

SIMETRÍA Y VARIACIÓN COMO TÉCNICA NARRATIVA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE EN *SOLDADOS DE SALAMINA* DE JAVIER CERCAS

Mónica Durán Mañas
Universidad de Granada
Granada, España
monicaduran@ugr.es

RESUMEN / ABSTRACT

En el presente texto se analizan las simetrías y asimetrías que contribuyen a la construcción de los personajes de la novela *Soldados de Salamina* para observar si las construcciones simétricas o asimétricas revelan la posición del autor con respecto a la figura del héroe. Para ello, se define, en primer lugar, el concepto de simetría en la obra narrativa y se estudian a continuación las simetrías y variaciones correspondientes a dos niveles de análisis: la estructura de la obra y los personajes. Así, se pone de manifiesto que la simetría estructural –o la asimetría, en su caso– constituye en esta obra una técnica sutil, pero eficaz para la construcción de la figura del héroe, que se halla anclado en lo anónimo, lo que queda oculto o perdido para siempre.

PALABRAS CLAVE: simetría, técnica narrativa, héroe, *Soldados de Salamina*, Javier Cercas

SYMMETRY AND VARIATION AS A NARRATIVE TECHNIQUE FOR THE CONSTRUCTION OF THE HERO IN JAVIER CERCAS'S *SOLDADOS DE SALAMINA*

This paper analyzes the symmetries and asymmetries that contribute to the construction of the characters in the novel *Soldados de Salamina* to observe if the symmetric or asymmetric constructions reveal the author's position with respect to the figure of the hero. For that aim, the concept of symmetry in a narrative context is first defined. Then, the symmetries and variations corresponding to two different levels of analysis are studied, referring, on the one hand, to the structure of the work and, on the other, to the characters. The analysis carried

out reveals that structural symmetry –or asymmetry– constitutes in this work a subtle, but effective technique for the construction of the hero, which is anchored in the anonymous, in what remains hidden or lost forever.

KEYWORDS: symmetry, narrative technique, hero, *Soldados de Salamina*, Javier Cercas.

Recepción: 20/11/2020

Aprobación: 15/01/2022

INTRODUCCIÓN

La novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina* (2001) no es, como su propio autor afirma (408), una obra sobre la guerra civil, pese a que este hecho histórico sirve de marco referencial para la caracterización de los personajes. Con todo, este acontecimiento, con su clara división en dos bandos no tan distintos entre sí desde un punto de vista humano, el falangista y el republicano, le permite a Cercas ahondar en la evolución de sus personajes para perfilar, en última instancia, la figura de sus héroes. Estos se enfrentan a una realidad, la que les toca vivir, desde sus propios recursos en una incesante lucha por la salvación personal. En unos casos, como se verá, apenas existen diferencias entre personajes de distintos bandos (“ni los malos son completamente malos, ni los buenos son completamente buenos”, dirá Cercas en el epílogo, 418), de suerte que el autor los presenta con una simetría perfecta, iguales¹, pero pertenecientes a facciones distintas. En otros, son precisamente las asimetrías o diferencias las que ponen de relieve las cualidades del verdadero héroe. En las próximas líneas se analizan las simetrías y asimetrías que contribuyen a la creación de los personajes para observar si las construcciones simétricas o asimétricas revelan la posición del autor respecto de la figura del héroe. En todo caso, antes de abordar este asunto será conveniente definir el concepto de simetría en la obra narrativa.

¹ Esta igualdad ha sido señalada por Becerra Mayor (“La actualización” 285).

1. EL CONCEPTO DE SIMETRÍA COMO TÉCNICA NARRATIVA

De acuerdo con el DLE (s.v. simetría), la simetría se define como la “correspondencia exacta en forma, tamaño y posición de las partes de un todo”. Por consiguiente, lo que distingue la simetría del paralelismo es que en la primera existe un eje de simetría que sirve de punto de inflexión entre dos planos que guardan una estricta correspondencia, en tanto que en el segundo no se requiere la presencia de ningún eje articulador. Ahora bien, el tejido de una obra literaria es lo suficientemente complejo como para dar cabida a una variedad de posibilidades que alejan la simetría del carácter lineal que propone la propia definición del término. En efecto, en un texto narrativo la simetría puede ser exacta o bien presentar algún tipo de variación –por ejemplo, en las vidas de dos personajes que representan una imagen especular recíproca, uno puede ser rubio y otro moreno–. Por este motivo, para definir el concepto de simetría aplicado a un contexto narrativo, se partirá de la noción de simetría a la que se refiere García Novo (45-47) y que afecta a dos ámbitos: el de la estructura de la obra y el del contenido. Según esta autora, la simetría estructural no se basa en la estricta correspondencia de sus partes en cuanto a su extensión, sino en la simetría percibida por el lector, que no deja de ser aproximada. La simetría de contenido se refiere a las correspondencias entre distintos elementos, que pueden materializarse en paralelismos o en contraposiciones que van conformando el entramado y lo encaminan hacia el clímax. Estos elementos, como se verá, son una constante en *Soldados de Salamina* y constituyen una técnica narrativa de hondo calado en el resultado final.

La simetría de *Soldados de Salamina* ha sido percibida también por otros estudiosos (Satorras Pons 238; Ramos Ortega 88; Saval 62-70; Valdés 195; Guiribitey 2, 4, 6, 10; Becerra Mayor “La guerra civil” 82; González Briz 211 y 218) que, en ocasiones, la han señalado como un mero paralelismo. Con todo, Saval es el único que ha abordado el asunto como tema principal, aunque de muy forma general. Para Saval, “la novela se fundamenta en toda una serie de paralelismos que emergen de los diferentes ejes simétricos creados por el autor” (63), sin embargo, no termina de aclarar qué entiende por simetría y, por este motivo, realiza afirmaciones como la siguiente: “Con respecto a la simetría y los paralelismos, o llamémosles contrastes como hace el propio Cercas” (64), donde se percibe una cierta confusión entre los términos. Con todo, ofrece ejemplos que permiten hacerse una idea de lo que quiere transmitir. Entre ellos, señala la simétrica división de la obra en tres

capítulos que reproducen el esquema búsqueda (de una historia que narrar) / narración / búsqueda (del héroe) (64). Y ofrece igualmente pinceladas referentes a la simetría entre Rafael y Antonio (64-65) y la de Sánchez Mazas y Miralles (65). En cuanto a los paralelismos, Saval señala que se ubican “en el marco externo a la narración principal, o sea la historia de Sánchez Mazas” (65). Sin embargo, es posible observar simetrías (o paralelismos, como los llama Saval) igualmente en ciertos detalles que no son menos relevantes para el entramado narrativo. Por ejemplo, son también dos los escritores reales los que impulsan a Javier Cercas a construir su novela: Sánchez Ferlosio y Roberto Bolaño. El primero le ofrece la oportunidad de satisfacer su búsqueda primera proporcionándole una historia narrable; el segundo, le impulsa a completarla satisfaciendo su segunda búsqueda, encontrar al héroe anónimo que salvó a Sánchez Mazas.

Por otra parte, elementos que Saval considera “de clara simetría” (66-67) como la frase “Termina mal”, que alude a los versos de Jaime Gil de Biedma citados en el artículo “Un secreto esencial” (Cercas 207-209) y que aparece reiterada en seis lugares de la novela (207, 208, 209, 209 bis, 367, 367 bis) no conforman una verdadera simetría, sino que funcionan como guiños intertextuales que contribuyen a la cohesión del conjunto. Lo mismo puede decirse de otros *leitmotiv*, como los denomina Saval (68-69), como la canción *Suspiros de España* (Cercas 233, 241, 307, 355, 395), la referencia a *Soldados de Salamina* o la pretensión de veracidad del relato en cada parte de la novela (195, 152, 320). Por consiguiente, en este trabajo no se abordará este tipo de elementos.

Por otra parte, se ha escrito mucho tanto acerca de la figura del héroe en *Soldados de Salamina* (Satorras Pons; Yushimito del Valle; Gagen; Serna y Cercas; Valdés; Guiribitey; Briceño y Hoyos; Ibáñez Ehrlich; Loureiro; Begines Hormigo; Yang) como sobre la posición de Cercas en materia política (Richter; Cifre Wibrow; Mallorquí Ruscalleda; Ferrando Valero) o la equidistancia, o no, de sus héroes (Serna y Cercas; Guiribitey; Palomo Alepuz). Sin embargo, se observa que no existe un estudio sobre la posición del autor que parta de evidencias estructurales como la configuración simétrica o asimétrica de los héroes de la novela.

2. ANÁLISIS DE LA SIMETRÍA

Antes de abordar las simetrías internas de la obra, conviene hacer un apunte sobre el título de la novela. Como han puesto de manifiesto varios estudiosos (Saval 69; Amorim Vieira 4; Del Pozo Ortea 50-51), *Soldados de Salamina* hace referencia a *Los persas* de Esquilo, tragedia que pone en escena el sentimiento de derrota de los persas tras la batalla que tuvo lugar en el año 480 a. C. De este modo, siendo ficcionales, ambas obras se construyen sobre un trasfondo histórico. En efecto, los soldados de Salamina fueron vencidos por un puñado de griegos, pero es un griego, Esquilo, soldado también en esa batalla, quien describe el sentimiento de derrota del enemigo. En estricta simetría, en la novela los falangistas son el reflejo de esos helenos vencedores y Sánchez Mazas es el literato del bando vencedor que iba a escribir sobre ello. Es probable que, de haberlo hecho, escribiera sobre el sentimiento del vencido, esto no se sabe, aunque no puede descartarse, habida cuenta de su falta de implicación en materia política (“‘Mazas manifestaba’ un elegante signo de desdén por las glorias mundanas”, “Franco, harto de que Sánchez Mazas no acudiera a aquellas reuniones”, “Sánchez Mazas, cuyo cargo de ministro sin cartera carecía de contenido real, se aburría soberanamente en las reuniones del consejo” (Cercas 318-319); “Quizá Sánchez Mazas no fue nunca más que un falso falangista” (323); “Hizo política, pero en el fondo siempre la despreció” (326). Sin embargo, es finalmente Cercas –he aquí la variación que ofrece impulso a la novela– quien toma las riendas del asunto y lo lleva a término reflejando, como Esquilo, la cara de la derrota. Por tanto, si la situación de partida es la misma (griegos es igual a falangistas; autor es igual a vencedor), algo se trastoca (Mazas no escribe la novela) y es un crítico² de los vencedores (Javier Cercas) quien finalmente escribe la obra.

Se estudiarán a continuación simetrías (y asimetrías) correspondientes a dos niveles de análisis: la estructura de la obra y los personajes. Esto se hará tomando como referencia algunos aspectos representativos sin un afán de exhaustividad que no tendría cabida en un texto como este.

² El propio Cercas reconoce en el epílogo su crítica, que no trata de “maquillar o esconder la perversidad intrínseca del franquismo” (416-417).

2.1 ELEMENTOS ESTRUCTURALES

La novela contiene no pocas referencias intertextuales basadas en la simetría como técnica narrativa que consiguen dar una sensación de plenitud, de obra bien acabada. Así, se observan elementos que contribuyen a la percepción, por parte del lector, de una simetría en la estructura general de la obra. De las tres partes, la primera y la última describen una búsqueda del protagonista –ya sea la de una historia que escribir o la del republicano que no delató a Sánchez Mazas–, mientras que la parte central es percibida como eje. Esta simetría viene reforzada por varios elementos coincidentes. Uno de ellos es el asunto del viaje. En la primera parte, Cercas viaja a Cancún por placer, pero allí esclarece sus ideas y encuentra la motivación para su libro; en la tercera parte, el protagonista viaja para encontrar al joven republicano de Collell, pero encuentra a un hombre que le abre el entendimiento para comprender valores más elevados y menos singulares, que convergen en la figura del héroe. Así pues, dos búsquedas, dos viajes y dos revelaciones que se hallan, también en el plano espacial, a ambos lados, respectivamente, del eje trazado por Gerona, que es donde Cercas inicia su búsqueda (Cercas 229).

El propio autor introduce detalles que aluden a los juegos especulares que ha establecido como marco epistemológico para construir el relato de su modelo heroico. Así, los “grandes espejos” (211) –en blanco, sin reflejo– del Bistrot donde Cercas encuentra el material que será el germen de su novela en la primera parte de la obra anticipan las simetrías sobre las que se va a construir el relato; en cambio, el espejo ante el que se encuentran Cercas y Miralles en la tercera –nótese que *mirall* significa ‘espejo’ en catalán, como ya pusieron de manifiesto Briceño y Hoyos (612)–, devuelve la imagen decadente del héroe con el que ahora se identifica también Cercas:

estuvimos allí charlando y bebiendo hasta muy tarde, frente a un gran espejo que nos reflejaba y reflejaba el bar, igual que los dos boxeadores de Stockton al final de *Fat city*, y yo creo que fue esa coincidencia y las cervezas las 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. (370)

En este caso, el eje de la simetría es otro espejo en la segunda parte de la obra que representa la frontera entre las dos épocas en las que se ambienta la

novela, el de la guerra y el de sesenta años después: ““a Angelats el pasodoble *Suspiros de España* le pareció un espejo desolador de su juventud malograda y del futuro de lástima que le aguardaba” (307).

Por añadidura, la novela se construye sobre una *Ringkomposition* marcada por la frase inicial “Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas” (199), que vuelve a aparecer en la última página del libro (400). Esta composición en anillo cierra el juego especular reforzando la percepción de la simetría por parte del lector. Pero, tras el despliegue de simetrías retrospectivas—construidas sobre una mirada hacia el pasado— que, como se verá, recorre las páginas de la novela, Cercas termina su obra con una variación, donde ya solo se percibe el horizonte: “siempre que sea hacia delante, hacia adelante, hacia adelante, siempre hacia delante” (400). Esta ruptura de la simetría, *variatio* presente a lo largo de toda la narración, pone el foco en lo verdaderamente relevante. Así, el final de la novela deja paso a lo inesperado, permitiendo al lector adentrarse en un futuro incierto en el que parece haber desaparecido toda referencia especular. Sin embargo, también esta transgresión de la simetría halla su correspondencia en la anticipación, pues, ya antes, una referencia a Miralles contenía las mismas palabras: “el destino de la civilización [...] pendía de que Miralles siguiera caminando hacia delante, siempre hacia delante” (387). Esta nueva simetría inesperada—tal vez incluso olvidada por el lector— logra conectar a Miralles con esa figura del héroe con que termina la novela, que camina, anónimo, “sin saber muy bien hacia dónde va” (400). Este final describe, además, a la perfección el punto de partida de la novela, que comienza una investigación que había quedado en el cajón de los recuerdos precisamente porque los protagonistas de la historia y quienes les sucedieron, caminaron hacia delante, siempre hacia delante, sin detenerse a lanzar una mirada hacia el pasado. Esta nueva simetría, y ya en las lindes de la obra narrativa, abre, por tanto, la posibilidad de un nuevo comienzo.

2.2. PERSONAJES

La trama argumental de la novela arranca, en gran medida, de la simetría entre Antonio Machado y Rafael Sánchez Mazas (Cercas 207-209), que Saval, en su estudio sobre la simetría y el paralelismo en la construcción de la novela, considera más bien como figuras paralelas (64-65). En efecto, se trata de dos

caracteres equidistantes pertenecientes a bandos opuestos, escritores ambos y abocados a la muerte en un mismo marco temporal (“Más o menos al mismo tiempo que Machado moría en Collioure, fusilaban a Rafael Sánchez Mazas junto al santuario del Collell”, Cercas 208). Nótese, además, la semejanza en el nombre de los lugares (Collioure-Collell), situados uno a cada lado de la frontera de España con Francia, línea que refuerza la descripción simétrica del paisaje. Cercas describe los amigos de uno y otro: Manuel (también republicano), íntimo de Machado; José Antonio (también falangista), amigo de Rafael. Ambos deben escapar furtivamente del enemigo –“Machado y su familia partían en un convoy hacia la frontera” (207); “(Sánchez Mazas) trató de escapar camuflado en un camión” (208)–, mientras se dirigen también a la misma frontera. No obstante, se introduce una variación en el destino final de ambos personajes, de suerte que Sánchez Mazas, a diferencia de Machado, se libra de la muerte gracias al silencio de un republicano³. Y es precisamente la simetría que impera en todo el relato la que otorga un mayor énfasis a la diferencia, poniendo de relieve lo que será clave para el desarrollo ulterior de la novela: quién fue ese soldado que le perdonó la vida a Rafael. Sin embargo, incluso esta cuestión se reviste de simetría, de modo que el anonimato del soldado tiene su reflejo al otro lado del espejo en los hermanos José y Manuel Machado, cuyas palabras también permanecen anónimas para siempre. De hecho, el propio protagonista, justo antes de presentar su artículo, ofrece una de las claves sobre la que se construye toda la novela: “Imaginé entonces que la simetría y el contraste entre esos dos hechos terribles –casi un quiasmo de la historia– quizá no era casual y que, si conseguía contarlos sin pérdida en un mismo artículo, su extraño paralelismo acaso podía dotarlos de un significado inédito” (206).

Así pues, la construcción es simétrica en la medida en la que cada personaje puede verse reflejado en el otro lado del eje pirenaico, de lo cual el lector es testigo. Se presentan, por consiguiente, actores y acciones semejantes que suceden al mismo tiempo y cuya única diferencia resulta clave para el devenir de los acontecimientos de la novela. De este modo, simetría y variación (igual a asimetría) se convierten en técnicas narrativas complementarias de suma eficacia para dirigir los hilos de la acción.

Los caracteres que mejor describen la simetría narrativa después de Antonio y Rafael son, sin duda, Sánchez Mazas y Miralles, cuyo eje reproduce el de

³ La variación se apoya a menudo en una construcción quíastica en la que, por razones de espacio, no es posible detenerse en este trabajo.

aquellos⁴. Nótese que nuevamente son personajes que se sitúan uno a cada lado de la frontera con Francia, pertenecen a bandos distintos en la guerra y, como ha puesto de manifiesto Del Pozo Ortea (48-50 y 53-54), utilizan ambos el mítico discurso de las dos Españas y sueñan cada uno con un paraíso propio. Su antagonismo se construye sobre un eje simétrico que, en el plano humano, los acerca. Así, en el momento de su encuentro –sea o no Miralles el miliciano republicano (“Miralles (o alguien como Miralles)”, Cercas 359)– impera el motivo de lo desconocido (“El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven”, 291), ya presente desde el epígrafe hesiódico de la novela (“Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres”, Hesiodo, *Trabajos y días*, 42) y que reaparece en los momentos clave de la narración –especialmente en el simétrico relato de Antonio y Rafael–:

algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras solo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo y derrotado que ahora mira a ese hombre. (Cercas 291).

En efecto, si estas palabras describen lo que Sánchez Mazas siente ante la mirada del republicano que le perdona la vida, más adelante el mismo discurso se repite como fruto del pensamiento de Cercas ante la muerte imaginada de Miralles, si bien con una variación en las últimas palabras (“o hace vivir o concierne o somos o son esa monja y ese periodista que era yo bailando junto a la tumba de Miralles”, 398). Simetría y variación se conjugan nuevamente en un juego intertextual para poner de relieve lo anunciado en la cita, es decir, que lo oculto, lo que no se sabe, es aquello que precisamente aviva la fantasía, el espíritu creador, convirtiéndose así en motor de la vida y también de la Historia.

Existen otros elementos que contribuyen a perfilar la simetría (o asimetría) de estos dos personajes como es su descripción física: “el pelo revuelto y entreverado de ceniza” y las “mejillas sombreadas de barba” de Sánchez Mazas son equivalentes al “pelo ralo y gris” y “la barba creciendo como un minúsculo bosque de matojos blancuzcos” de Miralles –nótese la variación

⁴ De nuevo existe simetría entre Antonio-Rafael y Sánchez Mazas-Miralles, presentando así una estructura de muñecas rusas, presente también en otros momentos de la novela que tampoco tienen cabida aquí.

en el léxico—, pero la nariz “judía” —o “corvina” (Cercas 226), “el perfil inconfundible de judío” (317), “su escarpada nariz de judío” (383)— del primero sirve de contrapunto a la nariz “roma” de Miralles (201, 375). En realidad, podrían ser la misma persona, a no ser por esa pequeña diferencia en la punta de la nariz.

De hecho, pese a que el destino de ambos es diferente, existen similitudes suficientes para que el lector los perciba semejantes en esencia, enmarcados en un juego especular que los identifica. Por una parte, de ambos se describen las vicisitudes que atraviesan, Sánchez Mazas, durante la guerra (275-311); Miralles, después (348-350), siendo el final del conflicto el eje de simetría de sendos relatos. Además, el motivo del pasodoble contribuye a construir la simetría de estos personajes que lo bailan con sus respectivas parejas en distintos momentos de la obra: Sánchez Mazas con su mujer, Liliana (“Es el pasodoble favorito de Liliana, dijo Sánchez Mazas. A mí me parece muy triste, pero a ella se le van los pies en cuanto oye cuatro notas. Lo hemos bailado tantas veces”, 307) y Miralles con Luz (“Miralles y Luz habían bailado otro pasodoble o tal vez el mismo en un camping proletario de Castelldefels”, 388). Con todo, este paralelismo evidente encierra también una variación, pues, con el tiempo, Miralles sobrevive a Luz —al menos ella desaparece de su vida porque Miralles se declara solo (“Tuve una mujer y ya no la tengo. Tuve una hija y ya no la tengo”, 368)—, mientras que Liliana sobrevive a Sánchez Mazas. De contrapunto sirve la figura del protagonista quien, con los mismos ingredientes —su compañera Conchi y *Suspiros de España*— no fue nunca capaz de bailarlos (“a Conchi le gustaban tanto los pasodobles que había intentado sin éxito que me inscribiera en un cursillo para aprender a bailarlos”, 233).

Así pues, en un marco en el que la simetría otorga cohesión al relato, las variaciones cobran, por contraste, mayor énfasis. De este modo, si los “amigos del bosque” de Sánchez Mazas, los hermanos Figueras y Daniel Angelats, “que acababan de desertar de las filas republicanas” (238), sobrevivieron a la guerra, los de Miralles, no (“Hicimos la guerra juntos [...] Ninguno de ellos sobrevivió. Todos muertos [...] Eran tan jóvenes... Murieron todos. Todos muertos. Muertos. Muertos. Todos.”, 391); si Sánchez Mazas queda inmortalizado en el nombre de una calle (“Hay en Bilbao una calle que lleva su nombre”, 329), los republicanos, entre los que se encuentra Miralles, jamás recibirán reconocimiento alguno (“No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar nunca el nombre de ninguno de ellos”, 392). Pese a que murieron y

no fueron objeto de ningún honor —o precisamente por ello—, son ellos los verdaderos héroes, como ponen de manifiesto las palabras, siempre reveladoras, de Miralles (“Los héroes solo son héroes cuando se mueren o los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos. Muertos, muertos, muertos”, 390).

Por otra parte, la simetría entre el miliciano y Miralles constituye otro de los ejes sobre los que se sustenta la trama principal y lleva al protagonista —y al lector— a sacar sus propias conclusiones (“Es él”, 357). En efecto, el autor logra sutilmente que el lector deduzca la asociación que se ha producido en la mente de Cercas-personaje presentando tan solo el relato de Bolaño: “En la rulot reconoció la rulot de Miralles; en la pareja, a Miralles y a Luz; en la música, un pasodoble muy triste y muy antiguo (o eso es lo que entonces le pareció a Bolaño) que muchas veces le había oído tararear entre dientes a Miralles” (355).

El protagonista y el lector no pueden evitar vincular este pasodoble a la figura del miliciano porque era muy “triste” y muy “antiguo”, dos adjetivos que evocan de modo magistral la imagen del miliciano en el patio del Colell. Ciertamente, aunque ahora no se menciona el título del pasodoble, Sánchez Mazas, en su conversación con Pere, ya había calificado el pasodoble *Suspiros de España* que bailaba el miliciano en el patio de “triste” (“Es el pasodoble favorito de Liliana, dijo Sánchez Mazas. A mí me parece muy triste”, 307) y también Angelats lo percibió así (“le dieron unas ganas enormes de llorar porque le parecieron de golpe la letra y la música más tristes del mundo”, 307-308). Y el lector deduce fácilmente que Cercas ha identificado a Miralles con el miliciano porque desde el comienzo de la novela sabe que también para el protagonista esta canción es significativa (“lo recuerdo muy bien porque a Conchi le gustaban tanto los pasodobles [...] 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”, 233) y le evocaba igualmente tristeza (“aún no se me había desenredado de la memoria la melodía tristísima de *Suspiros de España*”, 241).

Así pues, la información que Cercas obtiene sobre el miliciano le permite establecer los criterios de búsqueda en su periplo para encontrar al héroe (“Miralles bailando un pasodoble con Luz [...] buscando un hombre que bailó un pasodoble en el jardín de una prisión”, Cercas 388). Pero Cercas aún no sabe exactamente lo que busca, solo intuye que necesita encontrar un elemento importante para completar su historia (“el libro no era malo, sino insuficiente [...] porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía

cuál era esa pieza”, 334). Este elemento le es revelado por las palabras clarividentes de Miralles (“Así que lo que andaba buscando era un héroe”, 390), y, mediante ellas, Cercas se percata del fin último de su investigación. En este punto, tanto el miliciano como Miralles se alzan como encarnación del héroe silente que da sentido al devenir de la historia y que, sin embargo, carece de todo reconocimiento. A partir de este instante, deja de tener importancia si Miralles es o no el miliciano que le perdonó la vida a Sánchez Mazas y es la simetría de estos dos personajes, separados ahora por un eje temporal de sesenta años, la que pone de manifiesto su grandeza. De este modo, aunque Miralles, paradójicamente, encarne el descrédito del héroe (“No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos. Muertos, muertos, muertos”, 390), sus palabras se reflejan en otras de Cercas (“aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles y de todos ellos”, 399) que refuerzan sutilmente su identificación –y la de otros– con la figura del héroe.

Además, se produce un interesante juego de guiños e intertextualidad, pues la búsqueda de información sobre el padre de Sánchez Ferlosio lleva al protagonista a encontrar la figura del padre que añora en Miralles. Esta identificación se halla envuelta, por añadidura, en un rico juego intertextual de raigambre clásica⁵: “mi padre no estaba muerto, porque todavía había alguien que se acordaba de él” (378), dice Cercas, pero, más adelante y refiriéndose a Miralles, piensa: “Nadie se acordará de él cuando esté muerto” (386); “Luego pensé que no era yo quien recordaba a mi padre, sino él quien se aferraba a mi recuerdo, para no morir del todo” (378), dice Cercas, lo cual halla su eco, a su vez, en “O quizá no es él quien se acuerda de ellos, sino ellos los que se aferran a él, para no estar del todo muertos” refiriéndose nuevamente a Miralles. La intertextualidad sirve, pues, para perfilar un eje de simetría que contribuye a transmitir el mensaje –al igual que sucede con Sánchez Mazas y Machado– de que no importa quiénes sean los protagonistas, pues la vivencia es una y la misma para todos, incluso para el propio narrador: al ver a Miralles, Cercas dice “un hombre entristecido que no podía ser yo pero era yo” (399), lo cual se anticipa en otros comentarios como su confesión “no me disgustaría bailarla algún día” (234), refiriéndose a la canción de Álvarez y Quintero a cuyo son, según descubre el lector más tarde, bailaron el republicano anónimo (308) y Miralles (395).

⁵ La idea está basada en la expresión ciceroniana *Vita enim mortuorum in memoria vivorum est posita*, “La vida de los muertos está en la memoria de los vivos” (*Filípicas*, IX, 10), de donde ha pasado al imaginario popular.

Las simetrías y variaciones —o simetrías por oposición, como las llama Ródenas de Moya 392, n. 111— salpican⁶ la novela y contribuyen a la caracterización de los personajes. Baste citar unos últimos ejemplos, como son la descripción de Pere Figueras y Sánchez Mazas cuyas espaldas dibujan el eje que los vincula (“indolentes y sin afeitar y muy abrigados, con las rodillas cada vez más altas y la cabeza cada vez más baja a medida que transcurría el tiempo, dándose casi la espalda”, 304-305); el binomio padre de Cercas-Miralles, pues la obra comienza con la alusión a la muerte del primero (“mi padre había muerto”, 199) y concluye con el encuentro de la figura del padre en Miralles sugerido a través de pequeños detalles (“se me ocurrió que Miralles tenía la misma edad que hubiera tenido mi padre”, 378; “sentí que sus brazos enormes me estrujaban [...] me sentí muy pequeño y muy frágil”, 395), o los viajes de ida y vuelta a Dijon de Cercas en los que pasa el tiempo bebiendo y fumando (“Era también un tren hotel, muy parecido al que había tomado a la ida, o tal vez el mismo”, 396).

Las asimetrías, por su parte, cumplen una función claramente enfática, como se aprecia en el encuentro de Mazas y dos desertores republicanos a la mesa de María Ferré, mesa que el lector imagina como eje espacial de la asimetría (297). Un mismo personaje puede reflejar por sí solo esta asimetría, como el Mazas de antes y el de después de la proclamación de la victoria falangista (“deslizándose con impostada marcialidad de condotiero entre un mar de boinas rojas y un bosque de brazos en alto [...] tres meses atrás, disminuido por los andrajos y los ojos sin gafas”, 317). Pero también colectivos de bandos contrapuestos (“soldados rasos [...] jerarcas uniformados”, 316) o detalles de la acción dejan traslucir la técnica de la simetría (o asimetría), a menudo en construcción quiástica (“nunca volvió a ver a Pere y Joaquim Figueras, ni a Daniel Angelats. Sin embargo, y aunque él nunca llegó a saberlo, Daniel Angelats y Joaquim Figueras sí volvieron a verle a él”, 313). Si Sánchez

⁶ Existen también en la novela otras construcciones simétricas menores, de suerte que esta técnica narrativa recorre todos los niveles del texto. Algunos ejemplos son los siguientes: “En el afán por congraciarse con las nuevas autoridades —en el afán de las nuevas autoridades por congraciarse con la gente—” (312); “el país que él había aspirado a construir no era el mismo que aspiraba a construir el nuevo régimen” (315); “un instrumento destinado a conseguir que algo cambie para que no cambie nada” (323); “es dudoso que quisiera olvidar nada, y seguro que de nada se arrepentía” (324); “conforme disminuía su actividad política, aumentaba la literaria” (324); “Sánchez Mazas ganó la guerra y perdió la historia de literatura” (328); “un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora” (333); “creo que reconocí su voz; creo que ella reconoció la mía” (362); “Pensaba en Miralles, al que pronto vería, y en Sánchez Mazas, al que no vería nunca” (372).

Mazas tiene una calle con su nombre en Bilbao (329), los republicanos permanecen en el anonimato (392). Y la paradoja es que, aunque no tengan este privilegio, en realidad, son los verdaderos héroes porque anónimos son los “soldados de Salamina”. Todos ellos, empero, están vivos porque alguien se acuerda de ellos. Esta incidencia en lo oculto, lo que no se sabe, que es el motor de la vida reaparece cuando Cercas fantasea con bailar con la monja sobre la tumba de Miralles (“nadie lo sabría salvo una pitonisa descreída”, 398). Esta pitonisa no es otra que Conchi (“Se llamaba Conchi y su único trabajo conocido era el de pitonisa en la televisión local”, 230), personaje asimismo construido sobre una simetría por oposición (“[Conchi] no pensaba morirse sin tener un hijo [...] yo ya no tenía ninguna intención de tener un hijo”, 233) que la convierte en el complemento perfecto de Cercas en su investigación (“de no haber sido por ella, hubiera abandonado muy pronto la búsqueda. Llamábamos a ratos perdidos, casi siempre a escondidas, yo desde la redacción del periódico y ella desde el estudio de televisión.”, 364; “Discutimos. Intentó convencerme. Intenté convencerla [...] Si no le llamas tú, le llamo yo”, 369).

3. CONCLUSIÓN

El análisis ha puesto de manifiesto cómo la simetría –o la asimetría, en su caso– constituye una técnica fundamental en *Soldados de Salamina* tanto en lo que se refiere a su estructura como a los personajes. Ahora bien, la simetría –o la asimetría– es muy común en la novela, que a menudo evidencia posiciones epistemológicas diferentes a través de personajes que se relacionan de distinta forma con un mismo mundo, como sucede con el famoso par que hacen Don Quijote y Sancho Panza. En cambio, en la novela de Cercas el papel de esta técnica narrativa es especialmente relevante en la construcción de la figura del héroe.

En efecto, la fuerza temática de las simetrías hace que la variación, cuando se produce, ponga el foco en lo verdaderamente importante. Así, en un primer momento, las construcciones simétricas trasladan a los personajes a un plano de igualdad, que lleva al lector a contemplarlos como seres humanos luchando por su supervivencia. Esto provoca que se perciba una suerte de fusión entre distintos personajes: Sánchez Mazas podría ser Miralles o Miralles, el miliciano anónimo, pero son las variaciones las que impelen a reconocer una diferencia sustancial en la identidad de cada uno.

Ahora bien, aunque el personaje de Miralles representa la exaltación de la figura del héroe, esta revelación no llega sino después de una progresión a lo largo de la cual han desfilado otros muchos pequeños héroes. Las simetrías conforman, por tanto, el punto de partida poniendo de relieve que todos los seres humanos comparten sentires, experiencias y vicisitudes, pero es la asimetría la que permite distinguir entre todos ellos la figura del héroe. Ciertamente, es la desproporción de su destino, una asimetría que trasciende el detalle de sus propias vidas, la que pone de manifiesto su condición heroica. Y, en última instancia, las construcciones simétricas o asimétricas revelan la posición del autor con respecto a la figura del héroe. Así, los juegos especulares y sus variaciones son, en *Soldados de Salamina*, una técnica narrativa eficaz para sugerir, sin apenas declaración explícita, quiénes son, para Cercas, los verdaderos héroes de la guerra.

Por consiguiente, juegos de simetría, guiños, paralelismos y anáforas se ponen al servicio de esa exaltación cuyo foco no es una persona concreta, sino un ser anónimo, que, en un momento dado, cambia el curso de los acontecimientos, sin siquiera saberlo. De este modo, al margen de la ideología de la novela, las simetrías facilitan esa identificación del héroe a través de los reflejos especulares. Al final, se descubre que no hay héroe o, más bien, que héroes son todos. La importancia de lo anónimo, lo que queda oculto o perdido para siempre, presente en varios de los ejes simétricos analizados, incide en lo que anticipa ya la cita hesiódica que prelude la obra, la búsqueda del héroe silente que da sentido al devenir de la historia y que, sin embargo, carece de todo reconocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORIM VIEIRA, ELISA. “Entre ver y oír: imágenes y voces de la Guerra civil española”. *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*. Ed. Raquel Macciuci. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2008. 1-6.
- BECERRA MAYOR, DAVID. “La actualización del animismo en *Soldados de Salamina* y *La lengua de las mariposas*”. *L’expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*. Ed. Natalie Noyaret y Catherine Orsini-Saillet. Binges: Éditions Orbuis Tertius, 2018. 279-295.
- . “La guerra civil en la novela española actual. Entre el consenso de la transición y el consenso neoliberal”. *Revista Chilena de Literatura* 98 (2018): 73-103.

- BEGINES HORMIGO, JOSÉ MANUEL. “El héroe en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas”. *Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Coord. Luis Albuquerque García et al. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019. 436-446.
- BRICEÑO, XIMENA y HÉCTOR HOYOS. “Así se hace literatura: historia literaria y políticas del olvido en *Nocturno de Chile* y *Soldados de Salamina*”. *Revista Iberoamericana* 76/232 (2010): 601-620.
- CERCAS, JAVIER. *Soldados de Salamina*. Ed. Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Cátedra, 2017.
- CIFRE WIBROW, PATRICIA. “Configuración de la memoria en *Soldados de Salamina*”. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18 (2012): 216-230.
- DEL POZO ORTEA, MARTA. “*Soldados de Salamina*: Terapias para después de una guerra”. Trabajo de Fin de Máster, University of Massachusetts Amherst, 2014.
- FERRANDO VALERO, CARLES. “Paraísos sesgados: de la intertextualidad pertinente en *Soldados de Salamina*”. *Bulletin of Hispanic Studies* 91/2 (2014): 147-161.
- GAGEN, DEREK. “Heroism in Defeat: Alberti’s *Cantata de los héroes* y la fraternidad de los pueblos and Cercas’s *Soldados de Salamina*”. *Bulletin of Hispanic studies* 83/4 (2006): 349-367.
- GARCÍA NOVO, ELSA. “Simetría estructural. Importancia de la escena en la tragedia griega”. *Habis* 12 (1981): 43-57.
- GONZÁLEZ BRIZ, MARÍA DE LOS ÁNGELES. “La vida, padre de todas las cosas: Manifestación de la alegría en *Soldados de Salamina*”. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 13/21 (2022): 208-224.
- GUIRIBITEY, MARIE. “*Soldados de Salamina* (2001): Cercas en busca de un héroe con el instinto de la virtud”. *The Coastal Review: An Online Peer-reviewed Journal* 2/1 (2008): 1-21.
- IBÁÑEZ EHRlich, MARÍA TERESA. “El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual”. *Céfiro: Enlace Hispano Cultural y Literario* 9/1 (2009): 35-65.
- LOUREIRO, ÁNGEL G. “Escritura y desagravio del héroe desdichado”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 39/1 (2014): 181-216.
- MALLORQUÍ RUSCALLEDA, ENRÍC. “Responsabilidad, memoria y testimonio en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas.” *Hispanic Research Journal* 15/3 (2014): 256-270.
- PALOMO ALEPUZ, LAURA. “El relato literario de la Guerra Civil española en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas”. *Tonos Digital* 38 (2020): 1-20.
- RAMOS ORTEGA, MANUEL JOSÉ. “La construcción de las dos últimas novelas de Javier Cercas: *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz*”. *Tavira: Revista de Ciencias de la Educación* 22 (2006): 83-92.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., <https://dle.rae.es>.
- RICHTER, DAVID F. “Memory and Metafiction: Re-membering Stories and Histories in *Soldados de Salamina*”. *Letras Peninsulares* 17/2 (2004): 285-296.
- SAVAL, JOSÉ VICENTE. “Simetría y paralelismo en la construcción de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas”. *Letras Hispanas: Revista de Literatura y de Cultura* 4/1 (2007): 62-70.
- SATORRAS PONS, ALICIA. “*Soldados de Salamina* de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes”. *Revista Hispánica Moderna* 56/1 (2003): 227-245.

- SERNA, JUSTO Y CERCAS, JAVIER. "El narrador y el héroe". *Memoria: Revista de Estudios Biográficos* 3 (2007): 100-108.
- VALDÉS, ENRIQUE. "Héroes y villanos en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas". *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía* 25 (2007): 193-204.
- YANG, C. Y. "Reflexiones sobre la ambigüedad, la memoria histórica y el discurso del héroe en *Soldados de Salamina*". *The Korean Journal of Hispanic Studies* 13/2 (2020): 201-233.
- YUSHIMITO DEL VALLE, CARLOS. "*Soldados de Salamina*: indagaciones sobre un héroe moderno". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 23 (2003): 1-11.

