

Treball de Fi de Grau

Títol

FRONTERAS DIFUSAS:

La línea entre periodismo y literatura a través de la obra de Chaves Nogales, Cercas y Hemingway sobre la Guerra Civil Española

Autoria

Jordi Martín López

Professorat tutor

Gemma Casamajó Solé

Grau

Comunicació Audiovisual	
Periodisme	X
Publicitat i Relacions Públiques	

Tipus de TFG

Projecte	
Recerca	X

Data

1 de juny de 2022	X
29 de juliol de 2022	

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	Fronteres difuses: <i>la línia entre periodisme i literatura a través de l'obra de Chaves Nogales, Cercas i Hemingway sobre la Guerra Civil Espanyola</i>		
Castellà:	Fronteras difusas: <i>la línea entre periodismo y literatura a través de la obra de Chaves Nogales, Cercas y Hemingway sobre la Guerra Civil Española.</i>		
Anglès:	Blurred frontiers: <i>the line between journalism and literature through the work of Chaves Nogales, Cercas and Hemingway on the Spanish Civil War.</i>		
Autoria:	Jordi Martín López		
Professorat tutor:	Gemma Casamajó Solé		
Curs:	2021/22	Grau:	Comunicació Audiovisual
			Periodisme
			Publicitat i Relacions Públiques
			X

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Periodisme, Literatura, Periodisme literari, Guerra Civil, Chaves Nogales, Cercas, Hemingway
Castellà:	Periodismo, Literatura, Periodismo literario, Guerra Civil, Chaves Nogales, Cercas, Hemingway
Anglès:	Journalism, Literature, Literary journalism, Spanish Civil War, Chaves Nogales, Cercas, Hemingway

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:	“ Fronteres difuses ” és un treball de comparativisme periodístic-literari que pretén analitzar com s'interrelacionen periodisme i literatura, i la facticitat verídica i la ficció creativa; a través de tres obres que, com a nexa d'unió comuna entre elles, aborden la Guerra Civil Espanyola: <i>A sang i foc</i> (1937), de Manuel Chaves Nogales; <i>Soldats de Salamina</i> (2001), de Javier Cercas; i <i>Per qui toquen les campanes</i> (1940), d'Ernest Hemingway.
Castellà:	“ Fronteras difusas ” es un trabajo de comparativismo periodístico-literario que pretende analizar cómo se interrelacionan periodismo y literatura, y la facticidad verídica y la ficción creativa; a través de tres obras que, como nexa de unión común entre ellas, abordan la

	<p>Guerra Civil Española: <i>A sangre y fuego</i> (1937), de Manuel Chaves Nogales; <i>Soldados de Salamina</i> (2001), de Javier Cercas; y <i>Por quién doblan las campanas</i> (1940), de Ernest Hemingway.</p>
Anglès:	<p>“Blurred frontiers” is an academic work framed in the discipline of journalistic-literary comparativism that aims to analyse how journalism and literature, as well as veridical facticity and creative fiction, interrelate themselves; through three books that, as a common nexus between them, approach the Spanish Civil War: <i>An in the distance, a light...?</i> (1937), by Manuel Chaves Nogales; <i>Soldiers of Salamis</i> (2001), by Javier Cercas; and <i>For whom the bell tolls</i> (1940), by Ernest Hemingway.</p>

FRONTERAS DIFUSAS

*La línea entre periodismo y literatura a través de la obra de Chaves
Nogales, Cercas y Hemingway sobre la Guerra Civil Española*

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Periodismo

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Autor: Jordi Martín López

Tutora: Gemma Casamajó Solé

AGRADECIMIENTOS

A todos los que corren para llegar, en esta sucesión de *deadlines* llamada vida; a mis padres, Jordi y Rosario, quienes inauguraron este pantano, por el apoyo incondicional; a mi hermana, Tania, y mi cuñada, Bea, que durante cuatro años han aguantado discursos tan largos cuando tenía examen al día siguiente que los de Castro parecerían haikus; a Lúdia, lo mejor de mi presente y mi futuro; a mi psicóloga, Mar; a mi tutora, Gemma, faro de este trabajo; a Vidal y Chillón, cuyas clases y obras lo han inspirado; a Paco, “mi jefe”, con quien he dado los primeros pasos en esto del periodismo; a Ibáñez, por iniciarme en la lectura; y a George R.R. Martin, Cervantes, Steinbeck y Gabo, por hacerme prisionero del vicio; a los amigos que me han aguantado ser un penas durante este tiempo, los que me han sacado de fiesta para olvidar y con los que he compartido caminatas por el bosque con conversaciones para recordar; y a todos los que de una forma u otra han contribuido a que yo, después de tanto correr, haya conseguido llegar a esta y otras *deadlines*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. MARCO TEÓRICO Y HERRAMIENTAS PARA EL ANÁLISIS	8
2.1 El origen de todo: el giro lingüístico	8
2.2 Difuminación de la frontera entre realidad y ficción	16
2.3 El periodismo y la literatura en la época posmoderna.....	22
2.3.1 Un cambio de paradigma en el periodismo	22
2.3.2 La literatura deconstruye sus cánones.....	28
2.4 Relaciones históricas entre el periodismo y la literatura	31
2.5 El periodismo literario: concepto, técnicas compositivas y géneros	35
2.5.1 Los géneros narrativos entre el periodismo y la literatura.....	39
3. PLANTEAMIENTOS INICIALES PREVIOS AL ANÁLISIS	42
4. METODOLOGÍA DE TRABAJO	44
5. LA CRÓNICA LITERARIA DE CHAVES NOGALES EN <i>A SANGRE Y FUEGO</i> (1937)	45
5.1 Biografía del autor y relación con la Guerra Civil Española.....	45
5.2 Descripción y resumen de la obra analizada	48
5.3 Análisis del género periodístico-literario	55
5.4 Técnicas compositivas	56
5.5 Delimitación entre facticidad y ficción.....	63
6. EL COMPLEJO JUEGO DE GÉNEROS ENTRE FACTICIDAD Y FICCIÓN DE JAVIER CERCAS EN <i>SOLDADOS DE SALAMINA</i> (2001)	70
6.1 El autor.....	70
6.2 Relación del autor con la Guerra Civil: un intelectual abordando el pasado	71
6.3 Descripción y resumen de la obra.....	72
6.4 Género al que pertenece la obra.....	74
6.5 Técnicas compositivas	76
6.6 Delimitación entre facticidad y ficción.....	83
7. LA FICCIÓN BASADA EN LA REALIDAD VIVIDA DE ERNEST HEMINGWAY EN <i>POR QUIÉN DOBLAN LAS CAMPANAS</i> (1940)	87
7.1 El autor.....	87
7.2 Relación con la Guerra Civil Española: corresponsal americano en España.....	89
7.3 Descripción y resumen de la obra analizada	95
7.4 Análisis del género literario-periodístico	96

7.5 Técnicas compositivas.....	97
7.6 Delimitación entre facticidad y ficción.....	103
8. CONCLUSIONES.....	110
BIBLIOGRAFÍA.....	119

1. INTRODUCCIÓN

Al abordar la Guerra Civil Española (1936 - 1939) a través de un prisma superficial existe el peligro de aplicar una mirada con una percepción simplista: la de un país dividido en dos, como si se tratase de un pastel recién cortado por un cuchillo afilado; en el que había una zona republicana y una zona sublevada, ambas perfectamente delimitadas por los respectivos frentes. En cambio, si se analizan las circunstancias y el devenir de la guerra con detenimiento y en profundidad a través de investigación académica y la obra de autores contemporáneos a los hechos, surgen todos los matices, aristas y fronteras difusas, físicas o metafóricas, que, al fin y al cabo, son inherentes a un evento tan complejo como un conflicto político, social y militar dentro de un mismo país; entre vecinos, conocidos, amigos o familiares.

A través de la lectura de obras periodísticas, literarias o historiográficas sobre la Guerra Civil, es posible conocer infinidad de casos, excepciones y circunstancias que evidencian esas fronteras difusas: quintacolumnistas fascistas en territorio republicano; obreros afines al falangismo; oficiales del ejército regular católicos, también fieles a la república, combatiendo al mando de milicianos con ideas de izquierdas, como Vicente Rojo; o combatientes obligados a luchar por una causa que no era la suya en función de la fuerza que se hubiese impuesto en el territorio en el que se encontraban durante el estallido del conflicto.

De igual forma, las fronteras difusas no solo se encontraban en la realidad social española durante el conflicto, sino que también están presentes, en un contexto diferenciado y de otra manera, en los textos que han abordado la Guerra Civil. No solo en cuanto a mostrar las complejidades sociales y políticas expuestas. Algo que, por ejemplo, está presente en detalle en los textos sobre la guerra de autores como Manuel Chaves Nogales; sino que existen otras fronteras aún más difusas: las que aparentemente separan y delimitan aquello que es periodismo, de vocación facticia y verídica para explicar qué ocurre en la realidad; y aquello que es literatura, de vocación creativa, estética y comúnmente asociada a la ficción narrativa. Ese debate es el corazón y motivo de existencia del presente trabajo, del cual toma su nombre: *“Fronteras difusas: la línea entre periodismo y literatura a través de la obra de Chaves Nogales, Hemingway y Cercas sobre la Guerra Civil Española”*.

En 1980, la periodista estadounidense de *The Washington Post* Janet Cooke ganó el premio Pulitzer de periodismo por un reportaje llamado *El mundo de Jimmy*. En él, Cooke relataba con una prosa de corte literario la historia de un niño americano de ocho años adicto a la heroína por influencia de su madre, también drogadicta y distribuidora de la sustancia estupefaciente. La publicación de la historia causó un revuelo en la sociedad estadounidense y multitud de lectores instaron a salvar al niño de sus circunstancias. Cooke no quiso indicar dónde se encontraba el niño alegando su derecho como periodista a no revelar sus fuentes. La policía inició una búsqueda de Jimmy y no dio resultados. En consecuencia, surgieron dudas sobre la veracidad de la historia y, finalmente, la autora cedió a la presión y admitió que había inventado el personaje y que sus frases eran diálogos ficticios; por lo que se le retiró el Pulitzer. Cooke había escrito el relato a partir de información proporcionada por educadores sociales que habían tratado casos así, pero el caso concreto de Jimmy no existía, era una “composición literaria”, según admitió el diario. El caso suscitó un amplio debate en el mundo del periodismo, en tanto que la obra exponía situaciones que podrían ser reales y que verdaderamente existían, pero a través de un ejemplo ficticio, lo que rompía la vocación del periodismo de relatar “la verdad”. Autores como Gabriel García Márquez defendieron a Cooke y alegaron que, si bien el reportaje no es verídico, no expone una situación concreta real y es una construcción de ficción literaria, se trata de una historia verdadera, puesto que ahí fuera había multitud de “Jimmys” reales y exponía una situación real como es la existencia de niños adictos, por lo que realmente sí cumplía una función periodística (Chillón, 2014: 369).

El paradigma clásico objetivista, positivista y hegemónico del periodismo de los medios de comunicación de masas desde el siglo XIX, especialmente en el mundo anglosajón, ha defendido una diferenciación posible y estricta entre periodismo y literatura, concibiendo el primero como una herramienta para explicar la realidad de forma objetiva, veraz y mediante un estilo claro, sencillo y sintético; y la segunda como un ente diferenciado relativo al campo de la ficción y la invención creativa ajena a la realidad que emplea un estilo elaborado o desviado del habla común con una intención estética (Vidal, 2001) (Chillón, 2014). En cambio, la situación expuesta en el caso de Janet Cooke y su reportaje ejemplifica a la perfección la realidad de las fronteras difusas y los debates existentes en la profesión y en la academia en torno a las líneas que delimitan el periodismo y la literatura, las cuales se abordarán en adelante; que han tratado infinidad de autores y que ha dado lugar a toda una disciplina

científica en el ámbito de la comunicación y la literatura comparada: el comparativismo periodístico-literario.

El presente trabajo tiene el objetivo de analizar cómo se interrelacionan a nivel conceptual y compositivo periodismo y literatura, así como la facticidad verídica y la ficción creativa; a través de tres obras que, como nexo de unión común entre ellas, abordan la Guerra Civil Española: *A sangre y fuego* (1937), de Manuel Chaves Nogales; *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas; y *Por quién doblan las campanas* (1940), de Ernest Hemingway.

2. MARCO TEÓRICO Y HERRAMIENTAS PARA EL ANÁLISIS

Del giro lingüístico al periodismo literario y la posficción

El presente trabajo de comparativismo periodístico-literario se sustenta de forma fundamental en base a las aportaciones teóricas propuestas en las obras *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación* (2014), de Albert Chillón (Barcelona, 1960) y *El malsón de Chandos: La crisi acadèmica i professional del periodisme des de la crisi postmoderna de la paraula* (2005), de David Vidal (Barcelona, 1970); si bien se ha complementado con las visiones de otros autores. Ambas obras de referencia abordan las relaciones entre literatura y periodismo desde una perspectiva lingüística-filosófica con muchos puntos en común y constituyen una estructura y guía clave para el desarrollo del discurso expuesto a continuación.

2.1 El origen de todo: el giro lingüístico

La concepción hegemónica y todavía extendida en amplias capas de la sociedad acerca del lenguaje es la que concibe a éste como un mero instrumento; una herramienta para expresar el pensamiento. Mientras que el pensamiento está formado de forma previa y automática en la mente antes de ser verbalizado. Es decir, que preexiste al propio lenguaje. Se trata de una visión que concibe lenguaje y pensamiento como dos elementos diferenciados (Chillón, 2014:49).

En 1805, el filósofo prusiano Wilhem von Humboldt formula, por primera vez, una idea clave para el desarrollo del presente marco teórico y que se constituirá como el axioma del cual partirá buena parte del trabajo filosófico de los siglos posteriores que se expondrá a continuación y que derruirá la concepción hegemónica de la objetividad periodística, dominante en la sociedad y los medios de masas. Von Humboldt sostiene que pensamiento y lenguaje, es decir, el conocimiento en la mente, y su expresión verbalizada, son una y la misma cosa (Chillón, 2014). Es decir, el lenguaje, no es una herramienta para expresar un contenido preexistente y previamente formado en nuestra mente, sino que es el medio por el cual se construye ese contenido, y se conoce y se descubre lo aún no conocido. No hay pensamiento sin lenguaje; el lenguaje es una condición inherente y *sine qua non* al pensamiento. Toda experiencia y vivencia humana sobre uno mismo o relativa a la realidad externa es siempre pensada y sentida mediante la lengua y, sin ella, tan solo se percibirían percepciones sensoriales inmediatas sin estar dotadas

de sentido. En esencia, esto significa que toda nuestra vida y actividad mental es el lenguaje; existe a través de las palabras (Chillón, 2014:49) o buscándolas, de forma que el yo, el sujeto, y la palabra, son lo mismo (Vidal, 2005).

Años más tarde, en 1872, el filósofo alemán Friedrich Nietzsche recoge la tesis de Humboldt y, influenciado por la obra de Aristóteles, añade que, además de inseparable del pensamiento, el lenguaje tiene una naturaleza retórica (Vidal, 2005). Es decir, todas las palabras, en vez de coincidir con las cosas o entes que pretenden referenciar o designar, son alusiones figuradas, metáforas, símbolos; se trata de saltos de sentido que traducen en enunciados entendibles las percepciones sensoriales de los sujetos. El lenguaje, por lo tanto, sostiene Nietzsche, no hace referencia a la verdad: no enseña cosas o hechos, sino que transmite la percepción subjetiva del emisor a otros. Al formar enunciados, una persona no capta y transmite cosas o hechos *per se*, sino que capta y transmite el cómo se relaciona con ellas: copias de sus percepciones subjetivas (Chillón, 2014: 51); genera *doxa*, opinión, y en vez de *episteme*, conocimiento científico (Vidal, 2005). El lenguaje, dice Nietzsche, “se adecua más a las finalidades de la poesía que a las de la ciencia” (Vidal, 2005). En conclusión, todas las palabras son metáforas, símbolos; son referencias a su significado condicionadas por nuestra percepción subjetiva inherente al percibir cosas y hechos de la realidad (Chillón, 2014:51).

Esta concepción remite y va más allá de la teoría del filósofo alemán Immanuel Kant, que en su *Crítica de la razón pura* (1781) distingue el objeto presente en la realidad de forma externa, del cual no niega su existencia, pero que no podemos llegar a conocer en su plena esencia, y lo que llama apariencias, es decir, la percepción que el sujeto tiene del mismo (Vidal, 2001: 11).

En consecuencia, según la tesis de Nietzsche, aquello a lo que se llama “realidad objetiva”, que es lo que se concibe de forma hegemónica como ese universo existente ahí fuera y que no se pone en cuestión por el ciudadano medio y que se asume como un axioma inapelable, es, en realidad, un acuerdo intersubjetivo que resulta del pacto entre todas las percepciones y realidades subjetivas particulares de todos los individuos (Chillón, 2014:52). No existe una realidad material, objetiva, incuestionable y preexistente ahí fuera, sino que toda ilusión de realidad es una percepción inherentemente subjetiva de cada individuo. E, interactuando entre

sí, las personas consensuan la percepción y existencia de una realidad común, hegemónica y mayoritaria (Chillón, 2014:52).

Ese consenso intersubjetivo se asume como la realidad externa, una premisa incuestionable, que puede conocerse de forma inequívoca a través de los sentidos, y establecer la Verdad: enunciados, afirmaciones, palabras y referencias, que son consideradas incuestionables e inequívocas. Un ejemplo pragmático para aterrizar esta tesis abstracta, sería una afirmación tan sencilla y común como señalar una mesa y decir “eso es una mesa” o de igual forma con un río, una montaña, una ciudad; o, con hechos en vez de cosas, “Jordi está conduciendo”, “yo me llamo Jesús” o “esta persona ha fallecido”. Afirmaciones que damos por válidas, incuestionables e inequívocas: son “verdad” presente en la “realidad”.

En la obra *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral* (1896), Nietzsche cuestiona la idea de Verdad. No niega la existencia de la realidad, pero afirma que el conocimiento que se puede obtener y expresar de ella, esa “verdad”, es siempre “insuficiente, imperfecto, borroso y tentativo”, puesto que se percibe y construye mediante esa transubstanciación lingüística; es una traducción, metáforas, símbolos en base aquello que percibimos subjetivamente mediante nuestros sentidos y capacidades cognitivas (Chillón, 2014, 52). La verdad, según el filósofo alemán, es “un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos y una suma de relaciones humanas, que, tras un largo uso, a un pueblo se le antojan firmes, canónicas y vinculantes” (Nietzsche, 1896). Esa realidad común, es, en esencia, un consenso creado y aceptado mayoritariamente. Y aquello que se concibe como verdad tan solo es veracidad o verosimilitud con respecto a la opinión hegemónica de una sociedad o cultura; la compartida por la mayoría (Chillón, 2014:53).

Aunque no exista una realidad objetiva y común para todos de la que se pueda extraer verdad inequívoca, absoluta e inmutable no quiere decir que no exista nada y solo haya vacío. Lo que hay de forma inequívoca son múltiples realidades y verdades particulares, todas las percepciones y experiencias subjetivas de los individuos. Y todas ellas se construyen y proyectan hacia los demás a medida que son verbalizadas, a medida que los sujetos las transmiten mediante enunciados y palabras (Chillón, 2014:54).

Asumiendo la teoría expuesta por Nietzsche, en el siglo posterior, el autor austriaco Ludwig Wittgenstein, va más allá y expone en su *Tractatus logico-philosophicus* (1921) que los límites del mundo de cada individuo están definidos por los límites de su lenguaje, que es el ente mediante el cual vive, conoce, aprende y construye su realidad, su mundo (Chillón, 2014: 54). Se podría ejemplificar de la siguiente forma: un sujeto de una comunidad remota que desconoce la idea de propiedad y no cuenta en su lenguaje con las palabras “mío” o “suyo” podría tener una concepción de la realidad, el mundo, los objetos y las relaciones interpersonales totalmente alejada de las que concepciones que ha desarrollado la sociedad occidental paralelamente a sus lenguajes, y no concebir la noción de propiedad privada en su lógica diaria. De igual forma, existen numerosos ejemplos de palabras presentes en una lengua que no están presentes en otras. Por ejemplo, en alemán, el concepto *weltschmerz*, que designa una melancolía o tristeza al comparar el mundo real con uno idealizado por el individuo que padece ese sentimiento.

Esto no quiere decir que ese concepto propio exclusivamente de una lengua, u otros similares, no puedan designar ideas o sentimientos presentes en otras sociedades, pero sí es cierto que aquello que no tiene un nombre, aquello que no se empalabra, no tiene un foco, una vivacidad y presencia en la realidad social. Objetos o hechos pueden existir sin ser empalabrados. De igual forma, el sentimiento que describe la palabra *weltschmerz* también puede experimentarlo un sujeto no germanoparlante. Pero la clave está en que aquello que se empalabra tiene una visibilidad en la realidad social y, en consecuencia, puede resultar fundamental para cuestiones políticas, sociales y culturales. La violencia ejercida por hombres contra mujeres existía antes de que la sociedad acuñara el concepto violencia machista, pero empalabrar esa situación social permite poner un foco sobre ella, para señalarla, tratarla, juzgarla y tomar las decisiones pertinentes como sociedad; hace que se convierta en un ente, existente para la realidad social.

De la anterior idea se deriva un segundo punto: el lenguaje, en tanto que es una construcción social inherentemente subjetiva, determina, o al menos condiciona, cómo se concibe la realidad social. Según la teoría lingüística de Benjamin L. Whorf y Edward Sapir, cada lenguaje es una forma determinada de ver el mundo y experimentar la realidad (Chillón, 2014:54). Por ejemplo, los pueblos esquimales cuentan con una amplia diversidad de palabras para diferenciar matices en la nieve que, a una persona occidental, con su determinada lengua, se le escapan. Al igual que existen tribus cuyos lenguajes no tienen una estructura temporal similar a las de las lenguas

occidentales y en su realidad cotidiana cuentan con una concepción distinta de los conceptos pasado, presente y futuro (Castillero, 2020).

Las teorías de Nietzsche, Wittgenstein, Sapir y Whorf destilan la idea de que no existe una división totalmente constatable y clara entre enunciados subjetivos y objetivos. Porque existen tantas realidades como individuos y porque la vida mental y la experiencia de todas las personas está en el lenguaje. Absolutamente toda experiencia, conocimiento y expresión de la realidad es inherentemente la experiencia lingüística subjetiva de los individuos y su interacción entre sí formando acuerdos intersubjetivos (Chillón, 2014:55).

La comunicación, la interacción lingüística entre individuos, es poner en común sus respectivas perspectivas subjetivas para establecer acuerdos y consensos intersubjetivos sobre el mundo, para construir aquello que se conoce comúnmente como “realidad”, que se forma por y para todos mediante el poso que queda de esas interacciones: se forma una tradición cultural, que penetra en los individuos sean conscientes o no de ello (Chillón, 2014:55).

Por otro lado, la semiótica y la lingüística, tal y como se destila en la obra *Lector in fabula* (1979), del semiólogo italiano Umberto Eco, muestran que, en una situación comunicativa, el receptor decodifica el mensaje o signo que le llega y tiene un papel fundamental en la construcción de su sentido. Porque un mensaje o signo está inherentemente ligado a un contexto y unas circunstancias concretas en la cual se encuentra y es emitido (Chillón, 2014: 56). Por ejemplo, la frase “Naranjas en condiciones” puede significar que la fruta está madura para su recogida o, como pasó en España en 1874, puede utilizarse como mensaje en clave para propiciar un pronunciamiento militar (Pérez, 2021), ya que, tal y como el general Arsenio Martínez Campos decodificó por el contexto, significaba que tenía el apoyo de los sectores conservadores de Valencia para llevar a cabo la Saguntada que propició La Restauración borbónica.

La realidad y los significados de las palabras y los enunciados se construyen y reconstruyen constantemente a medida que los interlocutores hablan, de forma dialógica, aun basándose en unos códigos y significados comunes, que es esa tradición cultural y contexto construidos con el tiempo. Y esos nuevos significados que surgen y se construyen dialógicamente, ya sean

referencias, códigos en clave, ironías o cualquier otro elemento no denotado explícitamente, tienen que ser interpretados por los interlocutores. Por ello, no se habla de significado, que es siempre variable en función del contexto, sino de sentido: el sentido que adquiere un enunciado o palabra en su determinado contexto (Chillón, 2014:57). O, dicho de otra forma, “no existe una verdad única, sino un conocimiento local y provisional de las cosas; y no tenemos capacidad para alcanzar toda la complejidad de la realidad ni de nosotros mismos. El mundo es fluido, el cambio es constante” (Vidal, 2005).

Nietzsche afirmaba en *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral* (1896) que las palabras no reproducen la realidad, no transportan y crean los objetos y hechos a los que hacen referencia en sí, sino que son una representación metafórica y simbólica de ellos. Son una figuración que hace alusión a esos objetos y hechos, y que genera imágenes mentales de los mismos; imágenes creadas mediante la imaginación, y que son concepciones idealizadas (Chillón, 2014: 62). En consecuencia, al empalabrar la realidad mediante enunciados, las personas lo que hacen es imaginarla: los sujetos ideamos, imaginamos, la realidad que experimentamos, vivimos, observamos o anticipamos. Por lo que toda dicción, todo enunciado, toda afirmación sobre la “realidad”, es siempre de forma inherente una ficción construida, una representación imaginada e inherentemente subjetiva en base a la percepción del individuo, que está determinada por su contexto, cultura, lenguaje, ideología, sesgos, experiencia vital y cualquier otro condicionante. Por lo tanto, no existe la “no ficción”, la afirmación de “Verdad” sobre la “Realidad”: todo enunciado es siempre una fabulación construida, en mayor o menor medida y en distintos grados de veracidad con respecto a lo percibido (Chillón, 2014:62).

Los hechos no están representados en la obra de forma material y tangible, no muestran de forma calcada aquello que pasa en la realidad, sino que son enunciados, entramados argumentales, sobre acciones, situaciones, circunstancias u objetos, que construye el autor para dar sentido al caos bruto de la realidad. Son, por lo tanto, constructos sociales, no entes objetivables. Se trata de constructos articulados mediante el lenguaje, la retórica y la narración (Chillón, 2014: 69).

Y, como tal, estos pueden ser interpretados desde varias perspectivas; tantas como personas haya. Donde una mirada determinada puede no ver nada, para otra puede tratarse de una

cuestión o situación reseñable. De Beauvoir veía una situación de inequidad social en muchos aspectos de la sociedad con respecto a las mujeres que otras personas quizá solo veían como *statu quo* y no advertían de ellas. De igual forma, un periodista o un juez pueden ver un delito de corrupción donde un político o empresario han podido ver un negocio o una situación normalizada y nada problemática en materia de influencias sociales, adjudicación de contratos o traspaso de recursos económicos. Donde una persona puede ver un abuso, otra puede ver una agresión sexual. Donde un sujeto ve una interrupción voluntaria del embarazo, otro puede ver la muerte de una persona nonata. O alguien un acto de clemencia con un enfermo mediante la eutanasia, y otro un atentado contra la naturaleza y los preceptos divinos mediante el asesinato. No hay hechos objetivos, tan sólo interpretaciones y discurso, inherentemente condicionado por perspectivas subjetivas de aspectos como la ideología, experiencia vital, religión, rasgos de la personalidad o conocimiento y formación.

Las aportaciones de la filosofía del lenguaje constatan que todas las formas de discurso, de enunciación sobre la realidad, desde una conversación banal o un tuit, hasta un tratado filosófico, un discurso, una novela de ficción o una pieza periodística, independientemente de su intención, tienen en común tres condiciones inherentes, lingüística, retórica y narrativa (Chillón, 2014:41):

- **Condición lingüística:** La toma de conciencia lingüística evidencia que el lenguaje no es solo un instrumento para transmitir las ideas, preexistentes en la mente, sino una condición *sine qua non* del pensamiento mismo y permite romper dos dicotomías que hasta entonces estaban muy arraigadas (Chillón, 2014):
 - La distinción entre dicción y realidad: los enunciados verbales son capaces de crear y transformar la realidad, el lenguaje no es algo externo y desarraigado a aquello que se concibe como la realidad material de la naturaleza, del mundo (Chillón, 2014).
 - La distinción entre ficción y no ficción: antes de los postulados del giro lingüístico se concibe la existencia de unos enunciados lingüísticos que son

puramente producto de la imaginación y de otros que refieren a la realidad de forma objetiva y reproductiva. A partir del giro lingüístico se pone de manifiesto que hay formas de dicción muy diversas que conjugan ficción (imaginación) y facción (hechos). La llamada “no ficción”, los enunciados sobre la realidad a los que se presume objetividad, como el periodismo informativo o una afirmación realizada en una conversación, por ejemplo, implica inherentemente el empalabramiento condicionado por la percepción subjetiva del sujeto emisor, que la transforma y representa mediante discurso, palabras, lenguaje, y construye “su realidad”, su visión. Las palabras no reproducen hechos como si estos preexistiesen como entidades ajenas al discurso, sino que los representan, los transforman y los crean con su visión: la objetividad en el discurso no existe, no puede captarse y expresarse con objetividad la realidad; la enunciación es siempre inherentemente subjetiva (Chillón, 2014:43).

La filosofía del lenguaje muestra que no existe una diferencia radical y absoluta entre los enunciados ficticios, una invención, y los facticios, aquellos que se basan en lo sucedido en la realidad material. Sino que existen diferentes grados y variantes del discurso y la enunciación, desde la ficción más libre e inventada, hasta la facción más documentada y estricta (Chillón, 2014:43).

- **Condición retórica:** todo empalabramiento y habla es una metaforización de aquello a lo que se refiere, hay una distancia entre lo que las cosas o hechos sean y lo que el sujeto dice que son. Hablar, pensar y escribir son actividades retóricas, convertir los sucesos brutos en imágenes, palabras, conceptos o ideas implica una interpretación inherentemente subjetiva de los mismos. Y esas palabras, imágenes, conceptos o ideas son construcciones virtuales, metafóricas, simbólicas, diferenciadas de aquello a lo que hacen referencia (Chillón:2014:44).
- **Condición narrativa:** Somos seres de historias y entendemos el mundo mediante relatos (Hernández, 2017:17). Todos los enunciados lingüísticos sobre historias y

vivencias personales o colectivas, ya sean con una intención verídica o una inventiva, como una pieza periodística, una novela, una anécdota personal en una conversación, un discurso, un tuit o una carta, implican inherentemente una puesta en relato, una narratividad: tienen una temporalidad, un espacio y un motivo. La narración de historias no es tan solo propia de la ficción o el entretenimiento, sino que está presente en todas las formas de discurso, incluso en las que abordan la realidad (Chillón 2014:46).

2.2 Difuminación de la frontera entre realidad y ficción

El pensamiento propio de la época moderna, anterior al giro lingüístico y las ideas de finales del siglo XIX y las del XX, tenía como ejes centrales el positivismo racional, es decir, la confianza en la razón para alcanzar a conocer verdades y la confianza en el lenguaje, de forma que, significados y significantes, las palabras y los hechos y objetos de la realidad que designan, están firmemente unidos (Vidal, 2005).

La época actual heredera de las anteriormente expuestas teorías filosóficas y sociales, la posmodernidad, un concepto acuñado por el teórico francés Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* (1979), se caracteriza por la difuminación de las fronteras entre lo cierto y lo falso, por lo comprobable y lo inventado; por el relativismo, y por la caída, en consecuencia, de los hasta entonces inamovibles, absolutos y verdaderos conceptos asociados a la Verdad positivista, la que existe ahí fuera indudablemente y es posible conocer (Chillón, 2014: 39).

En consecuencia, durante las décadas posteriores, caerán o se pondrán en entredicho, intelectualmente y en ocasiones mediante movimientos sociales, otras instituciones hasta entonces inamovibles y difícilmente cuestionables para la sociedad occidental de forma hegemónica; como Dios, la patria y las fronteras, la familia tradicional, el binarismo de género, la heterosexualidad normativa, el sistema económico imperante u otros aspectos normativos, como, por ejemplo, el que trata el presente trabajo: la noción de objetividad periodística o los fundamentos de lo que hasta entonces se consideraba literatura y lo que se considera periodismo.

A raíz de que las teorías anteriormente expuestas evidenciasen la incapacidad del lenguaje para expresar fehacientemente la realidad a la que hace referencia, por su condición inherentemente subjetiva, metafórica y ficcional plagada de condicionantes en la percepción de la misma, el giro lingüístico propicia una crisis de confianza en la palabra y en su capacidad epistemológica (Vidal, 2001:27). Esta crisis de confianza la ejemplifica la *Carta a Lord Chandos* (1902), de Hugo von Hofmannsthal, en la cual el autor habla de cómo las palabras, especialmente las abstractas, como bueno, malo, alma o espíritu, le resultan falaces, inconsistentes, ambiguas, móviles e inestables, y se le deshacen como setas en mal estado en la boca (Vidal, 2005). De esta forma, queda evidenciada la conciencia de que, como se ha expuesto anteriormente, las palabras, el lenguaje, los signos, no expresan el mundo objetiva y absolutamente, no crean “verdad” sobre él, sino que son inherentemente percepciones subjetivas del sujeto que percibe y empalabra. En consecuencia, la crisis de confianza en la palabra, lleva consigo una crisis de confianza en la “verdad” (Vidal, 2005), que inevitablemente llevará a la deconstrucción crítica de las instituciones sociales y verdades hasta entonces consideradas como válidas, universales e incuestionables por tradición en la época moderna, a la que se ha referenciado al inicio de este punto; entre ellas, también las concepciones del relato, del periodismo o de la literatura.

Estableciendo el giro lingüístico como nuevo paradigma en la concepción del lenguaje y del empalabramiento de la realidad, el término “no ficción” queda refutado y obsoleto. Todos los géneros del discurso que engloba el término “no ficción”, como el periodismo, el ensayo o la novela testimonial, tan solo producen verosimilitud acorde a la percepción mayoritaria y consensuada de la realidad, conforme a los límites que impone la dicción, no una verdad objetiva y absoluta (Chillón, 2014:62).

Además, todos los textos que pretenden ser de no ficción, con carácter documental, tienen una configuración mediante tramas, hilos narrativos con los que atar todo lo que ocurre en la realidad mediante la puesta en relato. El autor elige, de forma voluntaria y en base a su criterio subjetivo, unos elementos y motivos concretos de todo lo que pasa y existe en la realidad, ya sean acciones, diálogos, vivencias, situaciones u objetos, entre los incontables que se dan, y los cose para construir un sentido: con una finalidad, un contexto y un transcurso para el relato (Chillón, 2014: 64).

Otro argumento que muestra las difuminadas fronteras entre la ficción y la llamada no ficción es el hecho de que toda forma narrativa, toda obra o creación, periodística o literaria, está insertada en un contexto, una cultura mediática y un imaginario colectivo plagado de narrativas. Gran cantidad de obras de ficción y relatos periodísticos narrativos cuentan con tropos recurrentes como el viaje del héroe, el descenso a los infiernos, el ascenso a la montaña, el viaje iniciático o la dicotomía entre bien y mal, la rebelión contra la naturaleza; presentan personajes como el héroe, el villano, el compañero del protagonista, el mentor del mismo, la *femme fatal* o el interés amoroso; y recurren a motivos narrativos como el Deus Ex Machina o el paso por el Rubicón. El ser humano transmite estas narrativas que hereda a modo de tradición y las adapta a su tiempo y le da nuevas formas, aunque los temas, símbolos y relatos sean, en esencia, los mismos o similares (Vidal, 2005) (Chillón, 2014). Por ejemplo, el pacto con el diablo del *Fausto* (1808) de Goethe está presente en *El Padrino* (1972) de Coppola, el viaje del héroe de *La Odisea* (VIII a.C.) de Homero en *Star Wars* (1977) de George Lucas o no existirían los naufragos de *La isla del tesoro* (1883) de Stevenson, de *Náufrago* (2001) de Zemeckis o de *One Piece* (1999 -) de Eiichiro Oda sin *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe.

De igual forma, estos tropos, narrativas y motivos recurrentes están presentes en los relatos periodísticos y mediáticos de carácter facticio, puesto que quedan en la cultura popular y configuran las identidades y formas de ver el mundo de los autores, que cuentan la realidad social ateniéndose a estas estructuras para encontrar un sentido y poner orden al caos de hechos, personas y situaciones que ocurren y hay en el mundo; y también quedan en la retina del público, que espera encontrar estas fórmulas porque las entiende y le resultan conocidas y satisfactorias. “El ser humano necesita del relato tanto como de la palabra para dotarse de explicaciones” (Vidal 2005). Ejemplo de ello, en referencia a lo anteriormente expuesto, puede ser el *Relato de un naufrago* (1955) de García Márquez, los “héroes” y viajes de superación de los protagonistas de *Hiroshima* (1946), de John Hersey, el héroe caído en desgracia que es el Miralles de Cercas en *Soldados de Salamina* (2001), el héroe de guerra que es Bigornia en *A Sangre y fuego* (1937) y el héroe que se sacrifica que es Robert Jordan en *Por quién doblan las campanas* (1937).

También se ha apuntado que otro elemento que condiciona a la literatura que pretende representar la realidad es la limitación inherente al lenguaje. La investigadora en literatura de

la Universidad de Gothenburg, Sofía García Nespereira lo explica de la siguiente forma: “la literatura realista no tiene capacidad de mostrar imágenes decodificadas por el observador y ello se debe a que el lenguaje reproduce la realidad de manera ciertamente limitada, y por ello se convierte en elemento producto de ficción” (García-Nespereira, 2008).

Por todo lo anterior, Chillón propone en *La palabra facticia* (2014) el concepto “facció” como sustituto de “no ficción” para referir a aquellos enunciados y obras que requieren de un respeto exigente a sus referencias en la realidad, como el periodismo informativo. La literatura facticia es aquella que debe ser verificable, siempre que sea posible, contar con unos nexos causales y temporales acorde a la razón y con un sentido y debe estar regida de forma intencional por la veracidad; es decir, el compromiso ético de referir a aquello que ha sucedido de forma honesta tal y como se ha percibido (Chillón 2014:65).

Esa verdad que muestra el relato facticio ha sido descrita y concebida de diversas formas: como “una correlación verídica entre el lenguaje y el mundo empírico” o, también, como una verdad retórica, en tanto que el lenguaje “representa una verdad propia, a modo de recordatorio de la percepción del mundo, más que una representación mimética de la realidad externa” (García-Nespereira, 2008): es decir, que se trata de un relato real en cuanto a su coherencia interna, pero que quizá no expresa con total veracidad aquello que referencia en la realidad material,

Siempre hay elementos de realidad en las obras de ficción, al igual que siempre hay condicionantes y construcciones subjetivas que distorsionan la realidad en las obras facticias, intencionalmente o no; ya sea en la transformación de lo percibido sensorialmente en lenguaje sobre papel usando recursos compositivos (descripción, diálogos, construcción temporal etc.), en la concepción cognitiva del autor en la interpretación de la realidad o en la elección de qué aparece y qué se obvia en el relato. Una obra de ficción como *El Padrino*, ya sea la novela de Mario Puzo (1969) o la película de Francis Ford Coppola (1972) cuenta con situaciones y personajes ficticios, pero muestra la realidad de la mafia italiana, de forma verosímil y verdadera a su manera, mientras que también lo hace *Honrarás a tu padre* (1971), de Gay Talese, pero de una forma verificable, veraz y periodística, con personajes y situaciones reales, aunque utilice elementos compositivos propios de la literatura novelística.

Incluso ocurre con la fantasía y la ciencia ficción, las formas de ficción más alejadas de la realidad cotidiana. La novela *Dune* (1969), de Frank Herbert, transcurre en un espacio futurista imaginado, pero trata elementos reales como el imperialismo, las luchas políticas, la guerra o el expolio de recursos, aunque en vez de mostrar el desierto árabe, sus pueblos y el imperialismo americano para extraer petróleo, sea en Arrakis, con pueblos Fremen y extrayendo especia *melange*. O *Canción de hielo y fuego* (1996 -) muestra luchas políticas y militares en Poniente, basándose ampliamente en la Guerra de las Dos Rosas (1455 - 1487) de la Inglaterra feudal. De igual forma, la amplia obra de fantasía de Terry Pratchett discurre en un mundo ficticio, pero sirve como espacio para hacer sátira crítica ante las injusticias del mundo real.

Llegados al punto en que todo discurso es ficción discursiva, en diversos grados, y una construcción social inherentemente subjetiva que contribuye a construir nuestra realidad social común, es evidente que la veracidad, es decir, la representación estricta de la realidad que se percibe, es una pretensión, un ideal (Chillón, 2014: 67).

La única forma de dar cuenta de esa veracidad es que el relato facticio se pueda verificar: si un periodista, juez o hablante demuestra aquello que relata con pruebas empíricas. Pero la verificabilidad no es siempre posible, por falta de pruebas sobre hechos o situaciones ya acaecidas y no registradas, o por otros condicionantes materiales (Chillón, 2014: 68 - 69). Además, en muchos casos no se existen esas pruebas ni es posible verificar, ya que el autor tan solo ha hecho conjeturas, es decir, aproximaciones limitadas que pueden ser plausibles y que articula en base a la información que tiene, su observación y su interpretación de lo anterior. Por lo que los hechos afirmados son, tan sólo, verosímiles (Chillón, 2014: 41).

Las dicciones que se expresan sobre hechos de la realidad pueden ser de diversos tipos y con presencia de facticidad e invención en diversos grados. Chillón hace la siguiente clasificación en *La palabra facticia* (2014):

- **Dicción facticia o ficción tácita:** se trata de los enunciados o escritos que tienen una vocación de veracidad, es decir, que no hay afán de invención por parte del emisor, más allá de las limitaciones y condiciones inherentes al lenguaje anteriormente expuestas. Y entre el emisor y el receptor se forma un acuerdo de veracidad y credibilidad. Por

ejemplo, el periodismo tal y como se concibe comúnmente. Dentro de la categoría se distinguen entre:

- **Documental:** puede ser verificado con facilidad. Propia de la afirmación en una conversación o en un texto periodístico estrictamente informativo como una noticia, una crónica, un reportaje o un documental.
- **Testimonial:** son enunciados difícilmente verificables. Es propio de las afirmaciones sobre hechos que se hacen en autobiografías, memorias, dietarios y, en general, en toda la literatura testimonial o literatura del yo.
- **Dicción ficticia o ficción manifiesta:** se trata de enunciados o escritos con una intención fabuladora, imaginativa, de ficción explícita. Puede ser con una intención deliberada o no. Entre los interlocutores se forma un acuerdo por el cual asumen que aquello que se relata es inventado, la “suspensión de la incredulidad”. Es lo común en las novelas de ficción, los cuentos o las películas. Ésta puede ser de diversos tipos:
 - **Realista:** es ficción verosímil acorde a la realidad. Por ejemplo, enunciados y obras que tienen lugar en mundos reales o que han existido y con personajes plausibles. Por ejemplo, una novela situada en la Guerra Civil Española o una película cuyo espacio-tiempo es la Barcelona de 2022.
 - **Mitopoética:** No representa mundos reales reconocibles, sino puramente propios de la experiencia interior y la imaginación del autor. Como una obra de fantasía con personajes y seres irreales o el surrealismo.
 - **Falaz:** se trata de un enunciado que busca de forma intencionada la mentira, el engaño y la tergiversación. Se trata de un embaucos, una explotación de la credulidad del receptor.

2.3 El periodismo y la literatura en la época posmoderna

En cuanto a las expresiones del discurso humano escritas, ya sea el periodismo o la literatura o cualquier otra forma de narrativa facticia o ficticia, el relativismo posmoderno ha dado a lugar una relajación de las normas, los géneros y los estilos, hasta entonces más marcadamente prescriptivos e inamovibles como cánones o premisas inmutables, y ha dejado paso a la hibridación y experimentación con los formatos y las posibilidades del lenguaje (Chillón, 2014: 42).

2.3.1 Un cambio de paradigma en el periodismo

Como afirmó el físico y filósofo estadounidense Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), el relato sobre la realidad, sobre el mundo, siempre está condicionado por un paradigma, que es el conjunto de premisas asumidas como válidas: las expectativas implícitas sobre el mundo y sobre las que se sustenta toda afirmación, ciencia o relato (Vidal, 2001: 12).

El paradigma del periodismo tradicionalmente asumido como válido de forma hegemónica en los medios de comunicación, manuales de redacción, jefes de sección y colegios profesionales, muchas facultades y otras instituciones de relevancia en el sector ha sido el de consagrar un estilo periodístico unívoco que es supuestamente capaz de contar con objetividad los hechos que suceden en la realidad (Chillón, 2014: 26). Ese “estilo periodístico” es supuestamente un lenguaje estándar que tan solo denota de forma explícita, es puramente referencial a aquellos hechos que pretende expresar, y no es más que un instrumento para hacerlo (Chillón, 2014: 100). Un lenguaje impersonal en el que el yo, el sujeto, el autor, se presume que debe desaparecer para dar protagonismo total a aquello que narra (Vidal, 2005). Además, se lo concibe como diferenciado del estilo literario, que tienen intenciones estéticas y es una desviación más elevada de forma intencional de la lengua estándar (Chillón, 2014: 98).

El surgimiento de la prensa de masas industrializada como empresas con vocación de obtener beneficios económicos, en el S.XIX, con los diarios de gran tirada en Estados Unidos, y la profesionalización del sector, favorecen la noción de que el periodista es un recogedor industrial

de hechos, un recitador de noticias preexistentes de forma absoluta e inequívoca en la realidad, en el mundo, que se captan y transcriben con objetividad en los medios: el periodista no escribe, sino que redacta (Vidal, 2001: 31). Y lo hace con unas rutinas profesionales y conocimientos artesanos del oficio adquiridos por tradición e imitación, como el uso del estilo supuestamente neutral y objetivo para las piezas puramente informativas, jerarquización de los hechos, titulares informativos, el *lead* como contenedor de los más relevante ocurrido o la diferenciación estricta de géneros entre opinativos e informativos. (Vidal, 2001: 33).

De igual forma, se consolidan durante esta época los géneros periodísticos hegemónicos (Chillón, 2014: 221), como la noticia, el reportaje, la crónica, la entrevista, el editorial o la columna de opinión (Sabés & Verón, 2008), que conciben una diferenciación acusada entre aquellas formas de periodismo explícitamente opinativas y aquellas estrictamente informativas.

Estas concepciones se fundamentan en “el mito de la objetividad”, la idea anteriormente rebatida que considera que el ser humano tiene acceso a verdades absolutas e incondicionales sobre el mundo. Lo que no deja de tratarse de una falacia muy extendida y convertida en hegemónica en occidente (Chillón, 2014: 100), y que ejemplifica la frase “Facts are sacred, comments are free”, del director del Manchester Guardian, C.P. Scott (Vidal, 2005), puesto que pone de manifiesto una supuestamente posible separación absoluta entre la exposición objetiva de hechos que ocurren en la realidad y la opinión subjetiva.

En cambio, la realidad que ese estilo periodístico presuntamente inequívoco y objetivo pretende relatar es polifacética, compleja y está previamente empalabrada por otros. El trabajo periodístico diario choca con esta creencia constantemente y la pone en entredicho (Chillón, 2014: 26). La crisis del lenguaje que relatan los escritos de Nietzsche o von Hofmannsthal lleva a una crisis de paradigma en el periodismo, donde se evidencia que las premisas sobre las que se sustentaba el modelo hegemónico basado en el positivismo con respecto a la objetividad y la capacidad de expresar fehacientemente la realidad quedan obsoletas (Vidal, 2001).

El giro lingüístico propiciado por la filosofía del lenguaje trae consigo un cambio de paradigma para sustituir al anterior. Como se ha explicado anteriormente, no existe una realidad absoluta, inequívoca y cognoscible de forma universal ahí fuera ni un estilo objetivo capaz de dar cuenta

de ella con total fidelidad; sino que cada relato, cada estilo y cada discurso que da cuenta de ella es y constituye en sí mismo una más de muchas posibles realidades inherentemente subjetivas. Estilo y contenido son inseparables, el estilo es en sí mismo una forma de ver las cosas, puesto que como se ha indicado, desde Humboldt y Nietzsche, lenguaje y pensamiento son lo mismo un modo en sí mismo de experimentar y construir la realidad y los hechos que la forman. Y cada relato, cada pieza periodística que empalabra la realidad, es una versión distinta de la misma, condicionada por la visión del emisor y las circunstancias y contexto en que se elabora (Chillón, 2014: 103-104).

Los hechos que relata el periodismo no son cosas, no son entes preexistentes en la realidad como concibe la visión objetivista-positivista, sino que son construcciones sociales, intelectuales, culturales e ideológicas que crea el discurso de los sujetos que empalabran, es decir, constructos elaborados por los periodistas, al aplicar su mirada intelectual y subjetiva sobre la realidad; sobre las acciones o el discurso de otros sujetos o sobre circunstancias que ocurren en la naturaleza (Chillón, 2014: 114). Por ejemplificarlo, el 21 de febrero de 2022, El Periódico publica una noticia informativa en la sección de Sociedad bajo el titular “El grito de auxilio de las monjas del carrer Xuclà”. En ella advierte de que en la calle Xuclà de Barcelona hay una situación límite con un grupo de monjas, algunas mayores y enfermas, y algunas personas en situación de vulnerabilidad que han acogido, que pueden ser desahuciadas (Elansari, 2022). No se trataba de una situación noticiosa de acusada actualidad, que haya sido disruptiva con respecto a la cotidianeidad, como se presume usualmente que debe ser un hecho noticioso y como muestra la famosa frase del político y escritor William Maxwell Aitken: “si un perro muere a un hombre no es noticia, pero si un hombre muerde a un perro, sí lo es”. No se trata del desahucio de las monjas en sí, aquello que el periodismo hegemónico presumiblemente podría ver como hecho noticioso y que es algo que todavía no se ha producido. Pero la periodista que escribió la pieza, porque aplicó su mirada interpretativa sobre la realidad (Angulo, 2014), vio una situación potencialmente problemática y socialmente relevante, que para la mirada de otro sujeto podría no serlo, por ser *statu quo* en vez de una novedad y tenerlo normalizado o por no tener un interés editorial o ideológico en publicar esa situación, y decidió darle visibilidad mediática al caso y construir, crear un hecho social y , por lo tanto, un noticia, una pieza periodística informativa. La práctica periodística diaria se compone usualmente de

este tipo de situaciones y todos los medios llenan sus páginas o minutos de informativos con hechos contruidos de igual forma.

El lenguaje, el relato narrado, hace y construye el mundo, no solo habla sobre él. La realidad social es imaginada y construida dialógicamente por la interacción entre individuos mediante la comunicación (Searle, 1997). Un contrato, un golpe de estado, la violencia machista, una disputa política, una conversación, el maltrato animal, un asesinato, un robo, una boda, un acuerdo comercial, un contrato laboral, o una idea política o religiosa expresada, por ejemplo, son hechos inherentemente ligados al lenguaje y a un contexto social y cultural que los dota de sentido. Sin el lenguaje y la interacción entre seres humanos los conceptos anteriores no existirían en la naturaleza.

Por otro lado, una montaña, un árbol, un terremoto, la muerte de una persona o la explosión de una central nuclear existen y ocurren en la realidad natural de forma independiente al lenguaje y las personas, pero el relato que los rodea, como se conciben, se explican, se viven, son construcciones creadas mediante la interacción comunicativa humana. Una persona golpeando a un perro es un hecho bruto objetivo que está presente en la realidad, pero el concepto de maltrato animal es un constructo creado socialmente, cargado de contexto, de ideología o de aspectos culturales. La explosión de un tren o el estallido de aviones sobre edificios son hechos brutos objetivos, pero el concepto de atentado terrorista y todo el contexto que lo rodea, o incluso, más allá, los conceptos de 11M o 11S, son construcciones sociales. Tras los atentados del 11S, The New York Times no tituló su portada con *“Dos aviones no guiados por sus pilotos originales chocan contra las Torres Gemelas y mueren miles de personas”*, sino *“U.S. Attacked”*, un enunciado cargado de interpretación, contexto social e ideología que dota a los hechos brutos objetivos de un sentido que va más allá.

El periodismo, lejos de ser una profesión industrial de expresar objetivamente hechos que ocurren en la realidad como un mero intermediario, es un tipo de mediación cultural de naturaleza simbólica e interpretativa. Se trata de “una labor intelectual, de elaboración colectiva, con una lógica industrial o profesionalizada y una difusión potencialmente masiva, que busca la influencia social o el beneficio económico y que, en su existencia, configura

mundos posibles: y para hacerlo utiliza recursos lingüísticos, retóricos y narrativos” (Vidal, 2001: 37).

Es precisamente la existencia de los paradigmas, de premisas implícitas asumidas, uno de los motivos que constatan que ninguna enunciación lingüística sobre la realidad puede producir informes neutrales y objetivos, puesto que toda afirmación, como por ejemplo una pieza periodística, incluso la que sea más estrictamente informativa y ajena a la opinión explícita, estará inherentemente manchada de ese poso de conocimiento, ideas y premisas previamente asumidas (Vidal, 2001: 12). El acontecimiento, la noticia, es lo nuevo en relación al contexto que lo preexiste y rodea (Chillón, 2014: 125). Todo enunciado, toda noticia y pieza periodística, está ligada inherentemente a un enfoque, un encuadre o *framing* determinado, dotado por ese contexto y la visión del autor (Goffman, 1974). Tal y como explica Doménico Chiappe en *Tan real como la ficción* (2010):

“El periodista [...] representa una institución (periódico, agencia de noticias), un mundo (occidental, árabe, indígena), una creencia (libertad, justicia, fundamentalismo, individualismo salvaje). El periodista se pretende un escrutador fantasma [...]. Pero nadie es invisible. [...] Debe ser consciente de estas limitaciones para abordar la realidad, e incluso, si quiere ser realmente honesto, debe mostrar estas limitaciones para que el lector entienda de qué razonamiento proviene la interpretación de la realidad (Chiappe, 2010)”.

De igual forma, no existe tan solo un estilo propio de la comunicación periodística caracterizado por la sobriedad y la objetividad, sino que existe una amplísima variedad de registros y estilos diferenciados, y no tienen nada que ver el estilo de un redactor de agencia, de un cronista de sucesos o de deportes, el de un crítico de cine, el de un columnista o el de un escritor que publica sus tribunas en diarios (Chillón, 2014: 101). El “lenguaje periodístico” tampoco es tan solo denotativo y referencial sobre lo evidente en la realidad, sino que toda forma de lenguaje tiene connotación, en mayor o menor grado, ya sea intención del autor o no. Como por ejemplo una ironía o chiste no explícito en una conversación banal. En el periodismo la connotación puede estar presente en las palabras que se escogen y aquellas que no, el orden en el cual se explican

informaciones o de qué forma se tratan los hechos, entre otros matices, ambigüedades y características que pueden esconder significados interpretativos ocultos (Chillón, 2014: 105).

Los conceptos y terminología que se utilizan al empalabrar la realidad y aquellos que no se usan no son inocuos, sino que implican una carga de matices y connotaciones inherentes. No destila el mismo mensaje utilizar en una pieza que relate el asesinato de una mujer por parte de un hombre el concepto violencia machista, que violencia intrafamiliar o violencia de género. Cada terminología connota una concepción ideológica, social y cultural diferenciada de un mismo hecho ocurrido en la realidad natural.

Tampoco es cierto que el lenguaje supuestamente literario sea una desviación de la lengua estándar hacia lo elevado con una intención estética y que el lenguaje periodístico sea a imitación de la sencillez de la oralidad, puesto que existen obras literarias con un estilo sobrio y propio de la lengua común hablada, al igual que cualquier otra forma de discurso ajeno a aquello que se concibe tradicionalmente como literatura también puede presentar un estilo estéticamente barroco y desviado de la lengua comúnmente hablada (Chillón, 2014: 99).

Además, lejos de ser solo un redactor que expone con objetividad los hechos que ocurren en la realidad mediante rutinas profesionalizadas, el periodista hace un trabajo intelectual inherentemente cargado de subjetividad y criterios ideológicos, sociales y culturales, condicionado por su cosmovisión del mundo y sociovisión, de mirar el caos de eventos, hechos, objetos y situaciones presentes en la realidad y seleccionar qué tratará y cómo lo hará; de excluir, incluir y jerarquizar (Vidal, 2001: 33). El periodista es un constructor de la realidad social, que la ve, imagina, interpreta, empalabra y representa mediante unos parámetros y sesgos ideológicos, profesionales, culturales, profesionales, mediante su visión formada por su experiencia vital etc. (Chillón, 2014: 102). Se trata de una labor tanto técnica y profesionalizada, un oficio para la industria de la comunicación, como cultural, intelectual, social e ideológica (Vidal, 2001: 37).

Y asumir las visiones y formas de tratar esos hechos hegemónicas, tal y como se heredan por tradición social, cultural o profesional, de forma acrítica o pasiva, como un mediador entre la realidad y el público, tiende a perpetuar una estructura social determinada, el *statu quo* en vez

de contribuir con su labor intelectual a proponer visiones alternativas y críticas del mundo, señalar lo que podría ser negativo o susceptible de ser mejorable y propiciar el cambio social (Vidal, 2001: 33) (Chillón, 2014: 102) (Hernández, 2017: 66).

Al asumir este nuevo paradigma, se ha apuntado a que es necesaria una escritura periodística que sea consciente de estas condiciones y un periodismo que, en consecuencia, sea un bien público, socialmente comprometido, crítico y cívico (Chillón, 2014: 107). Un periodismo que asuma que la objetividad no es posible y que opte por ser “subjetivamente honesto, ético, imparcial, de calidad y bien escrito” (Vidal, 2005:208), que encare los porqués y que pueda recuperar el sujeto, el uso del yo y la mirada personal del periodista como mediador cultural y social crítico, que ordene, guíe, explique y dé sentido (Vidal, 2005: 233). Se trata de una concepción que acoge la teoría crítica de los autores de la Escuela de Frankfurt y que, en consecuencia, asume que el periodismo debe tener el objetivo último de contribuir a la transformación de la sociedad a mejor (Vidal, 2001: 40). Y que, además, deje atrás las constricciones estilísticas y cognitivas del antiguo paradigma objetivista, en pos de la experimentación, la hibridación, la calidad estética e intelectual y el compromiso con el bienestar y la mejora social. Un periodismo de calidad que se ha propuesto como alternativa frente a la crisis económica y de credibilidad que ha sufrido la profesión ejercida en los medios hegemónicos durante los últimos años. Un “periodismo de calidad que entronca con la larga tradición de periodismo literario o de investigación y del reportero que va a los sitios y sabe mirar, escuchar, explicar aquello que ha visto y sentido” (Vidal, 2005:234). Un periodismo como el que practican los autores que se han analizado en el presente trabajo, cada uno a su manera; intencionadamente o no, puesto que alguno no concibe su obra como periodismo, sino como novela literaria.

2.3.2 La literatura deconstruye sus cánones

Desde el auge de la posmodernidad en los años 60 del siglo pasado, la concepción tradicional de literatura, como una obra de ficción escrita, impresa y encuadernada, y compuesta por unas obras clásicas canónicas, desde Homero, Shakespeare o Cervantes hasta la actualidad, y con unos géneros diferenciados, como la novela, la poesía o el teatro, ha quedado obsoleta (Chillón, 2014: 75).

Los autores formalistas rusos como Mijaíl Bajtín, Pavel Medvédev o Valentín Volóshinov critican esa concepción de la literatura y sus cánones universales e inmutables (Chillón, 2014: 81), puesto que asumen que un canon establecido, un conjunto de premisas incuestionables como exponente de algo, puede variar.

Un canon es una construcción social, política y cultural producto de su tiempo y su contexto, que existe acorde a los valores, criterios e ideas predominantes en cada lugar y época (Chillón 2014: 78). El canon se construye en base a criterios e instituciones dominantes como la opinión de la crítica académica o periodística, la influencia de las industrias culturales (*majors* de Hollywood, editoriales, discográficas etc.), que buscan alimentar la demanda del público mayoritario, y el sistema educativo (Chillón, 2014: 79).

En consecuencia, obras que en un momento han sido encumbradas en un determinado momento, con el tiempo, han sido olvidadas; y al revés, obras que han sido denostadas, tiempo después, se han revalorizado o visto desde otro prisma. El horizonte de expectativas del público, es decir, aquello que espera y concibe en relación a la cultura o las obras, puede variar (Chillón 2014: 78). El canon de la pintura barroca era lo sobrecargado, el de la neoclásica lo apolíneo; los ideales de la literatura romántica diferenciados de los de la realista; los valores en la época del Hollywood dorado eran distintos a los de ahora; y los gustos del público japonés están generalmente alejados de los occidentales. El actual canon cinematográfico premiado por la Academia de Hollywood y celebrado por la crítica, como es la producción cultural que opta por la diversidad y el compromiso social, algún día será substituido; y las *Moonlight* (2016), *Greenbook* (2018), *Parasite* (2019) o *CODA* (2021) del futuro quizá pasen desapercibidas. De igual forma, *Dirty Dancing* (1987), por ejemplo, fue denostada por la crítica como un film pueril de amoríos veraniegos, mientras que hoy en día es considerada por autores como la periodista Bárbara Ayuso como una obra fundamental por llevar al gran público temas como el aborto o la sexualidad femenina cuando aún eran tabú (Martín, 2021).

De igual forma ha ocurrido y ocurre con la literatura, que ha experimentado una constante regeneración e hibridación de estilos, géneros, motivos e incluso ha variado la noción y concepción misma de literatura. E, históricamente, el periodismo ha tenido una fuerte influencia en ello, al igual que se ha dado una gran influencia de forma inversa.

Tradicionalmente, la concepción de literatura ha ido estrechamente ligada a la ficción, como la novela, el cuento o el teatro. Pero a partir de los años 60 del S.XX, como se ha expuesto anteriormente, la división entre ficción y no ficción ha sido cuestionada por muchos autores, que han puesto de manifiesto las comunes hibridaciones intermedias que se han dado a lo largo de la historia y las influencias compositivas y conceptuales de la narrativa facticia sobre la obra de ficción literaria y viceversa (Chillón, 2014: 88).

La literatura, o las características asociadas a ella, lejos de estar tan solo en obras de ficción impresas, se encuentra en otras muchas formas de la enunciación humana: en la oralidad, en el cuento, en las canciones, refranes, en el audiovisual y, también, en las obras de carácter facticio: en el periodismo, el ensayo o la prosa testimonial. Además, la noción de aquello que es literatura no debe restringirse a un grupo reducido de obras consensuadas socialmente, por la crítica o por la tradición, como un canon, formado por autores como Cervantes, Shakespeare, los clásicos griegos y latinos, los maestros del realismo del XIX o los ganadores del Nobel; sino que la tradición, el canon, los formatos, el estilo, los géneros y las posibilidades del lenguaje y la expresión humana están en constante evolución y regeneración, mediante la experimentación y la hibridación (Chillón, 2014: 89).

Tampoco es cierto, como se ha indicado anteriormente, que exista una lengua literaria desviada del lenguaje estándar de uso común, con un valor estético o artístico más elevado por su complejidad o formalidad. Sencillamente existen multitud de recursos lingüísticos y compositivos posibles que se usan en función del propósito que quiera dar el autor (Chillón, 2014: 89). Una obra literaria puede contar con un estilo barroco, cargado y pomposo, como la presente en las novelas de Camilo José Cela, o con un estilo más pragmático y similar al habla común, como el trabajo de Miguel Delibes; y ello no implica una mayor “literariedad” en unas obras que en otras. De igual forma, una pieza periodística puede contar con un estilo barroco y tradicionalmente asociado a la literatura, como los artículos de Francisco Umbral, o con una prosa más sencilla y pragmática, como la que tiene presencia de forma hegemónica en los medios de comunicación.

Ejemplo de esta deconstrucción de cánones, hibridación y evolución de la literatura es lo que ocurrió a mediados del siglo XX. Como argumenta el teórico y crítico literario George Steiner

en *El género pitagórico* (1965), entre el S.XIX y principios del S.XX la novela de ficción tradicional entró en crisis y el periodismo tomó el protagonismo e hizo evolucionar la literatura hacia una “poética del documento”, lo que el autor llamó posficción: un género híbrido que tomaba influencias de la literatura de ficción y sus técnicas compositivas, pero también de la sociología y la antropología para el análisis de la realidad relatada y con una facticidad propia del periodismo. Se trata de una forma de hacer literatura en la que se cruzan los límites de lo facticio y lo ficticio; y la narración y los diálogos de los personajes; una forma de hacer literatura que rompe los géneros canónicos y los deforma (Brando, 2019).

En esencia, el estatus de literatura es un constructo social, que se otorga a una obra de forma externa a ella, en función del contexto: la cultura y las nociones de la sociedad en la que aparece, el horizonte de expectativas de la crítica, la Academia y el público o la intención del autor. Por lo que cabe dentro de la concepción de literatura una amplísima variedad de formas de expresión y obras producto del lenguaje humano: entre ellas, el periodismo. De hecho, durante la exposición del presente desarrollo teórico se ha mantenido como axioma o paradigma diferenciar entre periodismo y literatura, como dos entes diferenciados, por claridad comunicativa; pero, por las difusas líneas entre la palabra facticia y la ficticia inherentes al trabajo de construcción social y de mediación interpretativa que es el periodismo, y las técnicas compositivas y características similares entre ambas, hay autores que han apuntado a que el periodismo no es sino otro género literario; con la condición de “llevar la camisa de fuerza de la realidad”, es decir, con una vocación de dar cuenta de la forma más veraz posible sobre el mundo, establecida como un pacto con el lector, y “mantener toda referencia que pueda comprobar esa fidelidad” (Chiappe, 2010). Y, como se mostrará a continuación, el periodismo no solo es una forma de literatura más, sino que durante décadas ha sido uno de los principales exponentes y renovadores de la misma.

2.4 Relaciones históricas entre el periodismo y la literatura

El periodismo y la literatura han tenido tradicionalmente una relación estrecha, de influencias mutuas, hasta el punto en que, bajo un mismo paraguas cognitivo basado en el realismo, la novela, tal y como se entiende actualmente, y el periodismo moderno nacieron de forma simultánea entre los siglos XVIII y XIX (Chillón, 2014) (Hernández, 2017).

El primer reportaje novelado es *A journal of the plague year* (1722), del escritor y periodista inglés Daniel Defoe, también autor de la novela *Robinson Crusoe* (1719) y de multitud de artículos periodísticos. En la obra, Defoe reconstruye a posteriori la epidemia de peste que sufrió Londres en 1665 aunando informativa veraz extraída de fuentes documentales y testimoniales con una narración de carácter literario mediante el uso de técnicas compositivas comunes de la literatura de ficción: como la descripción de escenas, ambientes, diálogos, sumarios y retratos de personajes (Hernández, 2017:27).

A partir del S.XVIII y sobre todo del XIX aparece en Europa y EE.UU. una corriente realista en la cultura y la comunicación que busca atender y relatar a las nuevas realidades sociales urbanas y ligadas a la revolución industrial, al crecimiento de las grandes ciudades y las desigualdades sociales. Ésta cristaliza en forma de, por un lado, la novela realista de carácter ficticio pero que aborda las vivencias y cuestiones sociales presentes en la realidad de su época, que cultivan autores como Dickens, Balzac o Stendhal; y, por otro, en la prosa testimonial y el periodismo facticio con carácter narrativo, que emplea técnicas compositivas propias hasta entonces de la literatura ficcional. Por lo que el periodismo y la literatura realista crecen y se desarrollan de forma paralela e influenciándose entre sí (Chillón, 2014: 158).

La novela del XIX surge y se consolida con una vocación de representar la cotidianidad de la sociedad de forma verosímil (Chillón, 2014: 160) (Hernández, 2017:28). Ejemplo de ello es que pueda representar la realidad del lenguaje y adaptarse a los dialectos, argots y formas de expresarse de sus personajes, por lo que abandona el uso extendido de un lenguaje literario cargado y desviado del habla común en todo contexto (Chillón, 2014: 164). La novela *Ivanhoe* (1819), del autor del Romanticismo Walter Scott, es un ejemplo de novela previa a esta característica de la literatura realista que utiliza un lenguaje barroco y pomposo, con una intención estética, de forma indistinta en todos los personajes y situaciones. Además, la novela que surge con el realismo es un macrogénero contenedor, que puede absorber otros géneros como la crónica, el diario, la literatura epistolar, la biografía, las memorias o el reportaje periodístico (Chillón, 2014: 162) (Hernández, 2017).

Ejemplos de esta nueva corriente son las obras de Honoré de Balzac, Stendhal, Dickens, y, en España, Benito Pérez Galdós o Leopoldo Alas “Clarín”. Otros autores cultivaron esta corriente literaria y la hicieron evolucionar hacia el naturalismo de carácter casi científico, en el caso de Emile Zola, o hacia un realismo con interés por ahondar en la psicología de los personajes, como el de Fiodor Dostoyevski, Gustave Flaubert o Lev Tolstói (Chillón, 2014).

Flaubert, en su *Madame Bovary* (1856), compone por primera vez un realismo que podría calificarse de objetivo y que tendrá una gran influencia en el desarrollo del periodismo de carácter literario (Hernández, 2017:28). Lo hace mediante un narrador omnisciente que no expresa sus opiniones sobre las historias que relata ni cuenta la conducta de sus personajes, tan solo muestra de forma impersonal. De igual forma, el autor se documentó de forma exhaustiva sobre los temas o situaciones que trataba, mediante entrevistas, observación y trabajo de campo, como lo haría un periodista que debe informar sobre unos hechos. De hecho, los autores realistas, que publican en paralelo a la consolidación del periodismo de masas y de la aparición de las ciencias sociales, conciben sus obras como estudios científicos sobre la sociedad; y, además, esa vocación realista no pretendía tan solo dar información veraz de forma superficial a modo informativo, sino construir conocimiento y verdades estudiando y mostrando en detalle la realidad social de su época (Chillón, 2014).

Un autor clave de esta concepción de la literatura y del realismo será Emile Zola, que en obras como *Germinal* (1885) o el artículo *J'accuse* (1898), realizó un trabajo periodístico y documental para denunciar injusticias sociales de la realidad de su época, como la situación de los mineros en Anzin o la corrupción del caso Dreyfus, y compuso obras que aúnan periodismo y literatura, en cuanto a estilo, composición e intención (Chillón, 2014: 176 - 180).

Paralelamente al desarrollo de la literatura realista, en los medios de la prensa americana de gran tirada, a finales del siglo XIX proliferan reportajes novelados y crónicas que relatan historias de interés humano, tales como asesinatos, incidencias o curiosidades, ocurridas en los nuevos núcleos urbanos como Nueva York o Chicago, que crecen durante esa época por la llegada de inmigrantes europeos y los procesos de industrialización y desarrollo de la economía capitalista (Chillón, 2014: 222). Ejemplifica esta concepción del periodismo la frase “facts, color, facts”, del director del New York World, Joseph Pulitzer, que de esta forma pone de

manifiesto que era tan importante relatar con veracidad hechos informativos como darle un estilo y una forma que atraiga al público (Chillón, 2014: 226).

Un conjunto de periodistas, como Upton Sinclair o Ida Tarbell, alejados de esa crónica de perfil más amarillista, desarrollaron también entre finales del XIX y principios XX un periodismo de investigación de corte literario y publicado en revistas para relatar casos de corrupción, explotación laboral, abusos y sacar a la luz los problemas sociales presentes en la sociedad americana. Se trata de los periodistas conocidos como *muckrakers*, un término acuñado por el presidente Theodore Roosevelt de forma despectiva como husmeadores de basura o removedores de estiércol (Requejo, 2011).

Ya en pleno siglo XX, multitud de autores en EE. UU. continúan la tradición realista de forma estrechamente ligada al periodismo, y publican obras de ficción basadas en el relato de situaciones de la realidad social, así como trabajan en muchos casos en diarios y medios de comunicación haciendo una labor periodística de reporterismo, cultivando mediante reportajes y crónicas un periodismo de carácter literario y estético heredero de las técnicas compositivas y estilos del realismo del S.XIX. Se trata de autores como Ernest Hemingway, Jack London, Stephen Crane, Theodore Dreiser, John Dos Passos o John Steinbeck (Chillón, 2014: 181).

En los EE.UU. de los años 60 surge una nueva corriente periodística que aúna periodismo y literatura: el Nuevo Periodismo. Un conjunto de periodistas y escritores, sin una conciencia colectiva ni la organización intencional para iniciar un movimiento, rehusaron del corsé estilístico y formal del periodismo informativo hegemónico de los medios generalistas y consideraron que los grandes medios del país no abordaban adecuadamente los cambios culturales, políticos y sociales que estaba viviendo el país con la contracultura, el movimiento hippie, el pacifismo contra la Guerra de Vietnam, la revolución de la libertad sexual o las luchas por los derechos civiles de las personas negras y que los escritores de ficción contemporáneos tampoco se aproximaban a esa nueva sociedad incipiente (Wolfe, 1973: 47-48) (Chillón, 2014: 301). Para relatar su época, estos autores trataron de dar calidad estilística y estética similar a la presentada en la narrativa de ficción a sus textos periodísticos. Y lo hicieron recurriendo a las técnicas compositivas heredadas de los grandes autores del realismo literario del S.XIX, que les ofrecían los recursos necesarios para abordar las cuestiones de la sociedad americana de

forma profunda, compleja y cualitativa. Se trata de autores como Tom Wolfe, Gay Talese, Hunter S. Thompson o Norman Mailer (Wolfe, 1973).

De forma más reciente, multitud de autores han escrito obras de carácter facticio que evidencian las relaciones estrechas entre el periodismo y la literatura a nivel conceptual y compositivo, tanto en América como en Europa: Truman Capote, García Márquez, Joan Didion, Susan Sontag, Günter Wallraff, Oriana Fallaci, Manuel Vázquez Montalbán, Maruja Torres, Francisco Umbral, Martín Caparrós, Javier Cercas o Leila Guerriero son algunos ejemplos.

2.5 El periodismo literario: concepto, técnicas compositivas y géneros

Una de las características de la posmodernidad es la consolidación de formas de escritura estéticamente y conceptualmente ambiguas, con hibridación de géneros y estilos y por la difuminación de las fronteras entre aquello verificable como cierto y lo imaginado, entre lo ficticio y lo facticio, entre la literatura y el periodismo (Chillón, 2014: 39). Ejemplo de ello es el periodismo literario, es decir, la obra de carácter facticio que pretende representar la realidad y que se construye mediante las técnicas compositivas, a nivel estético y funcional, tradicionalmente asociadas a la literatura de ficción (Hernández, 2017). El cual se ha descrito como un macrogénero (Angulo, 2014). En el presente apartado, el objetivo es abordar cuáles son esas características y técnicas compositivas inherentes a este conjunto de formas de escritura a las que en diversos contextos y por diversos autores se ha llamado de muchas formas: posficción, periodismo narrativo, periodismo literario, literatura testimonial, novela de no ficción, reportaje novelado, literatura de hechos, literatura facticia o Nuevo Periodismo (Chillón, 2014: 261).

El periodismo literario tiene diversas características que son indisolubles de las inherentes al relato de ficción: en primer lugar, la presencia de personajes (Chillón, 2014), ya sean principales o secundarios, planos o redondos. Toda historia necesita personajes y en el periodismo se deben convertir las personas y fuentes en personajes, reconstruirlos mediante palabras: qué sabe, qué oculta, qué dice, qué ha visto, qué piensa, cómo es, cómo actúa etc. (Chiappe, 2010) (Hernández, 2017). En segundo lugar, la composición mediante una estructura de planos o

escenas con un espacio y tiempo (Chillón, 2014) (Hernández, 2017) y una estructura narrativa global que puede ser en tres actos, mediante un comienzo en el que se presentan protagonistas y temas, un nudo en el que se desarrollan eventos y se entremezclan personajes y un desenlace en el que se muestra a dónde lleva todo lo anterior (Chiappe, 2010). Finalmente, la conducción de la narración mediante uno o varios puntos de vista o narradores (Chillón, 2014: 270) (Chiappe, 2010).

Como indica uno de los principales exponentes del Nuevo Periodismo, Tom Wolfe, las principales características de las piezas de periodismo literario practicado por su generación son heredadas de la novela realista del S.XIX. En primer lugar, la construcción de la narración mediante escenas, de forma que el lector pueda observar “directamente” los hechos recreados mediante la escritura, no a través de un sumario informativo explicando lo sucedido; en segundo, la unión de estas piezas mediante el uso de un narrador en tercera persona, de igual forma que la novela realista, y que conoce los pensamientos y emociones de los protagonistas a través de entrevistas en profundidad del periodista con ellos; también, la descripción detallada de ambientes, lugares, personajes y situaciones acorde a la realidad observada por el periodista; y, finalmente, la representación transcrita prácticamente íntegra de los diálogos entre personajes tal y como han ocurrido, no sólo las palabras textuales que se han dicho, sino también con explicaciones de cómo se ha dicho, realizadas por el narrador-periodista de forma similar al estilo de la novela de ficción (Wolfe, 1973).

De igual forma, se ha apuntado a que lo que George Steiner llamó “alto periodismo” o “posficción”, terminologías que refieren a formas literarias que coincidirían con la noción de periodismo literario, se caracteriza también por dotar a la realidad de un orden que no tiene de forma natural, es decir, organizar la realidad a través de un proceso narrativo: construir un relato hilado, una historia, mediante lo que pueden ser materiales dispersos en tiempo y espacio como distintas entrevistas grabadas, documentos, declaraciones o escenas presenciadas (Steiner, 1965) (Brando, 2019).

También caracterizan al periodismo literario elementos narrativos como el uso de simbolismos y la posible presencia de subtexto o mensajes sugeridos de forma no explícita para transmitir ideas o sensaciones al receptor; la intención de ofrecer entretenimiento además de información

periodística; un inicio construido de forma que inste a continuar la lectura y que a su vez presente el tema que se trata, quién narra y que establezca un tono; un tiempo narrativo interno con el cual el autor puede generar interés y un valor estético mediante técnicas como la elipsis, la analepsis o la prolepsis; la presencia de conflicto, tensiones y misterio en la historia narrada que amenizan la lectura, en tanto que no siempre se emplea una estructura de pirámide invertida, común en el periodismo hegemónico, y ciertos elementos clave de la historia pueden explicarse en otro lugar que no sea el *lead* (Chiappe, 2010); una presencia explícita de la subjetividad del autor (Angulo, 2014) (Hernández, 2017) y la voluntad de generar empatía y apelar al lector (Angulo, 2014).

Se trata de un periodismo que requiere gran atención al detalle, minuciosidad y realizar un trabajo de campo y de investigación profundo para construir descripciones y narración (Chiappe, 2010). Como indica Chiappe en *Tan real como la ficción*, para escribir un pequeño párrafo de *Hiroshima* (“Exactamente a las ocho y quince minutos de la mañana, hora japonesa, el 6 de agosto de 1945, en el momento en que la bomba relampagueó sobre Hiroshima [...] el doctor Masakazu Fujii se acomodaba con las piernas cruzadas para leer el Asahi de Osaka en el porche de su hospital privado, suspendido sobre uno de los siete ríos del delta que divide Hiroshima”) John Hersey necesitó un desplazamiento y, mínimo, realizar cinco preguntas: “¿Qué hacía usted en el instante preciso en que vio el resplandor? ¿Qué periódico? ¿Dónde leía el periódico? ¿Cómo se sentaba en el porche? ¿Dónde está su hospital?” (Chiappe, 2010).

En cuanto a la narración realizada por el autor, el periodismo literario se puede construir mediante diversos puntos de vista y narradores (Chillón, 2014) (Chiappe, 2010):

- **Narrador omnisciente editorial:** se trata del narrador que lo sabe todo sobre los hechos que narra y sobre lo que sienten y piensan los personajes (Chiappe, 2010). Además, puede interrumpir la narración para valorar los hechos de forma explícita. Es propio de la novela realista de Dickens o Stendhal, pero el periodista puede tratar de componerlo mediante entrevistas en profundidad con los protagonistas, un trabajo de campo exhaustivo y, en ocasiones, formular conjeturas verosímiles; por lo que ha sido puesta en entredicho la capacidad de relatar con veracidad los hechos ocurridos sin caer en la

interpretación o la fabulación (Saavedra, 2001). Por ello, se trata de “la máxima licencia literaria que puede permitirse un periodista” (Chiappe, 2010).

- **Narrador omnisciente neutral:** el narrador aparentemente conoce todo acerca de los hechos y personajes que relata, pero no emite opiniones sobre los mismos ni ideas conjeturas. Es propio de obras de ficción como *Madame Bovary* (1856), de Flaubert, o de relatos facticios como *Hiroshima* (1946) de Hersey o *A Sangre Fría* (1965), de Truman Capote (Chillón, 2014).
- **Narrador testigo o narrador equisciente:** el autor es un personaje más de la narración que relata todo lo que ve y puede ser un participante e involucrarse en los hechos. Implica un punto de vista subjetivo de forma explícita. También puede combinarse con otros puntos de vista, de forma que exista un autor-protagonista y un autor-narrador omnisciente. Es propio de obras como *Cabeza de Turco* (1985), de Wallraff o del periodismo *gonzo* de Hunter S. Thompson, en el que el autor no sólo es observador de los hechos, sino también protagonista o participante directo (Chillón, 2014). Éste puede aplicarse diversas formas:
 - **Narrador protagonista:** se trata del punto de vista en el cual coincide que el narrador y el protagonista del relato son el mismo individuo y éste cuenta lo que ve y/o hace o lo que vio e hizo en el pasado (Chiappe, 2010); como el empleado en el periodismo *gonzo*.
 - **Punto de vista en tercera persona:** cuando el narrador-testigo es una tercera persona o diversos personajes ajenos a la visión del autor, de forma que el lector vea los hechos a través de los ojos de esos testigos. (Saavedra, 2001). En el periodismo, se construye mediante entrevistas en profundidad con los testigos, confiando en su palabra sobre lo que vieron, pensaron y sintieron, y realizando posibles conjeturas (Chillón, 2014).

Por otro lado, la aparición de la voz ajena, de fuentes y personajes, se puede introducir mediante diálogo que imite el registro del hablante (- He sido el primero en llegar – dijo el policía.),

comillas (el policía dijo: “he sido el primero en llegar”), verbos de atribución con derivados de “decir” con subordinadas (el policía dijo que había sido el primero en llegar) con narración directa, en tanto que el periodista cree a la fuente y relata lo que le cuenta como una historia (“El policía fue el primero en llegar”), o mediante el estilo indirecto libre, el uso de frases breves de pensamiento de los personajes intercaladas en la narración de forma puntual para explicar ideas concretas que el autor conozca y quiera hacer saber al lector (Saavedra, 2001).

Aun así, con el uso de estas técnicas compositivas y estilísticas no se trata de aportar una mera intención estética o para atraer al lector, sino que enriquece las capacidades de la escritura periodística para transmitir hechos, situaciones, sensaciones e ideas y relatar la realidad de forma más eficiente y acertada (Chillón, 2014: 271). John Hersey construye en *Hiroshima* (1946) un reportaje de corte literario que narra el horror vivido a través de las vivencias de diversos supervivientes de la bomba atómica y, aún con un estilo sobrio y con un narrador omnisciente que no opina explícitamente, permite trasladar al lector a los hechos de forma directa y consigue un acercamiento emocional y empático hacia lo sucedido; algo que un reportaje con un estilo de escritura periodístico acorde a la praxis tradicional de los medios hegemónicos podría no suscitar de igual forma en el público.

2.5.1 Los géneros narrativos entre el periodismo y la literatura

Los géneros del discurso son instituciones, guías, capaces de evolucionar, que sirven al periodismo como cauces para facilitar el desempeño del trabajo para dar cuenta de la realidad. De igual forma, toda enunciación lingüística, toda habla humana, como apuntaba Bakhtin, está inherentemente adscrita a un género, ya sea coloquial o más complejo; y, por lo tanto, el periodista siempre escribe de forma inevitable mediante el uso de géneros (Vidal, 2005: 228). Más allá de la novela realista del siglo XIX, el periodismo ha tenido una gran influencia de diversos géneros literarios practicados a lo largo de la historia de la literatura para desarrollar los géneros periodísticos de corte literario que trata el presente trabajo (Chillón, 2014).

La crónica es un género fundamental del periodismo literario (Angulo, 2014). Se trata de un género muy influenciado por la prosa testimonial que se ha practicado durante toda la historia

de las sociedades humanas, ya que surge de la voluntad de relatar hechos acontecidos y hacérselos llegar a los demás (Chillón, 2014: 199). La crónica es un género de carácter interpretativo e híbrido, entre la exposición opinativa y la informativa, que se construye relatando en orden natural y cronológico los eventos que se pretenden contar; y que permite total libertad al periodista para aplicar técnicas compositivas estéticas y funcionales propias de la literatura (Sabés & Verón, 2008). Es un género periodístico que han cultivado numerosos autores a lo largo de la historia del periodismo, como, por ejemplificarlo, Hemingway o Gellhorn en sus relatos sobre la Guerra Civil como corresponsales, las publicaciones en revistas de Tom Wolfe y otros numerosos autores del Nuevo Periodismo Americano o, en España, Chaves Nogales en *A Sangre y fuego* (1937), relatando episodios de la Guerra Civil.

También aporta influencia en gran medida al periodismo la prosa testimonial y la literatura del yo, un conjunto de géneros que se han practicado durante siglos y a lo largo de la historia de la literatura por numerosos autores, como el cuaderno de viajes, el dietario, la autobiografía y las memorias, en los que sus autores hacen relatos en primera persona de aquello que viven y ven, a través de su mirada personal (Chillón, 2014: 186). Se trata de un estilo que cultivarán escritores-periodistas como Stefan Zweig en sus crónicas de viaje por España, Italia, Francia y Rusia, Orwell en *Homenaje a Cataluña* (1938) relatando su experiencia en la Guerra Civil Española, Hemingway en *Las verdes colinas de África* (1935) contando su experiencia viajando por el continente africano o, mucho después, Javier Cercas en *Soldados de Salamina* (2001), relatando su proceso de investigación de los hechos que ocurrieron al escritor falangista Rafael Sánchez Mazas en Banyoles durante la Guerra Civil.

De igual forma, tiene influencia relaciones con el periodismo la literatura biográfica, cultivada por autores como Stefan Zweig, que implica la documentación y el contraste de información y testimonios sobre la vida de un personaje para reconstruir su vida, su personalidad y situarlo en su contexto. La biografía se ha integrado en el periodismo y está muy presente, en mayor o menor grado, en reportajes, entrevistas de perfil, semblanzas y retratos (Chillón, 2014: 203).

El periodismo también ha tomado influencia del cuadro de costumbres, un género nacido en el S.XIX con la corriente realista y que se caracteriza por presentar piezas breves que relatan anécdotas, situaciones, modas y hechos de la vida cotidiana con un tono a menudo humorístico

y acompañado de la visión del autor sobre aquello que cuenta. Se trata de un género que han cultivado autores como Mark Twain, Charles Dickens, Mariano José de Larra, Eugeni d'Ors, Josep Pla, Tom Wolfe, Manuel Vázquez Montalbán o Francisco Umbral (Chillón, 2014: 205).

Finalmente, el género que se consolida como el principal para la implementación del periodismo de corte literario es el reportaje, especialmente a principios del siglo XX. Se trata de un género que aúna la investigación científica cualitativa, mediante entrevistas en profundidad y observación, al igual que hacían los autores del realismo literario del XIX o los científicos sociales, junto con la capacidad propia de la novela para incorporar todo tipo técnicas compositivas y otros géneros dentro de sí (Chillón, 2014).

Pese a que se haya realizado esta clasificación pragmática y diferenciación entre géneros, que corresponde a unos cánones consensuados y mantenidos por la tradición (Vidal, 2005: 222), como se podrá observar posteriormente en el análisis de las obras, los géneros son “formas lingüísticas relativamente estables” caracterizadas por la innovación y la hibridación para adaptarse al horizonte de expectativas de crítica y público y las necesidades de los autores y aquello que se relata (Vidal, 2005: 215), especialmente a través de incorporar la oralidad coloquial (Vidal, 2005: 226), y que pueden desaparecer y aparecer nuevos (Vidal, 2005:228).

3. PLANTEAMIENTOS INICIALES PREVIOS AL ANÁLISIS

Tras el desarrollo teórico expuesto, es relevante señalar que la premisa o axioma del que parte este trabajo es que se concibe la siguiente distinción: y es que, aunque ambas son formas de expresión lingüística inherentemente condicionadas a la construcción de relato del sujeto incapaces de expresar “verdad objetiva” - como si tal cosa existiese -, el periodismo tiene el objetivo de relatar aquello que ocurre en la realidad de relevancia pública de forma veraz, pudiendo hacerlo con técnicas compositivas creativas heredadas de la literatura; mientras que la literatura es una forma de arte y expresión que también aborda o puede abordar la realidad, pero lo hace relatando ficción imaginada, creada y maleable a conveniencia del autor sin necesidad de respetar la realidad verazmente.

Partiendo de esa base, como punto de partida de la investigación, centrada en las delimitaciones entre periodismo y literatura a nivel general, se han planteado las siguientes afirmaciones elaboradas *a priori* sobre las que trabajar y comprobar mediante un análisis sobre obras concretas:

1. El periodismo y la literatura son dos formas de expresión humana, de narrar, estrechamente ligadas; con infinidad de puntos comunes, similitudes, géneros híbridos, técnicas compositivas y la vocación de abordar la realidad aplicable en ambas (ésta última intrínseca en el periodismo y posible en la literatura).
2. En consecuencia a la primera afirmación, las líneas y definiciones que delimitan qué es periodismo y qué es literatura son, en multitud de ocasiones, en textos y obras, difusas.
3. Es posible que un autore cruce esa línea que aparentemente diferencia periodismo y literatura y que haya obras que hibriden ambas formas de discurso, intencionadamente o no; con narraciones periodísticas que caen en la invención creativa no veraz y narraciones consideradas de ficción literaria que están sustentadas en innumerables elementos extraídos de la realidad.

Para dar mostrar las afirmaciones anteriores, se van a analizar tres obras que aparentemente constituyen ejemplos muy claros de esa gradualidad difusa entre el periodismo y la literatura,

en cuanto a dar cuenta de la realidad y en cuanto al uso de técnicas compositivas creativas, para tratar de encontrar los puntos comunes y las diferenciaciones. Como elemento común entre ellas, para facilitar la ejecución del trabajo y para mayor coherencia en la elección, se trata de tres obras que, desde el periodismo, la literatura o una hibridación entre ambas formas de discurso, abordan la Guerra Civil Española (1936 - 1939). Se trata de *A sangre y fuego* (1937), de Manuel Chaves Nogales, una obra de crónica periodística *in situ* sobre episodios de la guerra con vocación de relatar la realidad verazmente que, a nivel estilístico y compositivo, utiliza técnicas narrativas heredadas de la literatura; *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, una novela a medio camino entre el periodismo y la literatura ficticia, puesto que es una reconstrucción *a posteriori* de un hecho real ocurrido durante la guerra mezclada con elementos de prosa testimonial literaria; y *Por quién doblan las campanas* (1940), de Ernest Hemingway, una novela de ficción literaria, pero basada ampliamente en la experiencia real del autor como corresponsal en España durante la guerra y en la que aparecen situaciones y personajes realmente ocurridos. En consecuencia, a las afirmaciones iniciales, se suman las siguientes, realizadas previo análisis, tomando como referencia el horizonte de expectativas comúnmente asumido con respecto a las obras:

4. *A sangre y fuego* (1937) es una obra periodística que relata la realidad ocurrida verazmente y que, a nivel estilístico y compositivo, utiliza técnicas narrativas heredadas de la literatura.
5. *Soldados de Salamina* (2001) es una novela a medio camino entre el periodismo y la literatura ficticia, que aúna tanto elementos reales como ficticios y que tiene una intención explícita tanto periodística como literaria.
6. *Por quién doblan las campanas* (1940) es una novela de ficción literaria ampliamente basada en la experiencia real del autor como corresponsal en España durante la guerra y en la que aparecen situaciones y personajes realmente ocurridos.
7. En consecuencia, las tres obras ejemplifican un proceso escalonado o progresivo desde la veracidad al mostrar la realidad del periodismo (Chaves Nogales), hacia la literatura de ficción (Hemingway), y un estado intermedio (Cercas).

4. METODOLOGÍA DE TRABAJO

Para abordar la investigación acerca de las cuestiones planteadas realizará un análisis de carácter cualitativo y retórico sobre las tres obras en base al marco teórico construido anteriormente sobre las relaciones entre periodismo y literatura. En este sentido, los dos principales ejes que se tomarán como referencia intrínseca para delimitar elementos de carácter periodístico y elementos de carácter literario en las tres obras serán, en primer lugar, la veracidad o ficcionalidad del relato, y, en segundo lugar, las técnicas compositivas, estilísticas y narrativas utilizadas.

Los aspectos concretos que se abordarán serán una breve biografía de los autores y sus respectivas relaciones con la guerra civil española, así como aquello que vivieron o no en primera persona sobre el conflicto o sobre qué pudieron tener información para poder relatarlo verazmente; también una delimitación del género o los géneros a los cuales pertenece la obra, ya sean literarios, periodísticos o ambos; de igual forma, las técnicas compositivas que utiliza, como el tipo de narrador, la presencia de descripción, diálogos, sumario, entre otras; y, finalmente, una aproximación, en tanto como lo permitan las fuentes disponibles y consultadas, a aquello que es comprobable como verazmente ocurrido y aquello que pertenece al terreno de la ficción y la invención creativa del autor.

Finalmente, en las conclusiones se realizará un resumen que recoja todo el análisis anteriormente expuesto, de forma sintética y haciendo dialogar las tres obras comparativamente; así como que se tratará de dar una respuesta directa a las afirmaciones planteadas en un inicio, en base al marco teórico y los resultados obtenidos en la aplicación del mismo a las piezas.

5. LA CRÓNICA LITERARIA DE CHAVES NOGALES EN *A SANGRE Y FUEGO* (1937)

5.1 Biografía del autor y relación con la Guerra Civil Española

El periodista y escritor español Manuel Chaves Nogales nació en Sevilla en 1897 y falleció exiliado en Londres en 1944 de peritonitis. Pertenecía a una familia pequeñoburguesa y era hijo del también periodista Manuel Chaves Rey. Nogales se introdujo en el periodismo en su ciudad natal siendo joven, en *El Noticiero Sevillano*. Más tarde, se trasladó a *La Voz* de Córdoba y, finalmente, a Madrid. Entre 1927 y 1937 escribió reportajes y crónicas para los principales periódicos españoles del momento, como *El Heraldo de Madrid*, del que fue redactor jefe, y *ABC*. También es autor de biografías como *Juan Belmonte, matador de toros* (1934) y diarios de viajes como *Un pequeño burgués en la Rusia roja* (1929). En 1931 tomó la dirección del diario *Ahora*, de ideología moderada, centrista y, a partir de 1936, afín a la República y al político republicano Manuel Azaña (Cintas, 2013).

El desempeño profesional del periodista sevillano a principios del S.XX coincide con la consolidación en España de la prensa de masas, a modo de negocio capitalista para generar beneficios y ofrecer un servicio público, alejada de la tradicional prensa de partido con una explícita intención política y una prominencia del periodismo de opinión manifiesta elaborado desde la mesa de la redacción (Cintas, 2011). Esta nueva prensa se caracterizaba también por una vocación de imparcialidad - bajo el paradigma objetivista que se ha explicado anteriormente -, por la brevedad y amenidad en los textos y por una mayor presencia del reporterismo de campo (Cintas, 2011).

En cuanto a su profesión, Chaves Nogales entendía el periodismo como un trabajo de campo, alejado de la redacción, que practicaba saliendo con su libreta de notas y una cámara de fotos a perseguir los acontecimientos y hablar con los protagonistas de los hechos noticiosos: “Andar y contar es la función del periodista”, decía (Cintas, 2011) (Pérez, 2013). Para Nogales el periodista debía ser un testigo de su tiempo y el trabajo que debía hacer, sobre todo, información para ilustrar al público (Pérez, 2013). Por ello, recorrió España para cubrir acontecimientos como la revolución de Asturias, fiestas populares o viajes institucionales, visitó el Sahara,

entrevistó a disidentes en la URSS y viajó por la Italia de Mussolini y la Alemania de Hitler, en ocasiones poniendo en riesgo su seguridad y siendo vigilado por las autoridades de dichos países autoritarios. También alquiló un avión para seguir el viaje de la aviadora Ruth Elder, sobre el cual hizo un reportaje con el que ganó el premio “Mariano de Cavia” (Cintas, 2011).

En 1929, Nogales tuvo una polémica con el escritor Mariano Benlliure y Tuero, que reprochaba al periodista sevillano su defensa y concepción del oficio como pura exposición de información, acusándolo de esconder sus opiniones personales sobre temas políticos y religiosos (Cintas, 2011). Si bien Chaves Nogales no se limitaba a narrar acontecimientos sin más, sino que mostró interés por analizar el pensamiento subyacente en ellos y cuando acudía a lugares entrevistaba a los protagonistas para analizar en profundidad los hechos desde la perspectiva ideológica, contrastar opiniones y actitudes y extraer conclusiones (Cintas, 2011). Su trabajo informativo ha sido descrito como directo, certero, riguroso y elaborado con imparcialidad y belleza; en el que contaba lo que veía con sencillez y huyendo de pontificar desde la redacción. También se le ha atribuido una amplia influencia humanística y literaria para desarrollar un periodismo creativo, comprometido con la actualidad, en ocasiones con un punto de sensacionalismo y buscando el entretenimiento, y con cierta carga irónica y humorística (Cintas, 2011) (Pérez, 2013).

Chaves Nogales concebía la labor periodística como un trabajo propio del intelectual y tuvo la intención manifiesta de informar con la mayor ecuanimidad posible, con un afán de imparcialidad alejada de sesgos emocionales. Aun así, consideraba que describir hechos no debía ser un trabajo frío y sin una proyección personal del autor, sino que concebía ésta como necesaria. También concebía que el periodista, en tanto que es un intelectual, debe tomar una postura clara ante los hechos. Pero, aún con esta condición inherente, abogaba por un periodismo sin intenciones manipuladoras (Cintas, 2011).

Nogales también defendió en sus artículos de opinión el ejercicio de un periodismo con una finalidad educativa con respecto al lector, con piezas que contribuyan a la tarea social de ilustrar al pueblo y ofrecerle la oportunidad de alcanzar sus metas con información y conocimiento (Cintas, 2011). Por ello, en muchas ocasiones sus crónicas, artículos y reportajes, además de información, contaban con crítica y opinión constructiva (Cintas, 2011).

Al estallar la Guerra Civil, Chaves Nogales se mantiene afín a la República, el que considera el gobierno legítimo, y continúa con su labor periodística en Madrid, entonces bajo la supervisión de un consejo obrero revolucionario con el que no comulgaba (Chaves, 1937). Cuando el Gobierno del socialista Francisco Largo Caballero, ante la inminente amenaza sublevada, abandona Madrid y se traslada a Valencia en noviembre de 1936, el periodista sevillano decide exiliarse a Francia junto con su familia (Cintas, 2013) (Chaves, 1937). Desde París contacta con la editorial chilena Ercilla, en 1937, y publica el libro de crónicas periodísticas sobre la guerra *A Sangre y fuego* (1937), obra que había escrito entre sus últimos días en España y los primeros en el exilio. Además de dicha obra editada, Chaves Nogales también publicó algunas de sus crónicas sobre la Guerra Civil en medios internacionales como el diario argentino *La Nación*, el francés *Candide*, el inglés *Evening Standard* y el neozelandés *Weekly News*, en estos dos últimos traducidos por el corresponsal de *Ahora* en Inglaterra, Luis de Baeza; y también en las revistas *Sucesos para todos*, de México, y *Bohemia*, de Cuba (Cintas, 2013).

Ideológicamente, Chaves Nogales se definía como intelectual liberal, demócrata, pacifista y alejado de los postulados de la extrema derecha y la izquierda radical. Defendió que dos fuerzas políticas e ideológicas foráneas, el fascismo y el comunismo, con sus correspondientes combatientes movidos por convicción, utilizaron el suelo español para enfrentarse; y que el español medio sufría las consecuencias de la guerra (Cintas, 2013). Autores como Andrés Trapiello lo han adscrito a una supuesta “tercera España” de corte liberal (Martínez, 2013).

“En realidad, y prescindiendo de toda prosopopeya, mi única y humilde verdad, la cosa mínima que yo pretendía sacar adelante, merced a mi artesanía y a través de la anécdota de mis relatos vividos o imaginados, mi única y humilde verdad era un odio insuperable a la estupidez y a la crueldad; es decir, una aversión natural al único pecado que para mí existe, el pecado contra la inteligencia, el pecado contra el Espíritu Santo. (...) Los caldos de cultivo de esta nueva peste (...) nos la sirvieron los laboratorios de Moscú, Roma y Berlín, con las etiquetas de comunismo, fascismo o nacionalsocialismo, y el desapercibido hombre celtíbero las absorbió ávidamente. Después de tres siglos de barbecho, la tierra feraz de España hizo pavorosamente prolífica la semilla de la estupidez y la crueldad ancestrales. (...) Ni blancos ni rojos tienen nada que reprocharse. Idiotas y asesinos se han producido y actuado con idéntica profusión e identidad en los

dos bandos que se partieran España. De mi pequeña experiencia personal, puedo decir que un hombre como yo, por insignificante que fuese, había contraído méritos bastantes para haber sido fusilado por los unos y por los otros” (Chaves, 1937).

Tras la Guerra Civil y la condena de Chaves Nogales por el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo, a excepción de la biografía del torero Juan Belmonte, la obra del periodista quedó dispersa y relegada al olvido y al desconocimiento hasta que la Diputación de Sevilla la recuperó y reeditó por primera vez en 1993 (Cintas, 2013) (Valls, 2018).

5.2 Descripción y resumen de la obra analizada

A sangre y fuego: héroes, mártires y bestias de España (1937) es una obra recopilatoria de nueve crónicas periodísticas de corte literario escritas por Manuel Chaves Nogales para relatar episodios de la Guerra Civil presenciados directamente por el propio periodista o reconstruidos *a posteriori* mediante entrevistas a los protagonistas de los hechos, testigos o fuentes documentales.

Las crónicas cuentan con un mensaje ejemplarizante de forma implícita sobre diversas circunstancias relativas a la violencia desencadenada durante la Guerra y, más allá del mero testimonio documental informativo sobre hechos y situaciones, se escribe con la intención de que sea un alegato contra la crueldad y los horrores acaecidos en España por parte de ambos bandos, para remover la conciencia colectiva (Cintas, 2013), así como reivindicar la República democrática y liberal, de la que el autor era partidario, frente al comunismo, el anarquismo y el fascismo con el que comulgaban los contendientes implicados en la contienda (Cintas, 2011).

La obra de Chaves Nogales, si bien está cargada de tintes subjetivos inherentes a la mirada crítica del autor, que en ocasiones se permite valorar y opinar de forma explícita en sus crónicas los hechos que relata, tiene intencionadamente una mirada ecuánime, que no equidistante (Valls, 2018), a través de la cual analiza críticamente a todos los grupos en guerra y trata de mantener claridad y a la hora de juzgar y valorar los acontecimientos. Algo que, según han afirmado algunos autores, en su momento no fue entendido en España por un contexto en el que el compromiso se mostraba mediante la adhesión radical a un bando (Avilés, 2012).

La obra original de *A sangre y fuego* (1937) se compone de nueve relatos:

“¡Massacre, massacre!”

En “¡*Massacre, massacre!*” se relatan los bombardeos que sufre la población civil en Madrid por parte de la aviación fascista y las reacciones de los ciudadanos, con escenas de estupor, horror, miedo o indiferencia que se suceden tras ellos. Además, de la exposición de escenas, Nogales también reflexiona sobre el estoicismo con el que percibe que la población madrileña encara “la lotería” de los bombardeos y explica las medidas tomadas por ciudadanos y dirigentes para protegerse, como los refugios antiaéreos.

Después, la crónica pone el foco sobre un grupo de milicianos de Madrid que, a modo de represalia por los bombardeos impulsadas por su líder, el comunista Enrique Arabel, debaten sobre qué acciones tomar. Entre ellos se encuentra Valero, un estudiante universitario comunista a quien Arabel desprecia y considera un intruso por no estar integrado en el grupo y mostrarse reticente a las decisiones que toman. Nogales relata el funcionamiento y las dinámicas internas, conflictos, debates y acciones que caracterizan a los grupos de milicianos de izquierda revolucionaria no sometidos a un orden militar directo.

El grupo de milicianos recibe a una mujer que asegura que su padrino, un antiguo militar con el que vive, es un fascista. A continuación, Nogales habla de la “quinta columna”, el término usado por el general Mola para definir a los afines a la sublevación que residían en la retaguardia republicana. Con cierta reticencia de Valero, los milicianos encuentran y fusilan al hombre delatado.

Después, Arabel planea tender una trampa en el periódico para que los demás ex militares que residen en Madrid, muchos de ideología conservadora, vayan al Ministerio de Hacienda con el pretexto de cobrar su pensión. Allí son apresados cientos de ellos, entre los cuales se encuentra el padre de Valero, a quien éste visita y asume con estoicismo la situación por sus convicciones revolucionarias tras despedirse. Tras otro bombardeo fascista, los milicianos irrumpen exaltados en la prisión y fusilan a los ex militares como represalia, pese a los intentos de Valero

de impedirlo y poner orden y salvar sin éxito a los presos, con un intento fallido de redimirlos para la causa revolucionaria.

La gesta de los caballistas

En *La gesta de los caballistas* se relata la batida de un grupo de miembros del bando sublevado, liderados por un marqués, con un séquito de trabajadores de su hacienda, su hijo Rafael y un cura, para avanzar por una zona del territorio andaluz y unirse Queipo de Llano mientras “limpian la canalla roja”. Éstos asesinan por el camino a un joven gitano herido que encuentran, con el beneplácito del religioso. Nogales muestra mediante el diálogo la concepción ideológica de los protagonistas, convencidos de que el pueblo debe regirse por el orden estricto y el temor al poder.

En adelante, llegan a un pueblo, Villatoro, en el que todos los habitantes están desaparecidos, salvo por un hombre afín a los sublevados que se ofrece a delatar a sus vecinos de izquierdas. Los revolucionarios del pueblo, escondidos en las casas y liderados por un profesor, Julián, amigo de Rafael, les tienden una trampa y comienza una batalla. Con la llegada de refuerzos de una tropa de Falange, los revolucionarios son superados y apresados. Finalmente, Julián es fusilado en Sevilla pese a los intentos de Rafael de salvarle.

Y a lo lejos, una lucecita

En *Y a lo lejos, una lucecita*, se relata cómo un grupo de milicianos, liderados por Jiménez y por Pedro, emprenden una búsqueda por todo Madrid de quintacolumnistas que transmiten información al bando sublevado mediante código morse con la luz de linternas, comunicándose entre sí desde diversos edificios de la ciudad por la noche.

Uno a uno, van encontrando y matando a todos ellos durante la noche, entre los cuales se encuentran un aviador residente en un hotel, una joven pudiente y un combatiente herido en un hospital. La persecución de la cadena de luces los lleva a las afueras de Madrid y, después, más allá de la Sierra, donde finalmente los milicianos mueren en una emboscada sin ver de dónde proceden los disparos.

La Columna de Hierro

La Columna de Hierro relata el avance de un grupo de supuestos revolucionarios reclutados de los bajos fondos de Barcelona que son desertores del frente de Aragón y que, liderados por “Chino”, recorren el territorio de Levante imponiendo su voluntad, saqueando y matando a civiles, a fascistas y a republicanos e izquierdistas que se opongan a ellos. Éstos llegan a un pueblo valenciano, Benacil, en el que ya rige el orden dirigido por un comité revolucionario liderado por marxistas y, pese a ello, *La Columna de Hierro* trata de imponer por la fuerza su voluntad alegando que representan a la Revolución y buscan saquear el municipio y asesinar a los presos de derechas que hay en el lugar. Esto lleva a una lucha armada entre la población local y el grupo de “Chino”.

Paralelamente, Nogales muestra cómo un aviador inglés, un brigadista llegado para luchar contra el fascismo, no entiende el conflicto surgido y no sabe a cuál de los contendientes apoyar y decide no tomar parte; y cómo una mujer, de ideología fascista, se infiltra en *La Columna de Hierro* haciéndose pasar por izquierdista para espolearlos a continuar con sus actividades, alegando que éstas son la mejor propaganda antirrevolucionaria posible.

El tesoro de Briesca

En *El tesoro de Briesca* se expone como el comandante Arnal se lamenta por el destino de las obras de arte y el patrimonio cultural en el contexto de la guerra, que está siendo saqueado o destruido, y trata de salvar los cuadros de El Greco que se encuentran en un pueblo manchego ante la inminente llegada de las tropas nacionales. Éste y otros milicianos entierran las piezas en un lugar indeterminado y van al frente. Los demás mueren y Arnal es el único que sabe dónde están los cuadros y acto seguido hace un mapa.

Nogales también relata cómo un grupo de combatientes republicanos huyen del frente ante la inevitable derrota y, cuando su superior les castiga por ello, éstos se sublevan y lo asesinan en la plaza del pueblo. También explica a modo de sumario periodístico cómo muchos de los combatientes por la República no eran más que campesinos y trabajadores reclutados para la

causa sin tener formación ni experiencia militar y muchos sin material adecuado, frente a un ejército organizado como el que estaba bajo las órdenes de Franco.

Ante el horror presenciado y la destrucción del palacio de Liria y su patrimonio artístico, Arnal reflexiona sobre el sentido que tiene tratar de salvar las obras de arte cuando la realidad es tan cruel y cuando todo parece que desaparecerá; por lo que decide que lo importante es ganar la Guerra y se lanza al frente para defender Madrid, donde, finalmente, muere. El mapa se pierde y se lleva con él el secreto de dónde se encuentran los cuadros de El Greco.

Los guerreros marroquíes

En *Los guerreros marroquíes* se relata cómo una patrulla de milicianos de la Sierra de Gredos encuentra y luchan con Mohamed, un soldado marroquí al servicio de los sublevados, al que finalmente hieren y apresan con muchas dificultades. Éste, que afirma ser “rojo” para sobrevivir, es llevado a un pueblo cercano, donde se le cura y donde resulta una gran atracción. Pero, finalmente, un grupo de milicianos decide fusilarlo. Posteriormente, Nogales relata a modo de sumario periodístico las circunstancias que llevan a los combatientes marroquíes a luchar por el bando sublevado en España, con armas proporcionadas por Alemania, y la rabia con la que los campesinos de Castilla enfrentaban “al invasor”, aún sin estar adecuadamente equipados. La tropa de guerreros marroquíes y sublevados a la que pertenecía Mohamed, entre las que está “el caíd”, amigo de Mohamed, toman la zona con facilidad y avanzan hacia Madrid. En las afueras de la capital combaten y son apresados por las tropas republicanas. Muchos de los guerreros marroquíes también afirman ser ahora “rojos”, menos el caíd, que tan solo afirma ser “moro”. Ya en la ciudad, apresados, Nogales relata cómo el pueblo de Madrid los trata con condescendencia, “como bestias azuzadas” que no entienden por qué luchan en España. Finalmente, los presos son fusilados.

¡Viva la muerte!

En *¡Viva la muerte!* se relata el inicio de la Guerra Civil en un pueblo de la Sierra madrileña llamado Miradores. En un hotel, tres hermanas llamadas Adela, Rosario y Carmen y el criado Pascual sirven a la conservadora familia del señor Tirón, un prestigioso abogado de Valladolid.

Cuando llega al pueblo la noticia de que ha comenzado la Guerra, los criados, de convicción izquierdista y sindicados, dejan de servirles y quedan todos en el hotel en condición de “camaradas”, de iguales.

Una columna de milicianos llegada de Madrid avanza hacia la Sierra para tomar las zonas sublevadas al norte de la capital y los criados se unen. Ante el organizado ejército sublevado, pierden la batalla, Pascual muere y las hermanas regresan al pueblo junto con los heridos. A su llegada, un grupo organizado por el señor Tirón durante la noche asalta a los republicanos a disparos, hasta que llega una nueva columna de milicianos desde Madrid. Cuando lo tenía todo perdido, las hermanas no delatan y dejan huir a Tirón por compasión y para no producir más muertes.

Tiempo después, Tirón es un alto cargo de Falange en Valladolid aclamado por su bando que relata desde una tribuna su versión de los hechos en torno a la conquista heroica de un pueblo de la zona, Sanbrian, y es alabado al grito de “Viva la muerte”. Paralelamente, Nogales relata la versión de una mujer superviviente de la carnicería llevada a cabo por los sublevados en dicho pueblo y cómo es la única que sobrevivió.

Finalmente, Tirón descubre que entre los apresados en una incursión reciente a Miradores se encuentran las hermanas que le salvaron la vida y trata de evitar su muerte de forma tímida ante sus superiores. No lo consigue y lamenta que finalmente éstas son fusiladas.

Bigornia

Esta pieza relata la historia de Bigornia, el “ogro” de gran tamaño, un mecánico y herrero de ideología anarquista de unos 50 años que reside a las afueras de Madrid con su extensa familia. Cuando comienza el Alzamiento Nacional, se une a la incursión del pueblo sobre el sublevado cuartel de la Montaña armado con un martillo. Tras una batalla, en la que participan milicianos comunistas y una mujer que busca salvar a su hijo preso por los militares, los afines a la República vencen.

Cuando el fallido intento de golpe de estado deriva en la Guerra, Bigornia se alista como mecánico del bando republicano y avanza con las milicias en tanques hacia Extremadura mientras sufren los bombardeos de la aviación fascista. La columna lucha con las tropas marroquíes y sublevadas en Extremadura y Nogales relata la batalla poniendo el foco en el ímpetu, la valentía y la violencia de Bigornia, que, frente a sus camaradas que huían y desertaban ante el avance de la caballería franquista, él arregla en diversas ocasiones su tanque y se lanza a la batalla una y otra vez.

Tras la batalla, Bigornia sobrevive y encuentra a una mujer herida y sus dos hijos pequeños, a los que ayuda y lleva a su casa, dejando el frente desencantado con los milicianos. Nogales relata la envidia de la mujer de Bigornia con respecto a la acogida y como comandantes y milicianos republicanos intentan convencer al hombre de que vuelve al frente, mientras éste se niega y alega que solo defenderá a su familia cuando llegue el momento. Finalmente, Luis, comandante con el que luchó en el asalto al cuartel de la montaña, lo convence y Bigornia viaja a Valencia para ser instruido en el uso de tanques rusos y volver al frente junto con un militar soviético al que llama Juanito. Finalmente, en la batalla, los fascistas prenden fuego al tanque en el que van y mueren.

Consejo obrero

Consejo obrero relata cómo un tornero, Daniel, que no comulga con ideas revolucionarias ni reaccionarias, sino que alega que “tan solo quiere trabajar y ganar su sueldo al servicio de quién sea la fábrica”, ya sea un burgués o el comité obrero comunista que ahora dirige el centro, es expulsado de su trabajo por “inorganizado”.

También se relata cómo Bartolo, de la misma fábrica, tiene un pasado falangista, pero se afilia a la CNT para estar bajo el amparo anarquista y no perder su trabajo ni ser asesinado. Finalmente, el comité lo descubre y los propios anarquistas lo matan.

Por su parte, Daniel es reclutado como miliciano y, sin convicción ideológica, trabaja como militar al servicio de la Revolución para subsistir fuera de la fábrica, hasta que muere en el frente.

La edición de *A sangre y fuego* editada por María Isabel Cintas en 2013 incluye dos crónicas que no estaban en la obra original publicada en 1937, que son *El refugio*, en la que Nogales relata los bombardeos fascistas sobre Bilbao y la muerte de los hijos de una familia en ellos tratando de alcanzar el refugio antiaéreo, y *Hospital de sangre*, en el que el autor cuenta cómo una monja que atiende a heridos republicanos en un hospital en el País Vasco. Ambas fueron escritas a través de indagación que realizó el periodista estando ya en el exilio en París (Cintas, 2013).

5.3 Análisis del género periodístico-literario

El género al que pertenece *A Sangre y fuego* ha sido discutido por la difusa línea que presenta entre periodismo y literatura fabulada y algunos autores se han preguntado si se trata de novelas cortas, cuentos o de un precedente del nuevo periodismo que se desarrolló en EE.UU. en los años 60 (Valls, 2018). El periodismo de Nogales se ha descrito como literatura de calidad, aun sin pretenderlo explícitamente, en una forma de Nuevo Periodismo español, cincuenta años antes de Capote o Wolfe (Pérez, 2013). También se ha alegado que Chaves Nogales pasa de la crónica periodística a la literatura y que, por ejemplo, en *El tesoro de Briesca* la narración comienza como un reportaje periodístico y, en adelante, el autor deja de limitarse a contar hechos sucedidos y construye una ficción literaria con la retórica y las herramientas de la narrativa fabulada (Valls, 2018).

La obra de Chaves Nogales también ha sido descrita como un género de urgencia, situado a caballo entre la crónica periodística y el relato con algún que otro elemento de ficción, aunque fuertemente apoyado en la realidad (Cintas, 2011). De hecho, *A sangre y fuego* cuando fue publicada pieza a pieza en el neozelandés *The Weekly News* durante 1938 se entregó al público como “serie de ficción” (Cintas, 2011).

Tomando como referencia las descripciones de género expuestas en el marco teórico del presente trabajo, se pueden definir las piezas de Chaves Nogales como crónicas, puesto que se trata de textos con vocación facticia por parte del autor e intención de relatar hechos acontecidos para hacérselos llegar a los demás. Además, cuentan con un carácter interpretativo e híbrido, entre la exposición informativa y la opinión en ocasiones explícita del autor, y con un estilo

estético y composición técnica que toma recursos de la literatura. En tanto que el autor y los estudiosos que han abordado su obra afirman que se han realizado entrevistas en profundidad, investigación empírica y observación de campo para construir las piezas, éstas podrían calificarse como reportajes novelados.

5.4 Técnicas compositivas

Las crónicas de Chaves Nogales cuentan con una prosa elaborada y, en ocasiones, ligeramente barroca; así como cargada de oraciones subordinadas, en pos de una intención estética. A su vez, cuenta con abundantes figuras retóricas como metáforas, comparaciones, personificaciones e hipérbolos:

“Al sol de la mañana la bomba de aviación que cae es una pompita de jabón que en un instante raya el cielo azul de arriba abajo. Vibra al sentirse herido el gran diapason del espacio y, luego, si se está cerca, se sufre en las entrañas un tirón de descuaje como si le rebanasen a uno por dentro y le quisieran volcar fuera. El estómago, que se sube a la boca, y el tímpano, demasiado sensible para tan gran ruido, son los que más agudamente protestan. Esto es todo. Mientras, el pajarito niquelado que ha puesto en medio del cielo su huevecillo brillante y fugaz como una centella, remonta el vuelo y pronto no es más que un punto perdido en la distancia” (Chaves, 1937)

– *¡Massacre, massacre! A Sangre y fuego (1937)*. Chaves Nogales.

Se ha señalado que “sólo a través de un lenguaje exaltado, una sensibilidad lingüística desbordada y una constante descarga emocional sería capaz de expresar lo que quería transmitir: y a través de ello se llega a expresar la violencia que se vivía en España” (Cintas, 2011). El estilo narrativo que emplea Chaves Nogales, en tanto que es un claro exponente de aquello que se ha llamado, entre otras muchas nomenclaturas, como periodismo literario, anteriormente abordado en el marco teórico, cuenta con “una estructura literaria, intensidad visual y dramatismo” (Cintas, 2011).

El autor emplea un narrador omnisciente (Valls, 2018), puesto que construye los hechos que relata de forma externa y con una voz que conoce todo sobre sus personajes. También podría calificarse de omnisciente editorial, ya que, en ocasiones, detiene la narración de hechos para complementarla con interpretaciones subjetivas explícitas y terminología con un claro cariz valorativo. En ocasiones, atribuye pensamientos de forma puntual a los protagonistas, información presumiblemente adquirida mediante la observación directa o entrevistas, de forma integrada en el sumario del narrador omnisciente, aplicando un estilo indirecto libre:

“Después, comienza el espectáculo de la tragedia. ¿Dónde ha caído la bomba? Nadie lo sabe, pero todos suponen que ha sido muy cerca, allí mismo, dos casas más allá a lo sumo. Resulta que siempre es un poco más lejos de lo que se suponía. La gente acude presurosa al lugar de la explosión. Los milicianos han cortado la calle con sus fusiles, y los curiosos han de contentarse con ver desde lejos los vidrios hechos añicos de balcones y ventanas y los cierres metálicos de las tiendas arrancados de cuajo. (...) Cuando en una camilla llevan a una pobre muy despanzurrada o a un niño que ya no es más que un revoltijo de trapos y sangre, la muchedumbre de curiosos se siente estremecida por el horror. Cuando el que pasa exánime en las parihuelas es un varón adulto, el hecho, por esperado, parece naturalísimo y nadie se siente obligado a conmoverse. La capacidad de emoción, limitada, exige también economías. En la guerra no se administra el sentimiento con la misma largueza que en la paz

Ocurre también que para este pueblo de jugadores de lotería que es Madrid, el albur del avión en el cielo dejando caer sobre una pacífica familia su carga de metralla tan a ciegas como el bombo de la Lotería Nacional dispara la bolita de los quince millones de pesetas sobre un grupo de gente humilde y oscura, es un azar al que todos se someten sin gran repugnancia. Los bombardeos aéreos son una lotería más para los madrileños. Una lotería en la que resultan premiados los miles y miles de jugadores a quienes no ha tocado la metralla. El júbilo general de los que en este horrendo sorteo no han sido designados por el destino se advierte en las caras alegres de la gente que anda por las calles a raíz de cada bombardeo. ¡No nos ha tocado!, parece que dicen con alborozo. Y se ponen a vivir ansiosamente sabiendo que al otro día habrá un nuevo sorteo en el que

tendrán que tomar parte de modo inexorable. Pero ¡es tan remota la posibilidad de que le toque a uno la lotería!

(...) Todo este dolor y esta incomodidad y la espantosa carnicería de las explosiones, y aun la certeza de que cada vez será mayor el estrago y más horrible el sufrimiento, no han conseguido abatir el ánimo y la jovial resignación de la gran ciudad más insensata y heroica del mundo: Madrid” (Chaves, 1937)

- *¡Massacre, massacre! A Sangre y fuego (1937)*. Chaves Nogales.

Chaves Nogales también se apoya en el humor, el cinismo y la ironía en ocasiones para ilustrar situaciones, lo que implica un cierto grado de interpretación y visión subjetiva del autor. Ejemplo de ello es la exposición anterior del bombardeo sobre Madrid como una lotería a la que juegan los ciudadanos o el siguiente fragmento en el que relata cómo los dirigentes políticos actuaron en consecuencia:

“(...) en vista de que los aviones fascistas consiguieron un día meter el cascote y los vidrios arrancados por la explosión de una bomba de ciento cincuenta kilos en el plato de sopa que se estaba comiendo el presidente del Consejo, en los sótanos de los ministerios se han preparado confortables refugios (...)” (Chaves, 1937)

- *¡Massacre, massacre! A sangre y fuego (1937)*. Chaves Nogales.

Las crónicas de *A sangre y fuego* se componen mayoritariamente de narración de hechos contruidos mediante escenas que permite al lector acceder y “observar” aquello que se relata de forma directa y no mediante un sumario informativo-periodístico, de forma similar a la novela y, tal y como indica Wolfe que es una de las características del periodismo literario, como se ha expuesto en el marco teórico. A continuación, algunos ejemplos de la narración de escenas que realiza Chaves Nogales:

“Salieron al paseo de Rosales y echaron a andar hacia los jardines de la Moncloa. Delante iban Carmiña, arrebujaada en un chal de seda, y Jiménez, con la mano derecha apoyada en la culata de su pistola. A los pocos pasos el camarada responsable se quedó

deliberadamente rezagado. Ella, atemorizada, volvió la cabeza y vio que los milicianos se echaban los fusiles a la cara. Dio un grito de horror y corrió hacia delante con los brazos extendidos. El chal de seda le revoloteaba en torno al cuerpo como una mariposa perdida en la noche. Volaba por el senderillo en busca de un refugio imposible cuando la traspasaron las balas de los máuseres. Se abatió entre un remolino de sedas y gasas. Al caer, la falda leve se le arrolló a la cintura y sobre la grava del sendero quedó tirada una pierna fina y larga como esas piernas de cera que se exhiben en los escaparates.” (Chaves, 1937)

- *Y a lo lejos, una lucecita. A sangre y fuego* (1937). Chaves Nogales.

“El cuarto miliciano, un cabrero serrano, achaparrado y recio, se tiró sobre él embistiéndole con la cabezota como un jabalí. Rodaron por tierra el oro y el cabrero. Estrechamente abrazados se debatían en el suelo. Hubo un instante en el que los dos hombres atenazados mutuamente cruzaron una mirada feroz. La pupila felina del guerrero bereber clavó su saeta verde en el ojo negro, estriado de sangre y de bilis, del castellano. (...) El cabrero estiró el cuello corto y ancho, abrió las fauces y hundió los colmillos en la garganta del moro, que, torciéndose de dolor, logró incorporarse en un esfuerzo desesperado y lanzó violentamente al espacio aquel cuerpo recio que se aferraba a su carne con la tenaza de sus mandíbulas anchas de animal de presa. (...) El cabrero, voleando el brazo con un peñasco de aristas afiladas prendido en el puño, le disparó un certero cantazo en la frente que le hizo caer a tierra sin sentido. Con una furia salvaje, el cabrero se precipitó sobre él y estuvo machacándole a placer la cabeza” (Chaves, 1937)

- *Los guerreros marroquíes. A sangre y fuego* (1937). Chaves Nogales.

Dentro de esas escenas, Nogales incluye asiduamente diálogos entre los personajes, expuestos de forma íntegra o con una intención de fidelidad a tal y como han hablado los protagonistas del relato, además de explicaciones realizadas por el narrador de cómo se ha hablado - al igual que en la novela de ficción - para complementar a los enunciados. Este es un ejemplo de los diálogos que incluye el autor en sus crónicas sobre la Guerra Civil:

“El prisionero se puso a toser. Hubo aún otra pausa.

- Me vas a matar, ¿no es eso? - preguntó al fin el hombrecillo con una voz clara y un impresionante acento de naturalidad.
- No lo sé - farfulló Pedro, desconcertado.
- Sí; te ha dicho que me mates.
- Haré lo que me parezca. ¡A callar!

El hombrecillo se encogió de hombros. Pasado un rato se sorbió la sangre que corriéndole por la mejilla le había llegado al labio y preguntó:

- ¿Me dejas fumar?
- Fuma si quieres.

Sacó el hombre su petaca y se puso a liar un cigarrillo; antes de guardársela se la ofreció al miliciano.

- ¿Quieres?
- No; gracias
- De nada.”

- *Y a lo lejos, una lucecita. A sangre y fuego* (1937). Chaves Nogales.

La obra del periodista sevillano también incluye entre esas escenas descripción detallada de espacios, ambientes y personajes acorde a la realidad observada por el autor, de forma similar a la novela realista del S.XIX y como es propio del periodismo literario, según la teoría de Wolfe y de Chillón expuesta anteriormente en el marco teórico.

“Un hombre joven, moreno, cuidadosamente rasurado, el pelo ondulado, una medallita de oro al cuello y en pijama, se hallaba al otro lado de la cama delante de un amplio ventanal abierto de par en par” (Chaves, 1937).

- *Y a lo lejos, una lucecita. A sangre y fuego* (1937). Chaves Nogales.

Se trata de descripciones que habitualmente también incluyen una carga subjetiva con valoraciones explícitas y adjetivos calificativos por parte del autor:

“Entró una mujer joven, guapa y vestida con un lujoso mal gusto. Era gordita y tenía un aire afectadamente ingenuo. Aunque se presentaba un poco desaliñada y se advertía que se había echado a la calle poniéndose lo primero que tuvo a mano, se adivinaba que era una mujer acicalada y presumida” (Chaves, 1937).

- *¡Massacre, massacre! A sangre y fuego* (1937). Chaves Nogales

En cuanto a la descripción de los personajes, se ha apuntado a que Chaves Nogales en sus piezas periodísticas es un gran constructor de retratos, que describe a los protagonistas a través de su mirada sin caer en la caricatura o la simplificación, y a los que sitúa en un contexto histórico, un espacio y muestra sus acciones para que, a través de todos esos elementos, el lector pueda captar su carácter (Pérez & Martínez, 2016). El ejemplo más claro de ello en *A sangre y fuego* es el extenso y profundo retrato holístico que el autor hace del “ogro” Bigornia al inicio de la crónica que éste protagoniza.

En numerosas ocasiones, Chaves Nogales complementa la pura exposición de hechos mediante narración, escenas y diálogos con pasajes de contexto y síntesis informativa, a modo de sumario periodístico, para que el lector comprenda con una visión global y externa las circunstancias que se relatan y que, por su extensión y profundidad, en ocasiones parece derivar las crónicas en reportajes. Como en el siguiente pasaje de *El tesoro de Briesca*, complementario a la escena de una batalla al sur de Madrid en la que los milicianos republicanos desertan y dejan solo a su comandante:

“Desde Madrid la guerra se veía como el flujo y reflujo de una gigantesca marea humana cuyas oleadas impresionantes iban a romperse en el acantilado del frente. De toda la España republicana llegaban millares y millares de hombres enrolados voluntariamente para combatir al fascismo. Los trenes militares volcaban día tras día sobre la capital masas compactas de combatientes reclutados en los últimos rincones de la Península. Las comarcas prósperas, Cataluña y Valencia, mandaban sus columnas de milicianos soberbiamente equipadas; las míseras aldeas de Castilla y Extremadura enviaban casi desnudos y armados con viejas e inservibles escopetas a sus hombres del campo, duros y secos como sarmientos, que por primera vez saciaban en los cuarteles de las milicias

su hambre milenaria. La lucha contra el fascismo, predicada por villas y aldeas como se predicaba la guerra santa en los burgos medievales o en las cabilas africanas, levantaba en masa al pueblo y lo lanzaba en oleadas gigantes sobre el frente.

Sin ninguna eficacia. La punta de acero de las vanguardias fascistas hendía fácilmente aquel informe amasijo de voluntades fervorosas e indisciplinadas que apenas chocaban con la férrea disciplina y la técnica profesional del ejército sublevado perdían su fuerza imponente y se deshacían como la espuma. Unas tras otras, las columnas de milicianos quedaban aniquiladas tan pronto como entraban en fuego. El pueblo no sabía hacer la guerra. Los mejores se hacían matar estérilmente; los demás tiraban los fusiles y se huían por Andalucía y Extremadura, primero, por toda Castilla la Nueva después (...). Los verdaderos militares, los que lo eran de corazón y sabían a conciencia su oficio, estaban todos al lado de Franco. El improvisado ejército del pueblo no tenía ni jefes ni oficiales.” (Chaves, 1937).

- *El tesoro de Briesca. A sangre y fuego* (1937), Chaves Nogales.

El sumario periodístico informativo en ocasiones deriva en ensayos o piezas de carácter interpretativo que contienen opinión explícita, en los que Chaves Nogales vierte su visión sobre los hechos que relata y traza conjeturas sustentadas en aquello que conoce, lo que ha visto y lo que piensa. En estas ocasiones, la voz del autor se convierte en un claro ejemplo de omnisciente editorial, en los términos que se han explicado anteriormente en el marco teórico, como un narrador que conoce todo acerca de los pensamientos de sus personajes y los hechos que relata. A continuación, un pasaje de *Consejo obrero* en el que el autor vierte su opinión sobre la postura que debe tomar el comité obrero que ha tomado una fábrica en relación a un trabajador que no comulga con sus convicciones revolucionarias:

“¿Tenían derecho a condenarlo quienes en nombre del proletariado hacían la revolución y administraban la justicia revolucionaria? Todos, en el fondo de su conciencia, sabían que no. Le condenaron, sin embargo. ¿Por qué? Por lo mismo que condenaban antes la burguesía: por miedo. Miedo a la libertad. El miedo odioso del sectario al hombre libre e independiente. ¡Fue una lástima! El día en que el consejo obrero expulsó del taller al

obrero tornero Daniel, se perdió la causa del pueblo. Los cañones del ejército sublevado martilleaban inútilmente las trincheras de Madrid; los aviones italianos y alemanes asesinaban en vano mujeres y niños. Pero la causa del pueblo se había perdido por este sencillo hecho. Porque el consejo obrero de una fábrica había tomado el acuerdo de expulsar a un obrero por el delito de haber defendido su libertad” (Chaves, 1937).

- *Consejo obrero. A sangre y fuego* (1937), Chaves Nogales.

“La batalla tomó en aquel punto ese ritmo de vértigo que hace imposible al combatiente advertir nada de lo que ocurre a su alrededor. Las batallas no se ven. Se describen luego gracias a la imaginación y deduciéndolas por el resultado. Se lucha ciegamente, obedeciendo a un impulso biológico que lleva a los hombres a matar y a un delirio de la mente que les arrastra a morir. En plena batalla, no hay cobardes ni valientes. Vencen, una vez esquivado el azar, los que saben sacar mejor provecho de la energía vital, los que están mejor armados para la lucha, los que han hecho de la guerra un ejercicio cotidiano y un medio de vida” (Chaves, 1937).

- *La gesta de los caballistas. A sangre y fuego* (1937), Chaves Nogales

5.5 Delimitación entre facticidad y ficción

Chaves Nogales escribió *A sangre y fuego* entre noviembre de 1936, cuando aún estaba en España; y entre enero y mayo de 1937, cuando aparece datado su prólogo, ya durante su exilio a Francia (Cintas, 2013). Aun así, los hechos y situaciones que relata presuntamente fueron conocidos de cerca por el periodista e inmediatamente escritos (Cintas, 2013). Como él mismo afirmaba:

“Cuento lo que he visto y lo que he vivido más fielmente de lo que yo quisiera. A veces los personajes que intento manejar a mi albedrío, a fuerza de estar vivos, se alzan contra mí, y arrojando la máscara literaria que yo intento colocarles, se me van de entre las manos, diciendo y haciendo lo que yo, por pudor, no quería que hiciesen ni dijesen.

Luchando con ellos y conmigo mismo por permanecer distante, ajeno, imparcial, escribo estos relatos de la guerra y la revolución que presuntuosamente hubiese querido colocar *sub specie aeternitatis*. No creo haberlo conseguido. Y quizá mejor así". (Chaves, 1937).

Durante los primeros meses de la Guerra, manteniendo todavía su labor al frente de *Ahora*, Chaves Nogales también mantuvo el contacto continuo con ministerios, organismos y delegaciones para recabar información de lo sucedido durante el conflicto (Cintas, 2011). El periodista estuvo cerca de los acontecimientos relativos a la defensa de Madrid, los bombardeos fascistas sobre civiles la capital y el terror propiciado por algunos milicianos en las calles de la ciudad; entrevistó al general José Miaja y a Vicente Rojo, tuvo acceso a documentos oficiales y recibió información de primera mano proporcionada por su hermano Juan Arcadio, que era militar a las órdenes de Miaja (Cintas, 2011).

De esta forma podría haber conocido los acontecimientos situados en Madrid y alrededores, como Illescas o la Sierra, que relata en *¡Massacre, massacre!, Y a lo lejos, una lucecita, El tesoro de Briesca, ¡Viva la muerte!, Bigornia y Consejo obrero*. Con la marcha del Gobierno de la República a Valencia, Chaves también acudió a la comunidad levantina a partir del 17 de noviembre de 1936 y, poco después, a Barcelona, donde se reencontró con su familia antes de emprender el exilio hacia Francia (Cintas, 2011). Durante ese viaje pudo haber presenciado o recabado información sobre los hechos relatados en *La Columna de Hierro*, las batidas antifascistas de un grupo de desertores republicanos del frente aragonés que saqueaban a su paso en dirección a Valencia. Finalmente, desde París contactó con numerosos exiliados, intelectuales, conocidos, periodistas y ex combatientes recién llegados a Francia, entre ellos su hermano Juan Arcadio, que ya había llegado a ser coronel de la República, el escritor Pío Baroja y el periodista Salvador de Madariaga, que le proporcionaron información de primera mano sobre lo que ocurría en España y lo que habían vivido, con la cual escribió y publicó reportajes para diarios internacionales (Cintas, 2011).

Los personajes presentes en los relatos, y también algunos pueblos como Briesca o Miradores, aunque son tomados de la realidad, en ocasiones aparecen con nombres ficticios (Cintas, 2013). El propio Chaves Nogales lo explicaba de la siguiente forma en la nota previa a la obra:

“Estas nueve alucinantes novelas, a pesar de lo inverosímil de sus aventuras y de sus inconcebibles personajes, no son obra de imaginación y pura fantasía. Cada uno de sus episodios ha sido extraído fielmente de un hecho rigurosamente verídico; cada uno de sus héroes tiene una existencia real y una personalidad auténtica, que sólo en razón de la proximidad de los acontecimientos se mantiene discretamente velada” (Chaves, 1937)

También aparecen personajes históricos reales y reconocibles como Buenaventura Durruti, Manuel Azaña, el duque de Alba, Indalecio Prieto y Rafael Alberti; y se hace referencia a Emilio Mola, Francisco Franco y Queipo de Llano (Valls, 2018). Y aparecen acciones y lugares diversos como Madrid, Sevilla, Gibraltar, Valencia, Toledo y el País Vasco, lo que permite una gran aproximación a personajes de distinta ideología y condición social, ya sean militares, brigadistas, aristócratas, artistas o ciudadanos de a pie, con su léxico y forma de hablar propia (Valls, 2018).

Cabe destacar que el narrador omnisciente editorial que emplea Chaves Nogales en numerosas ocasiones relata los pensamientos que pasan por la cabeza de sus personajes y que es difícilmente demostrable si se trata de información recabada por el periodista en entrevistas con los protagonistas de sus relatos, a riesgo de que éstos mientan o tergiversen la realidad de sus pensamientos, como apunta Chillón sobre esta herramienta, o si, por el contrario, se trata de conjeturas verosímiles que podrían pasar por la cabeza de los personajes en base al contexto en el que se encuentran y lo que Nogales conoce de ellos. A continuación, algunos ejemplos de este recurso recurrente empleado por el periodista sevillano en su obra:

“Le reconfortaba el comprobar que el estrago real era mucho menor de lo que podía imaginarse. Conociendo como conocía ya la entraña dura de la revolución, el instinto rapaz de las muchedumbres desenfundadas y su furia destructora, se maravillaba a veces del insospechable respeto para las obras de arte y del desdén que para la riqueza pura y simple tenían en ocasiones aquellos hombres sin más ley que su capricho ni más coacción que la de su confusa conciencia. Un inevitable resabio nacionalista le hacía pensar que acaso el pueblo español fuera el más honrado y austero del mundo. En cualquier otro país concebir una situación semejante, imaginar medio millón de

hombres incultos y armados que pudiesen impunemente dar plena satisfacción a sus más bajos instintos, sin ningún riesgo y sin temor a sanción alguna, equivaldría a pensar el caos, a soñar el Apocalipsis. Y desde el fondo de su alma reaccionaria de artistas e intelectual se maravillaba de que aún quedase algo en pie, en que no lo hubieran arrasado todo y de que finalmente no se hubiesen devorado los unos a los otros.

Cuando veía a los milicianos mal vestidos y peor calzados pasearse altivos y desdeñosos por los salones de las mansiones señoriales en los que permanecían intactas las vitrinas llenas de joyas, como cuando presenciaba la escrupulosa entrega de millones y millones encontrados en sus requisas por pobres diablos toda su vida hambrientos, sentía una admiración profunda por aquel pueblo de locos, de asesinos quizá, que tal desprecio hacía de la riqueza, de los bienes materiales, de todo cuanto suele arrastrar a los hombres a la guerra, a la revolución y al crimen. Mala prueba para el materialismo histórico la guerra civil de España” (Chaves, 1937).

- *El tesoro de Briesca. A sangre y fuego* (1937), Chaves Nogales.

“Como ni el padre ni el hijo eran capaces de decirse nada, sacaron unos cigarrillos y se pusieron a fumar. El joven mientras encendía el suyo pensó: ¿cuánto tiempo hace que mi padre me permite fumar delante de él? ¿Tres años? ¿Cinco? ¿Le parecerá ahora mismo una falta de respeto que fume en su presencia? ¡Qué extraño ha sido siempre el viejo! ¡Y así será hasta que se muera...o hasta que le maten! (...) El viejo, con la cabeza baja, le miraba de reajo y pensaba orgulloso: ‘Es fuerte. Más fuerte que yo’. Al compararse con el hijo le subió a la boca un agrio resentimiento. Él también había sido fuerte y sano en su juventud” (Chaves, 1937).

- *¡Massacre, massacre! A sangre y fuego* (1937), Chaves Nogales.

Algunos autores sostienen que los acontecimientos que se narran están sacados de la realidad sin un ápice de fabulación fantástica: de la propia realidad personal del escritor y lo que había

visto y oído en sus últimos días en España, y de las noticias que le llegaban durante su exilio en Francia, traídas por otros exiliados (Cintas, 2013).

Por ejemplo, *El refugio* pone el foco sobre la conquista de Vizcaya y los bombardeos de la aviación nazi bajo mando Nacional sobre el territorio en abril de 1937, como el ocurrido en la población de Guernica el 26 de abril (Cintas, 2013). Esta crónica fue publicada en las revistas *Sucesos para todos* y *Bohemia* meses después de la publicación de la primera edición de *A Sangre y fuego* (1937), cuando Chaves Nogales ya estaba en París. Por lo que el periodista no los contempló en primera persona, sino que recurrió a entrevistas con testigos o supervivientes y a la indagación historiográfica y sociológica (Cintas, 2013). El autor relató con dramatismo los bombardeos, aunque fuese después de que ocurrieran y desde la lejanía, porque tenía el objetivo de transmitir el horror del ataque a población civil y la muerte de miles de personas y que fuese una llamada de atención a la conciencia colectiva (Cintas, 2013).

Sin embargo, otros autores sostienen que, si bien las crónicas parten de hechos verídicos ocurridos, esa facticidad estricta no es del todo cierta y las califican de literatura de ficción. En el momento de su aparición, con la Guerra aún en curso, la obra de Chaves Nogales se interpretó como un testimonio verídico, pero hay autores que sostienen que, en la actualidad, tras el trabajo realizado por los historiadores, sólo puede leerse como literatura de ficción y de retórica, aun estando cargada de testimonio y pensamiento claramente referencial a la realidad (Valls, 2018).

Chaves Nogales presumiblemente representa la realidad, incluso cuando esta no se ha vivido y presenciado en directo, a través de una descripción *a posteriori* gracias a la imaginación y la deducción a través de los resultados conocidos (Valls, 2018). La interpretación de Fernando Valls sobre la obra de Chaves Nogales apunta a que sus personajes, aun estando basados en personas reales, toman en los relatos un papel de alegorías que representan simbólicamente ideologías, perfiles de ciudadanos, políticos, militantes, víctimas y soldados involucrados en los sucesos de la Guerra, con el fin último de presentar situaciones, escenas y relatos que, a modo casi de metáforas, novelas ejemplares o fábulas, transmiten una verdad, tesis o interpretación del autor, que aplica su mirada sobre la realidad del conflicto y extrae conclusiones que abarcan aspectos realmente ocurridos como las delaciones por rencillas personales, bombardeos sobre población civil, el quintacolumnismo, batidas armadas en zonas

rurales, familias divididas, el fanatismo ideológico, la complicidad de la Iglesia con los sublevados o las brechas y el caos dentro del bando republicano; y que, vista la obra de una forma global, constituyen una panorámica de la realidad de la guerra a través de la mirada del autor. Aún sin poder demostrarse con absoluta certeza su veracidad periodística estricta en cuanto a los hechos concretos relatados, construyen, en términos de Chillón, una verdad verosímil y, en cierta forma, real y verdadera, para aproximar al lector a la complejidad y circunstancias de la Guerra Civil y hacérsela entender. En este sentido, de *A sangre y fuego* se ha dicho que es, desde la literatura, un esfuerzo grande y lúcido por entender la Guerra Civil (Trapiello, 2010) (Pérez, 2013).

Es más, Chaves Nogales doblega la realidad a conveniencia para sostener su mirada sobre la misma (Valls, 2018). En *El tesoro de Briesca* - pueblo ficticio que en realidad es Illescas (Toledo) - parte de un suceso real, como es la iniciativa de artistas para proteger el patrimonio cultural durante la guerra y unos cuadros del Greco que se encontraban en dicho pueblo - dos según la crónica, cinco en realidad - y crea un artista, un personaje imaginado, llamado Arnal que los esconde para protegerlos. En adelante, deriva la crónica en un pasaje de reflexiones existencialistas sobre el valor del arte frente a tanto horror y convierte a su protagonista en un mártir que se suicida (Valls, 2018).

También ocurre en *Consejo obrero*, donde se ha apuntado que el personaje de Daniel, el tornero expulsado de la fábrica por no comulgar con los postulados del consejo que toma el control de la misma, al igual que tampoco lo había hecho con los de la burguesía, hastiado por la crueldad de la Guerra y la Revolución e interesado tan solo en trabajar y vivir sin participar activamente en las disputas políticas y sociales, “defensor de su libertad”, podría ser un *alter ego* de Chaves Nogales para representarse a sí mismo (Cintas, 2011).

Utilizando términos recogidos en el marco teórico, la narrativa de Chaves Nogales en estas crónicas es, en ocasiones, dicción facticia con vocación de veracidad documental y testimonial; y, a su vez, por momentos se trata de dicción ficticia o ficción manifiesta de corte realista. Asumiendo que el autor afirma que aquello que relata es veraz, pero que hay elementos que no lo son, como han apuntado diversos autores y tal y como se ha expuesto, podría tratarse de dicción falaz atentando contra la credulidad del lector. Si bien no es algo constatable con

rotundidad, puesto que es complicado reconstruir cómo el autor construyó las piezas tantos años después.

6. EL COMPLEJO JUEGO DE GÉNEROS ENTRE FACTICIDAD Y FICCIÓN DE JAVIER CERCAS EN *SOLDADOS DE SALAMINA* (2001)

6.1 El autor

El escritor Javier Cercas nació en Ibahernando (Cáceres), en 1962, y a los cuatro años se trasladó con su familia a Girona. Se doctoró en Filología Hispánica en la Universidad Autònoma de Barcelona (UAB) y trabajó durante dos años en la Universidad de Illinois, en Estados Unidos, época en la que escribió su primera novela, *El móvil* (1987). A partir de 1989 fue profesor de literatura española en la Universidad de Girona, trabajo que compaginó con colaboraciones en medios de prensa (Vázquez, 2012). Ese mismo año escribió su segunda novela, *El inquilino* (1989), y, en 1997, publicó *El vientre de la ballena* (1997) (Cercas, 2001). Fue *Soldados de Salamina* (2001), la obra analizada en el presente trabajo, la que consolidó su carrera como escritor, y le dio fama, reconocimientos, diversos premios literarios y por la que fue alabada por autores como Mario Vargas Llosa, Susan Sontag, J.M.Coetzee o George Steiner; lo que permitió que dejase su trabajo como profesor y se dedicase exclusivamente a la literatura (Cercas, 2005). *Soldados de Salamina* se convirtió rápidamente un fenómeno literario, se ha traducido a 22 idiomas y ha vendido más de un millón de copias (Fuenteálamo, 2021).

A nivel ideológico, Cercas se define como votante de izquierdas, socialdemócrata, (Fuenteálamo, 2021), internacionalista, crítico con los nacionalismos y contrario al independentismo catalán (Cercas, 2019) (Cercas, 2021); también se ha mostrado como antifranquista, calificando la dictadura como “esa época siniestra”, y ha alabado el sistema político español surgido a partir de la Constitución de 1978 (Cercas, 2019).

De la narrativa de Cercas se ha dicho que sus historias “se articulan a partir de dos ejes: las cuestiones éticas que motivan a un sujeto a actuar y comportarse de una forma heroica y una lógica poética” (Mallorquí-Ruscalleda, 2014). En especial, diversos autores han hecho hincapié en lo común que es el héroe en su narrativa y él mismo ha afirmado su “fascinación” por esta figura (Samson, 2014). También que se caracteriza, desde sus inicios literarios, por la exploración de los límites entre la realidad y la ficción (García-Nespereira, 2008), tal y como se abordará en adelante.

6.2 Relación del autor con la Guerra Civil: un intelectual abordando el pasado

Javier Cercas, que nació en 1962, durante el último tercio de la dictadura franquista, y ha desempeñado su labor de escritor durante la democracia española iniciada a raíz de la Transición y la Constitución de 1978, es el único de los tres autores analizados que no vivió directamente la Guerra Civil Española, y su aproximación a ésta es *a posteriori*, desde una perspectiva intelectual hacia el pasado.

Aun así, es conocido que el escritor nació en el seno de una familia extremeña que simpatizaba con el bando nacional y su tío-abuelo luchó con la Falange y murió en la Batalla del Ebro (Cercas, 2008) (Fuenteálamo, 2021).

El escritor ha afirmado que en la actualidad es posible aproximarse a la Guerra Civil de una forma nueva, que hasta ahora no era posible porque la gente que había estado implicada en el conflicto aún seguía viva (Cercas, 2008).

“Yo soy joven, mi padre no hizo la guerra. Entonces, en mi caso hay una mirada más distanciada de la guerra. Hay una mirada menos implicada, porque yo ya veo la guerra como de una gran altura. A mi padre no le fusilaron, ni a mi madre no sé qué - no estoy implicado personalmente.”

- Javier Cercas, 2004. *An Interview with Javier Cercas*. John Payne.

En este sentido, se ha alegado que *Soldados de Salamina* es un ejercicio de memoria para construir una identidad individual y colectiva, que uno de los propósitos de Cercas con la obra es “mostrar la vigencia de la guerra civil en la sociedad española” y que, de esta forma, se “opone al pacto de silencio impuesto por los partidos democráticos después de la muerte del dictador” (Mallorquí-Ruscalleda, 2014). El propio Cercas lo explicó de la siguiente forma:

“La transición [...] consistió fundamentalmente en un pacto de olvido. Es decir, consistió en decir ‘Aquí no ha pasado nada. Vamos para adelante.’ Lo lógico hubiera sido decir ‘¿Qué ha ocurrido?’ - esto ha sido una dictadura muy sangrienta, con cuarenta y tres

años de guerra, porque la posguerra fue una forma de prolongar la guerra. No era una paz, no, era la guerra contra los que habían perdido. Entonces, en vez de haber en España una guerra cuando murió Franco, que es lo que todo el mundo pensaba [...] pues no se hizo. Y hubo la transición, que consiste en un pacto - los perdedores, los ganadores dijeron ‘No vamos a mirar atrás [...] y vamos a construir una democracia’. Bien. Y se hizo así. Entonces, esto, indudablemente, ha tenido aspectos positivos, que es el hecho que España es un país democrático, que ha crecido muchísimo, que se ha hecho próspero. Esto es un hecho cierto. Pero ha tenido aspectos muy, muy negativos. Por ejemplo, el olvido. Por ejemplo, que no se ha hablado de cosas muy importantes, del pasado, de la posguerra inmediata, de la guerra. No se ha hablado. O sea, [se ha] cubierto.”

- Javier Cercas, 2004. *An interview with Javier Cercas*. John Payne.

6.3 Descripción y resumen de la obra

Soldados de Salamina (2001) es una novela que aborda un hecho puntual de la Guerra Civil española: cómo, casi al final del conflicto, en enero de 1939, el escritor e ideólogo de Falange Rafael Sánchez Mazas, que había sido apresado por tropas republicanas, sobrevivió a un fusilamiento en Banyoles (Girona) durante la desbandada tras la caída de Barcelona y huyó al bosque; donde fue encontrado por un miliciano y, tras encañonarlo, le perdonó la vida y le dejó huir. Entonces, Sánchez Mazas fue acogido por un grupo de autóctonos de los pueblos cercanos, “los amigos del bosque”, hasta que pudo regresar a territorio afín (Cercas, 2001).

La obra, por un lado, reconstruye estos hechos puntuales y, por otro, presenta un ejercicio de autoficción metarreferencial (Cavaliere, 2019) con un narrador-protagonista con el que el autor expone, paralelamente al relato de los hechos relativos a Sánchez-Mazas, el proceso por el cual conoce, investiga y reconstruye el episodio y las circunstancias de su vida personal durante el proceso (Vargas Llosa, 2001) (Daiana & Ennis, 2014).

La obra, que toma la Guerra Civil como telón de fondo, no va sobre el conflicto en sí (Cercas & Trueba, 2003), sino que se ha apuntado a que el objetivo último es el de comprender el

funcionamiento de la naturaleza humana y lanzar un mensaje esperanzador de generosidad hasta en situaciones más extremas, analizando el hecho de que un miliciano decidiese dejar libre a Sánchez Mazas (Mallorquí-Ruscalleda, 2014). Si bien es cierto que el propio Cercas afirmó no haber escrito la obra “con una pretensión” intencionada y autoconsciente “de hablar de bondad o sobre el respeto a la vida por encima de todo lo demás”, éste alega que “lejos de posturas posmodernas, existe el bien y el mal y se debe defender el bien moral”; y “entre matar a alguien y no hacerlo, el bien es lo segundo” (Cercas, 2008).

También se ha afirmado que la obra muestra, además, un viaje iniciático a través del cual su protagonista-narrador supera una depresión causada por la muerte de su padre y por sus intentos frustrados de convertirse en escritor y se reencuentra a sí mismo y vuelve a estar en paz a través de la escritura de la obra y, por otro lado, que se trata de un homenaje a “los héroes sin tumba”, olvidados tras participar en guerras, como el personaje de Miralles y todos sus amigos fallecidos en combate, que, en palabras del filósofo Oswald Spengler, han sido los que “en el último momento siempre han salvado la civilización” (Mallorquí-Ruscalleda, 2014). De hecho, el propio Cercas ha afirmado que “el final de la novela es un canto a los derrotados [de la Guerra Civil]” (Samson, 2014).

Otros autores, en cambio, sostienen que el mayor interés de Cercas con la novela fue realizar “un alarde formal mediante la metaficción y la ruptura de las fronteras de la realidad y la literatura”, con “una obra que versa sobre sí misma”. Lo que evidencia un enfoque posmoderno (García-Nespereira, 2008).

La obra se divide en tres capítulos. En el primero, “Los amigos del bosque”, Cercas reconstruye con un narrador testigo en primera persona el proceso por el cuál investiga el episodio vivido por Sánchez Mazas, desde que conoce por primera vez la historia gracias al escritor e hijo del falangista Rafael Sánchez Ferlosio, hasta que, después de haber entrevistado a historiadores, escritores que ya han abordado el tema y testimonios directos de personas que vivieron los hechos, decide escribir sobre la obra. En el segundo, “Soldados de Salamina”, se relata mediante un narrador omnisciente en tercera persona los hechos que vivió Sánchez Mazas (cómo sobrevivió al fusilamiento, el encuentro con el miliciano que le perdonó la vida y cómo unos campesinos y ex milicianos de los pueblos cercanos, “los amigos del bosque”, le acogen), así

como una pequeña biografía del escritor, reconstruida literariamente a través de las entrevistas, documentos e información que Cercas recopila durante el proceso narrado en el capítulo primero. Biografía que, en adelante, se torna en un ensayo sobre “la naturaleza del falangismo, el personaje de Sánchez Mazas y cómo unos intelectuales cultos y refinados lanzaron al país a una orgía de sangre” (Cercas, 2001). Finalmente, en “Cita en Stockton”, Cercas recupera el narrador testigo en primera persona para explicar cómo, a través del escritor chileno afincado en Blanes (Barcelona) Roberto Bolaño, contacta con Miralles, un jubilado residente en Francia que fue miliciano durante la Guerra Civil y que podría haber sido observador directo o incluso implicado en los fusilamientos del Collell y en la historia de Sánchez Mazas.

De hecho, se ha apuntado que existen tres *Soldados de Salamina* diferenciadas: la del Javier Cercas autor, que es la que el lector sostiene en sus manos; la del Javier Cercas narrador-protagonista dentro de la novela, que es el relato reconstruido de la vivencia de Sánchez Mazas; y una tercera inexistente pero pretendida, que es la que el propio Sánchez Mazas quiso escribir sobre sus propias vivencias y con ese mismo nombre, como dijo a uno de sus contemporáneos (García-Nespereira, 2008).

6.4 Género al que pertenece la obra

Tanto Javier Cercas como diversos autores que han analizado su obra afirman que *Soldados de Salamina* es una novela de carácter literario (Vargas Llosa, 2001) (Cercas, 2008) (Mallorquí-Ruscalleda, 2014). Si bien es cierto que Cercas en alguna ha ocasión ha apuntado a que se trata de “una historia real”, la reconstrucción rigurosa de un hecho verídico y verificable (Daiana & Ennis, 2014). Por ello, también se ha afirmado que *Soldados de Salamina* “está a medio caballo entre la literatura, la historia y un reportaje periodístico”, ya que la novela está construida a partir de documentos, archivos históricos, testimonios orales y manuscritos (Mallorquí-Ruscalleda, 2014) y mezcla datos históricos comprobables con elementos ficcionales (Daiana & Ennis, 2014).

Tal y como han apuntado diversos autores durante los últimos tiempos, “la novela contemporánea y la narrativa española actual se caracterizan por la hibridación y los límites difusos entre géneros y medios” (Daiana & Ennis, 2014), y *Soldados de Salamina* es un claro

ejemplo de esto, que se constituye como una hibridación de autobiografía, ensayo, documento historiográfico, reportaje periodístico y la novela literaria (Daiana & Ennis, 2014). En este sentido, se le ha atribuido una “triple filiación: literaria, periodística y ensayística” (Blanes, 2012). Por ello, a través de estas técnicas de hibridación y experimentación narrativa, se ha dicho que Cercas ha tratado de “renovar las formas antiguas de novelar” y “ha trabajado por expandir los límites de la literatura” con *Soldados de Salamina* (Daiana & Ennis, 2014).

Soldados de Salamina es, también, una pieza de autoficción que recibe mucha influencia de la prosa testimonial, la literatura a través de la cual, como se ha indicado anteriormente, el autor relata aquellos hechos y situaciones que ha visto o vivido en primera persona. Si bien es cierto que la novela de Cercas no puede calificarse de autobiografía, ni de memorias o cuaderno de viajes, se asemejaría a un diario o una reconstrucción parcial de unas situaciones concretas vividas de importancia para el tema que aborda. En este caso: la investigación en torno al episodio vivido por Sánchez Mazas en Banyoles al final de la Guerra Civil.

Dentro de esa literatura de yo que desarrolla Cercas en la novela, compone en multitud de ocasiones escenas en las que, hechos, situaciones, diálogos y personajes aparecen de forma cronológica y con una composición literaria heredera de las técnicas de la ficción novelística; y a través de las cuales el autor transmite información de carácter facticio que considera relevante sobre su investigación. Por lo tanto, se puede afirmar que la novela cuenta con pasajes que corresponden a aquello que en el marco teórico se ha delimitado como una crónica.

De igual forma, entendiendo el reportaje en los términos expuestos en el marco teórico, como una pieza de naturaleza facticia y carácter interpretativo que pretende abordar y explicar un hecho o tema mediante el uso de numerosas fuentes, ya sean documentales o testimonios orales, de expertos o testigos, se podría afirmar que *Soldados de Salamina* es un reportaje. Especialmente en su segundo capítulo, cuando Cercas reconstruye los hechos de Banyoles relativos a Sánchez Mazas tras una labor de investigación que podría definirse como periodística.

Finalmente, Cercas inserta dentro de los episodios relativos a su investigación sobre el fusilamiento del Colell diversas escenas de carácter costumbrista, como una conversación en

un restaurante, con un tono cómico y anecdótico, de las cuales el narrador y su pareja, Conchi, son los protagonistas. Se trata de un recurso que resulta fundamental para aligerar la narración y entretener al lector (Vargas Llosa, 2001). En este sentido, estos pasajes corresponden a las características del cuadro de costumbres, en los términos expuestos en el marco teórico del presente trabajo.

Sobre esta hibridación de géneros y composición heterogénea presente en su obra, Cercas ha afirmado que él concibe la novela como “un gran monstruo que va devorando géneros”: “así en mi opinión, la crea Cervantes: como un gran género donde cabe todo, un género de géneros, que va devorando todo lo que tiene a su alcance; la historia, la poesía, el ensayo, todo. Últimamente está devorando también el periodismo, mis libros son un ejemplo de eso” (Samson, 2014).

6.5 Técnicas compositivas

Como se ha apuntado anteriormente, la obra, por un lado, reconstruye el episodio de la Guerra Civil en que se vio envuelto Rafael Sánchez-Mazas: en el segundo capítulo, llamado “Soldados de Salamina”; y, por otro, presenta un ejercicio de autoficción metarreferencial con un narrador-protagonista con el que el autor expone, paralelamente al relato relativo a Sánchez-Mazas, el proceso por el cual conoce, investiga y reconstruye el episodio y las circunstancias de su vida personal durante el proceso, en los capítulos primero y tercero de la novela (Vargas Llosa, 2001).

Ejemplo de ello es la frase al final de la novela que descubre de forma explícita todo lo anteriormente leído como metaficción: “Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio (‘Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas’)” (Cercas, 2001). Aunque ya durante la novela hay multitud de momentos en los que el narrador expresa al lector que está siendo testigo del proceso de construcción de la propia novela, como cuando introduce la anécdota de Sánchez

Mazas a través de Sánchez Ferlosio o cuando explica la historia de Miralles a través del relato de Roberto Bolaño (García-Nespereira, 2008).

Partiendo de esa premisa, se ha considerado a la figura de Javier Cercas en relación a su novela como un “narrador-escritor-periodista” (Mallorquí-Ruscalleda, 2014), si bien él ha llegado a afirmar que, en su ejercicio de autoficción, el Javier Cercas autor no es el mismo que el Javier Cercas narrador-protagonista, o que es él, pero con una “máscara” literaria (Cercas & Trueba, 2003).

En cuanto al estilo de escritura formal, *Soldados de Salamina* cuenta con una prosa sencilla, concisa y directa, quizá heredera de la vertiente periodística Cercas en la prensa como articulista. Ha sido descrita como “convencional y aparente fácil” (Mallorquí-Ruscalleda, 2014).

Buena parte de la obra, los capítulos “Soldados de Salamina” y “Cita en Stockton”, el primero y tercero, respectivamente, están compuestos mediante el uso de un narrador testigo, que relata los hechos en los que está implicado, como periodista-escritor investigando el episodio relativo a Sánchez Mazas en primera persona. Por ello, existe un desdoblamiento a través del cual Cercas es, por un lado, el personaje protagonista y, a su vez, el narrador-escritor que relata los hechos observados, en los términos expuestos en el marco teórico. En este sentido, el autor realiza un ejercicio literario heredero de la literatura del yo o la prosa testimonial, como la autobiografía, la crónica en primera persona o el dietario, a través del cual narra los hechos vividos y observados. El siguiente fragmento ejemplifica el uso de este narrador testigo en primera persona:

“Fue en verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. Miento. La verdad es que, de esas tres cosas, las dos primeras son exactas, exactísimas; no así la tercera. En realidad, mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca, así que difícilmente podía abandonarla. Más justo sería decir que la había abandonado apenas

iniciada. En 1989 yo había publicado mi primera novela; como el conjunto de relatos aparecido dos años antes, el libro fue acogido con notoria indiferencia, pero la vanidad y una reseña elogiosa de un amigo de aquella época se aliaron para convencerme de que podía llegar a ser un novelista y de que, para serlo, lo mejor era dejar mi trabajo en la redacción del periódico y dedicarme de lleno a escribir. El resultado de este cambio de vida fue cinco años de angustia económica, física y metafísica, tres novelas inacabadas y una depresión espantosa que me tumbó durante dos meses en una butaca, frente al televisor.”

- *Soldados de Salamina*. 2001. Javier Cercas.

El relato testimonial se expone a través de la visión subjetiva del autor y está cargado de observaciones, valoraciones explícitas, ironías, incisos y conjeturas sobre los temas que aborda, hasta en punto en que, en ocasiones, cuando no relata hechos observados o vividos en primera persona, sino que aborda temas o situaciones ajenas a su persona desde una perspectiva expositiva e interpretativa externa, el relato deriva de forma orgánica y natural en textos similares al artículo periodístico, la columna de opinión o el ensayo. El siguiente fragmento es un ejemplo de ello:

“Durante los días que siguieron estuve esperando con impaciencia una llamada de Figueras, que no se produjo. Volví a llamarle yo, volví a dejar otro recado, volví a esperar. Mientras tanto leí *Yo fui asesinado por los rojos*, el libro de Pascual Aguilar. Era un recordatorio truculento de los horrores vividos en la retaguardia republicana, uno más de los muchos que aparecieron en España al término de la guerra, sólo que éste se había publicado en septiembre de 1981. La fecha, me temo, no es casual, pues cabe leer el relato como una suerte de justificación de los golpistas de opereta del 23 de febrero de ese año (Pascual anotó varias veces una frase reveladora que José Antonio Primo de Rivera repetía como si fuera suya: “A última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización”) y como un aviso de las catástrofes que se avecinaban con el ascenso inminente del partido socialista al poder y el final simbólico de la Transición; el libro, sorprendentemente, es muy bueno. Pascual, a quien ni el tiempo ni los cambios operados en España habían erosionado ni una sola de sus convicciones de camisa vieja falangista, refiera con soltura su peripecia de la guerra,

desde el momento en que la sublevación militar le sorprende de vacaciones en un pueblo de Teruel, que cae en zona republicana, hasta pocos días después del fusilamiento del Collell - un hecho al que dedica muchas páginas de encarnizado detallismo, así como a los días que lo precedieron y lo siguieron -, cuando es liberado por el ejército de Franco después de haber llevado durante la guerra una vida mezclada de Pimpinela Escarlata y Enrique de Lagardère, primero como miembro activo y luego como dirigente de un grupo de la quinta columna barcelonesa, y de haber padecido más tarde una temporada de reclusión en la checa de Vallmajor”.

- *Soldados de Salamina*. 2001 Javier Cercas.

De igual forma, la novela también se apoya en la tercera persona de forma puntual en el capítulo primero. Como cuando Cercas cede la narración a Rafael Sánchez Ferlosio relatando la historia de su padre; o, de forma prominente, en el segundo capítulo de la novela, en tanto que el autor reconstruye todo lo que conoce sobre las vivencias de Sánchez Mazas mediante un relato literario a modo de crónica:

“El 27 de abril de 1939, justo el día en que Pere Figueras y sus ocho compañeros de Cornellà de Terri ingresaron en la prisión de Gerona, Rafael Sánchez Mazas acababa de ser nombrado consejero nacional de Falange Española Tradicionalista y de las JONS y vicepresidente de su Junta Política; aún no había transcurrido un mes desde el hundimiento definitivo de la República, y todavía faltaban cuatro para que Sánchez Mazas se convirtiera en ministro sin cartera del primer gobierno de la posguerra. (...) Bruscamente despierto, Sánchez Mazas se hizo repetir un nombre; luego se levantó, cruzó a grandes zancadas el despacho, abrió la puerta, se plantó en medio de la antesala y, escrutando las caras de susto que la abarrotaron, preguntó:

- ¿Quién de ustedes es Joaquín Figueras?”

- *Soldados de Salamina*. 2001. Javier Cercas.

Cabe destacar que, incluso en la crónica o reportaje periodístico que reconstruye hechos conocidos a través de la documentación y las entrevistas que realiza, Javier Cercas emplea el estilo profundamente subjetivo de forma explícita, con abundantes valoraciones, conjeturas e interpretaciones; lo que evidencia que *Soldados de Salamina* no es ni pretende ser un relato periodístico guiado por el paradigma objetivista y pretendidamente neutral del periodismo hegemónico, relatado en el marco teórico del presente trabajo; sino que se aproxima más a una literatura facticia basada en hechos verídicos, pero que da un amplio margen tanto a las valoraciones y conjeturas subjetivas como a la creatividad inventiva del autor. El fragmento anterior también ejemplifica la subjetividad y, más adelante, se abordarán los elementos de creación ficcional.

De hecho, el narrador empleado por Cercas en su reconstrucción en tercera persona de las vivencias de Sánchez Mazas en el Collell es claramente un omnisciente que aparentemente conoce todos los pensamientos de su personaje; algo que, como afirma el propio autor de forma explícita antes de narrar la historia, no se aportan “hechos probados”, pero se trata de “conjeturas razonables” (Cercas, 2001), verosímiles y trazadas en base a la información que ha recopilado sobre el falangista: su biografía, su pensamiento y sus circunstancias, pero en un claro ejercicio de invención creativa no verificable:

“(...) Sánchez Mazas siente que el corazón se le desboca: presa del pánico, comprende que lo del campo de aviación solo puede ser una excusa (...)”

(...) mira al soldado que lo va a matar o va a entregarlo - un hombre joven, con el pelo pegado al cráneo por la lluvia, los ojos tal vez grises, las mejillas chupadas y los pómulos salientes - y lo recuerda o cree recordarlo entre los soldados harapientos que le vigilaban en el monasterio. Lo reconoce o cree reconocerlo, pero no le alivia la idea de que vaya a ser él y no un agente del SIM quien lo redima de la agonía inacabable del miedo, y lo humilla como una injuria añadida a las injurias de esos años de prófugo no haber muerto junto a sus compañeros de cárcel o no haber sabido hacerlo a campo abierto y a pleno sol y peleando con un coraje del que carece, en vez de ir a hacerlo ahora y allí, embarrado y solo y temblando de pavor y de vergüenza en un agujero sin dignidad (...).

- *Soldados de Salamina*. 2001 Javier Cercas.

De igual forma, el narrador omnisciente que relata la historia de Sánchez Mazas en el segundo capítulo de la novela también está impregnado de la prosa explícitamente subjetiva y valorativa que Cercas muestra en el relato testimonial de los otros dos capítulos; lo que, como se ha indicado anteriormente, parece hacer derivar el reportaje o la crónica relativamente facticia en un ensayo o artículo de opinión:

“Es probable que pare entonces [Sánchez Mazas] ya no creyera en nada. También lo es que, en su fuero interno, nunca en su vida haya creído en nada; y, menos que nada, en aquello que defendía o predicaba. Hizo política, pero en el fondo siempre la despreció. Exaltó viejos valores - la lealtad, el coraje -, pero ejerció la traición y la cobardía, y contribuyó como pocos al embrutecimiento que la retórica de Falange hizo de ellos; también exaltó viejas instituciones - la monarquía, la familia, la religión, la patria -, pero no movió un solo dedo para traer un rey a España, ignoró a su familia, de la que a menudo vivió separado, y hubiera cambiado todo el catolicismo por un solo canto de la Divina Comedia; en cuanto a la patria, bueno, la patria no se sabe lo que es, o es simplemente una excusa de la pillería o de la pereza.”

- *Soldados de Salamina*. 2001 Javier Cercas.

Otro recurso compositivo empleado por Cercas es la aportación de documentos para mostrar sus investigaciones y el proceso mediante el cual reconstruye el episodio de Sánchez Mazas; lo que ejemplifica, como se ha afirmado anteriormente, la pertenencia de *Soldados de Salamina* a los géneros del reportaje periodístico y a la novela, como formas compuestas capaces de contener todo tipo de textos. En concreto, se inserta dentro de la narración un artículo periodístico íntegro escrito por el propio Cercas años antes de la novela en el cual habla por primera vez del intento de fusilamiento a Sánchez Mazas y se aportan escritas por el falangista en su diario personal durante el tiempo que pasó con “los amigos del bosque”.

También están presentes en la obra los recursos compositivos comunes en el género de la novela, como la descripción de lugares y personajes y el diálogo para la construcción de escenas; tanto en el relato sobre la investigación de los hechos como en el reportaje literario que reconstruye el episodio de Sánchez Mazas.

“- Dígame una cosa. - Habló con la mano en el picaporte: la puerta estaba entreabierta
-. ¿Para qué quería encontrar al soldado que salvó a Sánchez Mazas?

Sin dudarlo contesté:

- Para preguntarle qué pensó aquella mañana, en el bosque, después del fusilamiento, cuando le reconoció y le miró a los ojos. Para preguntarle qué vio en sus ojos. Por qué le salvó, por qué no le delató, por qué no le mató.
- ¿Por qué no iba a matarlo?
- Porque en la guerra la gente se mata - dije -. Porque por culpa de Sánchez Mazas y por la de cuatro o cinco tipos como él había pasado lo que había pasado y ahora ese soldado emprendía un exilio sin regreso. Porque si alguien mereció que lo fusilaran ése fue Sánchez Mazas. “

“El Bistrot es un bar del casco antiguo, de aspecto vagamente modernista, con sus mesas de mármol y hierro forjado, sus ventiladores de aspas, sus grandes espejos y sus balcones saturados de flores y abiertos a la escalinata que sube hacia la plaza de Sant Domènech.”

“Miré su perfil rocoso, el pelo ralo y gris, la barba creciendo como un minúsculo bosque de matojos blancuzcos en torno al violento cortafuegos de la cicatriz, a nariz roma, la barbilla y el mentón obstinados, la prominencia otoñal de la barriga forzando los botones de la camisa, las manos poderosas y consteladas de manchas, apoyadas en un bastón blanco.”

- *Soldados de Salamina*. 2001. Javier Cercas

Finalmente, de forma puntual también se insertan versos entre el relato en prosa, y ya sean letras de canciones o poemas; como la letra del pasodoble, *Suspiros de España*, un *leitmotiv* recurrente en la novela, o un soneto escrito por Rafael Sánchez Mazas.

6.6 Delimitación entre facticidad y ficción

La obra literaria de Javier Cercas se ha caracterizado desde sus inicios por la exploración de los límites entre la realidad, lo facticio, y la ficción, muy propia de la época posmoderna; y en sus novelas hay un recurrente ejercicio de metaficción, con protagonistas con rasgos particularmente inspirados en el propio autor. Es lo que Cercas ha acuñado como “relato real” y *Soldados de Salamina* es la obra que más explícitamente muestra esta característica (García-Nespereira, 2008) (Guerrero del Río, 2017).

“El narrador de *Soldados de Salamina* insiste mucho en que lo que cuenta no es una novela sino 'una historia real' y seguramente se lo cree, igual que muchos que han celebrado el libro como una rigurosa reconstrucción de un hecho fidedigno, ocurrido en las postrimerías de la guerra civil española, cuyo protagonista fue Rafael Sánchez Mazas, escritor y fascista, fundador de la Falange Española, íntimo amigo de José Antonio Primo de Rivera y futuro ministro en el primer gobierno de Franco. Pero esto no es cierto; si lo fuera, el libro no valdría más que por los datos que contiene y su existencia -su valor-, como en el caso de un reportaje periodístico, dependería por completo de una realidad ajena y exterior a él, que la investigación de que da cuenta el texto habría contribuido a esclarecer. La verdad es otra: *Soldados de Salamina* es más importante que Rafael Sánchez Mazas y el fusilamiento del que escapó de milagro (cráter de la historia), porque en sus páginas lo literario termina prevaleciendo sobre lo histórico, la invención y la palabra manipulando la memoria de lo vivido para construir *otra* historia, de estirpe esencialmente literaria, es decir ficticia. (...) Este libro, que se jacta tanto de no fantasear, de ceñirse a lo estrictamente comprobado, en verdad transpira literatura por todos sus poros.”

- Mario Vargas Llosa. *El sueño de los héroes*. 2001. El País.

Como se ha apuntado anteriormente, *Soldados de Salamina* “está a caballo entre la literatura, la historia y un reportaje periodístico” (Mallorquí-Ruscalleda, 2014), ya que está construida aunando elementos facticios históricamente comprobables, extraídos de documentos, archivos históricos, testimonios orales y manuscritos, y mediante un ejercicio de autoficción literaria con gran cantidad de elementos ficcionales (Daiana & Ennis, 2014).

De hecho, Cercas ha afirmado que la literatura y el periodismo se pueden influenciar en gran medida y es algo que él ha puesto en práctica en su obra; pero alega que existe una diferenciación entre ambas formas de enunciación, que reside en su vocación para expresar verídicamente la realidad: “*Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante* y *Las leyes de la frontera* constan de entrevistas. Eso no quiere decir que la literatura y el periodismo sean lo mismo, pero el periodismo puede aprovechar cosas de la literatura y la literatura puede aprovechar cosas del periodismo. Hay una tensión ahí. A partir de *Soldados de Salamina* yo empiezo a ver posibilidades en el periodismo porque apenas había escrito en un periódico. Trato de explotar las posibilidades del periodismo. La relación con la verdad que tiene el periodismo es muy distinta a la que tiene la novela” (Cercas, 2014).

Se ha indicado que la vertiente literaria de corte creativo y alejado de la facticidad de la obra reside en la forma, la estructura formal con la que Cercas construye el relato: “la fantasía de un escritor no se vuelca siempre en lo anecdótico; a veces, como en este caso, se centra en la disposición de los materiales que constituyen el relato, en la manera de organizar el tiempo, el espacio, la revelación y la ocultación de los datos, las entradas y las salidas de los personajes. Aun cuando todo lo que *Soldados de Salamina* cuenta fuera verdad, y los protagonistas que en la historia aparecen hubieran sido en la realidad tal como allí se los describe, el libro no sería menos novelesco, fantasioso y creativo, debido a la astuta manera como está edificado, al sutil artificio de su construcción (Vargas Llosa, 2001).”

De igual forma lo afirmó el propio Cercas cuando dijo sobre su obra: “en realidad todo es real y todo es ficción. Todo es real porque los personajes tienen nombres reales, los hechos ocurrieron realmente, las fechas son exactas hasta donde yo he sabido. Pero todo es ficción porque todo está manipulado literariamente” (Blanes, 2012).

En cuanto al ejercicio de autoficción o metaficción que hay en el relato en primera persona sobre su investigación de los hechos, el Javier Cercas autor y el Javier Cercas narrador-protagonista guardan numerosos elementos en común: como el ser escritores y haber publicado las novelas *El móvil* y *El Inquilino*, la entrevista con Rafael Sánchez Ferlosio en la que cuenta la anécdota sobre Sánchez-Mazas, cómo se plantea escribir sobre la historia a raíz de un artículo por el aniversario de la muerte de Antonio Machado, o sus conversaciones con el historiador Miquel Aguirre y con los amigos del bosque (García-Nespereira, 2008) (Cavaliere, 2019).

Pero pese a tener muchos elementos facticios o basados en la realidad, el Javier Cercas narrador-personaje protagonista no coincide en su totalidad con el Javier Cercas real. Puesto que no es cierto que el autor trabajase como periodista en un diario de provincias, sino que tan solo era colaborador puntual de *El País* como articulista; su mujer no lo había abandonado, su padre no había fallecido, el escritor no era mayor de 40 años, Conchi no existe realmente (Cercas & Trueba, 2003) y el encuentro con Roberto Bolaño es inventado (Blanes, 2012). De igual forma, Miralles, el excombatiente que podría haber estado en el Collell cuando se dio el fusilamiento masivo, existe realmente, pero Cercas no llegó a contactar con él y el de la novela es un Miralles creado por el autor (Cercas & Trueba, 2003) (Cavaliere, 2019). Todos estos elementos son, por lo tanto, ficción literaria surgida de la creatividad inventiva del autor y no de una realidad verídica, pese a que resulten verosímiles o sean conjeturas posibles. Se ha descrito, por lo tanto, como “una ficción que imita la realidad” a través de la metaficción, es decir, de la referencia a lo real, pero sin plasmarla verazmente, y que tan solo es “real” en cuanto a que es verosímil con respecto a su coherencia interna (García-Nespereira, 2008).

Sobre estas ficciones, el escritor ha explicado que “la novela tiene la obligación de inventar. Entonces, en *Soldados de Salamina*, por ejemplo, había un episodio que con los instrumentos de la historia o del periodismo no se podían iluminar porque había un momento en que ya no se podía saber más (quién era el soldado). Ahí es donde empieza a operar, en esos momentos de oscuridad, la novela” (Cercas, 2014).

En cuanto al relato que reconstruye las vivencias de Sánchez Mazas y su biografía, buena parte de la información y hechos explicados están sustentados en documentación e investigación empírico-periodística realizada por el autor (Cercas, 2001); y, en consecuencia, tiene una

amplia base facticia probada y verificable. Pero, como el propio Cercas afirma en la novela antes de dicho pasaje, en muchas ocasiones la investigación ha estado condicionada por una documentación y recursos limitados. Puesto que se trata de hechos ocurridos más de 60 años atrás y, en algún caso, como el encuentro entre Sánchez Mazas y el miliciano, sin más prueba que testimonios orales de personas que no fueron observadores directos. Por lo que esto ha dejado lagunas que el autor ha llenado mediante “conjeturas razonables” (Cercas, 2001), invenciones que son verosímiles, pero no verídicas ni verificables.

Cercas justificó esa invención dentro de lo aparentemente es un “relato real”, utilizando su terminología, de la siguiente forma:

“El ‘relato real’, en el fondo, es imposible, desde mi punto de vista es imposible, no existe el relato real. Porque cuando tú empiezas a contar, ya estás inventando. De algún modo estás seleccionando los materiales y por tanto no reproduces la realidad. Es imposible el relato real - si contamos tú y yo esta entrevista el relato no será idéntico. Será distinto. Entonces, un relato real es un relato, digamos, cuyos personajes, cuyas circunstancias, son reales, pero que es consciente de que está haciendo ficción. [...] Entonces, lo que yo busco en el libro no es la verdad concreta, la verdad de los hechos, la verdad periodística, la verdad histórica; yo no busco eso. Yo busco una verdad universal, una verdad literaria. Es decir, mi libro no habla exactamente de la guerra civil, habla de otras cosas, habla de los héroes, de los muertos, etc.”

- Javier Cercas. 2004. *An Interview with Javier Cercas*. John Payne.

Esta concepción sobre su obra se alinea con lo expuesto anteriormente en el marco teórico en relación a que todo enunciado lingüístico, en tanto que el lenguaje es retórico, simbólico y referencial, y no una representación mimética y directa de la realidad percibida que quiere expresar, no puede representar dicha realidad externa de forma objetiva y absoluta; y, por lo tanto, es inherentemente ficción, aún en diversos grados y con la vocación verídica o no del autor como factor clave, y la “verdad” que representa es una verdad propia, literaria, una construcción ajena a la realidad externa.

7. LA FICCIÓN BASADA EN LA REALIDAD VIVIDA DE ERNEST HEMINGWAY EN *POR QUIÉN DOBLAN LAS CAMPANAS* (1940)

7.1 El autor

El escritor y periodista Ernest Hemingway nació en Oak Park, Illinois, en 1899 y murió en Ketchum, Idaho, en 1961. Empezó a trabajar como periodista en el diario *The Kansas Star*, donde adquirió y trabajó el estilo de escritura sobrio y ameno que le caracteriza trabajando desde Kansas City, Chicago y Toronto (Plimpton, 1958). También escribió reportajes para *The Toronto Star*, *Transatlantic Review*, *Esquire*, *Ken* o *Vogue* (Ruiz, 1997) (Chillón, 2014) y trabajó como corresponsal para la agencia NANA (North American Newspapers Alliance), que publicó sus piezas en multitud de diarios (Arasa, 2016).

Como aventurero y atraído por el riesgo, a los 19 años se implicó en la Primera Guerra Mundial como miembro de la Cruz Roja, llevando una ambulancia en Italia (Ruiz, 1997). En 1921 se trasladó a París como corresponsal de prensa para un editor canadiense y durante diversos años viajó por Europa y formó parte de los círculos literarios de la Generación Perdida junto a autores como Gertrude Stein o F. Scott Fitzgerald (Hemingway, 1964) (Ruiz, 1997). También trabajó como enviado especial en Oriente Próximo, España (Hemingway, 1923), país que visitó en diversas ocasiones, y Alemania (Chillón, 2014).

En 1926, en París, publicó sus primeras novelas, *Aguas primaverales* y *Fiesta*. De vuelta en Estados Unidos, en 1929, publicó *Adiós a las armas*, novela que relata una historia de amor entre un soldado y una enfermera durante la Primera Guerra Mundial y que tuvo un gran éxito, y, en 1932, el tratado taurino *Muerte en la tarde*.

Tras sus viajes por África en los años 30 escribió obras de perfil testimonial como *Las verdes colinas de África* (1935) y *Las nieves del Kilimanjaro* (1936) (de Manuel, 1987). Después, trabajó como corresponsal para NANA cubriendo la Guerra Civil Española, donde se implicó por convicción política a favor del bando Republicano y donde vio y vivió experiencias que plasmó en su novela *Por quién doblan las campanas* (1940) (Aupí, 2017). También acudió

como corresponsal para cubrir la Segunda Guerra Mundial empujado por su tercera esposa, la periodista de *Collier's* Martha Gellhorn (Ruiz, 1997).

En adelante, también vivió en Cuba, en una casa a las afueras de La Habana (Hemingway, 1949) (Plimpton, 1958) y después regresó a Estados Unidos (Ruiz, 1997), épocas en las que se dedicó a la pesca y a la escritura (Hemingway, 1949) (Plimpton, 1958).

En 1952 escribió *El viejo y el mar*, obra por la que en 1953 recibió el Premio Pulitzer. En 1954 fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Pocos años después, en 1961, sumido en una profunda depresión, se suicidó. Lo hizo disparándose en la cabeza con un fusil a los 61 años (Ruiz, 1997).

El periodista de *The Paris Review* George Plimpton describió a Hemingway tras entrevistarle en su casa de La Habana como “un narrador extraordinario, con un gran sentido del humor y una increíble base de conocimientos sobre los temas que le interesan”, como un “hombre ordenado y de costumbres”, con un estricto control de las palabras que escribía cada día, que escribía a mano en papel cebolla y de pie con la ayuda de un atril y, para los diálogos, con una máquina de escribir, y con “un nivel de dedicación al oficio que contradice la imagen de hombre exuberante y despreocupado que tiene el público de él”, perfeccionista y convencido de que “la literatura es una ocupación privada y solitaria”. También como un hombre propenso a guardar y vivir rodeado de recuerdos y objetos a los que tiene un apego emocional (Plimpton, 1958).

El propio Hemingway destila en la entrevista ese perfeccionismo metódico que perfila Plimpton, asegurando que la última página de *Adiós a las armas* (1929) la reescribió 39 veces hasta “quedar satisfecho” y “encontrar las palabras adecuadas” (Plimpton, 1958). El escritor afirma que siempre había querido ser escritor, que ha sido capaz de escribir bien en cualquier sitio y circunstancia, menos cuando lo interrumpe el teléfono y las visitas, y que “nunca se escribe mejor que enamorado”. También añade que las preocupaciones financieras y la mala salud son perjudiciales para un escritor y asegura que “escribir es una tarea tan difícil que raya lo imposible (Plimpton, 1958).”

En cuanto a estilo, el escritor afirmó que aprendió trabajando como periodista en el [Kansas City] *Star* de joven aprendió a escribir “oraciones enunciativas sencillas y bien formuladas”. También se declaró admirador de James Joyce y su *Ulises* (1922), por “romper las barreras de las restricciones” en las palabras que hasta entonces “estaban enjauladas” (Plimpton, 1958), en referencia al estilo indirecto libre practicado por el autor irlandés. También afirmó que su obra literaria estaba influenciada por maestros de diversos campos artísticos como Twain, Flaubert, Stendahl, Dostoievski, Tolstói, Chéjov, Maupassant, John Donne, Shakespeare, Mozart, Quevedo, Dante, Virgilio, Tintoretto, El Bosco, Bruegel, Goya, Giotto, Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Góngora y San Juan de la Cruz, entre otros (Plimpton, 1958).

7.2 Relación con la Guerra Civil Española: corresponsal americano en España

La Guerra Civil Española atrajo la atención internacional y concentró a muchos de los periodistas y corresponsales más destacados de su momento, puesto que “no era una guerra civil más en un país desde hacía años en declive y sin peso en el panorama internacional, sino el primer enfrentamiento abierto entre las ideologías antagónicas imperantes en aquel momento como alternativas a la democracia liberal” (Arasa, 2016) (García, 2017).

Por su naturaleza, fue un conflicto que despertó sentimientos a favor de un bando u otro; siendo el Republicano el que atrajo mayor simpatía por parte de la mayoría de intelectuales y periodistas extranjeros (Arasa, 2016) (Aupí, 2017). De hecho, muy pocos corresponsales mantuvieron una actitud estrictamente neutral e imparcial e, incluso, hubo casos en los que algunos publicaron textos que no tenían la vocación verídica y facticia propia del periodismo (Arasa, 2016).

Madrid y Barcelona, en el territorio de la República, acogieron a más de un centenar de periodistas de todo el mundo, atraídos por la revolución proletaria dentro de su territorio. La mayoría se instalaron en Madrid, en el hotel Gran Vía, primero, y en el hotel Florida, después, teniendo su centro de trabajo en el edificio Telefónica. El hotel Florida estaba lleno de visitantes, periodistas, prostitutas, soldados, aventureros, comisarios políticos, alcohol y objetos o recursos difíciles de encontrar fuera de allí (Preston, 2007) (Arasa, 2016). Y los periodistas

se alimentaban en él con comida escasa, guisos de garbanzos y bacalao que no eran de su agrado, condicionados por la falta de recursos que propiciaba la guerra (Preston, 2007).

Uno de los corresponsales que estuvo en el hotel Florida fue Ernest Hemingway (Hemingway, 1938), que escribió numerosos textos sobre la defensa de Madrid y otros eventos de la Guerra para la agencia NANA (North American Newspapers Alliance) (Arasa, 2016) (Aupí, 2017). El escritor y periodista estadounidense viajó a España para cubrir la guerra en cuatro ocasiones: primero de marzo a abril de 1937; después, de agosto de 1937 a enero de 1938, coincidiendo con la batalla de Teruel; en tercer lugar, de marzo a mayo de 1938; y, finalmente, de agosto a diciembre de 1938, coincidiendo con la Batalla del Ebro (Ruiz, 1997) (Arasa, 2016). Durante esos viajes, vio y relató en sus crónicas el asedio a Madrid, la Batalla de Guadalajara, la Batalla de Teruel y la Batalla del Ebro (Aupí, 2017).

Cuando Hemingway acude como corresponsal para cubrir la guerra, ya era un reconocido escritor en Estados Unidos y otros países y se convirtió en el corresponsal extranjero mejor pagado (Aupí, 2017). Algunos autores sostienen que acudió por militancia política antifascista, para buscar temas para escribir y para promocionar su figura como escritor (Arasa, 2016). De hecho, de él se ha dicho que escribió de la guerra en un tono más literario que periodístico (Aupí, 2017).

Hemingway mostró en su trabajo una postura explícitamente a favor del bando Republicano (Aupí, 2017), llegando a participar en una película documental con John Dos Passos, llamada *Spanish Earth*, con el objetivo de poner a la opinión pública estadounidense y al presidente Roosevelt a favor de la República. Ese activismo le llegó a costar que la NANA no le publicara algunas piezas o las cambiaran (Preston, 2007). También escribió una carta junto con la periodista Martha Gellhorn, que se convertiría en su pareja, dirigida a Eleanor Roosevelt pidiendo que el presidente estadounidense diese apoyo material y armamentístico a la República, ya que consideraba que no tenía los suficientes recursos frente al ejército franquista apoyado por Alemania e Italia (Arasa, 2016) (Aupí, 2017). De hecho, su trabajo ha sido calificado por algunos autores como un periodismo de acentuada subjetividad y ha habido autores que lo han acusado de justificar cualquier acción hecha por comunistas españoles durante la guerra (Arasa, 2016). También se ha apuntado a que trató de ensalzar la República y

los valores republicanos y democráticos de diversos protagonistas de sus crónicas para propiciar un acercamiento empático del público estadounidense y tratar de cambiar la visión de muchos dirigentes internacionales que asociaban al bando republicano con las ideologías revolucionarias de izquierda (Roldán, 2014). Otros autores, en cambio, sostienen que aún con ese compromiso ideológico y activismo, que le hicieron centrar su obra periodística sobre la guerra en relatar éxitos militares de la República, no perdió exactitud ni honestidad en sus piezas (Preston, 2007).

Además de su estancia en Madrid, el escritor y corresponsal estadounidense vivió los acontecimientos de la guerra civil en la zona del Ebro, un período en el que publicó numerosas crónicas. Hemingway vivió en primera persona la ofensiva franquista en el frente de Aragón en marzo y abril de 1938 para separar Cataluña y la Comunidad Valenciana con un corredor hasta el mar y la batalla del Ebro entre julio y noviembre del mismo año. También visitó Barcelona, localidades del Delta del Ebro y de Castellón como Tortosa, San Mateo o Cherta y se desplazó al frente del Segre, en Lleida. Durante ese periodo se acercó a la primera línea del frente, donde corrió riesgos y por donde en ocasiones avanzó con un coche con una bandera estadounidense para identificarse, y tuvo una relación cercana con los soldados de la retaguardia. También frecuentó fiestas en los cuarteles afines al bando republicano en Madrid (Arasa, 2016).

Entre diciembre de 1937 y enero de 1938, Hemingway viaja con las tropas republicanas comandadas por Hernández Saravia que entran a Teruel, zona clave y en disputa por su posición estratégica para conectar Madrid, Barcelona y Valencia, como él mismo escribió; donde pudo ver cómo el Batallón Lincoln volaba un puente y donde, poco después de la incursión republicana en la población, conoció al ministro de Defensa, Indalecio Prieto y al general Vicente Rojo. El escritor estadounidense relató en diversas crónicas la toma republicana de la ciudad y el frío “siberiano” de Teruel durante ese invierno, con las repercusiones que podría tener en la guerra (Aupí, 2017). De ese invierno también es conocida una fotografía de Robert Capa en la que aparece el escritor ayudando a un miliciano a preparar su rifle (Aupí, 2017), lo que ejemplifica la forma en la que se volcaba en la contienda en favor de la República.

En sus *Despachos de guerra*, escritos como corresponsal en España, Hemingway relata mediante un estilo literario temáticas como la huida de refugiados desde las tierras del Ebro

hacia Barcelona; sus encuentros con brigadistas estadounidenses y la situación que vivían éstos, especialmente el batallón Lincoln; cómo éstos hacían volar puentes y sobre la falta de recursos que padecían; sus acercamientos al frente en Teruel, Cataluña, los Pirineos o Madrid; los bombardeos alemanes e italianos sobre ciudades; la partición del bando republicano en dos tras la ofensiva sublevada a la altura de Vinaroz (Castellón); sus viajes por territorio valenciano explicando el territorio y la comida de la zona; la falta de mando único presente en el bando republicano; y la vida cotidiana de la sociedad española (Arasa, 2016) (Roldán, 2014).

Desde EE.UU., Hemingway también escribió en 1938 un artículo para el diario del Partido Comunista de la URSS, *Pravda*, en el que relataba y criticaba los “asesinatos” cometidos por el bando sublevado y bombardeos contra población civil que habitaba en ciudades alejadas del frente como Barcelona, Tarragona, Lleida, Granollers o Valencia (Arasa, 2016).

En agosto de 1938, Hemingway volvió a España en el que sería su último viaje para cubrir la guerra. En éste, viajó junto con otros periodistas como Robert Capa y militares republicanos como el coronel Hans Khale al frente del Ebro. Durante el periplo, sobrevivieron a explosiones cercanas, entrevistaron al líder del Quinto Regimiento, Enrique Líster, cruzaron el Ebro en una barca que consiguieron dando tabaco y regalos a los barqueros, porque los puentes habían sido destruidos, y estuvieron cerca de naufragar en un incidente que Hemingway resolvió con los remos (Preston, 2007) (Aupí, 2017). Tras la Batalla del Ebro, que vivió mayormente desde Barcelona, Hemingway volvió a EE.UU. y no fue testigo directo de los acontecimientos finales del conflicto y la victoria franquista (Arasa, 2016).

A nivel personal, durante la guerra y su estancia en España mantuvo una relación con la periodista Martha Gelhorn, que después sería su tercera esposa, mientras aún estaba casado con su segunda esposa. El propio Hemingway explicó en una carta a familiares que durante el tiempo en que volvía a EE.UU. no podía dormir porque sus amigos estaban en España. También es conocido que el escritor perdió el control en diversas ocasiones por el consumo de alcohol y se enzarzó en peleas por ello (Aupí, 2017), que paseó por zonas en conflicto para fanfarronear frente a compañeros de profesión, que llegó a tomar una ametralladora y disparar hacia territorio sublevado desde la lejanía, que vivió un bombardeo sobre el hotel Florida y que discutió y se

distanció del también escritor y corresponsal John Dos Passos a raíz de la desaparición del traductor de éste último a manos republicanas (Preston, 2007).

Las piezas periodísticas de Hemingway se caracterizaban por un tono muy personal y por la presencia de observaciones y reflexiones propias (Chillón, 2014). También por la ambivalencia, entre la noticia periodística y la literatura; a veces con información noticiosa y otras con relatos y vivencias personales de corte literario para transportar al lector a las escenas y situaciones que veía durante el conflicto (Aupí, 2017). De hecho, de su obra periodística también se ha dicho que en ocasiones priorizaba su faceta de escritor creativo e inventaba y reorganizaba la realidad con intenciones estéticas. Lo que generó controversia con sus superiores, puesto que la agencia para la que trabajaba quería conocer información estricta sobre la guerra y Hemingway enviaba relatos entre la ficción y la facticidad en la cuál era el personaje principal y narrador en primera persona (Burgess, 1987) (Chillón, 2014). Algunos autores, de hecho, han debatido sobre la fidelidad que pueden tener sus crónicas y han apuntado a que Hemingway llegó a mentir y fabular en su trabajo periodístico (Roldán, 2014). Aunque también cabe destacar que sus escritos pasaron por la censura de guerra republicana, lo que también condicionaba la facticidad de sus textos (Roldán, 2014).

En cuanto a forma, todas las piezas de Hemingway tenían un estilo conciso y directo, para abaratar el precio de las transmisiones del contenido por telegrama. El periodista era muy perfeccionista y corregía los textos docenas de veces, por lo que compañeros de profesión como Henry Buckley afirmaron que su técnica no se adaptaba a las prisas que requería un corresponsal de guerra (Arasa, 2016).

A continuación, algunos extractos de crónicas periodísticas de Hemingway como corresponsal en España para ejemplificar lo anteriormente referido:

“En Madrid tuvimos muchos chóferes a nuestra disposición. El primero que nos prestó servicios se llamaba Tomás, medía cuatro pies y once pulgadas de alto, se asemejaba a un enano de un lienzo de Velázquez metido en un mono de color azul, le faltaban varios dientes, mostraba vivos sentimientos patrióticos y le gustaba el whisky escocés.

Salimos de Valencia con él, y al divisar Madrid, que surgía como una blanca y poderosa fortaleza por la llanura de Alcalá de Henares, exclamó a través de su mellada dictadura:

- ¡Viva Madrid, capital de mi alma!
- ¡Y de mi corazón! - agregué.

Yo mismo me había tomado un par de copas después de un largo y frío viaje en automóvil.

- ¡Hurra! - exclamó Tomás, abandonando el volante con objeto de darme unas palmadas en la espalda.

Estuvimos a punto de chocar con un camión lleno de soldados y un automóvil del Estado Mayor. Prosiguió diciendo:

- Soy una persona sensible a las emociones...
- Y yo también - lo interrumpí -, pero no suelte el volante.
- Y de muy nobles sentimientos.
- No lo dudo, camarada, más debe estar atento a la carretera.

A lo que respondió:

- Puede usted confiar en mí.

(Hemingway, 1937).

- *Los chóferes de Madrid*. 1937. Ernest Hemingway. NANA

“Frente de Teruel. Estábamos tendidos en la línea de la infantería republicana en lo alto de un espolón. El fuego era tan nutrido que bastaba con asomar la cabeza por el borde de gravilla del parapeto para que un chorro silbadores e invisibles proyectiles de fusilería que venían del espolón de enfrente se le incrustaran en la barbilla, después de que el pesado tronar de las ametralladoras ya le hubiese levantado a uno la tapa de los sesos. Estas cosas eran sabidas, uno las había visto suceder.

(...) Dijeron que habían esperado nuestra llegada escondidos en sótanos y cuevas, tras la solicitud del Gobierno a que evacuasen la ciudad, ya que los fascistas no les habían permitido hacerlo. También dijeron que las tropas gubernamentales habían bombardeado solo los objetivos militares de la población. No lo digo yo; lo dijeron ellos.

Aún sentado en el automóvil, leo en los periódicos neoyorquinos, recién llegados a Madrid, que el general Franco ha dado al Gobierno cinco días de término para rendirse antes de que empiece su victoriosa ofensiva. Tal declaración me parece algo incongruente cuando está uno paseándose por las calles de Teruel, importante bastión de los fascistas para realizar sus operaciones militares con el objeto de llegar al mar” (Hemingway, 1937).

- *La caída de Teruel*. 1937. Ernest Hemingway. NANA.

“Esta noche los muertos yacen en sus frías tumbas en España. La nieve sopla a través de los olivos y se cuele entre las raíces de los árboles. La nieve se amontona en los túmulos con las lápidas de madera. (Cuando hubo tiempo de poner lápidas.) Los olivos, abatidos por las gélidas ráfagas, se ven desnudos, porque sus ramas inferiores se arrancaron para camuflar los tanques. Los muertos yacen en sus frías sepulturas en las pequeñas colinas que se alzan frente al río Jarama. Hacía frío aquel febrero en que murieron allí, y desde aquel entonces nos han advertido el cambio de las estaciones. Han pasado dos años desde que el batallón Lincoln defendió durante cuatro meses y medio las alturas del Jarama, y hace mucho tiempo que los primeros norteamericanos muertos forman parte del suelo español” (Hemingway, 1939).

- *A los norteamericanos muertos en España*. 1939. Ernest Hemingway. New Mases.

7.3 Descripción y resumen de la obra analizada

Por quién doblan las campanas es una novela de ficción literaria que toma abundantes elementos facticios de las vivencias de Hemingway viajando a España antes y, especialmente, durante la Guerra Civil Española como corresponsal. La obra relata el periplo de un grupo de guerrilleros afines al bando republicano escondidos en la Sierra de Guadarrama, liderados por el brigadista americano Robert Jordan, dinamitero, para volar un puente en el contexto de la ofensiva republicana a Segovia en 1937.

Se ha dicho que Hemingway escribió *Por quién doblan las campanas* concibiendo la novela como una contraparte contemporánea de *Guerra y paz* (1867), de Tolstoi; y se ha apuntado a que la obra del autor estadounidense debe ser vista como una novela cargada de implicaciones históricas y políticas entorno al debate global sobre la relevancia de la Guerra Civil Española para la democracia en el mundo, en el contexto global del auge del totalitarismo, de forma que aborda el gran tema de su tiempo (Mullet, 2019). El profesor emérito de la Universidad de Nueva York Gilbert H. Mullet describe la obra de la siguiente forma:

“Inmediatamente después de la Guerra Civil Española, Hemingway unió experiencia personal, inteligencia crítica y talento creativo para escribir *Por quién doblan las campanas*, creando una historia de amor para la audiencia popular mientras, a la vez, construía un drama a través del tropo de la guerra con todas las complejas interacciones entre las fuerzas culturales, históricas e ideológicas que definieron al conflicto. El amor de Hemingway por España, sus esfuerzos incansables para apoyar la causa republicana y sus advertencias sobre las crecientes fuerzas totalitarias muestran a un comprometido y visionario artista que anticipó el mundo que venía”.

- George H. Mullet. Hemingway and the Spanish Civil War. 2019

A nivel compositivo, la novela ha sido descrita como “un relato de aventuras tenso, comprimido y de ritmo rápido impulsado por los motivos literarios de la guerra, el amor, la traición y la muerte” (Mullet, 2019).

7.4 Análisis del género literario-periodístico

Por quién doblan las campanas puede definirse de forma prominente como una novela de ficción literaria; entendiendo la novela como un género versátil capaz de absorber y recrear múltiples formas de escritura (Chillón, 2014:159) y caracterizado por “la narración en prosa de acontecimientos inventados que suceden a personajes imaginarios que se encuentran en trances conflictivos” (De Riquer, 1984). En este caso, se trata de una novela de corte realista, es decir, aquella que pretende representar con verosimilitud la realidad perceptible (Chillón, 2014: 161).

Si bien es cierto que, en ese afán realista de relatar una situación verosímil en el marco de la Guerra Civil Española, y en tanto que Hemingway tenía la intención de relatar las circunstancias reales del conflicto para hacérsela conocer al público (Mullet, 2019), que diversos hechos, personajes y circunstancias están basados ampliamente en realidades vividas u observadas por Hemingway (Mullet, 2019), y que incluso llega a exponer elementos verídicos que él mismo había relatado en sus crónicas como corresponsal (Chillón, 2014), se podría argumentar que existe un ligero acercamiento - quizá de forma no autoconsciente por parte del autor - hacia aquello que Steiner calificó como “posficción”, en los términos expuestos en el marco teórico, como una “poética basada en lo documental” (Steiner, 1965), en lo facticio dentro de la ficción literaria; si bien *Por quién doblan las campanas* en ningún caso pretende ser una novela puramente facticia o un reportaje novelado, sino que presenta la facticidad inherente a toda novela de corte realista, pero llevada un paso más allá.

7.5 Técnicas compositivas

Ernest Hemingway afirmó que escribió *Por quién doblan las campanas* con la trama “urdida desde el principio”, pero, aun así, explicó que durante el proceso de escritura de la obra iba inventando, añadiendo y experimentando con elementos y técnicas sobre la marcha (Plimpton, 1958).

En cuanto al estilo de la escritura, *Por quién doblan las campanas* está compuesta con la prosa amena, concisa y directa que caracteriza a su autor y que, como él mismo afirma, aprendió trabajando como periodista en su juventud para el *Kansas City Star* (Plimpton, 1958), lo que evidencia otro punto de encuentro entre el periodismo y la literatura en la obra de Hemingway.

También se han encontrado en su estilo y obra una gran influencia de los escritores españoles de la Generación del 98 como Baroja, Azorín, Blasco Ibáñez, Machado, Unamuno, Valle-Inclán o Juan Ramón Jiménez, con los que entró en contacto en sus numerosos viajes a España ya durante los años 20 del siglo pasado; influencia en cuanto a “frases cortas, claridad, lenguaje conciso, descripciones impresionistas del paisaje, poesía integrada dentro de la prosa, diálogos extensos y la búsqueda de una verdad definida como aquello que el autor siente”; así como, a

nivel temático, en relatar a “toreros, anarquistas, pescadores y héroes masculinos y con un código de honor estoico” (Vega, 2020).

El siguiente fragmento extraído de la obra ejemplifica el estilo ameno de Hemingway y traza un breve perfil del héroe de su historia:

“El joven, cuyo nombre era Robert Jordan, se sentía extremadamente hambriento e inquieto. Tenía hambre con frecuencia, pero a menudo no se notaba preocupado, porque no le daba importancia a lo que pudiera ocurrirle a él mismo y conocía por experiencia lo fácil que era moverse detrás de las líneas del enemigo en toda aquella región. Era tan fácil moverse detrás de las líneas del enemigo como cruzarlas si se contaba con un buen guía. Sólo el dar importancia a lo que pudiera sucederle a uno, si era atrapado, era lo que hacía la cosa arriesgada; eso y el saber en quién confiar. Había que confiar enteramente en la gente con la cual se trabajaba o no confiar para nada, y era preciso saber por uno mismo en quién se podía confiar. No le preocupaba nada de eso. Pero había otras cosas que sí le preocupaban.

- *Por quién doblan las campanas*. Ernest Hemingway. 1940.

La obra de Hemingway cuenta con los elementos compositivos estilísticos que son presumibles a una novela: narración, construcción de escenas, descripción de espacios y lugares, retratos de personajes, diálogos, monólogos y, en ocasiones, también se insertan en la prosa piezas de poesía.

Por quién doblan las campanas cuenta de forma generalizada con un narrador omnisciente que conoce todo sobre los hechos y personajes que relata, como muestra la narración en el fragmento anterior.

En ocasiones, Hemingway hace que sus propios personajes sean los que cuenten sus historias y son ellos los que, a través de extensos monólogos, toman el curso de la narración; normalmente para relatar eventos pasados, es decir, analepsis, o que imaginen su futuro con

prolepsis, (Mullet, 2019). El fragmento expuesto a continuación muestra cómo el personaje de Pilar narra sus años de juventud en Valencia antes de la guerra con un monólogo dentro de una conversación en el bosque junto a Robert Jordan y María:

“Estuve allí durante el tiempo que duró el contrato que tenía Finito para torear tres corridas en la feria. Nunca he visto tanta gente. Nunca he visto unos cafés tan llenos. Había que aguantar horas antes de encontrar asiento, y los tranvías iban atestados hasta los topes. En Valencia había ajeteo todo el día y toda la noche. (...) Íbamos a la playa y nos bañábamos, y había barcos de vela que se sacaban del agua tirados por bueyes. Metían los bueyes mara dentro, hasta que se veían obligados a nada; entonces se les uncía a los barcos, y cuando hacían pie de nuevo, los remolcaban hasta la arena. Diez parejas de bueyes arrastrando un barco de vela fuera del mar, por la mañana, con una hilera de olitas que iban a romperse en la playa. Eso es Valencia. (...) Comíamos en los tenderetes de la playa. Pastelillos rellenos de pescado, pimientos morrones y verdes y nuececitas como granos de arroz. Pastelillos de masa ligera y suave, y pescado en una abundancia increíble. Camarones recién sacados del mar, bañados con jugo de limón. Eran sonrosados y dulces y se comían en cuatro bocados. Pero consumíamos montañas de ellos. Y luego paella, con toda clase de pescado, almejas, langostinos y pequeñas anguilas. Y luego, angulas, que son anguilas todavía más pequeñas, al pilpil, delgadas como hilo de habas retorciéndose de mil maneras y tan tiernas, que se deshacían en la boca sin necesidad de masticarlas. Y todo ello acompañado de un vino blanco frío, ligero y excelente, a treinta céntimos la botella. Y, para acabar; melón. Valencia es el país del melón.”

- *Por quién doblan las campanas*. Ernest Hemingway. 1940.

Hemingway también otorga el peso de la narración a su protagonista, que de forma puntual transmite al lector monólogos relativamente extensos con el devenir de sus pensamientos mediante el uso de la primera persona. El siguiente fragmento extraído del capítulo decimotercero ejemplifica este recurso en la figura de Robert Jordan:

“<<Basta - se dijo -. Deja de pensar en esas cosas. Has hecho el amor a esa muchacha, y ahora que tienes la mente despejada te pones a buscarte cavilaciones. Una cosa es pensar en lo que tienes que hacer y otra preocuparte inútilmente. No te preocupes. No debes hacerlo. Sabes perfectamente lo que tendrás que hacer y lo que puede ocurrir. Por supuesto, hay cosas que pueden ocurrir. Cuando te metiste en este asunto, sabías cuál era el objeto de tu lucha (...)>>”.

- *Por quién doblan las campanas*. Ernest Hemingway. 1940.

Ocasionalmente, el narrador omnisciente de Hemingway también recurre al estilo indirecto libre para expresar pensamientos de su protagonista sin necesidad de introducirlos explícitamente. Como en el siguiente fragmento:

“(...) Pero ¿debe ejecutar un hombre órdenes imposibles sabiendo a qué conducen? ¿Incluso aunque provengan de Golz que representa al partido al mismo tiempo que al ejército? Sí, debía ejecutarlas, porque era solamente ejecutándolas como podía probarse su imposibilidad. ¿Cómo saber que eran imposibles mientras no se hubiesen ensayado? SI todos se ponían a decir que las órdenes eran imposibles de cumplir cuando se recibían, ¿adónde irían a parar? ¿Adónde iríamos a parar todos, si se contentasen con decir <<imposible>> en el momento de recibir órdenes?”

- *Por quién doblan las campanas*. Ernest Hemingway. 1940.

Algunos de los pasajes extensos en los que los personajes toman el control de la narración y relatan hechos pasados son presumiblemente pequeños cuentos o piezas de corte biográfico o memorias, a la vez que constituyen un ejemplo de prosa testimonial en primera persona, así como crónicas de sucesos ya ocurridos, como cuando en el capítulo décimo el personaje de Pilar explica en primera persona lo que hizo y vio en su pueblo cuando estalló la guerra.

Por otro lado, los relatos sobre la comida y escenas comunes de la vida cotidiana se asemejan al cuadro de costumbres. Todo esto ejemplifica la característica inherente a la novela como un macrogénero versátil capaz de contener e hibridar todo tipo de textos en su interior (Chillón, 2014: 162).

Hemingway incluye en su obra abundantes descripciones de paisajes, lugares, objetos y personajes, también con el estilo sobrio y conciso de la narración; y, además, con algunas figuras retóricas ocasionales, especialmente metáforas con una intención estética. Se trata de descripciones muy plásticas y visuales, influenciadas quizá, por los artistas y pintores impresionistas que el autor toma como referentes, como explica en la entrevista con George Plimpton para *The Paris Review*. La siguiente pieza ejemplifica todo lo anterior:

“Estaba tumbado boca abajo, sobre una capa de agujas de pino de color castaño, con la barbilla apoyada en los brazos cruzados, mientras el viento en lo alto, zumbaba entre las copas. El flanco de la montaña hacía un suave declive por aquella parte; pero, más abajo, se convertía en una pendiente escarpada, de modo que desde donde se hallaba tumbado podía ver la cinta oscura, bien embreada, de la carretera, zigzagueando en torno al puerto. Había un torrente que corría junto a la carretera y, más abajo, a orillas del torrente, se veía un aserradero y la blanca cabellera de la cascada que se derramaba de la represa, cabrilleando a la luz del sol. (...) Sobre las agujas de pino desplegó la copia fotográfica de un mapa militar y lo estudió cuidadosamente. El viejo observaba por encima de su hombro. Era un tipo pequeño y recio que llevaba una blusa negra al estilo de los aldeanos, pantalones grises de pana y alpargatas con suela de cáñamo. Resollaba con fuerza a causa de la escalada y tenía la mano apoyada en uno de los pesados bultos que habían subido hasta allí.”

- *Por quién doblan las campanas*. Ernest Hemingway. 1940.

En cuanto a las descripciones de los personajes, más allá del relato sobre la apariencia de los mismos, Hemingway traza perfiles de personas complejas y poliédricas a lo largo del devenir de la novela. Como el propio autor argumentaba, en la construcción de los personajes trataba de que éstos tuvieran “todas las dimensiones, no planos”, porque, según Hemingway, “si solo es como una fotografía del personaje, describir a alguien sin más, sin profundidad, has fracasado”. (Plimpton, 1958). Un ejemplo de ello es el personaje del guerrillero Pablo, en tanto que, si bien en un principio se muestra como un hombre tozudo, borracho y cobarde; en adelante el personaje toma diversas dimensiones, mostrándose como sensible y vulnerable, como cuando sufre y llora por haber perdido autoridad en la guerrilla en favor del liderazgo de Pilar, su mujer,

y cómo le duele que el resto lo abandonen; compasivo y bondadoso con Robert Jordan, “porque es un buen chico”; y, tal y como afirma el personaje del viejo guerrillero Anselmo, un líder muy inteligente y reflexivo.

Si algo caracteriza la prosa de Hemingway en la novela es la presencia de diálogos para sostener el devenir de las escenas, puesto que éstos son abundantes, formando conversaciones entre personajes extensas y de un ritmo rápido que ameniza la lectura, además de que se trata de un recurso fundamental del autor para hacer avanzar la trama, dar información vital de contexto y trazar perfiles de los personajes.

- “¿Qué es lo que miras? - preguntó uno de los hermanos, el de la cicatriz.
- Te estoy mirando a ti - dijo Jordan.
- ¿Tengo algo raro en la cara?
- No - dijo Jordan -; ¿quieres un cigarrillo?
- Venga - dijo el hermano. No lo había querido antes -. Son como los que llevaba el otro, el del tren.
- ¿Estuvo usted en el tren?
- Estuvimos todos en el tren - contestó el hermano calmadamente -. Todos, menos el viejo.
- Eso es lo que deberíamos hacer ahora - dijo Pablo -. Otro tren.
- Podemos hacerlo - dijo Jordan -. Después del puente.

Vio que la mujer de Pablo se había vuelto de frente y estaba escuchando. Cuando pronunció la palabra puente, todos guardaron silencio.

- Después del puente - volvió a decir Jordan con intención. Y tomó un trago de ajenjo. << Será mejor poner las cartas sobre la mesa - pensó -. De todas formas, me veré obligado a hacerlo.>>
- No estoy por lo del puente - dijo Pablo, mirando hacia la mesa -. Ni yo ni mi gente.

- *Por quién doblan las campanas*. Ernest Hemingway. 1940.

Finalmente, otra característica muy ligada a las capacidades de la novela, algo que señalaba el teórico de la literatura ruso Mijaíl Bajtin (Chillón, 2014: 164), y que está presente en *Por quién doblan las campanas*, es la adaptación de la forma de hablar, argot o dialecto al personaje. El ejemplo más claro de esto en la obra es el personaje de El Sordo, el viejo guerrillero que aparece por primera vez en el capítulo undécimo, y el cual habla a Robert Jordan con palabras cortas, frases entrecortadas y gesticulando porque cree que así lo entenderá mejor por su condición de extranjero.

7.6 Delimitación entre facticidad y ficción

En marzo de 1939, Hemingway explicó en una carta a su traductor ruso, Ivan Kashkin, que estaba ideando una novela que mostrase “todas las facetas de la guerra”, que se aproximase al conflicto “lenta y honestamente y lo examine de muchas formas” (Mullet, 2019). El escritor quería hablar de “desertores y héroes, cobardes y valientes, traidores y hombres incapaces de serlo”, puesto que durante su estancia en España había visto “mucho egoísmo, coraje y cobardía, especialmente durante el tiempo que acompañó a dinamiteros en el frente de Teruel” (Mullet, 2019).

La obra se enmarca en la batalla por el control la Sierra de Guadarrama como trasfondo, tras el intento fallido del general Emilio Mola de tomar rápidamente Madrid al inicio de la guerra, en julio de 1936, avanzando con tropas carlistas y falangistas desde Navarra. Concretamente, Hemingway emplaza su historia dentro de la ofensiva republicana a Segovia entre mayo y junio de 1937, que fue repelida por las tropas y la aviación nacional y supuso la muerte de 3.000 soldados republicanos, 1.000 de los cuales pertenecían a las brigadas internacionales (Mullet, 2019).

Al igual que, como se ha visto anteriormente, la obra periodística de Hemingway se caracteriza por una mirada, reflexión y construcción literaria que pueden llegar a comprometer su facticidad, las novelas de ficción del escritor a menudo recreaban hechos, diálogos y situaciones realmente sucedidas que él mismo había vivido o visto y publicado previamente en forma de crónicas y reportajes como parte de su labor periodística. Su obra, por lo tanto, se caracteriza por una línea borrosa entre el reportaje facticio y la ficción literaria, en la que en ocasiones es

difícil diferenciar qué es verídico y qué imaginado y con qué vocación se ha escrito un texto (Chillón, 2014).

Asumiendo esa vocación de nutrirse de la realidad vivida para escribir, de forma generalizada, se asume que fueron sus viajes a España para conocer en primera persona y cubrir periodísticamente la Guerra Civil lo que permitió que Hemingway tuviese la información y el conocimiento necesario sobre el conflicto para escribir *Por quién doblan las campanas*. De hecho, el escritor le dijo a Malcolm Cowley en una carta: “no es sólo la Guerra Civil lo que relato... es todo lo que he aprendido sobre España durante dieciocho años” (Mullet, 2019).

Algunos autores argumentan que el escritor llegó a construir pasajes enteros de la novela basándose enteramente en piezas periodísticas que él mismo había publicado (Chillón, 2014), por lo que ésta tendría una vocación en parte facticia. Por el contrario, otros han afirmado que la novela es tan solo una obra puramente de ficción que no aporta hechos concretos sobre la guerra, sino que ésta es tan solo un marco histórico para mostrar la visión favorecedora de republicanos y comunistas que Hemingway también mostraba en sus piezas facticias como corresponsal, con una intención literaria y política (Arasa, 2016).

También se ha argumentado que el vínculo que Hemingway estableció con los brigadistas internacionales en los frentes de Teruel, Guadalajara y Castilla le conmovieron y le llevaron a escribir *Por quién doblan las campanas* como un elogio a todos ellos (Aupí, 2017).

De hecho, se ha apuntado a que el protagonista de *Por quién doblan las campanas*, Robert Jordan, dinamitero de las Brigadas Internacionales, está basado en Robert Hale Merriman, líder de la Brigada XV o Batallón Lincoln durante marzo de 1938, a quien acompañó en el frente de Teruel y con quien compartió numerosas vivencias (Aupí, 2017) y que se trata de héroe simbólico para representar y homenajear a los americanos que lucharon por la República (Mullet, 2019).

Otros personajes también están basados en personas reales; como el severo e histriónico general soviético Golz, una representación ficcional del general polaco Karol Swierczewski (Preston, 2007). Y “un pasaje prácticamente autobiográfico”, según Preston, de la novela incluye al

personaje Karkov, basado en el periodista y escritor soviético, corresponsal de la guerra para el diario *Pravda*, Mikhail Kolstov, “los ojos y oídos de Stalin en España”; al cual Hemingway describe como “el hombre más inteligente” que había conocido, al que atribuye un gran sentido del humor y al que relata con la convicción de querer fusilar a generales que consideraba traidores (Preston, 2007).

Sobre la presencia de facticidad en su obra, Hemingway afirmó para *The Paris Review* que algunos de sus personajes están basados en personas reales, aunque, la mayoría de veces, los inventaba “a partir de conocimientos generales del ser humano y su experiencia con la gente”: “un escritor, si es bueno, no describe. Lo que hace es inventar o crear a partir de conocimientos personales o impersonales” (Plimpton, 1958). El carácter relativamente basado en la realidad de la obra es evidente. De hecho, la periodista y corresponsal de *Associated Press* y *London Times*, Milly Bennet, afirmó haber ayudado a Hemingway a recopilar información y hechos para escribir *Por quién doblan las campanas* (Preston, 2007).

Esto ejemplifica la facticidad inherente a la obra aparentemente de ficción del escritor, que basaba ampliamente sus relatos novelados en aquello que veía o vivía o, en todo caso, aquello que conocía formaba un poso en su mirada y un contexto fundamental para dotar de riqueza y profundidad a las historias. Él mismo explica de la siguiente forma:

“Si un escritor deja de ser observador está acabado. Aunque no hace falta observar de forma consciente ni pensar todo el tiempo en la posible utilidad de las cosas. Tal vez sea así al principio, pero luego todo lo que uno ve va a parar al gran depósito de cosas que sabe o ha visto. Por si a alguien le interesa, diré que siempre intento escribir de acuerdo con el principio del iceberg. Siete octavas partes del total están bajo el agua. Puedes ocultar a la vista cualquier cosa que sepas, y tu iceberg tendrá mayor solidez, lo importante es lo que no se ve. Si un autor omite algo porque no lo sabe, crea una laguna en el texto. *El viejo y el mar* podía haber tenido más de mil páginas, y podían haber aparecido todos los personajes del pueblo y todas sus historias personales sobre cómo se ganaban la vida, dónde nacieron, qué tipo de educación recibieron, cuántos hijos tuvieron, etcétera. Hay escritores que hacen eso de forma extraordinaria, pero en literatura estás limitado por aquello que ya se ha hecho de forma satisfactoria, y por eso

intenté aprender a hacer algo distinto. (...) He visto marlines aparearse y sé cómo lo hacen, he visto un banco de más de cincuenta cachalotes en esas mismas aguas, y lo dejé fuera, igual que todas las historias que conozco del pueblo de pescadores. Pero esos conocimientos son la parte del iceberg que no está a la vista”.

- Hemingway a George Plimpton para *The Paris Review*. 1958.

Tomando su concepción de la literatura de ficción y la mirada del escritor, la teoría del iceberg, es plausible y verosímil afirmar que todo aquello que Hemingway vio, conoció e hizo durante sus viajes a España y su cobertura de la Guerra Civil como corresponsal en el frente republicano, está inherentemente destilado en *Por quién doblan las campanas*, ya sea plasmando personas o situaciones reales, aún con un nombre ficticio, o mediante el poso que esas vivencias dejaron en el conocimiento y la mirada del autor.

Hemingway también afirmó lo siguiente: “el escritor inventa o crea a partir de cosas que han pasado y cosas que existen, empleando como materia prima todo lo que sabe y todo lo que no puede saber, y el resultado no es una representación, sino algo completamente nuevo, más auténtico que cualquier cosa real o viva” (Plimpton, 1958).

Esta concepción de la literatura, de la obra de ficción, puede enlazarse con la teoría de Chillón anteriormente expuesta en el marco teórico, que afirma que, en tanto que un relato puede no ser veraz ni verificable, aquello a lo que debería aspirar el periodismo, y no hay ejemplo más claro que una historia que no pretende serlo puesto que se concibe como literatura de ficción novelada, sí puede tratarse de una verdad construida con un sentido propio y perfectamente verosímil; es decir, que podría tratarse de algo plausible y verdaderamente ocurrido. Si bien *Por quién doblan las campanas* no es veraz ni verificable, ni pretende serlo, no deja de construir y relatar una verdad verosímil, basada en aquello que sí es verificable, como es la situación de Guerra Civil en España, la presencia de brigadistas internacionales luchando en el bando republicano, los guerrilleros en las montañas, los generales soviéticos, los puentes que fueron derruidos durante el conflicto, la represión sobre las mujeres del bando nacional rapándolas, las comidas y bebidas que se muestran, los lugares y ciudades reales (El Escorial, Segovia, Teruel, Navacerrada, Guadarrama etc.), las formas de hablar, cánticos, dichos populares, personajes,

con sus ideas, ideología y discursos (tanto los basados en personas reales, como las personas reales que se mencionan, como el general republicano Vicente Rojo) escenas costumbristas, disputas, amoríos o cualquier otro elemento y detalle relatado por Hemingway en la obra. La novela, aunque es ficción literaria y no pretende ser otra cosa – una dicción ficticia manifiesta, en los términos del marco teórico, que establece ese pacto tácito con el lector - no es puramente producto de la imaginación del autor, sino que presenta multitud de elementos facticios o basados en la realidad vivida y, en consecuencia, constituye un relato en parte informativo que permite al lector conocer muchos aspectos reales de la Guerra Civil Española.

Cuando Hemingway relata, a través de Robert Jordan, la visión de un americano en España durante la guerra, y afirma a través del personaje que todo extranjero debe siempre en cada nueva situación ofrecer tabaco a los hombres españoles y no acercarse a las mujeres (Hemingway, 1940), en esencia pudo estar relatando su propia experiencia como extranjero y americano en la Guerra Civil Española. Por otro lado, la historia comienza en mayo de 1937 en la Sierra de Guadarrama, un entorno conocido por Hemingway, que mantuvo contacto con tropas leales a la República asentadas en las montañas de la zona junto con el oficial Alexander Orlov (Mullet, 2019).

De igual forma, sobre el personaje de María, también es relevante apuntar, para mostrar la parte de facticidad inherente a la novela, que Hemingway conoció en un hospital en Mataró (Barcelona) a una enfermera llamada María, que había sido, al igual que la María ficticia, violada por tropas nacionales (Mullet, 2019).

Hemingway también contó en una carta a Max Perkins, su editor, que estaba construyendo escenas basadas en sus recuerdos en el frente y en la observación de muchos comandantes militares y líderes de partidos, como los anteriormente citados Líster, Durán o Kashkin, e incluso de Dolores Ibárruri, La Pasionaria (Mullet, 2019).

Por otro lado, se exponen en *Por quién doblan las campanas* situaciones y cánticos que el autor solo pudo haber conocido de primera mano durante su estancia en España, como Rafael, personaje de etnia gitana que, guitarra en mano, canta los siguientes versos:

“Tengo nariz aplastá,
tengo cara charolá,
pero soy un hombre
como los demás.
Gracias a Dios que soy negro
y que no soy catalán.”

- *Por quién doblan las campanas*. Ernest Hemingway. 1940

De igual forma, las numerosas referencias a la cultura gitana, a la que pertenecen varios de los guerrilleros de la novela, como la lectura de manos, la música o ciertas supersticiones que se mencionan, es algo que Hemingway debió conocer de primera mano en sus viajes por el territorio antes y durante la guerra.

También se evidencia, a través del derrotismo del personaje de Pablo, guerrillero en el bando republicano, que no miliciano republicano, atormentado por la falta de recursos para la guerra y los que sí tiene el enemigo, una de las obsesiones de Hemingway como periodista cubriendo el conflicto: alertar a las autoridades americanas y mostrar a la opinión pública que el bando republicano no tenía los recursos militares suficientes y necesitaban el apoyo de Estados Unidos y las democracias occidentales para poder hacer frente a los sublevados apoyados por Alemania e Italia.

Y se ha apuntado a que el relato que el personaje de la guerrillera Pilar cuenta en el capítulo décimo de la novela sobre cómo se vivió en su pueblo el estallido de la guerra y los horrores, torturas y humillaciones que vio contra las personas del pueblo de ideología derechista, están ampliamente basadas en los hechos ocurridos en Ronda (Málaga) en 1936 (Mullet, 2019). De igual forma, las descripciones costumbristas llenas de detalle sobre la comida, estilo de vida y curiosidades relacionadas con Valencia que también relata el personaje de Pilar, en el capítulo octavo, deben tener su fuente en las numerosas visitas de Hemingway a la capital levantina; puesto que ya en los años 20 estuvo en la ciudad y fue donde comenzó a escribir sus primeras obras, además de que volvió allí durante su cobertura de la guerra.

Con el devenir de los acontecimientos de la novela y el curso de la operación militar que se relata, Hemingway también muestra, a través de los monólogos de Robert Jordan, su visión basada en su experiencia empírica sobre la ineficacia, la desorganización y la falta de medios de muchas tropas afines a la República, y critica duramente a Indalecio Prieto y los generales Miaja y Rojo. También muestra una visión crítica de “La Pasionaria”, la comunista Dolores Ibárruri, y, no solo es mencionado, sino que aparece en la historia, el líder brigadista André Marty, a quien caracteriza como un hombre duro, paranoico y represivo (Roldán, 2014).

8. CONCLUSIONES

A través del presente trabajo de investigación se ha podido constatar que a partir del S.XIX el conjunto de teorías de la filosofía del lenguaje y las aportaciones de autores que los académicos han denominado como “giro lingüístico”, entre los que se encuentran las aportaciones de filósofos como Wilhem von Humboldt, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Edward Sapir o Benjamin L. Whorf, han evidenciado que el lenguaje es la condición inherente al pensamiento y que uno no existe sin el otro; que los enunciados verbales son capaces de crear y transformar la realidad material, el mundo, y que todo discurso es interpretación inherentemente condicionada por la percepción subjetiva del hablante.

Por lo tanto, toda verbalización está cargada de sesgos y de la visión del emisor y no existe tal cosa como la objetividad al relatar aquello que se percibe en la realidad. Tampoco hay una diferenciación estricta y clara entre los enunciados verbales ficticios, inventados, y facticios, aquellos que se basan en lo percibido que ha sucedido en la realidad material, sino que existe una gradualidad y una gama de grises entre ambos polos. También se ha podido constatar cómo toda expresión hablada o escrita es una forma de metáfora, de

PLANTEAMIENTOS INICIALES

1. El periodismo y la literatura son dos formas de expresión humana, de narrar, estrechamente ligadas, con infinidad de puntos comunes, similitudes, géneros híbridos, técnicas compositivas y vocación de abordar la realidad aplicables en ambas (ésta última intrínseca en el periodismo y posible en la literatura).
2. En consecuencia a la primera afirmación, las líneas y definiciones que delimitan qué es periodismo y qué es literatura son, en multitud de ocasiones, en textos y obras, difusas.
3. Es posible que un autor cruce esa línea que aparentemente diferencia periodismo y literatura y que haya obras que hibriden ambas formas de discurso, intencionadamente o no; con narraciones periodísticas que caen en la invención creativa no veraz y narraciones consideradas de ficción literaria que están sustentadas en innumerables elementos extraídos de la realidad.
4. *A sangre y fuego* (1937) es una obra periodística que relata la realidad ocurrida verazmente y que, a nivel estilístico y compositivo, utiliza técnicas narrativas heredadas de la literatura.

5. *Soldados de Salamina* (2001) es una novela a medio camino entre el periodismo y la literatura ficticia, que aúna tanto elementos reales como ficticios y que tiene una intención explícita tanto periodística como literaria.
6. *Por quién doblan las campanas* (1940) es una novela de ficción literaria ampliamente basada en la experiencia real del autor como corresponsal en España durante la guerra y en la que aparecen situaciones y personajes realmente ocurridos.
7. En consecuencia, las tres obras ejemplifican un proceso escalonado o progresivo desde la veracidad al mostrar la realidad del periodismo (Chaves Nogales), hacia la literatura de ficción

construcción retórica y simbólica, por lo que existen una diferenciación, una distancia, entre aquello que sucede o se percibe que sucede en la realidad y aquello que se expresa verbalmente sobre lo anterior; y que todo acto de habla y expresión sobre vivencias, historias o hechos ocurridos, ya sean con una vocación de expresar verazmente la realidad o una invención, son inherentemente un acto narrativo (Chillón, 2014).

Partiendo de esas premisas teóricas, se ha expuesto cómo en la época posmoderna, la caracterizada por la extensión de las ideas anteriores durante el S.XX, se ha producido una crisis de confianza en la palabra y en su capacidad de expresar la realidad y, por lo tanto, de crear “verdad”, enunciados verdaderos sobre el mundo, por esa condición retórica, subjetiva y metafórica, plagada de condicionantes subjetivos, que la caracteriza (Vidal, 2005). Por ello, en adelante, se ha extendido un paradigma relativista, crítico y deconstructor de los cánones, las ideas y convenciones sociales hasta entonces arraigados en la sociedad como inamovibles, como verdades absolutas y objetivables.

Una deconstrucción que ha cambiado la forma en la cual se concibe el periodismo, la supuestamente considerada “no ficción”, y los cánones que lo caracterizaban bajo la perspectiva del periodismo de masas hegemónico y en la opinión pública mayoritaria: de objetividad en cuanto a su capacidad de expresar aquello que ocurre en la realidad y de concisión, claridad, sencillez y síntesis en cuanto a estilo (Chillón, 2014) (Vidal, 2005). Se ha teorizado sobre cómo el periodismo no produce “verdad objetiva”, sino discurso inherentemente interpretativo y cargado de sesgos y de la

visión del autor y que han proliferado gran cantidad de autores que han experimentado con las posibilidades de la disciplina innovando mediante la incorporación de técnicas compositivas asociadas comúnmente a la literatura de ficción.

En consecuencia, aquello que produce el periodismo es literatura o discurso facticio, es decir, enunciados que tienen la vocación intencionada, dentro de las limitaciones que son propias al lenguaje y el pensamiento, de expresar con toda la honestidad, veracidad y verificabilidad posible aquello que el periodista, ha percibido de la realidad. Un periodismo que puede construirse con infinidad de técnicas y estilos compositivos creativos, muchos heredados de la literatura de ficción (Chillón, 2014): es lo que en el presente trabajo se ha denominado como periodismo literario.

De igual forma, se ha podido observar cómo en la literatura de ficción se han deconstruido los cánones, puesto que éstos no son verdades inmutables, sino que cambian en base al horizonte de expectativas de autores, crítica y público (Chillón, 2014), se ha dado paso a la hibridación de géneros, estilos y normas; y el periodismo ha tenido un gran papel como influencia en ello. También se ha podido constatar cómo la literatura, en tanto que aparentemente es ficción, invención, también cuenta con innumerables elementos facticios basados en la observación y exposición de la realidad percibida.

En consecuencia, durante décadas, han proliferado multitud de obras que evidencian los lazos estrechos que hay entre el periodismo y literatura, que presentan elementos tanto ficticios como facticios, o construcciones en las que la delimitación entre unos y otros son muy difusas; y técnicas compositivas y géneros presentes en ambas formas de creación, como la narración, el diálogo, la descripción, la documentación, la construcción con escenas, la entrevista, la cita, el reportaje, la crónica o la prosa testimonial. De esta forma, queda sustentada teóricamente la primera hipótesis planteada al inicio del presente trabajo.

Para probar estas investigaciones académicas empíricamente sobre obras de carácter periodístico y literario y las relaciones entre ellas se ha realizado el análisis cualitativo de las tres obras referidas desde el inicio del presente trabajo: *A sangre y fuego* (1937), de Manuel Chaves Nogales; *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas; y *Por quién doblan las*

campanas (1940), de Ernest Hemingway; tres autores cuya obra ha transitado entre el periodismo y la literatura.

En cuanto al género al que pertenecen y la presencia de facticidad y ficción, en un inicio se había afirmado *a priori* en las hipótesis que *A sangre y fuego* (1937) era un conjunto de crónicas periodísticas facticias y veraces escritas mediante un estilo y técnicas compositivas heredadas de la literatura de ficción; que *Soldados de Salamina* (2001) era una novela a medio camino entre el periodismo y la literatura ficticia, porque tenía elementos de ambas; y que *Por quién doblan las campanas* (1940) era una novela de ficción basada en la experiencia real del autor y con situaciones y personajes reales, por lo que tenía un componente facticio.

Tras el análisis, se ha constatado que en la obra de Chaves Nogales pertenece a un género difuso entre la crónica periodística, el reportaje, el ensayo interpretativo del autor y la ficción a modo de cuento o relato breve. Mientras que la de Javier Cercas es una novela de carácter literario que, en su interior incluye e hibrida multitud de géneros tales como el reportaje literario, el ensayo, la prosa testimonial a modo de autoficción, la crónica, la autobiografía, la biografía y el cuadro de costumbres; puesto que, como se ha indicado anteriormente la novela es un macrogénero contenedor. En este sentido, *Soldados de Salamina* es la más compleja y diversa de las tres obras analizadas en cuanto a los géneros que abarca. Finalmente, la obra de Hemingway es una novela de ficción literaria en prosa y de corte realista; con tintes de autoficción, en tanto que contiene experiencias reales vividas por el autor.

En cuanto al estilo de la prosa, tanto Cercas como Hemingway comparten la claridad, la concisión y la sencillez formal, con un lenguaje similar a la lengua hablada como el que caracteriza el canon del periodismo hegemónico. Eso es especialmente notorio en el caso de Hemingway, cuya escritura cuenta con un predominio de frases cortas y denotativas, construidas sintéticamente y con una estructura sencilla. Mientras que Chaves Nogales, si bien no llega a emplear una prosa hermética y culterana, en ocasiones opta por una escritura más elaborada y cargada de oraciones subordinadas y abundantes figuras retóricas como metáforas, comparaciones e hipérbolos; con las que, como han indicado algunos autores, buscaba transmitir el horror de la guerra con vivacidad.

Tanto *A sangre y fuego* como *Por quién doblan las campanas* emplean un narrador omnisciente que conoce todo sobre sus personajes y situaciones. En el caso del primero, además, es común que se emplee un omnisciente editorial que detiene la narración para convertir las crónicas en ensayos plagados de interpretación y valoraciones que rompen con el paradigma del periodismo objetivista; mientras que la obra de Hemingway, aun siendo ficción literaria explícita, es más proclive a un omnisciente neutral, que deja que las valoraciones recaigan sobre el diálogo de sus personajes. En ambos casos, de forma puntual se utiliza el estilo indirecto libre, con expresiones de aquello que pasa por la cabeza de los personajes insertados en la narración. Por otro lado, Cercas emplea un registro diverso de narradores en capítulos y circunstancias diversas dentro de la trama. De forma prominente emplea un narrador testigo en primera persona con una visión explícitamente subjetiva y valorativa, el narrador-escritor-protagonista al que se ha referido anteriormente. Si bien en el reportaje literario insertado dentro de la novela sobre la historia de Sánchez Mazas emplea un narrador omnisciente similar al de los otros dos autores y, de forma puntual, deja que la narración recaiga en algún personaje, que emplea una tercera persona. Esto último es algo que también está presente en *Por quién doblan las campanas*, puesto que hay diversos momentos en los que los personajes toman el control de la narración mediante monólogos.

Algo que tienen en común los tres autores, tanto en la facticidad como en la ficción, es la construcción de escenas que permiten al lector “observar” aquello que se relata; construidas con la alternancia de narración, descripción, diálogos y con mucha atención al detalle. Ya sea las escenas de batallas de Chaves Nogales, las conversaciones y entrevistas en sobremesas del narrador-protagonista de Cercas con sus personajes, o las aventuras del brigadista Robert Jordan y su compañía de milicianos en Guadarrama.

En las tres obras, las escenas relatadas cuentan con abundancia de diálogos de sus personajes. Hemingway hace un especial uso de esta técnica compositiva, llegando a construir conversaciones muy extensas que abarcan buena parte de los capítulos con multitud de diálogos de frases cortas. El uso de esta técnica en las obras de Chaves Nogales y Cercas es más comedido en favor del relato del narrador o del sumario periodístico para explicar aquello que dicen personajes de forma indirecta, a modo de cita. Esto podría explicarse por el carácter relativamente más facticio de estas obras, que tan sólo reconstruyen algunos diálogos retenidos

o los que son de utilidad para el relato, con precisión; mientras que la novela de Hemingway, en tanto que es novela ficticia, se permite inventar los diálogos extensos que quiera el autor para la trama.

En cuanto a las descripciones, los tres autores hacen uso de ellas de forma similar para la facticidad y para la ficción: con especial atención al detalle relevante puntual y para describir personajes, situaciones y objetos. No se trata, cabe decir, de descripciones especialmente extensas y detalladas como las presentes en la literatura realista o naturalista, sino que tan solo son herramientas puntuales y concisas, como pinceladas, para guiar al lector, apuntar a detalles necesarios para la trama y realizar pequeños retratos de los personajes.

Como técnicas compositivas diferenciales entre las obras, Chaves Nogales emplea en ocasiones el sumario periodístico para aportar contexto sobre las escenas que retrata, como información general sobre el devenir de la guerra; Javier Cercas aporta documentos insertados dentro de la narración, como la transcripción de un diario escrito a mano por Sánchez Mazas, lo que acerca la obra al reportaje documental; y Hemingway adapta la forma de escribir diálogos al habla de su personaje, como cuando el personaje de El Sordo emplea frases entrecortadas o palabras sueltas.

En cuanto a la presencia de ficción y de facticidad, Chaves Nogales, que trabajaba como periodista en Madrid durante el estallido de la Guerra Civil y que, poco después, se exilió cruzando el país hacia Francia y mantuvo un estrecho contacto con otros periodistas y exiliados y con políticos y militares mientras escribía *A sangre y fuego* - muchos de los cuales aparecen o se mencionan en las crónicas -, afirma explícitamente que todo lo que relata son hechos y situaciones que vio y conoció en primera persona; por lo que se presume que es una obra periodística. Si bien, diversos autores han demostrado que inventa el nombre de ciudades y personajes, que su narrador omnisciente que conoce todo en detalle acerca de los pensamientos de sus personajes pone en entredicho su facticidad, por lo que podría tratarse de conjeturas inventadas, y hay quien ha apuntado a que no se trata de crónicas veraces, sino cuentos escritos a modo de fábulas construidas a medida para mostrar una visión holística de las circunstancias de la Guerra Civil bajo la mirada del autor y para que los lectores entiendan el conflicto. Esto hace que la cuarta afirmación previa, la relativa a la concepción común de *A sangre y fuego*

como periodismo estrictamente veraz, quede, en parte, puesta en entredicho; puesto que no es totalmente cierto, como se ha dicho en un inicio, que la de Chaves Nogales sea una obra periodística estrictamente acorde a la realidad, pese a que sí busca abordar y transmitir a los lectores la realidad de la Guerra Civil. Es, por lo tanto, una construcción literaria basada en realidades constatadas y que transmite “verdad”, pero no estrictamente veraz ni verificable, como se presume al periodismo. Similar al caso de Janet Cooke y su reportaje sobre “Jimmy” planteado al inicio del trabajo.

La línea entre facticidad y ficción en *Soldados de Salamina* es posiblemente la más compleja de las tres obras analizadas, puesto que, como se ha explicado, juega con el lector y explora de forma intencional los límites entre el relato real y el ficticio. Cercas propone una narración de autoficción en primera persona aparentemente concebida y mostrada como real, pero, tal y como él mismo ha afirmado *a posteriori*, ésta presenta innumerables elementos inventados en cuanto a las vivencias y situaciones en las que entra el personaje. Cercas inventa personajes y situaciones y le dice al lector explícitamente que son verdaderas dentro de la propia novela, como el personaje de Conchi; o toma personas reales, pero inventa encuentros y conversaciones, como con Miralles o Bolaño. En cuanto al “relato real”, en términos del propio autor, dentro de la novela, el episodio de Sánchez Mazas en el Collell reconstruido, si bien está sustentado en testimonios, investigación y documentos, por lo que tiene una gran base facticia verificable, la narración a modo de reportaje literario cuenta también con elementos sometidos a la creatividad del autor, puesto que no había forma de conocerlos con total exactitud y, como el propio autor confirma dentro de la novela, se trata de conjeturas razonables y verosímiles y de concesiones literarias. En consecuencia, la quinta afirmación previa, queda confirmada, puesto que *Soldados de Salamina* aúna ficción y realidad de forma intencional y explícita: pero, como se ha podido observar, el juego del autor es mucho más complejo del planteado al inicio, en tanto que en lo presumiblemente real también hay ficción, y en lo presumiblemente ficticio, hay realidad. De ahí la complejidad de la obra.

Por quién doblan las campanas es la única de las obras que no presenta facticidad explicitada por parte del autor, puesto que el pacto tácito que forma con el lector es de que se trata de una novela de ficción literaria. Aun así, las circunstancias, el contexto concreto y los lugares en los que se enmarca el relato son reales, la ofensiva republicana en Guadarrama. También diversos

personajes están basados en personas reales que Hemingway conoció como corresponsal en España, entre ellos el propio protagonista; y aparecen figuras públicas de relevancia reales, como la Pasionaria. De igual forma, Hemingway vivió de cerca cómo los brigadistas internacionales volaban puentes en los alrededores de Madrid, lo que constituye el móvil principal de la novela. También hay autores que han apuntado a que hay pasajes completos de la novela extraídos directamente de situaciones que el autor había relatado en crónicas periodísticas como corresponsal. Por lo tanto, la sexta afirmación previa planteada, relativa a la facticidad en parte presente en la novela, queda confirmada.

El análisis de las obras en base al marco teórico también ha validado la segunda afirmación previa planteada al inicio. Como evidencian las complejidades abordadas dentro de cada una de las piezas analizadas, en el periodismo literario y en la literatura en ocasiones es difícil delimitar con precisión qué relata elementos reales o basados en la realidad y qué es ficción creativa; puesto que, en cuanto a los textos novelísticos se ha constatado cómo contienen mucha facticidad, y los textos periodísticos analizados, en tanto que son reconstrucciones literarias, están inherentemente condicionados a la visión subjetiva y la mente creativa del autor y presentan muchos elementos no veraces. De esta forma se valida también la tercera afirmación previa planteada, relativa a lo fácil y común que es que un autor pueda saltar esa línea difusa. En consecuencia, en ocasiones tan solo se puede confiar en la palabra del autor, puesto que no es posible verificarlo y tan solo se pueden trazar conjeturas; y la delimitación entre qué es una obra, si ficción o periodismo literario, la conforma el horizonte de expectativas del público, como afirma Chillón, y la intención explicitada del autor.

Finalmente, la séptima afirmación previa, queda, bajo interpretación propia tras el trabajo realizado, relativamente puesta en entredicho: como se ha podido observar, entre periodismo facticio y literatura de ficción no hay una línea clara y fácilmente delimitable, sino un espectro, por lo que es difícil afirmar que, como se ha dicho en un inicio, las tres obras puedan mostrar un proceso escalonado y progresivo desde la facticidad a la ficción. En su lugar, a través de ellas se ha compuesto una panorámica de cómo periodismo y literatura, facticidad y ficción, se interrelacionan e hibridan a través de infinitas formas incluso dentro de cada una de las obras que *a priori* se considerarían de forma hegemónica y simplificada, según el horizonte de

expectativas comúnmente asumido, tan solo novelas o tan solo piezas periodísticas, creando unas fronteras profundamente difusas; mucho más de lo imaginado previo análisis.

Como ejercicio de honestidad académica, cabe mencionar las limitaciones inherentes al presente trabajo. En primer lugar, el análisis se ha abordado cualitativamente tomando como axiomas diversas teorías sobre cuestiones profundamente abstractas e interpretativas de la disciplina del comparativismo periodístico-literario, por lo que otros autores podrían emplear paradigmas y visiones enfrentadas o diferentes a las que se han tomado como referencia. Por otro lado, se han analizado tan sólo tres obras concretas, tomadas a modo de ejemplo y escogidas intencionalmente por sus características, por lo que las conclusiones aquí expuestas no constituyen una verdad científica comprobada con una gran muestra, y quizá el tema planteado tampoco se preste a ello, sino que se trata más bien de un discurso retórico y reflexivo para hacer dialogar unas teorías con unas piezas concretas que las ejemplifiquen. De igual forma, es importante resaltar que el presente trabajo ha tenido las condiciones inherentes a un trabajo de fin de grado, es decir, que ha sido elaborado por un estudiante en formación y no experto en la materia que se ha aproximado por primera vez a la disciplina y a la investigación de perfil académico, por lo que lo que en él se plantea está sujeto a correcciones y una profundización mucho mayor.

Para finalizar, otras posibles líneas de investigación similares a la aquí realizada pueden ser aplicar el marco teórico a otras obras distintas que también hibriden periodismo y literatura; alejarse del campo periodístico-literario y realizar un análisis en el campo de las ideas políticas sobre las visiones implícitas sobre la Guerra Civil Española en las tres obras analizadas a través de la teoría del *framing*; y, también, abordar en detalle los textos periodísticos de Hemingway como corresponsal durante la Guerra Civil y tratar de encontrar elementos comunes concretos entre su obra ficticia y lo que relata en *Por quién doblan las campanas* (1940).

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Angulo Egea. (2013). *Crónica y mirada: aproximaciones al periodismo narrativo* / María Angulo (coordinadora). Madrid. Libros del K.O.

Arasa. (2016). *De Hemingway a Barzini: corresponsales extranjeros en la Guerra Civil*. Barcelona. Strella Maris.

Aupí, Buckley, R., & Santa Cecilia, C. G. (2017). *Crónicas de fuego y nieve: la Guerra Civil Española y los corresponsales internacionales en la Batalla de Teruel* / Vicente Aupí ; prólogo de Ramón Buckley ; introducción de Carlos García Santa Cecilia. Dobleuve Comunicación.

Celada, González de la Aleja, M., Pastor García, D., & Celada, A. R. (2013). *La Prensa británica y la Guerra Civil española* / edición de Antonio R. Celada, Manuel González de la Aleja Barberán, Daniel Pastor García. Amarú.

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

Cercas, Javier. (2005). *La Velocidad de la luz*. Barcelona. Tusquets.

Chaves Nogales, Manuel (con Cintas, M.) 2013. *A sangre y fuego: héroes, mártires y bestias de España*. Barcelona. Ed. Libros del Asteroide.

Chiappe, Doménico. (2010). *Tan real como la ficción: (herramientas narrativas en periodismo)* / Doménico Chiappe. Laertes.

Chillón, Llovet, J., & Vázquez Montalbán, M. (2014). *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación* (Edición electrónica., Vol. 28). Universitat Pompeu Fabra.

Cintas, María Isabel. (2011). *Chaves Nogales: el oficio de contar* / María Isabel Cintas Guillén. Fundación José Manuel Lara.

Hemingway, Ernest. 1940. *Por quién doblan las campanas*. (Barcelona. Ed. Planeta. 2002.)

Hemingway, Ernest. 1964. *París era una fiesta*. (Barcelona. Ed. Debolsillo. 2013.)

Hemingway, Ernest. (Con Ruiz Quintano) (1997). *La Guerra, los toros, Cuba, Africa y mi mujer: los reportajes inéditos en España* / Ernest Hemingway. Tescmascinco.

Hernández, Luis Guillermo. (2017). *Periodismo literario: el arte de contar historias* / Luis Guillermo Hernández. Comunicación social.

Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. London: Harper and Row.

Mullet, Gilbert H. 2019. *Hemingway and the Spanish Civil War: the distant sound of battle*. Ed. Palgrave Macmillan.

Nietzsche, Valdés, L. M., & Orduña, T. (1980). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral: la voluntad de ilusión en Nietzsche* / traducción de Luis Manuel Valdés y Teresa Orduña.

Preston, Anson, B., & García Pérez, R. (2007). *Idealistas bajo las balas: corresponsales extranjeros en la guerra de España* / Paul Preston; traducción de Beatriz Anson y Ricardo García Pérez. Debate.

Sabés Turmo, & Verón Lassa, J. J. (2006). *La Eficacia de lo sencillo: introducción a la práctica del periodismo* / Fernando Sabés Turmo, José Juan Verón Lassa. Comunicación Social.

Searle. (1997). *La Construcción de la realidad social* / John R. Searle; prólogo [y traducción] de Antoni Domènech. Paidós.

Trueba, & Cercas, J. (2003). *Soldados de Salamina* / David Trueba; [basado en la novela de Javier Cercas]. Plot.

Vidal i Castell. (2005). *El Malson de Chandos: aproximació a la crisi acadèmica i professional del periodisme des de la crisi postmoderna de la paraula* / David Vidal Castell. Universitat Autònoma de Barcelona.

Wolfe, & Guarner, J. L. (2012). El Nuevo periodismo / Tom Wolfe; traducción de José Luis Guarner (1a ed. en “Compactos”). Anagrama.

Artículos y trabajos académicos

Avilés Diaz, Jorge. 2012. Chaves Nogales: el oficio de contar [Reseña]

<https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/44287103?sid=primo&seq=3>

Blanes, Jaume P. (2012). Los agujeros del “relato real”. Usos del archivo y del testimonio en Soldados de Salamina (Cercas/Trueba)/The Holes of “True Tale”. Uses of Archive and Testimony in Soldiers of Salamina (Cercas/Trueba). Archivos de la Filmoteca, 70, 139–.

<https://www-proquest-com.are.uab.cat/docview/1362841490?pq-origsite=primo>

Brando, Oscar. 2019. Leandro Delgado: el escritor actor (ficción, posficción y después).

<https://doi.org/10.4000/lirico.8315> <https://journals.openedition.org/lirico/8315>

Bringas, & Ennis, J. A. (2014). Montaje y memoria en la novela española contemporánea: Isaac Rosa, Benjamín Prado, Javier Cercas. Informes Científicos y Técnicos (Universidad Nacional de La Patagonia Austral), 4(1), 32–54. <https://doi.org/10.22305/ict-unpa.v4i1.40>

Cavaliere. (2020). Metaficción historiográfica y autoficción: diferentes compromisos con la referencialidad en Estação das Chuvas de José Eduardo Agualusa y Soldados de Salamina de Javier Cercas. Interlitteraria, 24(2), 479–494. <https://doi.org/10.12697/IL.2019.24.2.16>

García-Nespereira. (2008). El “relato real” de Javier Cercas: la realidad de la literatura. Confluencia (Greeley, Colo.), 24(1), 117–128.

<https://www.proquest.com/docview/206547504?parentSessionId=8vHC96MblPGWyk%2B2PL%2B6s0dH3FzSRh%2FDLzmROT40sbs%3D&pq-origsite=primo&accountid=15292>

Guerrero del Río, Eduardo. (2017). Javier Cercas: entre la crónica y la ficción. Mensaje (Santiago, Chile), 66(662), 56–. <https://www-proquest-com.are.uab.cat/docview/1942147202?pq-origsite=primo>

Mallorquí-Ruscalleda, Enric. (2014). Responsabilidad, memoria y testimonio en Soldados de Salamina de Javier Cercas. *Hispanic Research Journal*, 15(3), 256–270. <https://doi.org/10.1179/1468273714Z.00000000089>

de Manuel Mortera, Teresa. (1987) Hemingway, su obra y su tiempo. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, ISSN 0214-4842, ISSN-e 2171-9098, N.º. 1, 1987, págs. 51-64 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282439>

Martín López, Jordi (2021). ¿Y por qué no? La obsolescencia de la división entre alta y baja cultura en la época posmoderna y digital. Documento inédito, entrega académica. Universitat Autònoma de Barcelona.

Martínez Montón, Rosa. 2013. Chaves Nogales: el oficio de contar. https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2013/203228/laberintos_a2013n15p326.pdf

Payne. (2004). Open Forum - An interview with Javier Cercas: language, history and memory in Soldados de Salamina. *International Journal of Iberian Studies*, 17(2), 117–124. <https://doi.org/10.1386/ijis.17.2.117/0>

Pérez. (2013). Manuel Chaves Nogales, periodista. *Anagramas*, 11(22), 131–144. <https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/656/597>

Pérez Álvarez, & Martínez Illán, A. (2016). El arte del retrato en los textos periodísticos de Manuel Chaves Nogales. *Zer* (Bilbao, Spain), 21(40), 219–236. <https://doi.org/10.1387/zer.16426>

Requejo Aleman, Jose Luis. (2011). El legado de los Muckrakers. *Revista question*, 1(29). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

Roldán Torreño, Miguel Ángel (2014). Ernest Hemingway: Su visión sobre la Guerra Civil Española. *Ab Initio: Revista digital para estudiantes de Historia*, ISSN-e 2172-671X, Año 5, N.º. 9, 2014, págs. 131-152 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4699562>

Valls, Fernando. 2018. Universidad Autónoma de Barcelona. Un estudio en marcha: sobre los cuentos de A sangre y fuego (1937), de Manuel Chaves Nogales.

https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2018/199936/orillas_a2018n7p149.pdf

Vega. (2020). The Influence of Spanish Writers on Hemingway. The Hemingway Review, 39(2), 63–77. <https://doi.org/10.1353/hem.2020.0002>

Vidal i Castell, & Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Periodisme i de Ciències de la Comunicació. (2001). Alteritat i presència : contribucions a una teoria analítica i descriptiva del gènere de l'entrevista periodística escrita des de la filosofia, la lingüística i els estudis literaris. Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/38577>

Artículos de diarios y revistas

Ayuso, Bárbara. 2021. Traje una sandía. Revista Jot Down. Formato web. <https://www.jotdown.es/2021/05/traje-una-sandia/>

Cercas, Javier. 29 de mayo de 2021 La última victoria del nacionalismo. El País. Formato web. <https://elpais.com/eps/2021-05-30/la-ultima-victoria-del-nacionalismo.html>

Cercas, Javier 21 de abril de 2019. El nacionalismo y la izquierda. El País. Formato web. https://elpais.com/elpais/2019/04/15/eps/1555315420_253711.html

Elansari, Samar. 21 de febrero de 2021. El grito de auxilio de las monjas de la calle de Xuclà en el Raval. El Periódico. Edición Web. <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20220221/grito-auxilio-monjas-calle-xucla-raval-barcelona-desahucios-13177778>

Fuenteálamo, María José. 18 de abril de 2021. El fusilamiento de Javier Cercas como en su 'Soldados de Salamina' por “guerracivilistas” de ahora. El Español. Formato web. https://www.elespanol.com/reportajes/20210418/fusilamiento-javier-cercas-soldados-salamina-guerracivilistas-ahora/574443014_0.html

Hemingway, Ernest. 1938. *Historia de una patraña*. Revista Ken. (Consultado en: La Guerra, los toros, Cuba, África y mi mujer. Colección Clásicos del Periodismo. Temascinco Ediciones)

Hemingway, Ernest. 1923. La corrida de toros es una tragedia. Toronto Star Weekly. (Consultado en La Guerra, los toros, Cuba, África y mi mujer. Colección Clásicos del Periodismo. Temascinco Ediciones)

Pérez, Paca. 29 de diciembre de 2021. Pronunciamento de Sagunto. Revista Zenda. Formato Web. <https://www.zendalibros.com/pronunciamento-de-sagunto-29-de-diciembre-de-1874/>

Plimpton, George. 1958. Entrevista a Ernest Hemingway. The Paris Review. Consultado en Belmonte, Calvo, J., Fernández, G., López Martín, F., Belmonte, M. (Belmonte B., & Fernández, G. (Fernández G. (2020). The Paris Review : entrevistas (1953-2012) / traducción de María Belmonte, Javier Calvo, Gonzalo Fernández Gómez y Francisco López Martín (Primera edición). Acantilado.

Regina Samson. (2014). Del primer golpe posmoderno. Historia, ficción, periodismo y las posibilidades de la escritura. Entrevista a Javier Cercas. Iberoamericana (Madrid, Spain), 13(52), 157–161. <https://doi.org/10.18441/ibam.13.2013.52.157-161>

Vargas Llosa, Mario. (2001) El sueño de los héroes. El País. Formato web. https://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046_850215.html

Vázquez, Mari Cruz. 2012. *Javier Cercas, Escritor*. Vivir Extremadura. Retratos. <https://www.vivirextremadura.es/javier-cercas-escritor/>

Audiovisual

Guisado, Maite. (2008). Javier Cercas y Soldados de Salamina. La mandrágora TVE. <https://www.youtube.com/watch?v=3x00wRAxJ34>

