. Lo que tienes que hacer es olvidarte de ese libro y empezar otro. ¿Qué tal uno sobre García Lorca?” (144). Sin embargo, la escritura de la novela se convierte en una especie de conmemoración, de tributo a todos los olvidados de la historia, lo que pone de manifiesto el grado de compromiso de la literatura con la recuperación de la memoria, o como lo expresa Magda Potok:

La necesidad de seguir indagando en la memoria colectiva ha sido compartida por los escritores que abordaron el tema con la intencionalidad testimonial, demostrando que la literatura sabe estar muy próxima a los problemas que preocupan a la sociedad. En la labor de la recuperación o revisión de la historia, la narrativa ha desempeñado –y sigue desempeñando– un rol fundamental, contribuyendo a la tarea de rescatar las voces perdidas y apuntando a que la reconciliación no debe y no puede llevar al descuido de la memoria... (Potok, 2012:9)

Es decir que el texto señala la importancia del recuerdo en la sociedad, a ello alude el narrador cuando advierte que el recuerdo de su padre se aferra a él para no morir del todo, y piensa que su padre tendría la misma edad de Miralles, si estuviese vivo (Cercas, 2006:187).

Con respecto a la relación que entabla el narrador con Miralles es descripta por Juan Ginés como: "...la más emotiva ya que representa los valores positivos del ser humano además de proyectarse como imagen del padre de Javier Cercas, muerto pocos años antes." (404), y a la búsqueda de este soldado la interpreta como una metáfora de la búsqueda del padre, y en un sentido más amplio, como el padre de la patria: "...el hallazgo de Miralles supone el encuentro con los progenitores, la recuperación de las raíces y la memoria, y la reinstauración de la historia de una comunidad." (408-409). Por medio de su escritura, Javier Cercas, en *Soldados de Salamina*, logra rescatar del olvido a quienes dieron sus vidas por un país que no los recuerda ni los conmemora, sino que los condena al olvido, como al viejo Miralles, cuya existencia y destino final todos ignoran. Esta necesidad de recuperación del pasado a través de la memoria contribuye a la construcción identitaria de una nación, o en palabras de Vicente Mora con respecto a esta novela:

...la necesidad imperiosa no de recordar, sino más bien de *no olvidar*, a todas esas personas que con un esfuerzo solitario, anónimo e ímprobo, amén de no reconocido, contribuyeron a mantener a Europa aparte de la barbarie. (...) la historia de Miralles, es triste porque la libertad que él y algunos milicianos amigos consiguen no es para su país, sino para otro cuya bandera, como su misma realidad, está hecha trizas, Francia. (...) Cercas quiere acordarse *por todos*. Enumera nombres (...) Eso le salva del olvido a ellos, salva la conciencia de Cercas y, de paso, un poco la de todos los que leemos. (226-227) (cursiva del autor).

## CONCLUSIÓN

En nuestra tesis nos hemos propuesto indagar sobre la figura del fusilado según las categorías bajtinianas de héroe personaje, partiendo de la premisa de que es posible articular estos textos tanto por su grado de semejanza como por sus puntos de divergencia, ya que ambos relatan fusilamientos en contextos históricos y situaciones diferentes, y se focaliza en los fusilados sobrevivientes de dichos eventos como testigos capaces de relatar sus experiencias.

A partir del marco teórico metodológico de la sociocrítica bajtiniana, hemos podido establecer que, en ambos textos, la figura del fusilado se construye a través de procedimientos literarios o técnicas narrativas en el relato de hechos reales y ficcionalización de la realidad, mediante diferentes estrategias. En el caso de Walsh, consiste en utilizar técnicas literarias o de la narrativa en el tratamiento de temas de actualidad periodística y, en el caso de Cercas, en la ficcionalización de la realidad, es decir, la ficción opera como punto de anclaje para la construcción de la *verdad*.

Ambas obras dan cuenta de la relación histórico-social que cada una de ellas entabla con su contexto de enunciación, sobre el que es importante reflexionar, ya que cada texto se construye en un momento histórico particular con respecto a su referente. Walsh narra desde un tiempo de enunciación cercano a los hechos relatados, durante uno de los períodos de dictadura vividos en Argentina; Cercas, sesenta años después de ocurridos los sucesos que toma como base para su ficción, durante la democracia española.

Los procedimientos literarios empleados por cada uno de nuestros autores convierten a sus textos en otras versiones de los hechos que refieren y es evidente que, tanto Walsh como Cercas, a través de esta puesta en discurso intentan hallar una lógica de explicación para los acontecimientos relatados. Walsh pone en cuestión la manera de representar los hechos reales en la literatura para poner en evidencia una verdad que se trata de ocultar, mediante una narrativización de los hechos donde las técnicas ficcionales potencian la efectividad del relato (o de la denuncia). Por su parte, Cercas realiza una combinación de lo histórico y lo literario con el fin de inmortalizar a través de la memoria a los ignorados de la historia. Ambos autores parten de un referente histórico, fácilmente identificable en los dos textos. Sin embargo, la frontera entre la realidad y la representación se borra en *Soldados de Salamina*, y la realidad cobra otras dimensiones. Este texto recupera del pasado hechos históricos que fueron borrados del imaginario nacional, de la memoria colectiva, debido a las exigencias del pacto impuesto por la Transición. En *Operación Masacre*, Walsh aborda lo no dicho, lo omitido, lo que el

Estado trata de ocultar y no es difundido mediante la prensa. De esta manera, su escritura se constituye en otro medio de información.

La reconstrucción ficcional/testimonial con la que opera cada texto hace que las figuras de estos fusilados, en su carácter de sobrevivientes, se constituyan en testigos, ya que son los únicos que pueden dar cuenta en primera persona de sus testimonios, aunque en algunos aparente ser artificioso, como en el caso del personaje de Sánchez Mazas, cuya versión asemeja un recitado aprendido de memoria y narrado de la misma manera siempre. En otros, como en el personaje de Livraga es evidente la convicción en sus declaraciones, y su relato se refuerza con testimonios aportados por otros.

En el caso particular de *Soldados de Salamina*, la figura de Sánchez Mazas se construye a partir de otro personaje: el soldado que lo miró a los ojos y le permitió huir, y, a la vez, Sánchez Mazas propicia la construcción del personaje de Miralles, más auténtico y fiel a sus principios que el mismo falangista. En cuanto a Miralles, el personaje “ficticio” demuestra poseer gran autenticidad, lo que se acrecienta por su reticencia en el discurso, ya que se niega a asumir el costado épico de sus acciones.

Con respecto al efecto operado a través de estos textos, es posible afirmar que presentan la separación entre la verdad y la justicia. En el caso de Walsh, la corrupción sistematizada y la arbitrariedad del poder producen que el narrador paulatinamente deje de confiar en el accionar de la justicia, sin embargo el texto consigue que los hechos se conozcan, obteniendo así otro tipo de justicia, efecto logrado a través de la literatura. Donde la disposición del orden del relato y de los acontecimientos por parte del narrador se convierten en testimonio (evidencian) de cierta manipulación de la verdad que el narrador pone de manifiesto en su obra.

En cuanto a Cercas, su texto reclama la necesidad de rescatar del olvido a esos hombres del otro bando, a los vencidos, de rendirle homenaje a quienes entregaron sus vidas sin una firme convicción. Y más allá de indagar las causas por las que aquel soldado actuó misericordiosamente, se rescata el valor y el respeto por la vida humana pese a las diferencias ideológicas o los diferentes colores políticos. Tal como afirma Martín Galván:

La indeterminación de Miralles pone de manifiesto dos cosas interesantes: en primer lugar evita adoptar una postura totalizadora, a la vez deja constancia de la incapacidad inherente que tiene la ficción para llegar al fondo de la verdad (...) Javier Cercas reconoce las carencias epistemológicas de la propia ficción. De esta manera, a pesar que con la recuperación de la memoria histórica se ha superado en parte la amnesia nacional, (...) reconoce a la vez el carácter contradictorio de la ficción a la hora de alcanzar la totalidad de la verdad. (94)

Lo cierto es que el efecto que ambos textos provocan es que estas voces silenciadas, estos soldados anónimos, estos fusilados logren perdurar al devolverseles un lugar en la

historia, para inmortalizarlos en la memoria a través del recuerdo, y así reponer algún tipo de justicia. Y este es el papel fundamental que logra la literatura, porque a través de ella logran recuperar su lugar en la memoria y en la historia estos fusilados. Sirve la cita de Amar Sánchez como ejemplo de la efectividad de los géneros empleados para la producción de sentido en ambas obras:

...los (...) relatos no-ficcionales desmienten la condición de testimonios “puros” volcados hacia un referente externo. Por el contrario, reafirman el poder de la escritura; un poder que asegura la perduración –una forma de imponer la verdad y de hacer justicia- para evitar el olvido, es decir, para triunfar sobre la muerte. (2000: 215)

## BIBLIOGRAFÍA

### Corpus

Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*, 38ª Ed., Buenos Aires: Ed. Tusquets, 2006.

Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*, 35ª Ed., Buenos Aires: Ed. De la Flor, 2007.

### Bibliografía general

Adoue, Silvia Beatriz. *Walsh, el criptógrafo: escritura y acción política en la obra de Rodolfo Walsh*, Buenos Aires: Ed. Dialektik, 2011.

Alonso, Diego. “La verdad y las pruebas. Cuatro tesis sobre la literatura testimonial de Rodolfo Walsh” en *Latin American Literary Review*, Vol. 39 (jul-dic.2011) 95-116

Angenot, Marc. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 1998.

Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*, Rosario: Ed. Beatriz Viterbo, 1992.

----- “La ficción del testimonio”, en *Revista Iberoamericana* 151 (1990) 447-461 URL: <http://revista-iiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/4724>

----- “El sueño eterno de justicia” en *Textos de y sobre Walsh* (Edición de Jorge Lafforgue). Buenos Aires: Ed. Alianza, 2000.

Arán de Merilles, Pampa O. et al. *La estilística de la novela en M.M. Bajtín*. Córdoba: Narvaja Editor, 1998.

----- *Nuevo diccionario de la Teoría de Mijail Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2006.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. 1975. España: Taurus Ediciones, 1991

----- (Pavel N. Medvedev). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. 1982. México, Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

De Juan Ginés, Luis Javier. *El espacio en la novela española contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2004 URL: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fil/ucm.t28007.pdf>

Fernández, María del Rosario. “El prólogo de “Operación Masacre” de Rodolfo Walsh: el literato/escritor y el periodista/investigador” en *La trama de la comunicación*, Vol.17 (Ene-dic 2013), 131-149.

Ferro, Roberto. “Rodolfo Walsh: investigación y escritura” en *Textos de y sobre Walsh* (Edición de Jorge Lafforgue). Buenos Aires: Ed. Alianza, 2000.

García Lupo, Rogelio. “El lugar de Walsh” en *Textos de y sobre Walsh* (Edición de Jorge Lafforgue). Buenos Aires: Ed. Alianza, 2000.

Gibelli, Nicolás (Dir.). *Revista Crónica de la guerra civil española. No apta para irreconciliables*. Tomo 2. Una república imposible. Buenos Aires: Ed. Códex, 1966.

- Gómez López-Quñones, Antonio. “La Guerra Civil española: Soldados de Salamina de Javier Cercas” en *Palabras y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* (jul-set 2003) 115-129 URL: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/512/2003127p115.pdf>
- Jozami, Eduardo. *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- Lemus, Victor. “Un secreto esencial: Literatura y memoria histórica en Soldados de Salamina de Javier Cercas” en *Ipotesi-Revista de estudios literarios*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol.11 N°2 (2007) 115-125 URL: <http://ufjf/revistaipotesi/files/2011/05/12-unsecreto-esencial-literatura-y-memoria-hist%C3%B3rica-en-Soldados-de.pdf>
- Link, Daniel (Comp.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)* 2°Ed. Buenos Aires: Planeta, 1998.
- Luzuriaga, Pablo. “El enigma de la justicia” en *Pasado argentino reciente: cine y literatura*, Flashland, Cecilia, 2007 Ministerio de Educación, ciencia y tecnología.
- Martín Galván, Juan Carlos. *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*. Tesis doctoral. University of North Carolina at Chapel Hill, 2006.
- Moisés Aguilar, Gonzalo. “Rodolfo Walsh: escritura y estado” en *Textos de y sobre Walsh* (Edición de Jorge Lafforgue). Buenos Aires: Ed. Alianza, 2000.
- Mora, Vicente Luis. “Sueño y documento. La literatura de Javier Cercas” en *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby Editores, 2006.
- Observatorio de la lectura y el libro. Boletín N° 2. Oct. 2010. Ministerio de Cultura. Gobierno de España.
- Orsini-Saillet, Catherine. “Del pacto referencial a la ficción. Soldados de Salamina de Javier Cercas” en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Del Arco Libros, 2012.
- Pampillo, Gloria et al. “Operación Masacre y las estrategias de persuasión” en *Textos de y sobre Walsh* (Edición de Jorge Lafforgue). Buenos Aires: Ed. Alianza, 2000.
- Pellzón, Ivana M. *Articulaciones y deslizamientos genéricos en Operación Masacre de Rodolfo Walsh*. Tesis de Grado. U.C.C., 2004.
- Piglia, Ricardo “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad” en *Textos de y sobre Walsh* (Edición de Jorge Lafforgue). Buenos Aires: Ed. Alianza, 2000.
- PitBox Blog. Blog educativo. Accesible en: <http://pitbox.wordpress.com/2011/04/22/la-transición-española-1975-1978-y-la-constitución-de-1978/>
- Potok, Magda. “Estrategias literarias para la recuperación de la memoria histórica. La narrativa actual frente a la guerra civil” en *Etudes Romanes de Brno*, 2012, 9-20 URL: [http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/125835/1EtudesRomanesDeBrno\\_42-2012-23.pdf](http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/125835/1EtudesRomanesDeBrno_42-2012-23.pdf)
- “ “Esa historia no puede contarse”. La dificultad de representar el pasado en dos novelas de Javier Cercas” en *Revista Studia Romanica de Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznan, Vol.XL/2: 2013 133-142 URL: <http://repozitorium.amu.edu.pl/jspui/handle/10593/8505>
- Redondo, Nilda Susana. *El compromiso político y la literatura. Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977*. Santa Rosa (LP): Ediciones Amerindia, 2001.

Sánchez, María Susana. *La búsqueda de la alteridad en Soldados de Salamina de Javier Cercas*. Tesis de Grado. U.C.C., 2012.

Saval, José. "Simetría y paralelismo en la construcción de Soldados de Salamina de Javier Cercas. En *Letras hispanas*. University of Edinburgh, 2007 62-70 URL: [http://www.modlang.txtate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol41/contentParagraph/0/content\\_files/file5/saval.pdf](http://www.modlang.txtate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol41/contentParagraph/0/content_files/file5/saval.pdf).