

EN SALAMINA YA NO PASA EL TIEMPO

Fernando Martínez Ramírez

A Silvia Pappe

Fernando Martínez Ramírez es profesor-investigador de la UAM Xochimilco, en el Departamento de Política y Cultura. Filósofo y escritor, ha publicado dos libros, uno de cuentos, *La babel de los payasos* (Miguel Ángel Porrúa, 2000), y el ensayo monográfico sobre Kierkegaard *El más desgraciado* (UAM Xochimilco, 2000).

Bitácora de la escritura I: el tiempo

Leo en mi bitácora: "El tiempo es un instante suspendido entre dos nada. Y entre un instante y otro no hay comunicación, transporte alguno". Al retomar la escritura, sin embargo, tengo la impresión contraria, como si entre ese suceso y éste no hubiera separación, como si representaran un solo movimiento, un solo gesto, un solo impulso, como si el alma se las arreglara para hacer *tabula rasa* de los lapsos que no necesitamos para tener una impresión de continuidad y permanencia. Pero, ¿cómo olvidar eso en lo que estoy pensando y que me asalta como un vacío? Trato de recordar qué hice mientras tanto: terminé de leer una novela, ayudé a mi hija con su tarea de ciencias, olvidé esta bitácora, al menos por unas horas. Tal parece que al asirnos a las cosas que consumamos con regularidad, es decir, a nuestros hábitos, el devenir encontrara apoyaturas para quedar fijado. Devenir fijado: suena paradójico.

Mis cavilaciones me acompañan hasta la recámara donde mi esposa duerme. Un deseo diferido resurge al contemplar su cuerpo acoplado con lasitud al edredón. Y aquí estoy,



escribiendo, preparando un porvenir del que poco sé realmente... Visto así, el porvenir me resulta una perspectiva sin profundidad, no tiene en verdad el menor nexo sólido con lo real. ¿Y el pasado? "El pasado es en nosotros una voz que encontró eco".¹ Nuestra costumbre es hacer que las cosas parezcan necesarias, aunque no *estén*.

¿Qué pasa con ese *tiempo completo* que sospecho alguna vez fue mío, pues sigo aquí, y por ello supongo que he durado? Un tiempo ido que ni siquiera recuerdo, y sólo permanece en mí como decrepitud, cansancio. La duración actúa como necesidad a fin de asumir nuestra permanencia. Pero ¿qué permanece? ¿La sustancia, este cuerpo fiel porque no puede ir a ninguna parte? ¿Es mi materia que soy lo que dura? ¿Y las ideas, las emociones, los amores perdidos, dónde quedaron si no son sustancias? La duración, al parecer, resulta otra manera de referirnos al cuerpo, mientras permanece.

No sé dónde pueda estar el *tiempo completo*. Al menos en mi conciencia no lo tengo. Unos cuantos instantes, incontrola-

bles, son los únicos que han querido permanecer, los únicos que tengo o continuo sintiendo precisamente por lo que han dejado en mí. Esto debe ser sin duda el recuerdo: una acumulación de instantes que algún día representarán otro instante memorioso, relativo sólo a mí. Son las arbitrariedades de los instantes las que me van constituyendo. Presentes que no pasaron sino que yacen anclados, y que luego anudo a otros presentes igualmente anclados, hasta llegar a ser la suma de todos esos instantes memorables, realmente sentidos. No hay un ritmo temporal inquebrantable. Nuestro tiempo es un tiempo roto que huye hacia una nada que constantemente extraviarnos, y que a veces deseamos reconstruir mediante un acto narrativo.

Esto es precisamente lo que hace Javier Cercas en *Soldados de Salamina*: ejercitar la memoria, combinar recuerdos, aunque no sean los suyos. Lo cual nos lleva a otro problema: ¿cómo distinguir las pretensiones de verdad en un texto

narrativo? Más aún, ¿cómo distinguir entre historia y ficción? Lo planteo pues con frecuencia este autor busca delimitar la frontera entre una y otra, no obstante que su propia obra resulte, paradójicamente, ambas cosas: historia y ficción. Se le oye decir, por ejemplo:

—Ya no escribo novelas. Además, esto no es una novela, sino una historia real.

Y poco después, refiriéndose a su relato, explica:

—Será como una novela. Sólo que en vez de ser todo mentira, todo es verdad.

Autor, narrador y personaje coinciden en la misma persona. Al final de la primera parte, insiste. Es el momento en que Cercas negocia un permiso con el director del periódico donde trabaja. El jefe, que conoce las aficiones literarias de su subordinado, repone irónico:

—¿Qué? ¿Otra novela?

—No —contesta él, satisfecho—. Un relato real.

Le explica qué es un relato real. También de qué va el suyo.

—Me gusta —dice entonces el director—. ¿Ya tienes título?

—Creo que sí —contesta Javier—. *Soldados de Salamina*.²

Mucho me habría gustado estar ahí para escuchar al autor exponer lo que es o no un relato real, y no tener que buscar, como ahora, pistas en su propia obra. La pregunta, por tanto, acerca de la verdad y la ficción sigue en pie. Pero antes debemos tratar de resolver el primer problema, el del tiempo, o al menos decir algo al respecto.

Para empezar, no nos preguntaremos qué es el tiempo a fin de no caer en aporías, para que no nos suceda lo mismo que a San Agustín, quien, como nosotros, sabe qué es el tiempo mientras no se inquiera sobre él. Nos preguntaremos algo menos elusivo: ¿qué tipo de *realidad* tiene para nosotros el tiempo? No se trata, por supuesto, de una pregunta abstracta sino de saber cómo *nos afecta*.

Según Gaston Bachelard

el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya el instante es soledad... Es la soledad más desnuda en su valor metafísico.³

Lo que se impone a la conciencia es la novedad, hostil, del instante desconocido, que nos arranca de esa plácida continuidad ignorada en la que vivimos y nos marca con su dramatismo. El tiempo es una discontinuidad esencial.

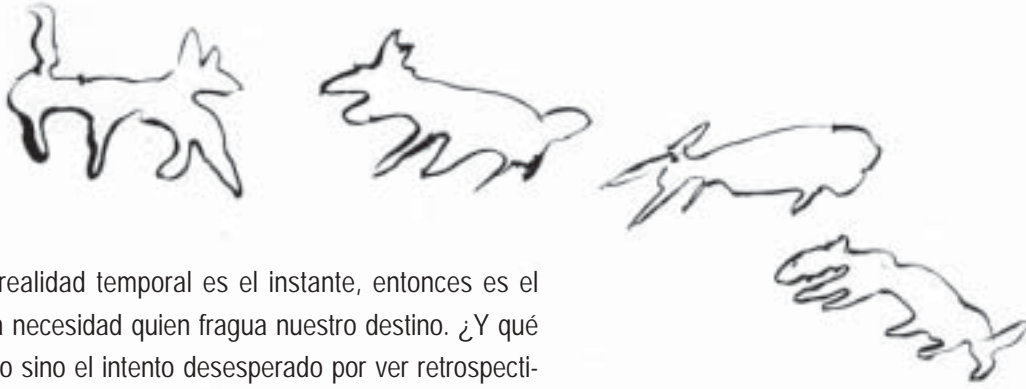
Sin embargo, Henri Bergson piensa que tenemos una experiencia íntima y directa de la duración. Según esto, el presente es una nada pura que ni siquiera logra separar realmente el pasado y el futuro. En efecto, parecería que el pasado llevara sus fuerzas al porvenir, y también parecería que el porvenir fuera necesario para dar salida a las fuerzas del pasado, y que un solo y único impulso vital solidarizara la duración. Finalmente, la filosofía bergsoniana reúne de manera indisoluble pasado y porvenir, y toma el tiempo en bloque. Lo que en realidad explica *la vida* no son los breves instantes sino la duración.⁴ El instante es una falsa cesura, la separación entre pasado y porvenir resulta artificial, pues

constituyen una indestructible unidad. Pero Bachelard sostiene que nuestra conciencia surge con mayor seguridad en los instantes creadores. "En el fondo de nosotros mismos —asegura—, donde la gratuidad posee un sentido tan claro, no captamos la causalidad que daría fuerza a la duración".⁵ La duración no tiene un carácter directo e inmediato. Sólo en el presente tenemos la sensación de existir, porque en él hay una identidad absoluta entre el instante y el sentimiento de vida.

Duración *versus* instante señala, por tanto, un dilema: ¿sentir o configurar? ¿Qué es más importante: la certeza del sentimiento o la del juicio? ¿Es la existencia un *pathos* o una racionalización? Primero es, creo, un sentimiento, una corporalidad, una emoción actual, incisiva. Y el pasado y el porvenir, ¿también son emociones patéticas? La duración es tan sólo un ente abstracto, un concepto: no la podemos sentir, únicamente conjeturar. El instante, en cambio, lleva toda la carga de un origen y de un fin. Es absoluto. Pero no porque sea algo que se sienta en todo momento. Se trata de un alto de la conciencia, de un acto fundacional. El dilema, nuevamente, es ver todo separado —el instante— o todo junto —la duración.

¿Qué somos cuando somos tiempo? ¿El reposo de una duración o la huida de un instante? ¿La promesa de una llegada o la falta de comienzo absoluto? ¿El hábito que se finca en nuestros recuerdos o la yuxtaposición eterna de fugacidades? La vida "encuentra su realidad primordial en un instante".⁶ La vida, cuando la mentamos así, como una generalidad, no es sino lo discontinuo de los actos, no una totalidad guardada definitivamente en la conciencia, sino los recuerdos breves, fortuitos, que a veces no sabemos ni por qué están ni qué representa su sobrevivencia. Pero ahí están, hablándonos de algo que quiere ser un todo y no parece más que una acumulación de instantes sin ligadura.

La más terrible de nuestras certidumbres llega a ser una ignorancia esencial. Porque tenemos un origen buscamos un destino. Al menos eso creemos. Pero se nos niega la seguridad definitiva. Venimos al mundo a ser aleccionados acerca de la nada que nos forma. Llegamos a ser sujetos espirituales precisamente por nuestras ignorancias, y cuando creemos saber de lo único que podemos estar seguros es de nuestro fracaso final. Descubrimos así la monotonía del destino con un regusto amargo de saber, como si el saber consistiera en un despecho.



Si nuestra realidad temporal es el instante, entonces es el azar y no la necesidad quien fragua nuestro destino. ¿Y qué es el destino sino el intento desesperado por ver retrospectivamente unidos, causalmente unidos, los acontecimientos pasados para luego suponer que lo mismo sucede con los futuros? ¿No resulta esto precisamente la duración? Tener destino es durar para algo: las causas finales, mitológicas, se apoderan de la conciencia en un intento delirante que ignora, muy convenientemente, los instantes fecundos personificados en las causas eficientes, únicas que en verdad quedan incorporadas al cuerpo durable. Así buscamos vencer al instante que nos dio origen: aquella pasión fortuita, un encuentro desafortunado, esa cópula incontrolable, en fin, algún momento perdido que nada tiene que ver con un supuesto destino o misión de grandeza.

¿Qué es el tiempo ahora mismo que escribo sino esta cesura que con toda seguridad ya empiezo a olvidar? Momento autoconsciente pero carente de vínculos con el sustantivo elegido al comienzo de este ensayo. Lo que sí sé es que *Soldados de Salamina* tiene que ver con el azar y, por tanto, con unos cuantos instantes productivos. Lo explico de esta manera. Un día, Javier Cercas entrevistó al escritor Rafael Sánchez Ferlosio, quien le confesó algo sorprendente sobre su padre, el también escritor y principal falangista Rafael Sánchez Mazas, quien estuvo —asegura Ferlosio— a punto de ser fusilado por las fuerzas republicanas. Fue al final de la guerra, hacia fines de los treinta. Tras un año como refugiado en la embajada de Chile, Sánchez Mazas escapó de Madrid, al parecer con el propósito de llegar a Francia, pero lo detuvieron y llevaron a la prisión del Collell, donde lo “fusilaron”. Se trató de un fusilamiento masivo. Mi padre —agrega Ferlosio— aprovechó la confusión de un *instante* para esconderse en el bosque.

Desde allí, refugiado en un agujero, oía los ladridos de los perros y los disparos y las voces de los milicianos, que lo buscaban sabiendo que no podían perder mucho tiempo buscándolo, porque los franquistas les pisaban los talones. En algún momento Sánchez Mazas oyó un ruido de ramas a su espalda, se dio vuelta y vio a un miliciano

que le miraba. Entonces se oyó un grito: “¿Está por ahí?” Mi padre contaba que el miliciano se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle, gritó: “¡Por aquí no hay nadie!”, dio media vuelta y se fue.⁷

Esta historia, hallada azarosamente, impresionó mucho a Javier Cercas. Desde que supo de ella no lo soltó hasta que, nueve años después, pudo terminar una novela —o relato real— con ella, relato cuya conclusión resultó también un lucimiento del azar. Tenía ya escritas las dos primeras partes pero las sentía inconclusas, cojas. Cierta ocasión, al entrevistar a otro escritor, esta vez el chileno Sergio Bolaño, encontró lo que faltaba. Bolaño le refirió la historia de un antiguo soldado de todas las guerras, un tal Miralles, a quien Sergio conoció en un sitio de descanso llamado Estrella de Mar, lugar donde el chileno trabajaba.

Miralles, español de origen, había peleado del lado republicano y, lo mismo que el miliciano que le perdonó la vida a Sánchez Mazas, estuvo unos días en la prisión del Collell, por las mismas fechas. Oía y bailaba con la misma pasión el pasodoble tristísimo que un guardia bailara la víspera del fusilamiento, lo que llevó a Cercas a concebir la idea de que se trataba del mismo hombre. El héroe que andaba buscando para su novela había surgido de la nada, como la historia misma.

Tras escuchar el relato y filosofar al respecto —pues “uno nunca encuentra lo que busca, sino lo que la realidad le entrega”—,⁸ algo en su interior le dijo que Miralles y el perdonavidas podrían ser la misma persona, el héroe de su novela. El azar desató la historia y ahora la anudaba. Sin embargo, no conforme con ello, a lo largo de toda la narración los hallazgos fortuitos van determinando el curso de los acontecimientos.⁹ Desde luego, el azar, como los instantes, no son cosas que estén bajo nuestro control, no pensamos en ellos sino hasta que se vuelven necesarios, paradójicamente.

Para todo acontecimiento siempre existe la otra visión, el otro punto de vista. Así como aquí hemos planteado dos maneras de vivir el tiempo aparentemente contrapuestas, de la misma forma, *mutatis mutandis*, Javier Cercas nos cuenta la historia de un personaje olvidado, porque representa la cara que España quisiera olvidar de su historia reciente, la del franquismo. Desarticula con ello cualquier visión maniquea. Descubrimos a un Rafael Sánchez Mazas complejo, con virtudes y debilidades, buen escritor pero no excelente...

Este acto memorioso de Cercas repercute en al menos tres problemas filosóficos: el problema de la verdad histórica, el de las tradiciones literarias y el de la oposición entre literatura y vida. Al vindicar a un escritor falangista olvidado por la tradición, se la está reinventando, o al menos provocando. Lo que mueve a la provocación es la certidumbre problemática de que una cosa es la literatura y otra la vida: "se puede ser un buen escritor siendo pésima persona (o una persona que apoya y fomenta causas pésimas)".¹⁰ Por un lado, se ha insistido en ocultar una verdad histórica; por otro, queda al descubierto la arbitrariedad de las tradiciones literarias; y por último, ¿tiene la vida de un escritor algo que ver con su calidad literaria?

Saberse escritor es como saber el tiempo: una ausencia que no incomoda sino hasta que se plantea. Cercas vive este problema en su propia novela o relato real. Sabemos, por ejemplo, que el acto escritural resulta una obsesión ineludible, que se escribe para no morir del todo, que escribir implica investigar, que cuando se es escritor puede ser indigno hacer carrera literaria o política, que un buen periodista resulta siempre un buen escritor pero al revés no sucede lo mismo, que ser escritor de verdad es desear por encima de todo terminar un libro.¹¹

¿Para qué escribimos? Ésta parece, en definitiva, la pregunta más apremiante. La respuesta tiene que ver, una vez más, con el tiempo, con la vida. Escribimos para no morir del todo. Cuando la escritura es un acto memorioso llega a ser una manera de conservar vivo al otro. Pero también aferrarse a los recuerdos es una manera de continuar vivos nosotros. ¿Quién nos echará de menos? Finalmente, son las pequeñas cosas que dejan los instantes las que le dan sentido a la vida.

¿Cuál es ese detalle precario que en *Soldados de Salamina* viene a compendiar esta filosofía? Un baile. Ante la mirada fascinada de hombres que se están haciendo la guerra inútil-

mente. Un baile. Ante un *voyeur* indiscreto, pantomima que proclama la secreta alegría de saberse vivo a pesar de todo, y que resurge siempre en el momento en que algo debe darse por terminado. Un pasodoble muy triste y muy antiguo, dibujado bajo la luz de una marquesina de un rulot. O en el jardín de una prisión improvisada. Y entre uno y otro sesenta años de distancia. Dos instantes y un vacío largo que podrían permanecer en el recuerdo de todos... Si ello pasa, el escritor habrá cumplido una parte de su misión: la de descubrirnos los íntimos paralelismos entre las cosas, lo que yacía oculto en el vértigo de los instantes, la *repetición* donde se inventan los gestos que nos dan sentido y nos reconcilian con la perdurabilidad, con la duración entendida como la inercia universal del tiempo.

Bitácora de la escritura II: el mito

Leo en mi bitácora: "¿Coincide nuestra condición histórica con nuestra condición temporal? ¿Pensarnos como sujetos históricos es lo mismo que pensarnos como sujetos temporales?" Según Paul Ricouer¹² el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo.

La experiencia humana es de carácter temporal, pero precisa del espacio para anclarse psicológicamente.¹³ Siempre que reflexionamos sobre el tiempo en términos teóricos tropezamos con caminos cerrados, con aporías aparentemente insolubles. A pesar de ello, hablamos de él como algo familiar: lo medimos, lo comparamos, lo sentimos, está *ubicado*, tiene sus amarres en la psique, sus formas de normalizar las cosas. Si bien resulta imposible seguir y tocar esa corriente uniforme que parece la duración, todos poseemos una cronología, *somos* algo, al menos el cuadro sinóptico de nuestras mejores y peores coexistencias, cada una de ellas desconectada, desde luego, del "flujo" temporal. Y sin embargo, duramos, *inventamos* un tiempo completo para alojar nuestra cronología. La duración nos transforma, así, en sujetos de ficción.

El tiempo posee una dimensión instantánea, sin entramado posible, y otra dimensión fictiva, en la que configuramos nuestra historicidad, en la que duramos. Entre ambas dimensiones existe un vínculo de complementación y rechazo, un vínculo aporético. Cuando nuestros hábitos o impacencias alargan las horas o cuando la alegría acorta los minutos, es decir, cuando estamos *sintiendo* el tiempo, la vida impersonal, la de los otros, el entramado de las coincidencias, nos reintegra a la "justa" apreciación de lo que flu-



ye, que de esta manera encuentra su solución mimética. Se trata de pensar, por tanto, en cómo se refuerza la ficcionalidad que nos apacigua como entes durables, la *tramática de la temporalidad*. Para perfilar esta reflexión resultan oportunas las nociones de *trama*, *mímesis* y *mythos*.

El concepto aristotélico para trama es *mythos*, que representa el acto configurativo-verbal en el cual la experiencia viva del tiempo halla una salida, un rodeo mimético, donde *mímesis* no significa normalizar, tampoco quiere decir copiar la realidad, sino imitarla creativamente. Lo *poiético* de esta clase de imitación consiste en su capacidad para urdir tramas, es decir, para disponer los hechos alterando —por lo regular— el orden cronológico en función de un orden lógico. Esta definición de *mythos* “como disposición de los hechos subraya, en primer lugar, la concordancia. Y esta concordancia se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión apropiada”.¹⁴ Un todo, dice Aristóteles, es lo que tiene principio, medio y fin. Sólo en virtud de la composición poética los hechos adquieren estos valores. Una sucesión *parece* inevitable por la necesidad que los acontecimientos tienen dentro de ella. La sucesión se subordina a la conexión causal de la trama, y las ideas de comienzo, medio

y fin son *efectos* de esta ordenación. En el tiempo de la obra, además, hay un límite, una extensión marcada por la transición del infortunio a la dicha, o viceversa. No hay vacíos, todo tiene una necesidad. La trama es la condición temporal de la obra, de la narratividad, una temporalidad configurada que aprendemos, deducimos, reconocemos formalmente.

Hasta aquí *mythos* y tragedia parecen esencialmente lo mismo, pero existe una diferencia. El *mythos* incluye *todo* lo narrativo. Lo podemos ver en esos dos momentos fundamentales de la trama que son el cambio de fortuna o peripecia y el reconocimiento o anagnórisis. “¿No intentan también los historiadores poner lucidez donde hay perplejidad?... ¿No tiene, en definitiva, cualquier historia narrada algo que ver con reveses de la fortuna, tanto para mejor como para peor?”¹⁵ Pregunta que nos lleva a plantear un asunto más fundamental: ¿no debe ser considerada nuestra propia vida una historia en este mismo sentido? ¿No tiene que ver esta conjunción de peripecias y reconocimientos con un estigma ontológico, más o menos cons-

ciente, más o menos dramático, y más que resultar una característica evidente de la tragedia, y de la historia, es la tragedia misma, lo que hace posible nuestro devenir espiritual? Si es así, lo narrado no es más que una reproducción de algo mucho más profundo, que tiene que ver con cierta pre-comprensión del destino, de la vida, con esa búsqueda de plenitud prefigurada en nuestra condición aporética, y que luego, al ensayarla *poiéticamente*, la hacemos consciente e intentamos dominarla.

¿Qué pasa, por ejemplo, con las contingencias que preservamos como instantes? Tal vez no tengan un antecedente *tramático* pero sí tienen un valor temporal *sub specie aeternitatis*, un valor desde la perspectiva del todo que es la vida. Y entonces también ella —lo ha dicho Joseph Campbell—¹⁶ parece un relato dramático donde los acontecimientos primordiales —por lo demás, altamente ritualizados— llegan a ser claves de la trama, una trama *interior* de un drama personal. Si esto sucede, entonces siempre hemos comprendido el tiempo, este tiempo narrado donde los instantes representan la aportación que la existencia le hace al espíritu, y de muchos modos también una *poiesis existencial*.

Tal vez esto sea lo que tiene en mente Javier Cercas al incluirse como personaje de su novela y, no obstante, buscar un héroe. Porque héroes podríamos ser todos, pero sólo los auténticos ostentan esa combinación de locura, insensatez e instinto ciego para las grandes hazañas, hazañas que obviamente deben estar marcadas por un sino trágico, novelesco. El gran descubrimiento —llamémosle configurativo o formal, porque es algo que cada ser humano encuentra por distintos caminos, sobre todo hacia el final de su vida—, el gran hallazgo de Cercas es que buscando héroe encontró tácitamente que todos lo somos un poco, aunque al final también seremos olvidados. A menos que alguien nos rescate de nuestra ignominia, bien porque nos recuerda, bien por el acto memorioso que representan los relatos, reales o fictivos. Uno persigue algo y la realidad siempre le entrega otra cosa. Lo importante, desde luego, es perseguir. ¿Qué son si no los soldados de Salamina? Perseguidores anónimos en los que ya no pasa el tiempo, esos eternos desconocidos que al final terminaremos siendo todos. ¿Dónde están, por ejemplo, los esclavos que ayudaron a Temístocles a combatir a los persas en la vieja batalla de Salamina? ¿Dónde están todos los muertos de España que combatieron esta otra batalla? Por lo menos Cercas, al narrar a Sánchez Mazas, a Miralles, ya se narró a sí mismo...

La trama, por tanto, hace inteligible la totalidad: cada acontecimiento está en relación con el todo y viceversa; cada pensamiento, cada atmósfera, cada detalle o peripecia, cada frase narrativa —siempre reescribible en función del todo— es causa y efecto de la configuración mítica. Únicamente falta preguntarnos de qué manera *trama*¹⁷ Javier Cercas su relato. Nuestra hipótesis es que lo hace respondiendo a tres preguntas básicas para cualquier indagación histórica,¹⁸ y que corresponden a cada uno de los capítulos: ¿qué?, ¿cómo?, ¿quién? El *qué* es el fusilamiento de Sánchez Mazas. El *cómo*, su salvación. El *quién* inquiriere por el héroe perdonavidas. El *qué* escamotea el *cómo*; el *cómo* escamotea el *quién*; el *quién* resulta demasiado elusivo y terminará por perfilar un *por qué*, lo cual consolida, después de todo, una búsqueda de carácter filosófico.

Soldados de Salamina gira en torno a este hecho singular: un hombre ha logrado salvar su vida gracias a la magnanimidad insospechada de un desconocido que tenía como misión acribillarlo. Los datos reveladores brotan aquí y allá para darle un nuevo cariz a esta verdad, y nos acometen usando siempre como estrategia la *repetición* no reiterativa sino detallante.

El papel del narrador consiste en ir restaurando —a partir de los testimonios—, en ir completando el rompecabezas a base de lógica “y un poco de imaginación”.¹⁹ Los detalles que al principio carecen de importancia más tarde revelarán su función *tramática*. Tal es el caso, por ejemplo, del pasodoble tris-tísimo. O de la libreta que Rafael Sánchez Mazas garabateó durante su odisea en el bosque con la intención de que, al releerla, pudiese recordar la deuda de gratitud que lo ataba a quienes lo ayudaron a sobrevivir. Cuando, sesenta años después, Cercas tiene en sus manos esta libreta, le faltan las primeras hojas. ¿En qué momento y por qué fueron arrancadas? ¿Existieron? La respuesta no la conoceremos sino hasta la segunda parte... El franquismo ha triunfado. Muchos jóvenes han sido encarcelados por sus presuntos nexos con el ejército republicano. Uno de los amigos del bosque está en prisión, pero su padre, que tuvo el cuidado de guardar la libreta, se dispone a usarla, pero no toda, sólo una hoja, por si el ahora flamante ministro sin cartera se niega a cumplir su promesa... La hoja le hiere la mano y se le desbarata en el bolsillo de su chaqueta. No obstante, no ha sido necesario usarla: ha salido de la oficina de Sánchez Mazas con la promesa de que cuando vuelva a casa su hijo ya estará de regreso.²⁰

Los acontecimientos suceden *en* el tiempo, un tiempo bergsonianos de la sucesión y la duración. Lo que permite la trama es hacer *tabula rasa* de los huecos entre acontecimientos singulares, e inclusive desechar los que no vienen al caso, a fin de unir, según cierta conexión lógica, incidentes que de otra manera permanecerían inconexos. Lo que podríamos poner en duda, en términos psicológicos y epistemológicos, es la realidad misma de la causalidad. ¿Están los hechos realmente conectados? Tal conexión, si existe, no es algo que podamos *sentir*, no constituye una certeza espiritual —o de la conciencia—, y por ello simboliza un acto poético más que gnoseológico. Nietzsche sostiene que lo decisivo siempre surge “a pesar de”.²¹ ¿A qué tanta configuración, entonces? “Todo acontece de manera involuntaria... todas las cosas acuden acariciadoras a tu discurso y te halagan: pues quieren cabalgar sobre tu espalda... todo quiere hacerse aquí palabra, todo devenir quiere aprender a hablar de mí”.²² La libertad consiste en tener conciencia de la necesidad, y dilapidarlas: tanto la libertad como la necesidad. Configuramos para ponernos en el centro, para hablar de nosotros y decir muy, pero muy poco de lo que quisiéramos saber.

La historia es lo total donde cada parte resulta necesaria; el acontecimiento es lo aislado, lo no-total e inconexo. Lo que

hace la trama es fabricarle su necesidad, inyectarle causalidad, meterlo en la concordancia de las causas y efectos. Así convertimos el azar en algo necesario, y con ello *sentimos*, tal vez, que nosotros mismos somos, en la vida, un poco necesarios. La necesidad no es un constructo —continúa diciendo Nietzsche— sino algo que se nos impone a pesar de todo. Lo decisivo ha de suceder y nada podemos inventar. El inconveniente —quizás acepte Nietzsche— es que en la vida no sabemos cuándo ni qué pueda ser lo decisivo, y si llegamos a saberlo resulta demasiado tarde, ya no lo podemos cambiar y mucho menos combatir, pues sería como combatir fantasmas. Ser libres, en este sentido es un acto de autoafirmación poderosa, activa, *egopáthica*.

Continuar la historia —expone Paul Ricoeur— es avanzar en medio de contingencias y de peripecias bajo la égida de la espera, que halla su cumplimiento en la conclusión... Comprender la historia es comprender cómo y por

qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, lo cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis aceptable.²³

Pero, ¿no es acaso lo que hacemos en todo instante con la vida, que lejos de ser previsible deseamos que sea aceptable, para que cada cosa hecha y vivida tenga un poco de verdad, y nada resulte, después de todo, inservible? ¡Eureka! Configurar es dar sentido, pues es lo más deseable, siempre.

Se trata, con la trama, de convertir el tiempo en causalidad, de reducirlo a las conexiones entre las cosas, aunque en el fondo un vago desasosiego permanezca inexpugnable. Aparentemente vencemos. Se trata de un "triumfo" de la inteligibilidad pero no del sentimiento... Las aporías del tiempo encuentran su destino productivo, pero sólo *mientras tanto*, hasta que no nos asalten de nuevo con su furia renovada...•

Notas

¹Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, México, FCE, 2000 (Breviarios, 435), p. 50.

²Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001. Las referencias provienen, sucesivamente, de las siguientes páginas: 37, 68 y 74. He adaptado la narración a mi texto.

³*La intuición del instante*, *op. cit.*, p. 11.

⁴*Ibid.*, pp. 14-15.

⁵*Ibid.*, pp. 16-17.

⁶*Ibid.*, p. 20.

⁷*Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 20. Cita adaptada a este ensayo.

⁸*Ibid.*, p. 165.

⁹En la página 27 aparece un historiador que le escribe a Cercas para decirle que habían sido dos los sobrevivientes del fusilamiento, lo cual acrecienta el prurito por saber qué había ocurrido aquella tarde en el bosque. En la página 40 aparece este historiador dando nuevas pistas. En la 42, Cercas averigua, por azar, que Sánchez Mazas había dejado una grabación con la historia de su fusilamiento. En la 56 se enteró de que aún no ha muerto uno de los amigos del bosque que ayudaron a sobrevivir a Sánchez Mazas. Por si fuera poco, en la 145 el director del periódico le propone a Cercas que, con el fin de airearse un poco, mejor haga una serie de entrevistas a personajes de algún relieve, actividad que lo llevará hasta Bolaño...

¹⁰*Ibid.*, p. 22.

¹¹*Ibid.*, pp. 50, 53, 65, 137, 151 y 170.

¹²Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, t. I, México, Siglo XXI, 2000.

¹³Aquí se abre una nueva problemática: ¿qué tiene que ver la experiencia del tiempo con la experiencia del espacio?, ¿cómo *arraigan* los instantes en la memoria? En *La poética del espacio* (México, FCE, 1983), Gaston Bachelard sostiene que nuestros recuerdos poseen una

sustancia espacial, están *alojados*, el alma es una morada, "al acordarnos de las 'casas', de los 'cuartos', aprendemos a 'morar' en nosotros mismos" (p. 29).

¹⁴Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 92.

¹⁵*Ibid.*, p. 100.

¹⁶Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1998.

¹⁷Tómese como verbo transitivo.

¹⁸Ricoeur distingue entre historia como relato (*story*) e historia como ciencia (*history*). Considero que estas tres preguntas tienen que ver más con la segunda acepción, sin embargo, todo relato *tramático* las implica, y la novela no es la excepción. Paul Ricoeur, *Relato: historia y ficción*, Zacatecas, Dosfilos, 1998.

¹⁹*Soldados de Salamina*, pp. 36, 71.

²⁰*Ibid.*, p. 78.

²¹Federico Nietzsche, *Ecce homo*, Madrid, Alianza, p. 95.

²²*Ibid.*, p. 98.

²³Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, p. 134.

Bibliografía

Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, México, FCE, 2000 (Breviarios, 435).

———, *La poética del espacio*, México, FCE, 1983 (Breviarios, 183).

Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1998.

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.

Federico Nietzsche, *Ecce homo*, Madrid, Alianza.

Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, t. I, México, Siglo XXI, 2000.

———, *Relato: historia y ficción*, Zacatecas, Dosfilos, 1994.