

Recordar la violencia franquista. El caso de *El vano ayer* de Isaac Rosa. ¿Una nueva propuesta?

Sara POLVERINI
Università degli Studi di Siena

Resumen

El artículo se plantea analizar la propuesta narrativa presentada por Isaac Rosa en la novela *El vano ayer*. Tras una breve introducción sobre los dos enfoques narrativos que más éxito tienen en la narrativa actual sobre guerra civil y franquismo, se examinará la propuesta de Rosa. Este ensayo se propone identificar las diferencias y las semejanzas existentes entre *El vano ayer* y dichos enfoques para averiguar si efectivamente se trata de una propuesta nueva.

Palabras clave: Isaac Rosa, tardofranquismo, violencia, tortura, metaliteratura.

Abstract

This article analyses Rosa's narrative project in the novel *El vano ayer* (2004). After a brief introduction to the two most common current narrative approaches to the Spanish Civil War and Francoism, Rosa's proposal will be examined. The aim is to identify both the differences and the similarities between Rosas's novel and these two approaches, in order to figure out if the one offered in *El vano ayer* can be considered a new one.

Keywords: Isaac Rosa, late Francoism, violence, torture, metaliterature.

1. UNA PREMISA SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL SOBRE GUERRA CIVIL Y FRANQUISMO

El presente artículo tiene como objetivo el análisis de *El vano ayer* de Isaac Rosa en la medida en que esta se presenta como una propuesta 'nueva' con respecto al panorama ultra-contemporáneo de novelas sobre la guerra civil y el franquismo.

Es indispensable hacer una premisa ya que, si bien se considera limitativo comparar esta novela con otras obras específicas, no nos lo parece hablar en términos más genéricos sobre dicha cuestión. Para hacerlo es ineludible individuar algunas corrientes que se han ido formando en la novelística contemporánea que ha abordado el tema. La clave de identificación aquí utilizada es la representación de la violencia.

Dado el gran auge que han tenido en las últimas dos décadas los temas de la guerra civil española y el franquismo, es obvio encontrar distintas propuestas representativas. Ahora bien, siendo como es una presencia imprescindible a la hora de

abordar el tema bélico, la violencia puede ser utilizada como clave para distinguir diversas corrientes con respecto a los distintos objetivos de los autores. No es propósito de este ensayo analizar todas las posibilidades que este procedimiento desencadenaría; es suficiente señalar las dos tendencias principales, cuya identificación resulta útil para este artículo.

En la obra de la mayoría de los autores, junto a una falta de debate sobre la (im)posibilidad de representar fielmente el pasado, se manifiestan principalmente una de estas dos posturas: por una parte una defensa de la República y su ideología, que lleva a una adulterada representación de aquella época como utópica; por otra, una confianza en un perspectivismo de voces – falseado, a la vez que manipulado, consciente o inconscientemente, por el autor – que atribuiría a la obra una supuesta objetividad dada por la mirada distante del escritor contemporáneo. Dado esto por sentado, la representación novelesca de la violencia de la guerra y del franquismo juega un papel central a la hora de definir el objetivo de los autores. A cada tendencia corresponde una aproximación diferente a la violencia: 1) la legitimación partidaria de la violencia y 2) la representación *politically correct* de las novelas de reconciliación.

1.1 LEGITIMACIÓN PARTIDARIA DE LA VIOLENCIA

En su estudio *La guerra persistente*, Antonio Gómez López-Quñones señala y analiza las novelas sobre guerra civil y franquismo que legitiman cierto tipo de violencia y desprestigian otro. Son novelas que crean una jerarquía moral de la violencia (bélica y política): la violencia republicana como reacción al Alzamiento Nacional y a la puesta en peligro de una República legalmente instituida no es solamente legítima sino incluso ennoblecedora para los sujetos que la utilizan y la fuerza de su legitimación reside en unos ideales superiores (Gómez López-Quñones, 2006: 105-108). De ahí que el crítico hable de “visión nostálgica del tiempo utópico de la República” (ibíd.: 197-203). Pero este tipo de representación de la violencia resulta insuficiente por no corresponder a un análisis crítico de los mecanismos sociales de la violencia, “porque su poder evocador y simbólico predomina sobre la discusión crítica de sus posibilidades, contradicciones y carencias” (ibíd.: 107). La violencia está puesta al servicio de la representación de la República, es decir, es un instrumento representativo, no el objeto de la representación. Obviamente, por ser representativa de una categoría, la de los republicanos, no conlleva una responsabilidad individual: los hombres son el vehículo que el ideal utiliza para conseguir su objetivo. La figura del héroe republicano que se sacrifica por la causa es una expresión metonímica de su comunidad. Esta representación de la violencia tiene dos objetivos: 1) anular *a posteriori* parte de la derrota que sufrió el bando vencido, o sea la caída en el olvido y 2) a modo de continuación del conflicto bélico y en forma de labor propagandística republicana tardía, ganar ideológicamente. Se trata de una literatura cargada de sentido político,

cuyo mayor defecto es, a veces, la tendencia a una simplificación dicotómica de la cuestión moral¹.

1.2 LA VIOLENCIA EN LAS NOVELAS DE RECONCILIACIÓN

La segunda tendencia es la que más auge ha tenido, sobre todo gracias al éxito de la novela que se considera que la encabeza, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Se trata de la que se está definiendo como ‘novela de reconciliación’. Este tipo de historias proporcionaría – o, mejor dicho, intentaría proporcionar – una versión *politically correct* del pasado español, al retratar supuestamente todos los puntos de vistas posibles en un esfuerzo de mayor – aunque nunca absoluta – objetividad. Obviamente, este programa narrativo se refleja en una representación *light* de la violencia, justificada, la mayoría de las veces, por el contexto bélico (sobre todo se repite la idea de que ‘hubo atrocidades en ambos bandos’). Ya Amélie Florenchie ha señalado claramente las carencias y los peligros de esta elección narrativa:

se pretende encontrar un terreno neutral de compasión común a través de la creación literaria, equiparando el sufrimiento de los republicanos y de los franquistas [...]. La puesta en perspectiva de diferentes opiniones, pretextando la libertad de expresión y la búsqueda de la mayor objetividad, se convierte en una forma de relativismo que tiende a quitarle gran parte de su responsabilidad a los antiguos franquistas. (2011: 263-264)

Se trataría entonces de autores que buscan el compromiso entre las dos visiones opuestas – es decir, la antigua distinción nacionales/republicanos, buenos/malos, según ellos, no se ajusta a la realidad actual – y por lo tanto pueden encontrar en el diálogo con la nueva generación una relectura del pasado que pierda su carga política en favor de una versión apaciguadora. Lo que es, al fin y al cabo, una mera extensión del mecanismo de la Transición².

2. LA (¿NUEVA?) PROPUESTA DE ISAAC ROSA

Aunque una novela como *El vano ayer* haya suscitado interés entre los críticos sobre todo por su naturaleza ensayístico-metaliteraria, la verdadera protagonista es, en mi opinión, la violencia. En Rosa la violencia está presente en dos niveles distintos: el histórico y el literario. Uno es la violencia del régimen y otro la representación (o la falta de) de dicha violencia en la actual narrativa. Estas afirmaciones se hacen obvias a la hora de acercarse a un autor como Isaac Rosa, conocido por su discurso crítico social y político en los periódicos y por el carácter comprometido de su entera obra literaria. Es evidente por lo tanto el alejamiento del escritor sevillano de las tendencias antes señaladas. De la primera, con la que podría coincidir parcialmente en los

¹ Se consideran parte de este grupo novelas como *Maquis* (1997) de Alfons Cervera, *Un largo silencio* (2000) de Ángeles Caso, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, *Carta blanca* (2004) de Lorenzo Silva.

² A parte *Soldados de Salamina*, se pueden citar novelas como *Dientes de leche* (2008) y *El día de mañana* (2011) de Ignacio Martínez de Pisón y *Ayer no más* (2012) de Andrés Trapiello.

objetivos, reconoce los defectos³; en cambio, el rechazo de las novelas de reconciliación es patente tanto en su obra como en sus artículos y entrevistas⁴. Desde las primeras páginas, *El vano ayer* se presenta como un experimento, un libro formalmente distinto – de ruptura – que dialoga no solamente con el pasado sino también con la literatura escrita sobre aquel pasado; una obra que quiere desvelar la falsedad de un supuesto enfoque objetivo a la cuestión. Como declara el mismo autor en una entrevista, “la forma es también política. [...] cuando uno decide escribir sobre la guerra civil, un tema tan escrito [...] la opción formal no es inocente, no se hace en el vacío, se hace con/desde/contra/hacia toda la literatura precedente y contemporánea sobre el asunto” [en Martínez Rubio, 2013: 263].

Lo que nos interesa analizar en este ensayo es cómo Rosa se propone hacer una obra distinta de las otras y si lo consigue.

Básicamente la novela se puede resumir en pocas líneas: el autor (personaje), al buscar inspiración para su novela entre los libros de historia del franquismo, se topa con el nombre y la incierta historia de Julio Denis, profesor de literatura expulsado de la Universidad y expatriado a finales de los ‘60. El caso está vinculado con la desaparición (¿y muerte?) de un joven líder del movimiento estudiantil, André. El autor presenta dos opciones diegéticas opuestas para desentrañar el misterio: ¿Julio Denis fue un delator colaboracionista o fue víctima de un error policial? Este punto de partida le sirve para cavilar sobre varias problemáticas relacionadas con el franquismo, con la memoria histórica y con la literatura memorialista contemporánea.

Como precedentemente señalado, el tema de la violencia está presente en todas las novelas que abordan este argumento histórico, pese a que normalmente haya sido enjaulado en el contexto bélico o post bélico. Primera característica insólita de *El vano ayer*: la violencia se traslada al tardofranquismo y a los primeros años de los ‘80; la novela por tanto se desarrolla entre la época de agitación universitaria y la primera transición.

¿Por qué en el proyecto de Rosa es fundamental este transvase temporal? El autor intenta re-contextualizar la violencia para añadir significados a su representación y análisis. Por una parte se sustrae al argumento ‘violencia’ su contexto de representación habitual: la atmósfera bélica y/o beligerante que va desde la mitad de los años ‘30 hasta mediados de los ‘40. Retratar la violencia del siglo XX limitándose a aquella época implica amortiguar el significado socio-político del argumento ya que es un topos reconocible por el lector. Al contrario, lo que Rosa intenta hacer es redefinirla sin la carga justificativa que la caracterizaría (‘una guerra es una guerra’). Por otra parte, Rosa también quiere hacer un retrato distinto de los años ‘70, diferente al

³ Rosa reconoce los límites de dicho proyecto narrativo en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), reescritura de *La malamemoria* (1999), su primera novela. Allí el personaje del lector impertinente señala al final de cada capítulo los fallos de esa técnica. Hay que recordar también, como ha señalado Antonio J. Gil González, que no se trata de un rechazo total, sino, más bien, de una crítica ‘afectuosa’ hacia un trabajo considerado por el propio autor algo inmaduro e ingenuo (2013: 228-229).

⁴ Véanse por ejemplo: Rosa, 2004: 31-32; 249; Rosa en Crespo 2004: 26-27; Rosa 2007: 165.

del imaginario colectivo. En opinión del autor, el régimen en sus postrimerías no se había ablandado y el camino hacia la democracia no fue tan suave y pacífico como se da por supuesto y como reflejan los libros de historia. El cambio temporal corresponde, de hecho, a un desplazamiento espacial: la violencia justificada por existir en un contexto de guerra o represión se traslada a los lugares de las instituciones, los que teóricamente simbolizan protección⁵. Hay que recordar que Rosa a su vez manipula intencionalmente al lector, si bien sin esconderse nunca bajo el pretexto de la objetividad. Por ejemplo, focaliza nuestra atención en la violencia sufrida por los antifranquistas, más que en la perpetuada por ellos (Rosa, 2004: 38-39); podemos suponer que Rosa piensa que la violencia de la víctima como respuesta a la violencia del represor está justificada, pero de esa idea el autor, astutamente, no deja huella en la novela⁶. Lo que sí se encuentra es una crítica en contra de una “memoria que es fetiche antes que de uso” (ibíd.: 32): por un lado se cuestiona la mitificación del héroe – crítica a la legitimación partidaria de la violencia – en favor de una representación de las víctimas cotidianas de la dictadura (ibíd.: 38; 127; 170), y por otro la creación de la imagen de un régimen “garbancero” y “bananero” – crítica a la novela de reconciliación – (ibíd.: 31-32), frente a su real naturaleza brutal. Ambos aspectos, en efecto, desvían la atención del lector del tema básico: la violencia de las autoridades.

Lo novedoso no es solamente el desplazamiento del contexto temporal y espacial, sino también el medio del que se sirve: frente a un realismo a veces documental de ‘relato real’, o la búsqueda de lo verosímil (la ‘novela sin ficción’⁷) de la narrativa contemporánea, el instrumento que el autor utiliza para reconstruir y deconstruir⁸ – no destruir – la idea de los años ‘70 y la representación novelesca del régimen es la ironía más dura.

Rosa quiere deslegitimar el poder franquista para deconstruir no sólo su memoria deformada sino también el discurso de la transición sobre el que se basa la democracia actual. Lo hace de dos maneras: subrayando el uso regular (no excepcional) de la violencia en los años ‘70, y ridiculizando el discurso transmitido en aquella época por el régimen y la primera democracia.

Como hemos afirmado antes, en el imaginario colectivo ha encontrado cabida una imagen de los últimos años del franquismo muy distinta a la de la primera posguerra, o sea la de un régimen que se ha ido ablandando paulatinamente (se vuelve a hablar de ‘dictablanda’); dentro de este cuadro la violencia es un recuerdo del pasado. Nada más lejano de la idea que tiene Rosa de los años ‘70: el autor retrata una España

⁵ Por supuesto que el edificio en la Puerta del Sol siempre ha sido apuntado en el imaginario antifranquista como lugar de tortura; aquí empero, como se verá después, el autor juega con la idea de *hidden in plain sight*.

⁶ Algo se entrevé en el cuento en primera persona del preso libertario torturado por los policías, pero nunca se explicita esta idea (Rosa, 2004: 158-171).

⁷ El primer término lo ha acuñado Javier Cercas para *Soldados de Salamina* (2001), el segundo para *El impostor* (2014).

⁸ En la medida de que (re)construye un relato posible a la vez que deconstruye el discurso existente. (Para las características de la ironía en la postmodernidad: Díaz-Migoyo, 1990).

donde la violencia de las instituciones era algo cotidiano. Para hacerlo se sirve de la misma técnica que utilizan sus colegas, el llamado ‘perspectivismo’, o sea representar todos, o casi todos, los puntos de vista existentes sobre un hecho. Según su relación con la violencia los personajes se dividen en cuatro categorías: 1) los que la sufrieron (víctimas reales) 2) los que la temieron y por esto no actuaron (víctimas indirectas que padecieron el miedo crónico); 3) un coro, los que no quisieron ver (responsables indirectos, al compartir, en cierta manera, la culpa con los que impusieron su violencia); 4) los ‘verdugos’ (responsables directos; los que mandaron y los que actuaron). Obviamente la suya es una parodia de dicha técnica, que, en opinión del autor, es una manera de no tomar partido, un discurso “cobarde” (Florenchie, 2011: 263) hecho por “novelistas de guante de seda” (Rosa, 2004: 22). El autor usa muchas veces una ironía directa, que no enmascara. Este es el caso, por ejemplo, de la anécdota del paso de Marta por Puerta del Sol:

Marta se retorció [de risas] cuando la levantaron a pulso entre dos bromistas y la introdujeron en un vehículo [...], llegaron a la Dirección General de Seguridad, el viejo edificio de Sol que era la auténtica casa de la risa [...], *los tranquilos ciudadanos evitaban la acera del caserón porque temían escuchar un carcajeo que ya nunca se olvida*, los efectos de las cosquillas aplicadas sobre los interrogados, que se partían de la risa, se descoyuntaban de la risa, reventaban de risa, se morían de la risa incluso, y poco después de llegar Marta tenía ya los ojos hinchados de apretarlos en risotada [...]. [P]asó varias horas en un despacho con varios policías que le pedían que repitiese los mismos chistes que se contaban entre ellos los estudiantes [...], después la llevaron a un calabozo donde triunfaban las bromas más marranas [...], fue memorable la risa sardónica del padre cuando supo de lo sucedido, [...] el padre dijo que ya era demasiado [...], que llevaban 25 años de cachondeo. (Rosa, 2004: 148-152, cursiva mía)

Imposible no notar la fuerte antífrasis creada por el campo semántico de la risa. Se entiende en seguida que la risa de Marta no es ni terapéutica, ni liberatoria; que aquella risa no puede tener en ningún momento el sentido que le atribuimos normalmente. No es un caso que a la antífrasis se la considere la forma más agresiva de ironía. Rosa sustituye todas las palabras que pueden hacer referencia al campo semántico de la violencia y sus consecuencias con palabras de sentido opuesto, en un juego que remite a las afirmaciones de las primeras páginas de la novela, cuando el autor, al elegir el episodio de la expatriación de Julio Denis como foco diegético de su historia, nos señala que “el asunto quedó en un episodio oscuro que ponía un reverso de bufonada a la tragedia de los muchos estudiantes y profesores represaliados” (Rosa, 2004: 13). Rosa lleva la bufonada a su extremo.

Volvamos a la cita. Significativo el cambio en la risa del padre, ya “sardónica”, amarga, representativa de la desilusión de una Transición característica de “un país en el que todavía resonaba el divertido eco de los desaparecidos” (Rosa, 2004: 153). Significativa también la presencia constante de este coro (en cursiva en la cita precedente) que no quiere ver, en este caso la gran fábrica de tortura que fue, por ejemplo, el edificio de Sol: un lugar de violencia escondido a plena vista cuya existencia se debe también a la indiferencia del ciudadano que elige la otra acera.

Aquella violencia ha pasado y queda en forma de fantasma⁹ en la memoria colectiva de un país que sigue sufriendo sus consecuencias.

El episodio de Marta introduce un discurso aún más mordaz: el de la tortura, la forma más cruel de violencia, acaso la más aplicada por las dictaduras. Esto porque, empleando la misma lógica que ya ha utilizado para los héroes narrativos, Rosa no quiere retratar el régimen franquista como algo excepcional, como caso único, sino precisamente todo lo contrario. El autor quiere devolver el franquismo al lugar al que, en su opinión, pertenece, el campo representativo de los regímenes totalitarios, borrando la imagen de ‘dictablanda’ que el franquismo pretendía transmitir y que el paso a la democracia había fortalecido.

Volvamos a la tortura.

Hemos dicho que, y como corrobora el sociólogo alemán Wolfgang Sofsky, la tortura es algo común en las dictaduras: “La tiranía mantiene a las gentes en la obediencia y en el miedo a la muerte al hacer de la tortura una práctica omnipresente. La tortura es siempre una posibilidad del poder. Pero sólo la tiranía hace de ella la esencia del poder” (2006: 88). Por consiguiente, la violencia durante la guerra es emocional, luego defectuosa, mientras que en un régimen se vuelve racional (íbidem). Rosa, después de convencer al lector de que la literatura contemporánea carece de una representación fidedigna de la violencia, decide hacerlo él. Toda la segunda parte del libro está centrada en los testimonios de las víctimas y en la negación de dicha violencia por parte de los policías. Un fragmento reproduce un manual de tortura.

1. Tomamos al individuo, lo desnudamos, amordazamos y cegamos. 2. Lo tendemos en la mesa [...] 3. Con una vara fina – recomendamos el mimbre por su flexibilidad y resistencia, o el vergajo, también conocido como ‘verga de toro’ – comenzamos a golpear el cuerpo; primero de forma suave aunque constante, incrementando progresivamente la intensidad [...] 4. Se aconseja iniciar los vergajazos en la zona genital, distribuyendo desde ahí a los muslos, el estómago, el pecho y la cabeza, aunque siempre sin descuidar la zona genital [...]”. (Rosa, 2004: 131)

En este fragmento son innecesarios los personajes, los diálogos, las explicaciones. Se describe la acción, y a través de ella, a quien actúa – los “obreros de la violencia”, según los llama Sofsky (1998: 15) – y a quien la sufre. Las víctimas de tortura – hablamos en general – padecen un proceso de deshumanización que no sirve solamente para envilecer a la víctima, sino más bien para des-responsabilizar a los verdugos (los obreros). Evidentemente la narración está con la víctima; Rosa utiliza una estructura que se repite a lo largo de la novela que le permite, con un constante ir y venir entre ficción y realidad, manipular al lector, llevándolo a vincular los hechos ficticios con los reales.

¿Por qué es distinto de lo que hacen, por ejemplo, Javier Cercas, o Almudena Grandes? Porque los que hablan siempre son personajes ficticios, a los reales se hace

⁹ Sobre los fantasmas de la memoria y su representación novelesca véase: Jacques Derrida (1993); Jo Labanyi (2002); José Colmeiro (2011).

solamente referencia¹⁰, para que el lector entienda y absorba el mensaje de Rosa: lo que estamos leyendo es ficción, pero aquello no lo fue.

Vamos a dar un ejemplo de este mecanismo.

Antes de presentarnos el manual de tortura, el autor ha dado la palabra durante un largo fragmento a un personaje ficticio, un compañero de clandestinidad de André, que narra su experiencia: la detención por haber sido cogido en flagrante durante una reunión de antifranquistas y la consiguiente reclusión y tortura. Nos cuenta el miedo que prueba al esperar durante horas que empiece el interrogatorio, miedo justificado por las historias que circulaban sobre el edificio de la Puerta del Sol. El personaje cita un episodio en particular:

tenía muy presente, como todos, lo ocurrido con Grimau un par de años antes, cuando lo machacaron en Sol y después lo tiraron por una ventana, le golpearon con tanta saña que cuando llegó al hospital penitenciario tenía un hundimiento craneal en el que cabía un puño, lo curaron apenas para que se tuviera en pie y poder fusilarlo. (Rosa, 2004: 118-119)

Esta descripción de las consecuencias de la violencia crea en el lector cierto tipo de expectativa, que se verá confirmada. El personaje empleará varias páginas para contar lo que le pasa en la Puerta del Sol, afirmando al final la verdad más cruel: la tortura no sirve para obtener informaciones, la tortura sirve como enseñanza para el torturado y ejemplo para el resto de la sociedad:

es a partir de ese momento cuando se me confunde la memoria, cuando alterné el estado consciente con el desmayo por los golpes, no sé qué más me preguntaron, en realidad pienso que no siguieron interrogándome, que se convencieron de mi ignorancia y que el resto de la noche fue ya puro sadismo, por hacerme daño, para que no olvidase mi paso por Sol, para grabar en mi cuerpo el tamaño de mi culpa. (Rosa, 2004: 130)

O sea, la tortura es un acto de poder no funcional para la obtención de informaciones (otra cortina que cae y descubre lo obvio, que se esconde a plena vista). En palabras de Sofsky: “Quien [...] identifica [la tortura] con la violencia instrumental no hace más que repetir el discurso del que la práctica. La cámara de tortura no es un lugar donde se tomen declaraciones o se efectúen interrogatorios. Es el escenario de la violencia absoluta” (2006: 88). A continuación Rosa pone el fragmento del manual de tortura, para dejar que sea la imaginación del lector la que la represente. Y, después de habernos explicado en la ficción los mecanismos de tortura y de control de la opinión

¹⁰ En honor a la verdad hay una personaje histórico que, sí, se retrata en la novela: Francisco Franco es protagonista de uno de los fragmentos más exagerados y divertidos del libro (Rosa, 2004: 251-264), donde el Caudillo juega el papel de un paródico Cid contemporáneo. Aunque se retraten hechos verdaderamente acaecidos, estos no entran a formar parte de la diégesis de la novela, sino que sirven para seguir dibujando ante los ojos del lector el contexto en que se han desarrollado los acontecimientos ficticios. No es un caso que el autor someta los hechos verdaderos a un proceso tan radical de ficcionalización metaliteraria: logra así dos objetivos, restar al discurso franquista su carga de verosimilitud y responder al “afán de realidad” (Rosa, 2004: 18) de la literatura contemporánea.

pública, Rosa introduce un extracto de un artículo de *ABC*¹¹ sobre el caso Grimau, de título significativo: “Grimau plenamente restablecido” (Rosa, 2004: 134). El artículo fue escrito para negar la tortura de Grimau e incluso trae un informe médico que el lector de la novela solo puede calificar de fantástico. Eso porque la carga irónica y trágica de las instrucciones de tortura se ha trasladado al texto real. Rosa usa las palabras empleadas por el régimen para trastocar su sentido y crear una ironía *a posteriori*: con esta larga introducción a la versión franquista de la historia, Rosa ha puesto en marcha en realidad el mecanismo más clásico de la ironía, o sea el de crear un eco de un enunciado para subrayar su inadmisibilidad (Mortara Garavelli 2006: 167). Por un lado la exagerada ironía narrativa de Rosa, que todo lo modela, lo cambia, corresponde a la realidad de un mensaje histórico exageradamente manipulado, el discurso franquista. Por otro, la pérdida de verosimilitud del hecho real refuerza la fábula como propuesta contraria: el lector es manipulado por Rosa para considerar la versión real falsa, y fidedigna la que se cuenta en la ficción. Este mecanismo se repite a lo largo de la novela con el objeto de desmontar paulatinamente el discurso franquista y su representación actual.

Sin embargo, Rosa renuncia a la ironía al hablar de la violencia más cruel, representada por el desaparecido André: el no saber. El núcleo de la cuestión, tanto en la realidad como en la ficción, no tiene por qué ser la violencia imaginada¹² sino la certeza de la violencia silenciada. Un ejemplo es el caso de la negación del paso de André por el edificio de la Puerta de Sol por parte de los policías, versión desmentida por el testimonio de otro personaje: “después, entre dos esbirros trajeron, desde la habitación contigua, un cuerpo a rastras, que dejaron en el suelo, junto a mí, casi rostro con rostro. La poca luz del flexo y lo amoratada que estaba aquella cara hicieron que tardase en reconocerlo. Era André” (Rosa, 2004: 128-129). En la ficción, Rosa puede obligarnos a mirar (“rostro con rostro”, *ibídem*) la verdad, su verdad; solo puede haber verdad en la ficción, e incluso allí se trata de una verdad efímera, que se basa en nuestra disponibilidad para creer en la versión del personaje¹³. Sin embargo, no tratándose de un documental sino de una obra de ficción, no son importantes los hechos, sino la huella que dejan dentro de nosotros después de la lectura. Así la certeza de una violencia silenciada intenta despertar en el lector contemporáneo un proceso de indignación moral hacia aquel pasado y, en consecuencia, hacia un presente

¹¹ El artículo se titula “La checa de la plata de Berenguer el grande, de Barcelona. Su jefe, Julián Grimau, ha sido condenado a la última pena por un Tribunal Militar” y salió en *ABC* el 20 de abril de 1963. El citado por Rosa es el título de un apartado.

¹² Se entienda la representación elíptica de la violencia: “Por ejemplo, cómo podemos referirnos a la tortura en una novela. Podemos – así lo hemos hecho páginas atrás – desde la indefinición, la suposición, abandonando al protagonista en el momento en que es tumbado sobre una mesa, desnudado, amordazado; y a continuación incluir un tragicómico manual de torturas para que sea el lector el que complete el círculo, el que relacione, el que, en definitiva, torture al protagonista, imagine sus músculos tensados” (Rosa, 2004: 155).

¹³ Tener una visión completa e inequívoca de aquella época es imposible. El mismo autor lo afirma, en mi opinión, al frustrar continuamente la actitud verificadora del lector, sea esta hacia hechos históricos o ficticios.

fruto de aquella época. Porque, como explica Amélie Florenchie, aquella violencia perversa y duradera es “la del olvido, del silencio, impuestos por los vencedores no solo a los vencidos, sino también a las generaciones posteriores” (2011: 261).

Ahora bien, hay que subrayar que el enfoque de Rosa es, sin embargo, bastante pesimista: no obstante repita a lo largo de la novela varias veces “vamos a intentarlo, para que no sea en vano”, parece que no está convencido del todo de que su experimento haya logrado sus objetivos. Sebastiaan Faber ha acertado al decir que, a diferencia de muchos escritores contemporáneos, Rosa carece de fe en su obra literaria (2014: 3-4). En efecto, en sus afirmaciones el escritor recuerda la actitud crítica desilusionada, a veces, frustrada de Robert Held en su crudo ensayo sobre la tortura, cuando, a la hora de pensar en la funcionalidad de su tratado, comenta:

es probable que nada cambie en tiempos próximos porque a ti, lector, una vez realizados los gestos que se dan por descontados, en el fondo te importa un bledo, [...] probablemente no sepas nada y no quieras saber, porque así la vida será más cómoda¹⁴. (citado en Feinmann, 2003: 124)

Hay que hacer una última reflexión – ligada al marcado corte metaliterario que Rosa impone a su novela – sobre la función de la narrativa memorialista contemporánea. Dentro de *El vano ayer* recurre una imagen, la de la enigmática herida del profesor Denis. Un ejemplo:

Una herida sangrante sobre la ceja (¿la ceja derecha o la ceja izquierda?): se trata de una zona dérmica donde un pequeño corte asusta con su profusión hemofílica, a veces el herido ni siquiera lo advierte, basta un mal golpe [...], nos duele pero no imaginamos el espanto bermejo hasta que la savia nos escuece el ojo y entonces palpamos la humedad [...], suele ser necesaria la mano del cirujano que pase la aguja y el hilo por los labios de la herida y el tiempo dejará una leve cicatriz que oblicua divide la ceja. [...] Una herida sangrante sobre la ceja es todo lo que conservamos de Denis [...]. La exitosa medicina forense podría decir mucho acerca del origen de esta herida: bastaría su observación detallada (previa limpieza de la misma) para determinar si fue producida por el golpe de la porra de un miembro de la Policía Armada [...], por el puñetazo de un estudiante enfurecido [...], por un tropezón [...] o, lo que parece más probable, por el impacto de un objeto puntiagudo tal como un bolígrafo o un lápiz mal afilado, arrojado desde una distancia mediana a gran velocidad. (Rosa, 2004: 44-45)

Esta misma imagen de la herida reaparece varias veces avalando versiones distintas de la historia. Vamos a hacer una hipótesis de lectura de este fragmento.

Dejemos a un lado la obvia interpretación de la imagen como metáfora de la guerra civil (herida), los dos bandos (los labios de la herida), las víctimas (la sangre), la transición (la cicatriz), los que pusieron en marcha la transición (el cirujano), etc. Dejemos a un lado también las muchas otras posibles lecturas que, es cierto, Rosa

¹⁴ El ensayo de Held es de 1983 y es titulado *Inquisition: A Bilingual Guide to the Exhibition of Torture Instruments From the Middle Ages to the Industrial Era Presented in Various European Cities*; la cita procede del ensayo de Feinmann (2003).

quiere incluir, y no excluir¹⁵, y centrémonos en leer este texto como una metáfora de la situación de la narrativa actual sobre la guerra civil y el franquismo. Si así lo hiciésemos, podríamos subrayar primero que la atención del autor está en la herida y no en la cicatriz. La herida “es todo lo que conservamos del profesor Julio Denis, [...] el último recuerdo fiable que se tiene de él” (Rosa, 2004: 44). La herida todavía no se ha curado (nótese el uso del futuro “dejará una leve cicatriz”). ¿Cuál es el origen de la herida? El autor enumera una serie de posibilidades, pero es interesante el uso del condicional: “la exitosa medicina forense [¿los novelistas contemporáneos?] podría decir mucho acerca del origen, bastaría su observación detallada”. La hipótesis más probable, según el personaje autor es: “el impacto de un objeto puntiagudo tal como un bolígrafo o un lápiz mal afilado, arrojado desde una distancia mediana a gran velocidad”. La herida – léase la reapertura del debate sobre la memoria de aquel pasado – puede ser causada por la obra de un escritor (el bolígrafo) joven, de los que no han vivido aquella época (desde una distancia mediana) con argumentos chocantes, como el de la tortura, que no pueden dejar indiferente al lector (a gran velocidad). En el presente, podríamos decir que algunos autores están intentando abrir esa herida, forzarla a sangrar. ¿Quién sufre la herida? Julio Denis en la novela es un profesor universitario, probable víctima de un error policial; toda su vida había intentado no implicarse políticamente ni con los antifranquistas, ni con el régimen. Representaría entonces ese público contemporáneo al que Rosa quiere dirigirse, de quien quiere despertar el interés. La única manera de captar la atención de ese público es a través de la apertura de aquella pequeña, pero chorreante herida: la vista de tanta sangre puede aterrorizarnos, pero la herida es más pequeña de lo que parece. La cicatriz no va a significar reconciliación total (por su propia naturaleza no desaparece); la cicatriz, como se indica en el texto, separará oblicuamente la ceja, pero quedará el marco del debate, y por ende de la existencia de aquel pasado.

Para concluir, ¿se puede afirmar que la que Rosa propone es una representación totalmente nueva, como el autor parece señalarnos? Hay que reconocer que *El vano ayer* es la historia de un éxito y de un fracaso parcial. Hemos dicho que por una parte el interés del autor era reflejar otra imagen del régimen, desvelando los mecanismos de manipulación de la opinión pública, para que el lector llegue a admitir que la dictadura fue violenta hasta sus últimos días; por otra era hacerlo de otra manera. Como el propio personaje autor admite, este segundo objetivo no se ha logrado del todo:

estamos ante una confesión de invalidez, el recurso deconstructivo de quien no sabe, no puede o no quiere construir, y que al final, en la última página, comprueba entre lamentos que no hay otro modo, que siempre se acaba construyendo algo. Y que la voluntad de alejamiento nos conduce siempre al punto del que huíamos: acabamos transitando por los mismos caminos que

¹⁵ La ambigüedad y la convivencia de posibles significados, incluso contradictorios, son características imprescindibles de un texto contemporáneo que quiere calificarse de irónico, según la idea de que “el enunciado irónico tiene que revelarse una pista falsa que aleje al receptor de la meta prometida en vez de llevarla a ella; es decir, el enunciado irónico tiene que revelarse contradictorio” (Díaz-Mugoyo, 1990: 125).

decíamos rechazar, aunque pretendamos hacerlo por la cuneta o caminando de espalda. (Rosa, 2004: 291)

El enfoque de Rosa al argumento es novedoso, el objetivo del autor distinto de la mayoría de sus contemporáneos, pero hay que reconocer que los instrumentos narrativos de los que se sirve no son innovadores. El personaje autor en las primeras páginas de la novela, critica, incluso se mofa de aquellos autores que han pasado horas documentándose en las bibliotecas, que incluyen textos históricos en su obra para darle más verosimilitud, que añaden al final de sus libros una bibliografía sobre el tema tratado, y al final de *El vano ayer* nos damos cuenta de que Rosa ha hecho exactamente lo mismo, disfrazándolo con el traje de la ironía: es evidente que el autor se ha documentado antes de escribir, ha introducido textos históricos dentro de la ficción narrativa y provee al lector de una larga bibliografía final. A diferencia del caso antes mencionado de uso del ‘perspectivismo’ como técnica para minusvalorar dicho procedimiento narrativo, aquí nos encontramos frente a un uso clásico de estos recursos. La documentación le sirve para fortalecer sus teorías (la descripción de las torturas); los textos auténticos confirman su mensaje narrativo (el artículo sobre Grimau); la bibliografía final legitima, a modo de cita de autoridad, el discurso narrativo y es, al mismo tiempo, un instrumento a través del cual el lector puede apaciguar la sed de saber más sobre el argumento. Aun así, su novela, por todo lo que hemos venido diciendo hasta ahora, es distinta de la de sus colegas, al pretender ser experimental, propositiva. El autor nos ha dejado entrever una nueva propuesta, sin llevarla a cabo del todo. Como dice Sebastiaan Faber, las obras de Isaac Rosa son experimentos no logrados en las que seguramente hay que premiar el esfuerzo (2014: 4).

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

ROSA, ISAAC (1999): *La malamemoria*, Sevilla: Del Oeste.

ROSA, ISAAC (2004): *El vano ayer*, Barcelona: Seix Barral.

ROSA, ISAAC (2007): *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona: Seix Barral.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

COLMEIRO, JOSÉ (2011): “A Nation of Ghosts? Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain”, *452° F*, 4, pp. 17-34.

- CRESPO, MARIANO (2004): «El franquismo torturó y ejecutó hasta el último día». Entrevista con Isaac Rosa”, *Tribuna*, (octubre de 2004), pp. 26-27.
- DERRIDA, JACQUES (1993): *Spectres de Marx*, Paris: Galilée.
- DÍAZ-MIGOYO, GONZALO (1990): *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*, Madrid: Visor.
- FABER, SEBASTIAAN (2014): “Dieciocho tesis sobre la obra de Isaac Rosa”, en https://www.academia.edu/7908457/Dieciocho_tesis_sobre_la_obra_de_Isaac_Rosa_Le%C3%ADdo_en_The_Kentucky_Foreign_Language_Conference_2014_ (Consulta: 09/01/2015)
- FEINMANN, JOSÉ PABLO (2003): *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*, Buenos Aires: Seix Barral.
- FLORENCHIE, AMÉLIE (2011): “Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la pervisión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa”, en G. Champeau et al. (ed.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 257-274.
- GIL GONZÁLEZ, ANTONIO J. (2013): “Otras malditas novelas sobre la guerra civil: épica, crónica, melodrama, pastiche, metanovela”, en Juan Carlos Cruz Suárez, Diana González Martín (eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de la memoria en la narrativa memorialista española*, Bern: Peter Lang, pp. 211-230.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, ANTONIO (2006): *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- “La checa de la plata de Berenguer el grande, de Barcelona. Su jefe, Julián Grimau, ha sido condenado a la última pena por un Tribunal Militar”, *ABC*, 20 de abril de 1963, p. 52.
- LABANYI, JO (2002): “Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain”, en J. Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford: Oxford UP, pp. 1-14.
- MARTÍNEZ RUBIO, JOSÉ (2013): “«La cultura española no ha estado a la altura de la sociedad civil». Entrevista a Isaac Rosa”, *Kamchatka*, n. 1, pp. 261-266.
- MORTARA GARAVELLI, BEATRICE (2006), *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani.
- ROSA, ISAAC (2007): “Memoria literaria y represión franquista”, en Gonzalo Acosta Bono (ed.), *La recuperación de la memoria histórica. Una perspectiva transversal desde las ciencias sociales*, Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, pp. 160-168.
- SOFSKY, WOLFGANG (1998): *Il paradiso della crudeltà. Dodici saggi sul lato oscuro dell'uomo*, Torino: Einaudi.
- SOFSKY, WOLFGANG (2006): *Tratado sobre la violencia*, Madrid: Abada.