

# LITERATURA Y POLÍTICA POLÍTICAS DE LA LITERATURA

Claudio Moyano Arellano  
Raquel Sánchez Jiménez  
Félix Blanco Campos  
Irene G. Escudero

(Eds.)



Universidad de Valladolid



**LITERATURA Y POLÍTICA:  
POLÍTICAS DE LA LITERATURA**



CLAUDIO MOYANO ARELLANO

RAQUEL SÁNCHEZ JIMÉNEZ

FÉLIX BLANCO CAMPOS

IRENE G. ESCUDERO

(Eds.)

# LITERATURA Y POLÍTICA: POLÍTICAS DE LA LITERATURA



EDICIONES  
Universidad  
de  
Valladolid

Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).



Claudio Moyano Arellano - Raquel Sánchez Jiménez - Félix Blanco Campos - Irene G. Escudero (Editores). Valladolid, 2020

ISBN 978-84-1320-089-7

Maquetación: Ediciones Universidad de Valladolid

Motivo de cubierta: "image: Freepik.com". Esta cubierta ha sido diseñada usando recursos de Freepik.com

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

## ÍNDICE

Introducción: Lo literario también es político .....	9
La modernidad de una aldea encantada: propuesta identitaria y revolución estética en la obra de Abraham Valdelomar.....	13
por Giovanna Arias Carbone	
Contra la novela dominante: la construcción de un discurso crítico en <i>Cuatro por cuatro</i> (2012) de Sara Mesa.....	29
por María Ayete Gil	
Madrid, espejo de utopías en <i>Magical Girl</i> . La noción de «heterotopía» aplicada a los estudios filmicos.....	47
por Laro del Río Castañeda	
La autonovela familiar como posicionamiento político .....	69
por Sara R. Gallardo	
Espacio de juego político-social en <i>Noticia de un secuestro</i> , de Gabriel García Márquez.....	83
por Jorge Orlando Gallor Guarín	
La literatura de la División Azul durante el franquismo: análisis de los expedientes de censura.....	99
por Jesús Guzmán Mora	
El compromiso teatral de Laila Ripoll: deber de memoria y función catártica .....	111
por Adelina Laurence	
«Ante un folio en blanco jurando bandera»: feminismo y política en la obra de Gata Cattana .....	129
por Juan Pedro Martín Villarreal	
Blanca Luz Brum en el foco: la construcción de Héctor Barreto como símbolo antifascista en <i>Sobre la marcha</i> .....	145
por Laura María Martínez Martínez	
Cercando a Borges: Usos de la obra de Jorge Luis Borges en la literatura de Javier Cercas .....	159
por Yael Natalia Tejero Yosovitch	





Yael Natalia Tejero Yosovitch  
(UBA/UNAJ/CONICET)

**CERCANDO A BORGES: USOS DE LA OBRA  
DE JORGE LUIS BORGES EN LA  
LITERATURA DE JAVIER CERCAS**



En un artículo dedicado a la obra de Javier Cercas, Luis María Romeu Guallart señala que el realismo postmoderno de la obra del autor español construye una poética del instante que gravita en torno a tres ejes clásicos: Gustave Flaubert, Virginia Woolf y Jorge Luis Borges (2011: 58).<sup>1</sup> En el libro *Anatomía de un instante* (2009), centrado en el intento de golpe de estado de 1981, Cercas alude de manera explícita a la obra de Borges, pero el uso del intertexto borgeano se disemina en muchos de sus libros y artículos e involucra temas como el ser, el destino, el héroe, el duelo o la traición. El objetivo de este trabajo es analizar el modo en que el escritor español utiliza ciertos tópicos presentes en la obra del autor argentino tomando como referencia los siguientes relatos: «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» (*El Aleph*, 1949), «El fin» y «Tema del traidor y del héroe» (*Ficciones*, 1944).<sup>2</sup> Sostenemos la hipótesis de que en sus ficciones documentales y en los relatos históricos que construye (especialmente en *Anatomía de un instante*), Javier Cercas establece una lectura de documentos, archivos y testimonios orientada por diversos modelos épicos, entre los cuales la obra de Borges es uno de los más importantes. De este modo, el escritor español

---

\* Este trabajo no hubiera sido posible sin la beca de estancia doctoral que me otorgó Casa de Velázquez, miembro de la red «Écoles Françaises à l'Étranger», Madrid, España, entre septiembre y noviembre de 2018. Gracias a la ayuda económica de esta maravillosa institución pude realizar un conjunto de actividades orientadas a enriquecer mi investigación en curso sobre el estatuto de la ficción en la obra de Javier Cercas. Asimismo, la beca me facilitó la posibilidad de participar en el IV Congreso de Jóvenes Hispanistas, Teóricos y Comparatistas de la Universidad de Valladolid, donde fue expuesta una versión preliminar de este trabajo y donde pude intercambiar experiencias de investigación con colegas hispanistas. También agradezco a la Dra. Agnès Delage por la valiosa orientación que me ha dado en relación con la obra de Javier Cercas y la bibliografía crítica recomendada.

<sup>1</sup> El vínculo que Romeu Gualart establece entre Cercas y Flaubert tiene ver con la construcción del narrador. Mientras el escritor de *La educación sentimental* jugaba con la negación de su intromisión en el texto a través el estilo indirecto libre, «[...] Cercas ha optado por una repetitiva autocorrección que se revela, en definitiva, inútil, pues no logra esconder su opinión en tantas ocasiones.» (2011: 58). Con esto se refiere a las frases especulativas con las que se inauguran la mayor parte de los capítulos de la primera parte de *Anatomía de un instante*: «Conspiran contra Suárez (o al menos Suárez siente que conspiran contra él)...» (2009: 47). Luego añade que la obra de Virginia Woolf intenta capturar en su narrativa «momentos del ser», cargados de sentido, que no son meras imágenes simbólicas sino que sus valores nunca son fijos o estáticos. Esas son, a grandes rasgos, las influencias de Woolf y Flaubert que Romeu Guallart identifica en Cercas.

<sup>2</sup> Por razones de extensión, limitamos nuestra comparación a estos tres cuentos. Sin embargo, hay muchos otros textos de Borges que permiten identificar la raigambre y el uso de ciertos tópicos en la obra de Javier Cercas.

ejerce un uso del intertexto borgeano para construir, a su vez, un discurso literario con respecto a la transición democrática.

## 1. LOS SENDEROS QUE CONDUCEN A BORGES

Para llevar adelante el objetivo que nos proponemos en este artículo, puede ser útil revisar las columnas que Javier Cercas consagra al escritor argentino. Entre ellos, hay uno que es central: «Todo(s) (los) Borges», publicado en *Dairi de Barcelona* el 13 de noviembre de 1990 y compilado luego en el libro de misceláneas *Una buena temporada*, de 1998. Allí Cercas dice que Borges es buen lector porque es capaz de reinterpretar creativamente la tradición; una tradición que considera universal, algo que Sarlo señala en *Borges, un escritor en las orillas*, cuando caracteriza su obra como susceptible de múltiples apropiaciones: universales y locales.<sup>3</sup> Sobre ese Borges, sostiene Cercas, circula «una insidia según la cual en estos textos el escritor no deja de ser un ratón de biblioteca que se deleita royendo materia muerta, cadáveres más o menos exquisitos» (1998: 72). Algo semejante plantea Alan Pauls en *El factor Borges*, cuando describe su literatura como «parasitaria» o «de segunda mano», en el sentido de que se alimenta de muchas otras literaturas y saberes articulados con la ficción. Su modelo es, según Pauls, el de la traducción, pues permite entender el concepto en sentido amplio, como traslación, movimiento, decodificación de relatos y saberes (2000: 105). Algo de esto compete al gesto de Cercas, que se ocupa de traducir sus historias a un vocabulario borgeano, o bien de utilizar tópicos de la obra de Borges como andamiaje para sus tramas. Retomando entonces el artículo de Cercas, podemos encontrar una referencia muy clara a la idea de los infinitos Borges:

Está el Borges autor de ficciones, que abomina de las supersticiones del realismo y de las prolijidades de la novela del XIX; este Borges es también, a su vez, muchos Borges: desde el que empieza creando una épica y una mitología de arrabal de un Buenos Aires soñado y reescribe historias ajenas convirtiéndolas en historias borgianas, como ocurre en «Hombre de la esquina rosada» y en «Etcétera», hasta el autor de «La intrusa» o «El libro de arena», que prefiere la transparencia y la eficacia al deslumbramiento de las perversas cosmogonías de «Tlön, Uqbar, Orbis

---

<sup>3</sup> «Leer a Borges como un escritor sin nacionalidad, un grande entre los grandes, es, por un lado, un impecable acto de justicia estética: se descubren en él las preocupaciones, las preguntas, los mitos que, en Occidente, consideramos universales. Pero este acto de justicia implica al mismo tiempo un reconocimiento y una pérdida, porque Borges ha ganado lo que siempre consideré suyo, la prerrogativa de los latinoamericanos de trabajar dentro de todas las tradiciones, y ha perdido, aunque sólo sea parcialmente, lo que también consideré como un dato inescindible de su mundo, el lazo que lo unía a las tradiciones rioplatenses y al siglo XIX argentino» (Sarlo, 2003: 9).

Tertius» o al vértigo intelectual de «El Aleph»: es decir, el Borges más celebrado, que no necesariamente es el mejor Borges, aunque tal vez sí sea el más difícil o el menos entendido. Este Borges que vindica la invención, el rigor constructivo y las “secretas aventuras del orden”, llega al cuento porque este género no tolera la mínima transgresión de su ideal de escritor: decir el máximo número de cosas con el mínimo número de palabras. Del mismo modo que en una tarde (o en una sola frase pronunciada en el transcurso de una tarde), puede estar cifrado el destino de un hombre, Borges cree que unas pocas páginas bastan para abarcar la entera peripecia vital de cualquiera de nosotros (2004: 72-73).

Este fragmento ya contiene uno de los ejes que nos interesa, aquel que hace referencia al destino de un hombre cifrado en «una frase pronunciada en el transcurso de una tarde». También podemos extraer la alusión a la mitología de arrabal creada por el autor argentino para la Buenos Aires de comienzos del siglo XX. En esa ciudad tomada por la modernidad periférica,<sup>4</sup> Borges se esfuerza por recuperar la topografía de su infancia y enlazarla con personajes ya anacrónicos: el guapo o el orillero que se bate a duelo de cuchillos.<sup>5</sup> No sería un abuso relacionar la mitología del arrabal atravesado por el tiempo con los escenarios de *Las leyes de la frontera*, de Javier Cercas, y los barrios marginales de Gerona en tiempos de la Transición. Tampoco sería un abuso ver en esa novela una semejanza con la temática fundamental de la literatura gauchesca o criollista a la que aludiera Borges en sus cuentos: la imposición de la ley del Estado, escrita y en este caso en transición, a un colectivo que habita más allá de la frontera y bajo sus propias leyes implícitas. Pero estas coincidencias temáticas bien pueden ser adjudicadas al carácter prototípico de la trama de *Las leyes de la frontera* y a los conflictos universales que se expresan en ella.

Otro tópico borgeano que podemos encontrar en la obra de Cercas es el del doble, muy bien analizado en la tesis doctoral de Miguel Ángel De Lucas, titulada

<sup>4</sup> «Cuando Borges regresa de España, en 1921, Buenos Aires ingresa en una década de cambios vertiginosos: la ciudad de la infancia coincidía solo en parte con la que se estaba construyendo» (Sarlo, 2003: 24). Según la ensayista argentina, ciudad y modernidad se presuponen porque la ciudad es el escenario de los cambios: los exhibe de manera ostensible. Pero los procesos de modernización en la capital argentina tienen las particularidades de una modernidad periférica, situada en las orillas del mundo.

<sup>5</sup> Sostiene Sarlo: «En aquellos años, el término “orillas” designaba a los barrios alejados y pobres, limítrofes con la llanura que rodeaba a la ciudad. El orillero, vecino de esos barrios, con frecuencia trabajador en los mataderos o frigoríficos donde todavía se estimaban las destrezas rurales de a caballo y con cuchillo, se inscribe en una tradición criolla de manera mucho más plena que el compadrito de barrio (de quien Borges no propone ninguna idealización), cuya vulgaridad denuncia al recién llegado o al imitador de costumbres que no le pertenecen. El orillero arquetípico pertenece al linaje hispano-criollo, y su origen es anterior a la inmigración; el compadrito arrabalero, en cambio, lleva las marcas de una cultura baja, y exagera el coraje o el desafío farolero para imitar las cualidades que el orillero tiene como una naturaleza» (2003: 48-49).

*Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas* (2017). Esa idea de doble,<sup>6</sup> que Cercas también rescata en el artículo citado, aparece con fuerza en *El impostor*, donde la trama de Enric Marco, el falso sobreviviente de Flossenbürg, permite a Cercas ver en Marco su doble especular, identificarse a sí mismo como impostor<sup>7</sup> y afirmar una de sus más polémicas sentencias: aquella según la cual todos los españoles se han reinventado a sí mismos durante la Transición.

Muchos son los caminos que un trabajo como este podría tomar para analizar el uso de los tópicos borgeanos en la obra de Javier Cercas. El cuento «El fin», publicado originalmente en *Ficciones* (1944),<sup>8</sup> narra un episodio ocurrido en una pulpería de la llanura pampeana, rodeada de un horizonte plano e idéntico a sí mismo: una topografía clave de la literatura argentina. En ese sitio, un pulpero llamado Recabarren escucha a un moreno tocar su guitarra mientras observa la llegada de un forastero. Es nada menos que Martín Fierro. Cuando el Moreno y Fierro se reconocen emprenden un duelo de cuchillos largo tiempo postergado. Dice el texto:

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre (1974a: 521).

*Martín Fierro* (1872), la obra de José Hernández, narra la historia de un gaucho reclutado a la fuerza para pelear en la frontera contra los indios. Tras largos años de penurias en los fortines, Fierro logra desertar y regresar a su hogar

---

<sup>6</sup> «Antes de *Soldados de Salamina*, las primeras obras, novelas y relatos de Cercas se construyen con el cimiento de la literatura fantástica, del doble ominoso, del Doppelgänger. A partir de *Soldados de Salamina*, y aunque sus obras se basen en hechos tomados de la realidad, todas las historias de Javier Cercas serán historias de fantasmas» (De Lucas, 2017: 441).

<sup>7</sup> «Ya hemos insistido, asimismo, en el duelo que mantienen el narrador-personaje Cercas con Enric Marco en *El impostor*, y que termina con una frase letal que el protagonista imagina en boca del falso deportado al campo de concentración de Flossenbürg. Ambos, le acusa, son farsantes por igual. “Ni usted ni yo podemos salvarnos, pero defendiéndonos se defiende. Esa es la verdad, Javier. La verdad es que usted soy yo” (368)» (De Lucas, 2017: 443).

<sup>8</sup> En adelante, para referirnos a los cuentos de Jorge Luis Borges, nos remitiremos a la edición *Obras completas 1923-1972*, publicadas por la editorial Emecé en 1974.

abandonado por su familia, que debió huir para sobrevivir. Frente a esto, se convierte en un sujeto marginal, sumido en el alcohol, la pendencia y los duelos. En una ocasión mata a un hombre moreno y en otra, a un gaucho. Cargará entonces con la muerte de dos hombres y la persecución policial, pero no lo hará solo. En un enfrentamiento con una partida de policías, uno de sus miembros, el sargento Cruz, se cambiará de bando y acompañará a Martín Fierro hacia el «desierto» de los indios. Borges, entonces, decide darle otro final a la historia. El Moreno de «El fin» es hermano de aquel hombre a quien Martín Fierro asesina. Si en *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández (1979), el hermano menor del Moreno mantiene con Fierro una payada de contrapunto, en este caso el contrapunto será a cuchillos y la muerte de Fierro será el fin último de la trama. Con este nuevo final Borges vuelve a cerrar la gauchesca, pero también imagina a un justiciero que venga la muerte de su hermano asesinando al personaje principal de la literatura argentina. Además lo convierte en su doble especular: el moreno se vuelve analogía de su adversario («Mejor dicho, era el otro») y su nueva condición lo transforma en un hombre «sin destino sobre la tierra» (1974a: 521). El personaje que ajusticia a Fierro se da cuenta de que ahora carga con el mismo pasado que su enemigo, y que eso lo ubica al margen de la ley.

«Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», publicado originalmente en *El Aleph* en 1949, es un relato que transcurre en el siglo XIX y se construye sobre certezas y hiatos. El narrador cuenta que en 1870, Tadeo Isidoro Cruz recibe la orden de apresar a un desertor que carga con dos muertes en su haber. Esta y otra serie de indicios nos revelan que ese desertor es también Martín Fierro, conclusión que a su vez permite inferir que Tadeo Isidoro Cruz es nada menos que el Sargento Cruz, quien se cruza de bando para unirse a las peripecias de Fierro. Lo que nos interesa es el instante en que Cruz ve su destino:

(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre [...]. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados junto al desertor Martín Fierro (1974c: 562-563).

Aquí vemos varios puntos del andamiaje de la obra de Cercas que podemos rescatar para un análisis comparado. Por un lado, la relación entre el instante y el

destino y el rol que ocupan en la configuración del héroe. Los ejemplos más claros lo ofrecen *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*, donde Cercas coloca a sus personajes –tanto en sus dimensiones ficticias como históricas– en un sitio semejante al de Cruz: aquel donde se revela que el destino del personaje –manifiesto en ese instante– es el de ver su doble especular, identificar su deber, retirarse de su frente, acometer la acción de decir «no» y convertir esa acción en acto heroico. Por otro lado, también está presente el ejercicio de ver la propia historia y el propio destino reflejado en la historia y el destino del otro. Esto es, en algún sentido, la base de las analogías que veremos en la obra de Cercas. Romeu Guallart ya ha señalado que la mención explícita de este cuento en *Anatomía de un instante* permite a Cercas construir el personaje de Suárez a semejanza del de Cruz: «Viendo aquel 23 de febrero a Adolfo Suárez sentado en su escaño mientras zumbaban a su alrededor las balas en el hemicírculo desierto, me pregunté si en ese momento Suárez había sabido para siempre quién era y qué significado encerraba aquella imagen remota, suponiendo que encerrase alguno» (Cercas, 2009: 18).

En «Tema del traidor y del héroe», también publicado en *Ficciones* en 1944, un narrador imagina, postula o descubre la historia por narrar. Esta ambigüedad en la relación entre el narrador y la trama que nos presenta y que le da sentido a su voz también podría ser analizada como modelo con el cual comparar las operaciones de Cercas, en la medida en que sus narradores no solo investigan las historias cuya pesquisa nos presentan, sino que también las descubren y sobre todo, descubren en ellas una trama modelo que se esconde. En *Anatomía de un instante*, por ejemplo, se alude a la trama del film *El general de la Rovere*, de Rosellini o a *Los tres mosqueteros* de Alexander Dumas; en *El impostor* se descubre la historia de *Don Quijote*; en *Las leyes de la frontera* se revela el trasfondo de la serie japonesa “La frontera azul”; en *El monarca de las sombras*, la trama de Aquiles en la *Iliada* y la *Odisea*, así como también *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati. Podríamos pensar en ese narrador como un traductor de la historia, que encuentra el modelo literario o audiovisual que da forma y sentido a la historia política, social o nacional que narra. Por supuesto, este descubrimiento forma parte de un artificio, de una impostura narrativa que pretende encontrar velado en los hechos de la historia algo así como un «sentido esencial» y que no tarda en demostrar sus implicaciones ideológicas.

En «Tema del traidor y del héroe», el narrador, como decíamos, imagina, postula o descubre una historia situada al promediar o comenzar el siglo XIX: «Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824» (1974b: 496). El narrador del cuento imagina a su vez a un narrador al que se refiere en tercera persona como la fuente de su historia, un tal Ryan, «bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick», a quien describe como «un secreto y glorioso capitán de conspiradores» (1974b: 496). Según el relato, en



1824, Kilpatrick encomienda a uno de sus más antiguos compañeros, James Alexander Nolan, el descubrimiento del traidor que conspiraba contra la rebelión. En la escritura de la biografía del héroe, una serie de facetas sobre la muerte de Kilpatrick hacen sospechar a Ryan acerca de las condiciones de esa muerte y sobre la posibilidad de que el propio Kilpatrick fuera el traidor:

[Estas facetas] son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades. Así, nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores (1974b: 496-497).

Al observar estos paralelismos, Ryan se detiene en reflexiones metafísicas sobre la forma secreta del tiempo. Luego se pregunta si acaso Fergus Kilpatrick fue Julio César antes de ser Kilpatrick. Finalmente comienza a atar cabos. Un mendigo le revela que el día de su muerte, Kilpatrick pronunció palabras prefiguradas por Shakespeare en *Macbeth*. Ese dato hace sospechar a Ryan acerca de la cadena de causalidades que esconde esta trama, y es en ese instante en el que el narrador profiere una de las afirmaciones más analizadas del cuento: «Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...» (1974b: 497). Esta conclusión lo empuja a continuar la investigación hasta que finalmente descubre dos hechos: que en 1814, Nolan había traducido al gaélico los dramas de Shakespeare, incluido *Julio César*, lo cual permite constatar que Nolan tenía conocimiento de la tragedia shakesperiana. También encuentra los archivos de un artículo de Nolan que habla de los *Festspiele* de Suiza: representaciones teatrales de episodios históricos que emplean miles de actores y que se realizan en los mismos sitios donde ocurrieron, lo cual que permite identificar el conocimiento por parte de Nolan de una práctica de recreacionismo histórico que usará para conspirar contra Kilpatrick. Finalmente, Ryan descubre otro documento inédito: pocos días antes del fin, «Kilpatrick había firmado la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre ha sido borrado. Esta sentencia no condice con los piadosos hábitos de Kilpatrick» (1974b: 497). Por lo tanto, esa sentencia era una prueba más de que la ejecución conllevaba algo extraño. Esta cadena de indicios demuestra que el traidor es el propio héroe Kilpatrick. Considerando que Irlanda lo idolatraba, Nolan propone un plan que hará de la ejecución del traidor un instrumento para la emancipación de la patria:

Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en este proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que rubricaría su muerte (1974b: 498).

Por falta de tiempo, Nolan no inventa las circunstancias de la ejecución sino que «plagia» al «enemigo» inglés William Shakespeare. La muerte de Kilpatrick

combinará la trama de *Julio César* de Shakespeare y el recreacionismo de los *Festspiele* suizos. Pero Ryan advierte en los pasajes imitados de Shakespeare donde se narra la muerte de Kilpatrick una diferencia con respecto al texto original del autor inglés: un nivel de dramatismo menor. Eso es indicio suficiente para que el plan de Nolan sea descubierto ulteriormente. Ryan comprende que él también forma parte de la trama de Nolan: «Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto» (1974b: 498).

Sobre este relato podemos señalar dos cuestiones que hacen a la poética de Cercas. La primera es la condensación del traidor y del héroe aquí presente, algo que ya ha señalado Miguel De Lucas en su tesis doctoral (2017). La segunda es la postulación de un narrador que identifica en el acaecer histórico un modelo literario que el propio acontecer habría de imitar, el de Shakespeare. Pero esa identificación, que es un ejercicio de traducción dentro del discurrir de los hechos, es en realidad el resultado de una trama conspirativa y prefigurada por Nolan, que a la sazón prefiguró también la consagración escrita del héroe y traidor en la pluma de Ryan. Esta es una forma de operar por analogías, de tramar, tanto en la realidad como en el texto, simetrías entre la historia y la literatura.

En sus clases de Literatura dictadas entre 1984 y 1988 en la Universidad de Buenos Aires, Enrique Pezzoni analiza esta cuestión con respecto a «Tema del traidor y del héroe» y sugiere que es:

Como si el relato dramatizara no solamente la imagen del procedimiento como transmisor de un suceder, sino las vinculaciones posibles de dos tipos de formas del suceder: el suceder histórico, es decir el suceder que presume de ser registro documental de hechos ocurridos en lo que llamamos la realidad, y el suceder ficticio, es decir una selección de hechos concatenados de una manera especial y que le es propia.

Ese enfrentamiento entre suceder histórico y suceder ficticio, aquí, a raíz de la exhibición de los procedimientos altera las relaciones convencionalmente aceptadas e institucionalizadas entre suceder histórico y suceder ficticio creado, inventado, compaginado por ese espacio discursivo que es el espacio de la literatura. En definitiva, lo que se problematiza son las relaciones entre historia y literatura (Pezzoni, 1999: 30).

La escritura de la historia que Cercas se atreve a explorar opera también por analogías. No sólo entre hechos históricos y modelos de la ficción sino también en relación con otros hechos históricos. Mientras que en el cuento de Borges, la analogía es producto de una conspiración basada en la literatura, en el libro Cercas es una operación narrativa asumida explícitamente por un narrador literario, antes que historiográfico.

Según De Lucas, en *Anatomía de un instante* la verdad factual y la universal, que podríamos adjudicar al discurso literario, procuran converger. No habría

entre ambas un hiato: Cercas no renuncia a conocer los detalles del 23F ni a crear «la fuerza simbólica de la mejor literatura» (2017: 430). De Lucas encuentra el fundamento de esta afirmación en «La tercera verdad», un ensayo publicado en *El punto ciego* (2016). Allí Cercas propone que *Anatomía de un instante* es «[...] un libro donde, idealmente, la verdad histórica ilumina a la verdad literaria y la verdad literaria ilumina a la verdad histórica, y donde el resultado no es la primera verdad ni la segunda, sino una tercera verdad que participa de ambas y de algún modo las abarca» (2016: 49). Pero a este planteo se le puede oponer una pregunta: ¿en qué consiste esa tercera verdad? ¿Qué naturaleza tiene? Aún siendo la literatura un discurso diferente respecto del discurso histórico, ¿no es leída y recibida como tal por una gran cantidad de lectores? ¿No afecta eso, entonces, a la definición del carácter de esa tercera verdad? Estas preguntas demandan un desarrollo de mayor envergadura. No obstante, mediante el análisis de la raigambre borgeana en algunos aspectos de *Anatomía de un instante*, pretendemos relevar el modo en que se construye esta tercera verdad, con su eficacia narrativa y su contenido ideológico.

## 2. ANATOMÍA DE UN INSTANTE: NARRACIÓN, DOBLES Y HÉROES

¿Cómo aparecen estos tópicos en la obra de Cercas y por qué generan polémica? *Anatomía de un instante* es una novela testimonial y documental sobre el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, que amenazó la transición democrática. Su obsesión y punto de partida es el registro audiovisual del instante en el que los golpistas ingresan violentamente al Parlamento español. La imagen muestra a tres figuras que se mantienen en su sitio frente a las balas que amenazan su integridad. Ese gesto tiene, según Cercas, una motivación: garantizar la continuidad del proceso transicional. Se trata, en primer lugar, de Adolfo Suárez (1932-2014), en ese entonces presidente de gobierno y antiguo secretario general del partido único franquista; en segundo lugar, Manuel Gutiérrez Mellado (1912-1995), entonces vicepresidente, antiguo general franquista, miembro del ejército y de la Falange en tiempos de la sublevación de Franco; y en tercer lugar, Santiago Carrillo (1915-2012), secretario general del partido comunista y líder del antifranquismo, que tras un largo exilio, se convirtió, junto con Suárez, en uno de los arquitectos de la Transición.

Tal como plantea Cercas en su artículo «Todo(s) (los) Borges», hay en la obra del escritor argentino un claro rechazo de la estética realista. Sería aventurado afirmar que el narrador de *Anatomía de un instante*, siendo una novela de no ficción –un extremo del realismo–, emule características de los narradores borgeanos. No obstante, si aceptamos, como hemos señalado, que en «Tema del traidor y del héroe» el narrador descubre, postula o imagina una trama por narrar,

estamos en condiciones de echar luz sobre cierta semejanza en la enunciación de la trama entre la novela de Cercas y el cuento de Borges. Para De Lucas, *Anatomía de un instante* es a su vez una novela sobre cómo se escribe una novela. No solo por la descripción del proceso de elaboración de la historia, sino también porque la narración contiene muchas teorías sobre la narración misma, sobre la necesidad o no de la ficción y sobre la fuerza de la realidad como material narrativo (cfr. De Lucas, 2017: 403).<sup>9</sup>

Pezzoni considera que «Tema del traidor y del héroe» exhibe la condición de la literatura como procedimiento. En otras palabras, el cuento es la descripción de cómo se elabora una serie entendida como una trama posible entre muchas: «La palabra “tema” ¿qué hace? Sitúa al texto en la zona de un pre-texto, de un texto anterior a un texto posible y futuro» (Pezzoni, 1999: 50). La elaboración de la posibilidad de un relato es presentada de manera tal que constituye un relato. Y el recuento de las posibilidades y los procedimientos para elaborar el relato «adquieren la dinámica de un relato» (1999: 50). Aunque con incontables diferencias, las obras metaficticiales de Javier Cercas desde *Soldados de Salamina* en adelante —es decir, aquellas donde la documentación se incorpora a la obra, ya sea como texto o como imagen— suelen ser también, en términos de De Lucas, «la novela de cómo se escribe una novela» (2017: 403). Por consiguiente, retomando los términos de Pezzoni, también exhiben la elaboración de la posibilidad de un relato presentada como un relato. Sin obviar las diferencias genéricas, estéticas, narratológicas o retóricas, estamos ante una de las múltiples vías para «cercar a Borges».

Otro de esos caminos se da, como hemos dicho, a través del tópico del héroe y su compleja encarnación en las tres figuras principales, que condensan la antinomia de ser héroes y antihéroes. ¿En qué modelo épico se fundamenta esta caracterización contradictoria? En el artículo que Hans Magnus Enzensberger publica en 1989, titulado «Los héroes de la retirada», sostiene: «El lugar del héroe clásico han pasado a ocuparlo en las últimas décadas otros protagonistas, en mi opinión más importantes, héroes de un nuevo estilo que no representan el triunfo, la conquista, la victoria, sino la renuncia, la demolición, el desmontaje». Entre ellos se encuentra Adolfo Suárez, cuya elección y postulación como héroe de la Transición ha sido fuertemente criticada. Según Cercas, en la imagen del intento de golpe se puede ver ilustrada esta noción de héroe, que él extiende también a Carrillo y Gutiérrez Mellado y que consiste en retirarse de un frente como hiciera Cruz en virtud de la justicia. Aunque en el caso de Suárez, otros intérpretes hayan

---

<sup>9</sup> Además, también cobra espesor el modo en que lo individual en torno a la figura paterna entronca con lo colectivo (por ejemplo, la historia pública de Suárez). Finalmente, argumenta De Lucas, la mirada sobre los hechos es la de un escritor, no las de un historiador o un periodista (2017: 403).

optado por diversas hipótesis: negociación, carencia de ideología, una mirada posmoderna de la política o simple arribismo.<sup>10</sup>

Otro tópico fuertemente ligado a la obra de Borges es el tema de doble. En su tesis doctoral, Miguel De Lucas sostiene que *Anatomía de un instante* es también, en paralelo, un retrato de los tres antagonistas que orquestaron el golpe: «[...] el teniente coronel Tejero; el capitán general Milans del Bosch, que desplegó los tanques en Valencia; y el general Alfonso Armada, cabeza de la operación militar» (De Lucas, 2017: 403). Tal como lo demuestra De Lucas, la idea de doble –de larga data– también se evidencia en esta simetría entre protagonistas y antagonistas: «El reverso de Adolfo Suárez sería, para Cercas, el cerebro del golpe, el general Alfonso Armada. El reflejo invertido del leal Manuel Gutiérrez Mellado sería el capitán general Milans del Bosch. Y el teniente coronel Antonio Tejero se ve a sí mismo como el encargado de librar a España del anticristo, encarnado en la figura de Santiago Carrillo» (De Lucas, 2017: 407). Los antagonistas responden a otro modelo épico. Para De Lucas, no son héroes de la retirada, sino «héroes» que se ven a sí mismos en un sentido clásico: héroes de la conquista y el derrumbe. ¿Cuál es el modelo épico de Kilpatrick? Para Pezzoni, sin duda Kilpatrick es un héroe romántico que acepta su propio sacrificio como mártir, y eso lo ubica en las antípodas de los héroes posmodernos. Pero a pesar de esta distancia entre Kilpatrick y el Suárez de Cercas, la preocupación por configurar figuras antinómicas de héroes tan presente en el escritor español tiene una raíz fecunda en la obra del escritor argentino.

### 3. EL PRECIO DE LAS SIMETRÍAS

Cercas afirma que el golpe fracasó porque cada figura se veía motivada por un proyecto diferente: «un golpe duro frente a un golpe blando, un golpe contra Suárez, un golpe contra la democracia o un golpe contra la Corona» (De Lucas, 2017: 407). Este sería –en términos de De Lucas– el ejemplo más claro de cómo una construcción o un motivo literario (el doble y la búsqueda de simetrías) constituye una hipótesis de carácter histórico que podría ser aceptada como resultado de la investigación. Pero estas simetrías contienen un trasfondo ideológico problemático que merece atención.

La primera parte, titulada «La placenta del golpe», se centra en la figura de Suárez y especula sobre las distintas conspiraciones posibles en torno al diseño intelectual del golpe por parte de diversos actores sociales. Desde este punto de

---

<sup>10</sup> Las hipótesis pueden ser múltiples y ameritan todo un análisis pormenorizado del accionar de las tres figuras principales, que exceda la obra de Cercas, sin por eso excluirla.

vista, el autor explora la hipótesis de que estos grupos sociales habrían hecho posible el intento de golpe, sugiriendo múltiples conspiraciones probablemente perpetradas por «los periodistas», «los financieros, los empresarios y el partido de la derecha a quien jalean los financieros y los empresarios: Alianza Popular»; «la Iglesia»; «el principal partido de la oposición: el PSOE»; «su propio partido: Unión de Centro Democrático»; de algún modo también el mundo, que mientras «giraba tranquilamente a la derecha», «[Suárez] intentaba desesperadamente girar a la izquierda»; y finalmente el conspirador principal: «el ejército».

El prólogo que antecede al capítulo «Un golpista frente al golpe», pone énfasis en la figura de Gutiérrez Mellado y eso da título a la segunda parte. Partícipe del golpe de Franco en 1936, hacia 1981 defiende una democracia que Cercas considera muy similar a la que había ayudado a destruir en la Guerra Civil (y quizás allí radique una de las dimensiones más polémicas de este ensayo). Cercas interpreta el gesto de Gutiérrez Mellado como un gesto militar que no tolera la insubordinación. El autor traduce el significado de ese gesto apelando a un quiasmo de la historia, pues la furia de Gutiérrez Mellado fue, aventura Cercas, una furia contra sí mismo como expresión de arrepentimiento.<sup>11</sup>

Imaginamos que, mientras se encaraba con los golpistas negándose a obedecerles o mientras les exigía a gritos que salieran del Congreso, el general pudo verse a sí mismo en los guardias civiles que desafiaban su autoridad disparando sobre el hemiciclo, porque cuarenta y cinco años atrás él había desobedecido el imperativo genético de la disciplina y se había insubordinado contra el poder civil encarnado en un gobierno democrático [...] (Cercas, 2009: 106).

La tesis de esta segunda parte es que el golpe de 1981 apelaba a los mismos argumentos que el de 1936 y que la democracia que el general había contribuido a crear era «fundamentalmente idéntica» a la que había contribuido a destruir (2009: 106). Una vez planteada esta paradoja, Cercas se pregunta por qué Gutiérrez Mellado se interpone ante los golpistas. A su manera, el autor lo considera también como un héroe de la retirada, que socavó sus bases en pos de la democracia. Aunque eficaz en su construcción narrativa, esa paradoja obliga a sacrificar la diferencia entre una democracia republicana y una monárquica –que, sin embargo, Cercas contempla–. Por otro lado, no solo los aspectos sociales y

<sup>11</sup> Es así como el tema del doble se entronca con la idea del espejo: «El momento de momentos en *Soldados de Salamina*, el instante decisivo en que Miralles clava su mirada en Rafael Sánchez Mazas, es un fragmento sobre el que planea la figura del doble. ¿Por qué el miliciano perdona la vida del falangista? Convendría recordar que, tal vez como un guiño de la historia, la palabra catalana *Mirall* tiene una traducción que suele pasarse por alto en español: espejo. Dice el filósofo francés Emmanuel Levinas que el rostro es lo que no nos permite matar, pues contemplar la faz del otro significa ver el propio rostro» (De Lucas, 2017: 443). En este caso, la reacción de Gutiérrez Mellado no parte de la empatía sino de una desafiliación con su propio pasado.

políticos sino también el transcurso del tiempo vuelven imposible la identidad entre los dos modelos democráticos (el de la Segunda República y el de la monarquía constitucional de la transición democrática). He aquí el sacrificio que debe operarse para construir esta narrativa sobre el golpe de Estado.

La tercera parte se titula «Un revolucionario frente al golpe» y se centra en la figura de Santiago Carrillo, quien fue secretario del Partido Comunista de España desde 1960 a 1982 y que permaneció en el exilio hasta la muerte de Franco. Una de las razones por las cuales muchos sectores repudiaban a Suárez fue su participación en el proceso de legalización del Partido Comunista en España, lo que para los franquistas era una traición, y para Cercas es un gesto propio del «héroe de la retirada»: el otrora antihéroe que conoce el momento adecuado de retracción de su frente para dar paso al advenimiento de otro orden. Para Cercas, el de Carrillo es –al igual que el de Suárez– un gesto histriónico. Al igual que Suárez, siempre alegó una razón «escénica, representativa, insuficiente» para no tirarse al suelo ante las balas: «[...] él era el secretario general del partido comunista, y el secretario general del partido comunista no podía tirarse» (2009: 180). Pero aquí también Cercas hace uso de la analogía con una dimensión política cuestionable. Así como establece una simetría entre el golpe de Tejero y la participación de Gutiérrez Mellado en el golpe de 1936, Cercas ve en Carrillo un hombre que formó parte de una sublevación contra la República (en su caso, la revuelta de proletarios de Asturias en 1934). Y al igual que el general, jamás se arrepintió de eso en su discurso, aunque según el autor, sí lo hizo a través de sus actos: «[...] no hizo otra cosa que arrepentirse con la práctica de haber participado en aquella rebelión» (2009: 180). Esta analogía también es polémica, en la medida en que pasa por alto las múltiples diferencias entre una sublevación anarquista ocurrida en el 1934 y un intento de golpe de carácter monárquico o castrense como el de 1981. Asimismo, en esta simetría especular que plantea entre Carrillo y los golpistas se esconde otra simetría secundaria entre Carrillo y Gutiérrez Mellado, a quienes se equipara en virtud de un pasado golpista que en rigor no es análogo ni es común a ambos. Y sin duda, tampoco lo es el lugar que estos dos hombres ocuparon durante los años que duró la dictadura. Las analogías que hemos señalado no son gratuitas: requieren de la supresión de elementos constatables: el exilio de Carrillo o la diferencia sustancial entre monarquía parlamentaria y república. Asimismo, estableciendo analogías entre hechos históricos y tramas literarias, Cercas puede materializar en un solo personaje el tema del traidor y del héroe.

Sebastián Faber ofrece una lectura muy crítica de este texto, cuyo objetivo es, para él, «defender la legitimidad de la Transición y de la democracia que generó como las mejores posibles» (2014: 183). Según el crítico, el argumento principal de *Anatomía* es que en su momento de mayor peligro, la democracia española fue salvada por tres hombres que pusieron en riesgo su vida y

traicionaron a los suyos por ella. Según esta perspectiva, el pueblo español no solo demostró no estar dispuesto a jugarse «el tipo», sino que se negó siquiera a agradecer a esos tres héroes. Según Cercas, porque los tres les recordaban a los españoles su propia decrepitud moral al cabo de cuarenta años de dictadura. Por eso, la obra reclama a la sociedad española que asuma que la construcción de la democracia postfranquista supuso «un logro extraordinario por el cual nunca pueden agradecer lo bastante a sus arquitectos» (2014: 183). En otras palabras, *Anatomía de un instante* le pide a los españoles que revisen o interrumpan la crítica a la Transición. Faber también señala el fuerte contraste entre el juicio de Cercas hacia la derecha colaboracionista, a la que juzga levemente, y la dureza con la que evalúa a la izquierda radical militante:

En uno de los ensayos intercalados en defensa de la Transición, por ejemplo, culpa el auge de una visión crítica de la Transición a “la renovación en los centros de poder intelectual de un viejo discurso de extrema izquierda” [...], una izquierda, además, “a la que continúa incomodando la democracia” y que insiste patológicamente en negar la realidad [...] (2014: 184).

Para Faber, entonces, Cercas explica la participación de las élites en el nacimiento de la democracia mediante el oxímoron de la «traición virtuosa».

Frente a esto, podemos exponer la polémica relevada en la tesis de Miguel De Lucas entre los relatos que impugnan todo lo ocurrido durante la transición con los relatos complacientes. Según la perspectiva que releva el autor, ambas narrativas comparten el error de creer que ese proceso fue diseñado por un grupo selecto de personas «ya fuera para hacer el bien (según la leyenda rosa: traer a España la modernidad y la democracia) o para lo opuesto (según la leyenda negra: perpetuar la estructura de poder franquista con falsos ropajes democráticos)» (De Lucas, 2017: 407). Sin embargo, De Lucas se inclina por la perspectiva de Cercas, quien sostiene que la historia no es «coherente, simétrica y ordenada», sino «desordenada, azarosa, imprevisible» (Cercas, 2009: 23).

#### 4. APERTURAS

Las miradas planteadas por Faber y De Lucas entrañan una de las polémicas más grandes que giran en torno a la obra de Javier Cercas y en torno también a la transición democrática española. ¿Defiende Cercas el *status quo* de la Transición o da lugar a una argumentación que permita contemplar el carácter «poliédrico» de la verdad? Probablemente, ambas. Esta pregunta, a su vez, se inscribe en una aventura más amplia y ambiciosa: revisar los postulados que el posmodernismo legó a la historiografía y los estudios literarios para repensar la relación entre historia y literatura en el siglo XXI. Frente a este desafío, las hipótesis pueden ser muchas y el examen de las mismas demanda un trabajo más amplio.



En el pequeño espacio de este trabajo nos inclinamos a creer que la construcción e inclusión del documento en la obra literaria –que en el caso de Javier Cercas no hemos analizado en este artículo, pero que merece toda una revisión rigurosa– es uno de los procedimientos que permitirá responder las preguntas sobre su mirada con respecto a la historia reciente de España, la relación entre estudios históricos y literarios y la condición ontológica de la «tercera verdad».

Para seguir con las contradicciones y enunciaciones antinómicas tan caras a la narrativa de Cercas, podemos afirmar que su literatura debe ser leída tal como nos enseña su teoría literaria pero también debe escapar todo lo posible a esas enseñanzas. Debe serlo porque la arquitectura de su obra se asienta sobre dos teorías: por un lado, la teoría del punto ciego, según la cual la novela apunta a desentrañar un secreto que nunca llega a saberse cabalmente; por otro, su teoría de la «tercera verdad» como amalgama del carácter fáctico de la historia y la dimensión universal de la literatura. No obstante, la lectura de la obra de Cercas debe socavar los preconceptos en los que se sustentan ambas teorías para poder identificar el efecto ideológico de ambas postulaciones en torno al inicio de la democracia.

Con este objetivo, en el presente trabajo hemos analizado el uso por parte de Cercas del modelo épico de la narrativa borgeana en tres cuentos célebres. El análisis nos permitió identificar los efectos ideológicos de la construcción de analogías entre diversos hechos pasados, así como también entre tramas históricas y ficcionales. Esperamos continuar esta línea de trabajo profundizando los diversos caminos que Javier Cercas propone para repensar los tópicos borgeanos y posicionarse frente a polémicas sobre el pasado reciente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis (1974a), «El fin», en *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, pp. 519-521.
- Borges, Jorge Luis (1974b), «Tema del traidor y del héroe», en *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, pp. 496-498.
- Borges, Jorge Luis (1974c), «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», en *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, pp. 561-563.
- Cercas, Javier (2004), «Todo(s) (los) Borges», en *Una buena temporada*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 71-77.
- Cercas, Javier (2006), *La verdad de Agamenón*, Barcelona, Tusquets.
- Cercas, Javier (2009), *Anatomía de un instante*, Buenos Aires, Mondadori.

- Cercas, Javier (2010), *Soldados de Salamina*, Buenos Aires, Tusquets.
- Cercas, Javier (2012), *Las leyes de la frontera*, Buenos Aires, Mondadori.
- Cercas, Javier (2015), *El impostor*, Buenos Aires, Literatura Random House.
- Cercas, Javier (2016), *El punto ciego*, Buenos Aires, Literatura Random House.
- De Lucas, Miguel Ángel (2017), *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas* [Tesis Doctoral], Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Enzensberger, Hans Magnus (1989), «Los héroes de la retirada», *El País*, 26 de diciembre de 1989. [https://elpais.com/diario/1989/12/26/opinion/630630005\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/12/26/opinion/630630005_850215.html). (Fecha de consulta: 31/01/2019).
- Faber, Sebastián (2014), «Armas híbridas. La evolución del ensayo y el nuevo intelectual español de izquierdas», en *Ensayo y sociedad. Diálogos de un género en movimiento*, Genève, Droz, pp. 169-87.
- Pauls, Alan y Nicolás Helft (2000), *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Pezzoni, Enrique (1999), «El sujeto Borges o la exhibición desaforada», en Annick Louis (ed.), *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de Literatura 1984-1988*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 29-125.
- Romeu Guallart, Luis María (2011), «La poética del instante. Javier Cercas y su historia de un fracaso», *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 12 (16), pp. 51-67. <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV12n16a04> (Fecha de consulta: 31/01/2019).
- Sarlo, Beatriz (2003), *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral.



EDICIONES  
Universidad  
Valladolid<sup>de</sup>