

El vano ayer. Modalización y materiales narrativos

Miguel Espigado
2007



Introducción

No es *El vano ayer* una novela convencional. Un resumen argumental típico haría poca justicia al verdadero significado de la obra. Así pues, no comenzaré sintetizando lo que *El vano ayer* cuenta, sino lo que también cuenta, es decir, lo que cuenta además de otras muchas cosas, quizás más importantes. Por tanto, *El vano ayer* también cuenta la historia de una serie de personajes implicados en las revueltas estudiantiles de la España de principios de los 70. No añadiré más: podría crear la falsa sensación de que *El vano ayer* se construye principalmente sobre un sólido argumento de peripecias y personajes, cuando, en realidad, uno de sus principales activos es precisamente el de revelarse contra la novela lineal, perfectamente cerrada y fácilmente asimilable por el lector, cuya aparente completud (tomo el palabro de Sánchez Sinistrierra) falsea el carácter poliédrico de la Historia.

La historia, como texto, se trata de un relato, de una narración que, al revés que la literatura, siempre pretende ser cierta. De la intersección entre historia y literatura nace la llamada novela histórica. Por medio de habituales elementos narrativos como trama, personajes, etc, explica un determinado episodio con gran apego a la verdad fijada por la historia. En su versión más seria, la novela histórica también pretende ser cierta. Se conceden ciertas licencias, eso sí, para amenizar y crear un retrato vivo, plagado de experiencias individuales y descripciones expresionistas, que sirven para imbuir al lector en una especie de vivencia personalizada de acontecimientos determinantes y significativos. Se considera que la novela histórica tiene mayor validez cuanto mayor es su apego a la verdad histórica, y cuánta mayor es la eficacia literaria desplegada para ello.

Ese es el contrato tácito entre lector y escritor de novelas históricas, y el camino por el cual, a lo largo de los años, se va configurando una versión literaria de la historia oficial. Como ya hemos dicho, dicha versión, licencias creativas mediante, pretende ser cierta, y así es transmitida y consumida. Gracias a su carácter ameno, propio de cualquier producto literario, es fácil que la historia literalizada esté llamada a tener una mayor difusión que el texto histórico en crudo y, por tanto, juegue un papel más que relevante a la hora de fijar en la memoria colectiva la versión de un periodo del pasado. Si aceptamos esta afirmación es lógico que nos preguntemos entonces por las implicaciones éticas que conlleva escribir una novela histórica, y más si tenemos en cuenta un hecho fundamental: el pasado no es un relato. Es el esfuerzo de explicarlo mediante palabras lo que inevitablemente conduce a su estructuración narrativa. Se trata entonces de una construcción artificial con sus consiguientes énfasis y omisiones, que la propia naturaleza del lenguaje obliga a hilar en forma de sucesión de causalidades. Los historiadores,

conscientes de los riesgos y limitaciones implícitos en el método, pueden tratar de explicar la historia mediante otros recursos (gráficas o presentación de documentos que no conforman una narración, son dos que ahora se me ocurren). Pero, ¿qué sucede cuándo la obligación de narrar es igual, si no superior, a la obligación de transmitir una verdad histórica? ¿Qué sucede cuando la narración constituye la razón de ser de un texto, y la historia solo es el referente de lo que se narra? Sin posibilidad alguna de escapar de los preceptos de la narración, la novela histórica convierte a la historia, en todos y cada uno de sus puntos, en una narración, y para ello ha de deformarla, filtrarla, reordenarla, etc, hasta lograr unos mínimos requisitos que permitan considerarla literatura.

Sirvan estas reflexiones generales como punto de partida para comprender *El vano ayer*, novela cuyos objetivos consumados podemos resumir en tres. Por un lado, elabora una denuncia minuciosa de todos los peligros y trampas que convierten una novela histórica en un proyecto fracasado. Construye, a su vez, la respuesta a sus críticas: una novela histórica cuyo método y estructura le permiten sortear muchas de esas trampas y peligros. Y como resultado inevitable, ofrece un relato literalizado de un episodio histórico que cae en las famosas trampas y peligros que se pretendía evitar, como el propio autor se lamentará en las últimas páginas de la novela. Esta consecuencia última no debe ensombrecer, sin embargo, los dos logros anteriores. Más bien los ejemplifica, al ofrecerse explícitamente, en un alarde de autocritica poco común, como muestra de lo que se pretendía denunciar.

Interesa desentrañar cómo se gana este triple objetivo. Una de las formas posibles, y la que yo he elegido, es hacerlo a través de la clasificación y definición de los diversos materiales narrativos que configuran *El vano ayer*. Contra el tipo convencional de novela, construida como relato lineal, completo en sí mismo, de estricta regularidad estilística y modalización muy restringida, la novela de Isaac Rosa se eleva como un conjunto de muy diversos discursos cuyas características y motivaciones quiero reseñar a modo de teoría formal de la obra.

La metanarración

Llamo metanarración a la narración metaliteraria, o lo que es lo mismo, la literatura sobre literatura. El narrador, aquí difícilmente diferenciable del autor, Isaac Rosa, relata el proceso mediante el cual concibe y realiza la narración histórico literaria de *El vano ayer*. Se trata de un caso extremo de fenomenicidad que ocupa los primeros capítulos e impregna, como digresión o introducción, todos los demás

cuyo contenido principal no es el metaliterario. Se puede decir, por tanto, que uno de los principales hilos argumentales versa sobre como se ha construido la novela, informando, además, sobre cómo podría haberse construido, sobre como se han construido otras y sobre cómo no deberían construirse. Por un lado, revela los elementos formales y de contenido necesarios o recomendables en cualquier novela, eligiendo los que más le convienen para sus fines, o los que no le queda más remedio que utilizar. Por el otro, analiza los propios de las que específicamente llama novelas del franquismo. Para este muestreo constante se vale de lo que yo llamaría una técnica de barajas menguantes. La imagen sería la siguiente: el autor abre una baraja de barajas en abanico, mostrando todas las opciones y finalmente quedándose con una. A su vez, esa baraja elegida volverá a abrirse en un nuevo abanico de barajas, de la que se elegirá una que a su vez volverá a abrirse. No se elige, por tanto, una opción, sino un abanico de opciones, que irá menguando conforme vayan creciendo las opciones ya tomadas, aunque nunca desaparecerá completamente, y prueba de ello es el final bifurcado que explicaré más adelante. Así pues, en la página 15 nos revela las tramas posibles para una novela del franquismo: la investigación de un asesinato que revela una venganza de origen guerra civil, la célula de activistas que preparan un atentado, un exiliado que vuelve a su país, historias entrelazadas de personajes que actúan como perfectos paradigmas de sus respectivos grupos, etc. Una vez elegida esta última, se expondrá una amplia gama de personajes históricos casi desconocidos para representar estos paradigmas, de los que se selecciona a Julio Denis, profesor universitario expulsado del país por razones no aclaradas. Dentro de las posibilidades que ofrece el profesor Denis, podremos situarlo como un adicto al régimen, como un mártir de la oposición, o bien como un hombre ensimismado en su materia y aparentemente ajeno a la política. Se elige una, pero de todas se sopesan los pros y los contras, esbozando así muchos de los múltiples caminos que podría haber tomado la novela.

La consecuencia última de este despliegue es una definición de lo que podríamos denominar como novelas del franquismo, y que, como cualquier otra definición, repite las características inmutables de aquello que define. Sería lógico pensar que dichas características son muy escasas; al fin y al cabo, una obra literaria se defiende por sus diferencias respecto a las demás. El descubrimiento de Isaac Rosa será señalar que las semejanzas, lejos de ser muy pocas, son abundantísimas, identificando así las llamadas novelas del franquismo como pertenecientes a un género, con todo lo malo que eso supone. Pues a nadie se le escapa que una novela considerada "de género" implica la repetición con pocas variaciones de los

esquemas y modos literarios que la tradición de ese género ha ido fijando hasta hacerlos obligados. El descubrimiento de Rosa no es baladí si tenemos en cuenta que no existen colecciones o espacios en las librerías específicamente destinadas a “las novelas del franquismo”, al revés de lo que sucede con otras novelas que sí se consideran de género, como la novela negra, o la novela romántica, por lo que aquellas pasan a formar parte del gran grupo indeterminado de obras que no se reconocen en tradición genérica alguna, y a las que se les presupone una mayor intención innovadora, o lo que es lo mismo, un mayor valor literario.

La novela de género es, admitámoslo, una obra menor, y así es considerada. Poco dispuesto a grandes esfuerzos de comprensión, el lector acude a ella bajo un talante lúdico, buscando lo esperable. Se trata, en principio, de un consumo más frívolo que el de lo que solo podríamos definir como “la otra literatura”. Y todos disfrutamos y comprendemos la necesidad de lo frívolo, cuyos límites acaban donde empieza la tragedia histórica. El problema llega cuando los escritores que tratan la tragedia no asumen el esfuerzo creativo que supone la búsqueda de la verdad todavía no expresada, cayendo en modos y esquemas anteriores, repitiendo, consciente o inconscientemente, la versión literaria ya fijada de los hechos a los que aluden. Esos hechos que, recordémoslo, solo son relato cuando se ven sometidos al artificio del lenguaje. El escritor, entonces, estará describiendo la tragedia desde la versión artificial que la literatura ha ido configurando de la realidad, o lo que es lo mismo: el escritor estará frivolisando la tragedia.

Recordemos también el contrato tácito de la novela histórica: pretende ser cierta (licencias creativas mediante). Sin embargo, las novelas del franquismo, y aquí nos atenemos a la opinión de Rosa, se han ido apartando de esas camino al beber más de la propia literatura que de los hechos, fijando una versión de la historia cada vez más equívoca y plagada de tópicos. Habrá entonces que desactivar esos tópicos, y eso es precisamente lo que se propone el autor de *El vano ayer*, que no escatima en arsenal satírico para ridiculizar minuciosamente todos los lugares comunes que prefiguran el malparado género. No me resisto a incluir un ejemplo:

En el caso de Julio Denis, al autor es eufóricamente consciente de las generosas posibilidades que anuncia una acción desarrollada en Sevilla durante las cuatro agitadas décadas que transcurren entre el arranque novencentista y el estallido de la guerra civil; basta tener unos mínimos conocimientos de historia española para adivinar el enorme caudal novelesco que nos espera; una ficción que no solo entretiene sino que además alimenta; la pedantería del autor se enciende ante la oportunidad de convertirse en un oficioso cronista municipal (...) Así, podríamos convertir las páginas en curiosos anales hinchados de lances, descubrimientos, hechos revolucionarios, crímenes locales, cotilleos cortesanos (...): páginas

exquisitamente decoradas gracias a entusiastas lecturas de tantos anecdotarios de la vida cotidiana de nuestros ancestros como existen en nuestras bibliotecas; un esfuerzo documental que nos permitirá graciosas ambientaciones, detallistas y exactas, ese costumbrismo de época que a fuerza de imitar la realidad acaba por hacerla increíble, pormenorizando descripciones callejeras, vestuario y atrezzo, expresiones jergales, hábitos de ocio, ceremonias de cortejo, marcas comerciales, precios, carteleras teatrales, canciones más tarareadas en el hit parade ciudadano y etcétera y etcétera.

El ejemplo, como vemos, satiriza la frivolidad, en este caso formal, que constituye el ejercicio novelesco, los juegos en los que el autor no quiere participar y que inevitablemente acabarán por contaminar su propio relato histórico. Un trágico final para el argumento metanarrativo, en consonancia con la suerte de sus pobres personajes, que se viene anunciando desde las primeras páginas y que se aclarará, de forma reiterada, en las últimas, cuando la novela ya haya perdido toda ambigüedad ideológica y se precipite sin demora hacia una tesis muy concreta sobre la represión del activismo político por las fuerzas de seguridad del Régimen. Bien es cierto que fracasa desde el punto de vista formal, al recurrir a artificios literarios para narrar dichos episodios de represión; no, en cambio, en el aporte informativo. Tal y como afirma el autor en la novela – y lo ha repetido, al menos, en una entrevista radiofónica que puede escucharse en la web de El País – hasta *El vano ayer*, la literatura había relatado poco o nada las torturas que se llevaron a cabo. *El vano ayer* subsanará sobradamente esa carencia, completando una página apenas escrita de la historia literaria del franquismo (no así de la llamada literatura de dictadores: cómo olvidar los electrificantes episodios testiculares de *La fiesta del Chivo*).

La omnisciencia extradiegética

El realismo decimonónico fijó la omnisciencia extradiegética como modalización canónica de la novela. No es extraño, por tanto, que dicha modalización se utilice *El vano ayer* con muchísimas y complicadas restricciones, siempre pendiente su autor de evitar la excesiva artificiosidad literaria que, sin duda, comporta la existencia de un autor Dios todopoderoso. No es fácil comprender el modo en que Isaac Rosa utiliza la omnisciencia. Será mejor comenzar desde el principio.

En el primer capítulo de la novela, el autor se esfuerza en explicar dónde termina la realidad y dónde comienza la ficción de lo que a continuación se va a narrar. El dato verídico, nos dice, se limita a la figura de Julio Denis tal y como se reseña brevísimamente en unas cuantas fuentes reales. Y todo lo demás, subraya, es

ficción. Curiosa confesión si tenemos en cuenta que gran parte de la novela se estructura como la indagación de un investigador no declarado que entrevista a testigos, aporta documentos, etc, haciendo avanzar la novela como quien engorda un fichero conforme va consiguiendo nuevas pruebas documentales sobre unos hechos. Este investigador no conoce lo ocurrido: va indagando, y su limitación aparente puede quedar interrumpida en cualquier momento, cuando el autor tenga a bien hacer uso de todos los poderes propios de la omnisciencia extradiegética. En cualquier caso, los niveles de acceso a la información que utiliza en cada momento son muy variables y se constituyen a menudo gracias a habilísimas trampas del lenguaje, como demuestra el siguiente extracto:

Una herida sangrante sobre la ceja es todo lo que conservamos del profesor Denis, en el que probablemente es el único recuerdo fiable que se tiene de él (...) La exitosa medicina forense podría decir mucho acerca del origen de esa herida: bastaría su observación detallada (...) para determinar si fue producida por el golpe de la porra de un miembro de la Policía Armada que en el ejercicio de sus funciones no distingue estudiantes y profesores, revoltosos y pacíficos (hay que descartarlo pues la herida, podemos apreciarlo incluso bajo la mancha sanguinosa, no presenta hematoma circundante en la región afectada, arco superciliar y frente, ni se aprecian daños en el hueso frontal), por el puñetazo de un estudiante enfurecido (descartado por la misma ausencia de hematoma), por un tropezón (en cuyo caso el golpe debería haber afectado también otras zonas de la cara, como la nariz o el mentón, que no presentan marca 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 (podemos apreciar que se trata de una incisión de mayor profundidad que diámetro).

El autor ha declarado conocer toda la ficción, pero se conduce como un investigador cuando dice no conservar más del profesor Denis que una herida sangrante sobre la ceja. Pero, ¿cómo se puede conservar una herida sangrante? En todo caso, se podría conservar el informe forense sobre dicha herida, pero dicho informe se desvela solo hipotético gracias al uso en condicional del verbo. Y para mayor contradicción; se pierde la apariencia hipotética cuando la información forense aparece de *facto* en el texto, a pesar de que esa "observación detallada" que sería necesaria no se ha producido (también hipotética gracias al uso del condicional), y sin embargo: *"la herida, podemos apreciarlo incluso bajo la mancha sanguinosa, no presenta hematoma circundante en la región afectada..."*

Podemos decir que el narrador, a cada momento, marca unos límites diferentes para su omnisciencia. Habla Günter Grass de qué construir una novela es como pelar una cebolla, dando información cada vez menos superficial hasta llegar al

núcleo de la historia. Pues bien; en este caso, la dosificación necesaria para lograr la catarsis del misterio, viene justificada por autoimposición, a veces declarada y otras de forma tácita, de los límites de la omnisciencia. El autor juega a que no sabe pero, cada vez más, demuestra saber, pues, sin que exista un patrón estricto, conforme va avanzando la novela, parece ir reclamando para sí más y más poderes omniscientes. Me permitiré dos ejemplos; el primero, perteneciente a uno de los primeros capítulos y el segundo, a uno de los últimos:

Esto explica que nadie moviera un dedo por él (Julio Denis) cuando fue expulsado de la universidad y del país; nadie se preocupó por saber qué había sucedido, de qué estaba acusado. Su expulsión fue poco más que un chascarrillo de pasillo pronto extinguido, que además tomó la forma de sospecha hacia él. (...) Un profesor creyó identificarlo semanas después de su expatriación en el aeropuerto de París, mientras transbordaba de vuelo: le llamó por su nombre pero el tipo volvió la cabeza y se alejó a paso ligero.

-----/////-----

Al salir de la oficina de Carpe Editorial, libre de la asfixiante atmósfera del despacho del edito, descargado de las últimas cuarenta páginas ya entregadas, Julio Denis sintió una punzada de hambre en el estómago

Lo que se nos relata en el primer párrafo es el relato socialmente fijado sobre la suerte de Julio Denis, esto es, aquello que popularmente se supo de Julio Denis en los antiguos círculos públicos frecuentados por Julio Denis. El narrador omnisciente no poseería aquí más información que cualquier miembro de estos círculos. El segundo párrafo, en cambio, pertenece al principio de un capítulo narrado desde una omnisciencia extradiegética selectiva, donde el narrador accede a información de la que nadie pudo ser testigo y no puede proceder, por tanto, de fuente alguna, sino de su propia imaginación como, por ejemplo, la punzada de hambre en el estómago de Denis.

Pero incluso en los episodios escritos desde la omnisciencia selectiva el autor se rebela a dejarse llevar por una narración convencional y realista, valiéndose de la ironía para evitar cualquier incursión en esa escritura que tanto ha denostado. La ironía, entendida como lo que sucede o se expresa contrariamente a lo esperado, le sirve para convertir la narración omnisciente selectiva de la detención de una célula estudiantil en un gran carnaval de risotadas sin fin:

Así podría haber llegado la noche aquel caserón sin electricidad, con la guasa se les pasaría la noche y el día entero y los días siguientes (...), así habría sido de no ser por la aparición de los coches policiales (...), la llegada de la policía fue ya el desternille total, Marta miró por la ventana y dijo, aunque apenas se le entendía

entre la risa, viene un coche (...) hasta que los agentes de paisano irrumpieron por la puerta con espectacularidad de payasos, empuñando pistolas de agua y guiñando los ojos a los muchachos (...) y así llegaron a la Dirección General de Seguridad, el viejo edificio de Sol que era la auténtica casa de la risa.

Hay, por supuesto, intenciones añadidas en la utilización de la ironía en este fragmento. Una vez el lector ha detectado la ironía (y eso sucede muy pronto), invierte el significado de las risotadas, dándole la dimensión dramática que en realidad tienen. Esto quiere decir que el texto reivindica constantemente la tragedia sin tener que recurrir en descripciones de patetismo cuya artificiosidad se volvería tanto más evidente cuanto mayor fuera su abundancia. Este mismo recurso irónico volverá a ser utilizado en otra parte de la novela, cuando Julio Denis se emborracha y acaba en un prostíbulo. Julio Denis, que en secreto escribe novelas baratas ambientadas en destinos exóticos y cuyo rutilante paseo por los deprimentes bajos fondos del Madrid de los 70 será descrito por el autor valiéndose de sus mismos motivos exóticos que aparecen en las novelas de kiosco que el profesor Denis escribe.

Los superpoderes extradiegéticos omniscientes pueden también ser reclamados por el autor si considera que los testimonios de los personajes han tergiversado demasiado la verdad, y esta necesita ser aclarada (testimonios que, recordemos, el propio autor ha reconocido elaborar, pues todo es ficción). En este caso, la versión de la voz extradiegética omnisciente debería ser indiscutible. Al fin y al cabo, es la voz del autor, que inventa la historia, y fija lo que es cierto y lo que no. Y el lector, guiado por cientos y cientos de lecturas anteriores, sabe que, entre toda la marabunta de versiones, documentos y laberintos, el autor acabará por erigir la "verdadera" verdad y se resolver así el misterio. Desconoce, en cambio, que Isaac Rosa no está dispuesto a ofrecerle tal verdad; es más ni siquiera está dispuesto a que el propio lector se la imagine, mediante el tan usado recurso del final abierto. Sus planes son más bien negar cualquier posibilidad de verdad, y para conseguirlo, elabora dos finales alternativos y que el lector elija el que más le convenga. Una vez más se denuncia así el carácter artificial del relato, negando cualquier posibilidad de identificación con los personajes que pudiera quedarle al pobre lector después de tanta aventura metanarrativa, pues la identificación se consigue precisamente ocultando cualquier prueba que desvele la naturaleza artificial de la narración, para que la imaginación vuele por una ficción sin fisuras.

El testimonio

Una modalización muy utilizada en *El vano ayer* es la narración intradiegética “donde visión, voz y personaje se funden coherentemente” (son palabras de Villanueva). Como ya se ha dicho, la novela transcurre en gran parte como acumulación de documentos de diversa índole que van sumándose y ofreciendo nuevas informaciones sobre una serie limitada de sucesos y personajes. Dentro de los diferentes tipos de documento, los más reveladores serán los testimonios, aunque muy a menudo se contradigan entre ellos y su ordenación dentro de la novela esté muy lejos de seguir un orden cronológico lineal.

Los testimonios se orquestan en alguna ocasión como entrevista, y siempre contienen digresiones metanarrativas, cuando el narrador irrumpe de pronto en el discurso del personaje para llamar la atención sobre su naturaleza ficticia, sobre las opciones desechadas, etc. Con todo, resultan el material narrativo más convencional de la novela, llamados a crear esa narración netamente histórica que convive (o malvive, por lo mucho que es maltratada) con el resto de posibles lecturas de *El vano ayer*. Pues si bien es cierto que muchos testimonios se contradicen, la deriva ideológica de la obra acabará secundando claramente la versión de las víctimas, en este caso, de los represaliados por el aparato de seguridad del régimen franquista. Prueba de ello son las diferencias de tono entre dos testimonios insertos en un solo capítulo, que pretenden aportar las dos versiones de los sendos bandos que participan en una manifestación. Por un lado; el estudiante al que las agresiones de la policía causa secuelas de por vida en su visión. Por el otro, el testimonio de un viejo policía cuya caída del caballo lo convierte en un inválido. El policía, al revés que el estudiante, está levemente satirizado a través de la ironía. Habla de su profesión de forma rutinaria y desapasionada, como si reventar cabezas de estudiantes fuera un trabajo con tan pocas implicaciones morales como colocar calderas o arreglar tejados. Cabe también señalar que, en ambos testimonios, el yo narrador es el gran protagonista de lo que está narrando, pero que, muchos otros, el yo narrador actúa más bien como testigo de la suerte de otros personajes, sin participar más que mínimamente en los hechos que narra. Por último, importa decir que, a pesar de la heterofonía galopante de la novela, el autor evita la heteroglosia, esto es, la alternancia de variantes lingüísticas individuales, limitándose a una única variante, algo obligado si tenemos en cuenta los desembragues que se dan constantemente para salpicar los propios testimonios de reflexiones metanarrativas.

Metanarración, omnisciencia y testimonio son los principales materiales narrativos de la novela. Quedan otros muchos cuya definición y función trataré de reseñar brevemente, como colofón de mi análisis:

La definición enciclopédica

Se introducen literalmente definiciones enciclopédicas reales del vocablo "chivato", así como sinónimos sacados de un diccionario para tal uso. Dicho tono enciclopédico será a continuación parodiado, elaborando un discurso sobre el chivato como si de un artículo zoológico o histórico se tratara:

Pese a su preferencia por el centro de trabajo, el chivato no ha desaparecido de otros hábitat en los que su presencia es endémica, tales como centros escolares (donde podemos hallar ejemplares cachorros que ya prometen una memorable madurez...

El documento verídico

Se suspende momentaneamente el carácter ficcional de la narración para introducir un extracto de un libro real sobre las técnicas y estrategias del servicio de seguridad del régimen franquista:

Reclutamiento de colaboradores:

Para el reclutamiento inicial de colaboradores, me puse personalmente en contacto con algunas personas que conocían el ámbito en el que nos íbamos a desenvolver...

Las instrucciones

Se muestran unas instrucciones para torturar, utilizando la primera persona del singular como si de una receta de cocina se tratara:

- 1. Tomamos al individuo, lo desnudamos, amordazamos y cegamos.*
- 2. Lo tendemos en la mesa con las piernas y la rabadilla sobre la superficie, y el tronco, en su mayor parte, fuera de la mesa, forzando al individuo a que se mantenga a pulso (ver en el anexo)*

El pastiche

Se ensaya una breve muestra de la clase de literatura que escribía el profesor Denis para su editor de novelas de kiosco:

En ese momento se abrió la puerta del palco y uno de los esbirros descargó su ametralladora en dirección a Biron, que saltó a tiempo hacia atrás, hasta alcanzar la gran lámpara de araña, de la que se colgó y, con impulso, utilizó como trampolín para llegar al otro palco.

La parodia literaria

El autor parodia el código de la épica medieval (principalmente, del *Mío Cid*) para realizar una sátira de la historia del periodo franquista, secundada por la comparación que los propios ideólogos del Régimen hicieron con las pasadas glorias imperialistas españolas:

Que cuarenta años avia, cuarenta que no desarmava, quando el General cayo enfermo de una prolixa e larga enfermedad. E visto que se iba consumiendolo, e que los remedios que los Medicos le hazian aprovechavan poco, o ninguna cosa...

El artículo

Son bastantes los casos en los que se incluye un artículo periodístico como herramienta para construir un espejismo temporal de verosimilitud. Se incluyen así algunas muestras de la retórica que el Régimen elaboraba a modo de guía ideológica para fijar la versión institucional (es decir; la versión que todos los ciudadanos debían asumir por obligación) sobre el activismo político universitario del momento:

Nos duele profundamente que en una sociedad en pleno desarrollo cultural, social, económico y político se produzcan hechos como éste, más propios de países llegados recientemente a la nacionalidad que de pueblos que, como el nuestro, ofrecen abundantes superávits de madurez. Estas expresiones un tanto tribales de la opinión contrastan duramente con la alta jerarquía intelectual y social de la vida universitaria y comprometen al sedicente Magisterio que, con rudo desprecio de sus deberes de ejemplaridad, se convierte en fermento de algarabías callejeras.

La carta del lector

Casi al final de la novela se incluye la carta de un lector que, habiendo repasado el texto, lo critica abiertamente por su tendenciosidad y manipulación de la verdad en detrimento de la versión oficial del Régimen. Importa también reseñar que, como ocurre en otros testimonios, el franquista al que se le da voz habla desde los tabús y los lugares comunes propios de la democracia, es decir: se muestra la retórica que los franquistas de hoy esgrimen para defender la dictadura, condicionada, por tanto, por la nueva ética adoptada por la sociedad, que obliga a buscar argumentaciones y justificaciones distintas a las que se dieron en su momento:

De acuerdo, no había tantas libertades como ahora, se cometieron algunas injusticias, no lo dudo, aunque fueron aisladas, no generalizadas, y hay que entender cada fenómeno en su momento, en la historia, en el contexto en el que ocurrieron: pero además usted, incluso en su falsario propósito de veracidad,

incurre en graves inconsistencias, errores e informaciones increíbles que acaban de echar por tierra su débil argumentación.

Conclusión

El Vano ayer demuestra que no hay posibilidad de mostrar la verdad histórica mediante la literatura. La única redención posible es mostrar incansablemente su carácter artificial, obligando a al lector a tomar una distancia crítica que impida la aceptación sin más de la versión histórica narrada. La amalgama de documentos y materiales narrativos diversos servirá también al lector de acercamiento a la verdadera naturaleza de los textos que nos lega el pasado. Fragmentos, versiones contradictorias, testimonios inconclusos, artículos de periódicos: así se va fijando el paso del tiempo en el papel, y no de forma lineal, causal, inequívoca, ordenada, no como se forma una narración literaria. El lector deberá aceptar el compromiso de ordenar sus propias ideas sobre la historia sin excesiva fe en los artificios de coherencia que aporta la literatura. Deberá hacer, por tanto, el trabajo que el escritor no está dispuesto a hacer por él. Porque solo hay una verdad: la de cada uno. Y esa debería evolucionar constantemente, pues la historia, y sobre todo la historia del franquismo, aún está viva y aún no ha salido completamente a la luz. Renunciemos, entonces, a toda pretensión de fijar ya su versión definitiva. Sigamos buscando.

MIGUEL IGLESIAS ORTIZ

Modalización y materiales narrativos en

El vano ayer

