Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 59 (2012)

Heft: 3: Fascículo español. Archivos y manuscritos hispánicos : de la crítica textual a la critique génétique

Artikel: Metaficción historiográfica en Isaac Rosa : ficción y ficciones sobre guerra civil y franquismo

Autor: Vauthier, Bénédicte

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-323610

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Metaficción historiográfica en Isaac Rosa: ficción y ficciones sobre guerra civil y franquismo*

Unos meses antes de que se aprobara la «Ley de la memoria histórica» en España (Ley 52/2007, de 26 de diciembre), Isabel Cuñado retomaba el título de un artículo de Javier Valenzuela publicado en *El País*, «Despertar tras la amnesia», para recordar que «en los primeros años del siglo XXI [se ha] podido observar un *boom* en la publicación de obras de géneros diversos que se ocupan de la guerra civil española»[1] o, más generalmente, de lo que se conoce hoy como memoria histórica.

La apertura por los magistrados del Tribunal Supremo del proceso contra el juez Baltasar Garzón por un presunto delito de prevaricación –al haber aceptado el juez investigar las desapariciones durante la Guerra Civil y el franquismo, haciendo caso omiso de la ley de amnistía de 1977– volvió a poner sobre el tapete la *cuestión palpitante* de si «[nació] la actual democracia de un 'pacto de silencio' y de la desmemoria histórica»[2].

Estos dos fenómenos: posible déficit memorístico, por un lado, aluvión de publicaciones sobre la guerra civil y el franquismo, por otro, han ocupado la atención del escritor sevillano Isaac Rosa (1974) desde su salida a la palestra novelesca. «¿Cuántas novelas de la memoria en los últimos años?», preguntaba, en tono burlón, el crítico lector que se había infiltrado en la reedición de su primera novela significativamente titulada *La malamemoria* (1999), vuelta a publicar en 2007 –después del éxito de la segunda *El vano ayer* (2004)– bajo el no menos llamativo e irónico título *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, y subtítulo *Lectura crítica de «La malamemoria»*.

Según el ISBN, en los últimos cinco años se han publicado 419 obras literarias (novelas, relatos y poesía) que incluían en su título la palabra «memoria». En toda

* Este trabajo es fruto de la lección pública que impartí en la Universidad de Berna en abril de 2010.

1 Isabel Cuñado, «Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI», *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, On line. Internet 29/04/07 http://www.dissidences.org/guerracivilypostmemoria.html (leído 27/05/2012).

2 Andeas Stucki, Beat Gerber & José Manuel López de Abiada. «Recuerdo y olvido en la España contemporánea. Nuevos planteamientos historiográficos y de crítica literaria: textos y contextos», *Pensamiento y Cultura*, 8, 2005, p. 137.

> la década anterior, entre 1990 y 1999, sólo 289 títulos con «memoria». Inflación de memoria, es evidente. Sumemos otros 162 títulos de la categoría «Historia de España» que evocan, de una u otra manera, la memoria[3].

Si las tres primeras novelas del escritor novel se centran, pues, en la guerra civil y el franquismo y caben en el marco de las novelas que tratan de la memoria histórica, aquí sólo me detendré en la segunda, *El vano ayer* (2004), al considerar que *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* se escribió quizá cediendo a las sirenas comerciales del éxito para salvar y rescatar *La malamemoria*, «no exenta de defectos y vicios, irregular, pero no por ello falta de calidad y dignidad»[4]. Además, por muy crítica que fuese, esta tercera novela no hace sino repetir la hazaña de *El vano ayer*, auténtica caja de resonancia de otras muchas novelas sobre la guerra civil y el franquismo, como podría serlo una obra cualquiera de carácter intertextual o, más exactamente, como ha de serlo, y es lo que se verá aquí, una *metaficción historiográfica* de marcada índole crítico-paródica.

Publicada en mayo de 2004, en la editorial Seix Barral, al mostrarse interesado Pere Gimferrer por la visión sobre el franquismo de alguien que no lo vivió[5], *El vano ayer* escapó a la casi totalidad de los libros de crítica que salieron a lo largo del lustro siguiente[6]. Galardonada con el prestigioso Premio Rómulo Gallegos en agosto de 2005, es hoy todo un éxito de crítica y parece llamada a ser una obra bisagra en la literatura de ficción sobre la memoria por los motivos que expondré a continuación.

Un repaso a las reseñas y entrevistas nacionales e internacionales que acompañaron la salida de la novela o su traducción, o que siguieron a la

---

[3] Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! Lectura crítica de «La malamemoria»*, Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 11.

[4] Isaac Rosa, *op. cit.*, p. 9

[5] L. Barrera, «Entrevista», *El periódico de Extremadura*, 11/07/2004.

[6] A título ilustrativo, véanse José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural: De la posguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2008; Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2006; Javier Gómez Montero (dir.), *Memoria literaria de la transición española* (dir. Javier Gómez Montero), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2007; Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria: La memoria de la guerra civil española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía, 2004; Joan Ramón Resina & Ulrich Winter (dirs.), *Casa encantada: Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2005; Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2005.

entrega del Premio[7] ya revela claramente la dificultad que habría de superar el crítico frente a una novela que, de forma algo inusual desde la obra transgresora del joven Juan Goytisolo, era a la vez una verdadera proeza estilístico-estética y una obra de marcado compromiso político. Con esto, me refiero ante todo a la declarada voluntad del autor de desmontar el discurso hegemónico sobre el franquismo que se transmitió desde la ficción: novela, cine, televisión.

Desde la ficción, primero, porque Isaac Rosa parte del presupuesto –no desmentido por los historiadores académicos– de que «para una mayoría de lectores la novela es un género historiográfico»[8]. Es a través de ella como recibe sus conocimientos y forma sus opiniones del pasado y del presente. La necesidad de desmontar este discurso, «reduccionista e insatisfactorio»[9], se debe al hecho de que cuando empezó a escribir él mismo se dio cuenta de que había heredado un discurso sobre el pasado, en cuya red había quedado atrapado. Sin saberlo, «había asumido como propia una memoria insatisfactoria, fraudulenta en muchos sentidos»[10]. «Era preso de ese discurso heredado, de sus lugares comunes» y la única forma para apartarse de ellos consistió en «construir un discurso nuevo mediante el desmontaje del existente, utilizando sus mismos recursos, desnudándolos mediante la ironía»[11]. Finalmente, la puesta en tela de juicio del discurso literario dominante conllevó que se tratara de encasillar al escritor, calificándolo

---

[7] Véanse, por ejemplo, L. Barrera, «Entrevista», *El periódico de Extremadura*, 11/07/2004; Mariano Crespo, «Entrevista a Isaac Rosa», *Mujeractual*, En línea: http://www.mujeractual.com/entrevistas/rosa/index.html (27/05/2012); Evelyn Hafter, «España de la rabia y de la idea. Contra un mañana efímero: entrevista a Rosa», *Olivar*, 11, 2008, pp. 15-21; Pedro de la Hoz, «Entrevistas: el tiempo que vivimos es hijo de aquel vano ayer», *La Jiribilla. Revista digital de cultura cubana* (23-29 de julio de 2005), en línea: http://www.lajiribilla.cu/pdf/jiripapel/Jiribilla51.pdf (27/05/2012); Ignacio Echevarría, «Una novela necesaria», *El País*, 12/06/2004; Alejandro Luque, «Hay que darle la vuelta a la memoria. Entrevista», *El País*, 29/09/2004. Quim Pérez, «¿Otra maldita novela sobre la Guerra Civil?», *Lateral*, 118, oct. 2004; p. 28; José Manuel Prieto, «*El vano ayer* de Isaac Rosa», *Letras Libres*, enero de 2006, en línea: http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-vano-ayer-de-isaac-rosa (27/05/2012); César Rendueles, «Isaac Rosa. La anamnesis del franquismo», Entrevista publicada en línea www.ladinamo.org, *Ladinoamo*, 3, Nov-Dic. 2004; Ricardo Senabre, «Presentación de *El vano ayer*», *El cultural.es*, 17/06/2004; Martine Silber, «Isaac Rosa face aux spectres du franquisme», *Le monde des livres*, 3/07/2006; etc.

[8] César Rendueles, «Isaac Rosa. La anamnesis del franquismo», Entrevista publicada en línea www.ladinamo.org 13, Nov-Dic. 2004.

[9] L. Barrera, «Entrevista», *El periódico de Extremadura*, 11/07/2004.

[10] *Ibíd.*

[11] *Ibíd.*

de «comprometido», una etiqueta que Rosa rechazó en su mismo discurso de agradecimiento en Caracas alegando que

> cuando hablamos de literatura política solemos limitar tal nombre a las novelas que impugnan la realidad. ¿Y qué pasa con las novelas que están conformes con esa realidad, que la aceptan, que la dan por buena, que la sostienen, que la ensalzan incluso? ¿No son tan políticas como aquellas? Hasta la literatura más evasiva, más aparentemente inofensiva, tiene un sentido político, aunque sea de tipo reaccionario[12].

En su lugar, Rosa reivindica, y bien alto, una responsabilidad: «Porque el escritor en todo momento está comprometido con la representación crítica del mundo, lo quiera o no. Escribir es tomar partido, es participar, es intervenir»[13].Y esa idea de responsabilidad nos devuelve al papel historiográfico de la novela. Un papel que está en la base de las críticas, apenas veladas y, por ende, no desprovistas de un potencial polémico, que Rosa dirige a otros creadores. A «los escritores. Los novelistas especialmente»[14], es decir, a quienes han estandarizado la visión del franquismo «analizándolo desde los presupuestos de la novela histórica, o mediante intrigas vacías, o con recursos del peor sentimentalismo»[15].

La quinta secuencia de nuestra novela refleja de modo magistral este temor auctorial frente al desgaste de una ficción esquematizada que «ha culminado la corrupción de la memoria histórica mediante su definitiva sustitución por una repugnante nostalgia»[16].

> Atención: la mecánica repetición narrativa, cinematográfica y televisiva de ciertas actitudes, roles o simples anécdotas descriptoras de un determinado fenómeno o período consigue convertir tales elementos en tópicos, más o menos afortunados clichés que, cuando son utilizados en relatos que no van más allá del paisajismo o el retrato de costumbres [...] provocan a la vez el malestar del lector inquieto y el sosiego del lector perezoso. Mientras éste se acomoda en unos esquemas que exigen poco esfuerzo y en el que reconoce a unos personajes bastante ocupados

---

12 «Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. Discurso de agradecimiento. 2 de agosto de 2005», *Letralia*, año X, 128, 15 de agosto de 2005, en línea http://www.letralia.com/128/especial01.htm (leído 28.05.2012).

13 *Ibíd.*

14 *Ibíd.*

15 César Rendueles, art. cit.

16 Isaac Rosa, *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 21. De aquí en adelante, las referencias a las páginas citadas de *El vano ayer* se incluirán, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

> en conservar el estereotipo, el lector inquieto se desentiende con fastidio ante la enésima variación [...] de un tema viejo, como una cansina representación de esa *commedia dell'arte* en que hemos convertido nuestro último siglo de historia, en la que los verdugos apenas asustan con sus antifaces bufonescos, inofensivos Polichinelas que mueven a la compasión o, por el contrario, crueles Matamoros cuya crueldad, basada en un complaciente concepto del mal [...] logra que un solo árbol, el Árbol con mayúsculas (sic), no permita ver lo poco que nos han dejado del bosque (21).

Este fragmento, así como los rasgos que he enumerado antes, explican por qué con *El vano ayer* no nos encontramos ante «otra maldita novela sobre la guerra civil»[17]. Una novela, esta, que quizá sí fue una novela más, por lo menos en su primera andadura, lo que permitiría entender por qué *La malamemoria* pudo pasar inadvertida cuando se publicó en 1999, pese a que, por muchos aspectos, mas no precisamente los más originales, se pudiera aproximar a otras novelas de éxito –pienso en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina (1986) y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001)– a las que, por tanto, salpican tanto *El vano ayer* como esa relectura crítica.

El escollo de una enésima novela histórica o sentimental sobre las secuelas de la Guerra Civil fue el que Rosa pretendió salvar en 2004 cuando decidió hablar del «agujero negro» que se abre entre la Guerra Civil y la Transición, es decir, los cuarenta años de franquismo. Se proponía escribir una novela «sobre el peso del pasado en el presente», una novela sobre esa «negra sombra que todavía hipoteca el presente»[18]. Como aclaró en otra entrevista, estaba convencido de que quedaban «muchas cosas por contar sobre el franquismo desde la ficción, especialmente el primer franquismo, en la posguerra más dura». Mas, como puntualizó también, «más que el 'qué', me preocupa sobre todo el 'cómo'»[19].

---

[17] Considero que *La malamemoria* y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* son una sola y única novela. Retomando el hallazgo que Miguel de Unamuno había utilizado en *Cómo se hace una novela* para comentar entre corchetes y al hilo de una auto-traducción las vivencias contadas en *Comment on fait un roman*, publicado inicialmente en francés, Rosa añade unos comentarios en cursiva después de cada una de las partes y capítulos de *La malamemoria*. No retoca la novela, sino que añade un contrapunto crítico, en el que destaca los puntos flojos, los lugares comunes, etc. de una «obra aún inmadura [...], propia de un autor primerizo, influenciable, ambicioso y tal vez temerario» (Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela...*, *op. cit.*, p. 9).

[18] Ignacio Echevarría, «Una novela necesaria», *El País*, 12/06/2004.

[19] Asociación para la recuperación de la memoria histórica, «Entrevista con el escritor Isaac Rosa», en línea: http://www.memoriahistorica.org (mayo de 2010).

La atención privilegiada hacia la forma, no solo de la obra estética en conjunto, sino también de sus elementos compositivos y el lenguaje es uno de los rasgos definitorios de *El vano ayer*, que se construye contra la novela sobre la guerra civil, ese subgénero de la novela histórica, que, como había observado ya Bertrand de Muñoz, «utiliza en su totalidad o en parte el tema de la lucha fratricida de los años treinta»[20]. Sanz Villanueva, al que remite la crítica, es algo más preciso al respecto en su presentación sinóptica de la novela posfranquista de los años 1975-1990. Y los datos que facilita acerca de esa transición novelística, al beneficiarse de una distancia que aún nos falta para hablar de la primera narrativa del siglo XXI[21], pueden ser útiles para entender el alcance de las críticas formuladas por Isaac Rosa y de las que –no se insistirá suficientemente en ello– no salió indemne *La malamemoria*.

Después de poner de relieve la presencia abrumadora de la novela policíaca en sus distintas variantes (negra, criminal, de intriga, de espías) a lo largo de la Transición –modalidad narrativa que arrancó en 1975 con *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza o, en 1974, con *Tatuaje*, verdadero primer Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán «tras el falso comienzo de *Yo maté a Kennedy* (1972)»[22]–, Sanz Villanueva repara en la presencia de dos tendencias dominantes, y no necesariamente exclusivas: el culturalismo y la ficción metanovelesca, por un lado, la novela histórica, por otro. Más allá de la consabida atención por el proceso de

[20] Maryse Bertrand de Muñoz, «Novela histórica, autobiografía y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición» en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo & Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la Uned*, Madrid, Visor, 1996, pp. 19-38, cita p. 21.

[21] Para Jordi Gracia y Domingo Ródenas, sin embargo, «mientras fue difícil identificar en el meridiano de la democracia, hacia finales de los años ochenta, una poética común a los narradores, quizá el siglo XXI sí ha alzado como protagonista visible en el mundo literario la recreación del pasado fundador de nuestro siglo XX: la guerra civil y sus consecuencias, a veces con incursiones en el exilio» (en *Historia de la literatura española. VII. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Barcelona, Crítica, 2011, p. 8).

[22] Véase Joan Resina, *El cadáver en la cocina: La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 53. En «Crónica parcial de la memoria literaria de la Transición española», Gómez Montero incide en este aspecto al valorar el «género policíaco o novela negra como característico de la literatura de la Transición», en *Memoria literaria de la transición española* (dir. Javier Gómez Montero), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2007, p. 14. También es llamativo que J. F. Colmeiro y J. R. Resina, que comenzaron por estudiar la novela policiaca de Vázquez Montalbán, estén hoy entre quienes más seriamente dudan del carácter plenamente democrático de la transición.

una novela en marcha[23], de la primera se realzará la «frecuencia con [la] que el personaje novelesco es un escritor –creador, ensayista o estudioso– en detrimento de representantes de otras ocupaciones». «Ha ocurrido, pues, que el intelectual o el creador se han convertido no en la única pero sí en la predominante conciencia analítica o crítica de esta época», rasgo que se relacionó en aquel entonces con la «tendencia deshumanizadora»[24] de una narrativa que «saca[ba] la ficción de un entramado histórico preciso»[25]. Esa salida de la historia estuvo compensada en la otra tendencia dominante: la novela histórica, «uno de los más agobiantes y reiterados motivos del decenio de los ochenta»[26], según Sanz Villanueva. Una tendencia que podía ser culturalista, demostrando «una actitud evasiva respecto de los más acuciantes problemas de la actualidad»[27] o, al contrario, que se volcó en la guerra civil, pero con «un tratamiento distinto al que le habían dado sus anteriores representantes» (entiéndanse las promociones de quienes hablaron de ella desde la experiencia vital, como actor o como niño), ya que se trataría ahora,

> de un conflicto no atravesado por la ideología sino de una referencia que en lugar de pertenecer al campo de las vivencias o de los enjuiciamientos se sitúa en el de los mitos. De tal manera aparece en *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina, o en *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares[28].

Al reivindicar como mentores a autores de la talla de Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo, Juan Marsé o a los grandes nombres del realismo crítico, entre ellos a Jesús López Pacheco, se entenderá que Rosa rechace la postergación de la ideología; la estetización y desrealización del conflicto a través de su tratamiento mítico haciendo que el «caínismo» sea rebajado a historias de adulterio o crímenes pasionales (como en *Beatus Ille*) o dé paso a una lucha maniquea y de venganza personal donde el «hombre se ha vuelto un lobo para el hombre» (como en *Luna de Lobos*,

---

[23] Gonzalo Sobejano, «Novela y metanovela en España», *Ínsula*, 512-513, Agosto-sept. 1989, p. 4.

[24] Véase Pablo Gil Casado, *La novela deshumanizada española (1959-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990.

[25] Santos Sanz Villanueva, «La novela», en *Historia y crítica de la literatura española. 9. Los nuevos nombres 1975-1990*, (coord. Darío Villanueva *et al.*), Barcelona, Crítica, 1992, p. 260.

[26] *Ibíd.*

[27] Santos Sanz Villanueva, art. cit., p. 261.

[28] Santos Sanz Villanueva, art. cit., p. 263.

por mucho que permita dar voz a otros protagonistas *míticos* como el maquis o el topo[29].) Asimismo, se opone a la conversión de la guerra en un simple telón de fondo de novelas históricas, escritas además bajo el signo de una «política estética de la reconciliación», por decirlo en palabras de Winter[30], que acabaría con el «mito machadiano de las Dos Españas»[31] –lo que a algunos les sabe a revisionismo[32] y a Rosa a trillada versión de los vencedores.

> Solo los rencorosos –escribe con una ironía mordaz– insisten en recuperar hechos que a nadie interesan, y si interesan es sólo mediante otros [...] tratamientos literarios, convirtiendo el período en territorio de la novela de época, la novela histórica, referirse a la guerra civil o a la larga posguerra con el mismo apasionamiento con que se escribe del Egipto faraónico, olvidemos tanto pedrusco ideológico [...], [utilicemos] la guerra civil o el franquismo como podríamos utilizar los monasterios medievales o las intrigas de la Roma imperial, la gente no necesita que le recordemos qué horrible era aquello, todo eso ya lo saben, ya se lo enseñaron en el colegio... (250)

En las variantes «guerracivilescas»[33] de la novela histórica se encontrarán los rasgos definitorios del modelo scottiano: (1) un *telón de fondo* de carácter histórico con unas cuantas *figuras históricas* muy *conocidas* (2) sobre el que el novelista sitúa en *primer plano* (3) una *anécdota ficticia*, que suele contener (4) un *episodio amoroso*, mezclándose a veces con los ingredientes de la novela policíaca o de intriga, renunciando además, por lo general, al narrador omnisciente a favor de un más discreto narrador autodiegético u homodiegético.

Aun cuando Rosa dista de tener el espíritu crítico y burlón de Unamuno, quien en época de la enconada cuestión religiosa se valió de la

---

[29] Véase Bertrand de Muñoz, «Novela histórica...», art. cit, pp. 31 y 33. Para un análisis de la novela de Llamazares en estos términos, remito al artículo de Luengo, «Dos lugares de la memoria alternativos para la resistencia antifranquista: *Luna de Lobos* y *El embrujo de Shanghai*», en Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria..., op. cit.*, pp. 131-145.

[30] Ulrich Winter, «Introducción» a *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales* (ed. Ulrich Winter), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2005, p. 10.

[31] Hans-Jörg Neuschäfer, «La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las 'dos Españas'», en *Lugares de la memoria, op. cit.*, p. 151.

[32] *Ibíd.* y Hans-Jörg Neuschäfer, «Noch einmal zur 'Vergangenheitsbewältigung'. Carlos Saura und Javier Cercas», *Tranvía*, 66, 2002, pp. 23-25

[33] Quim Pérez, «¿Otra maldita novela sobre la Guerra Civil?», *Lateral*, 118, Oct. 2004, p. 28.

ironía y de la parodia para desmontar el discurso católico e integrista dirigido contra sus amigos krausistas e institucionistas[34], hemos de admitir que en *El vano ayer* tampoco hay rechazo frontal, sino desviación, es decir, intento de superar el indeseable escollo de la sátira mediante la perfilada recuperación literaria irónica. De hecho, Rosa hace suyo el valor de la parodia circunscrita en los siguientes términos por Mijail Bajtin: «La novela parodia otros géneros (precisamente en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos»[35].

En el marco de este artículo solo se dará un pequeño botón de muestra de esa actitud. El primero de ellos lo constituyen los dos epígrafes, epitexto sobre el que se abre el libro, retomando las cuatro funciones genettianas: (1) comentario aclaración del título; (2) comentario del texto al dar pistas hermenéuticas sobre su razón de ser; (3) filiación ideológica, entendiendo por ello que tan importante como la cita es el autor de la misma; (4) y consiguiente «efecto epígrafe», al insertarse uno en una tradición intelectual[36].

Sacado de *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*, ensayo de Nicolás Sartorius y Javier Alfaya –quienes cuestionan el carácter realmente democrático de la transición–, el primer epígrafe habla por sí solo y casi podría servir de compendio a las *ficciones* que se denuncian: «Leyendo a determinados escritores, oyendo a ciertos políticos y visionando algunas películas, se diría que militar en el antifranquismo fue hasta divertido». Es más sibilino el por consabido, quizá olvidado, «estribillo» de Antonio Machado: «El vano ayer engendrará un mañana / vacío y ¡por ventura! pasajero!»[37], que se exhibe desde el título de la novela.

De hecho, ¿por qué citar a Machado? ¿Por qué convocar en la estela de «el vano ayer» la idea de otra España que nace, «la del cincel y de la maza», «la de la rabia y de la idea»? Sencillamente, para volver a la figura

---

[34] Véase Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salmanca, 2004.

[35] Mijail Bajtin, «Épica y novela: acerca de la metodología del análisis novelesco», *Teoría y estética de la novela* (trad. Helena S. Kriúkova & Vicente Cazcarra), Madrid, Taurus, 1989, p. 451.

[36] Gérard Genette, *Seuils*, París, Seuil, 1987, pp. 134-149.

[37] Se trata de dos versos de «El mañana efímero», *Campos de Castilla* (ed. José Luis Cano), Madrid, Cátedra, 1974, pp. 137-138.

emblemática del republicanismo español, que había llegado hasta nosotros, sí, pero «encogido por una lectura parcial de su obra, en buena parte de origen franquista», una lectura que «[resaltó] unos aspectos y [ensombreció] otros, una lectura interesada y empobrecedora que todavía no hemos superado»[38]. Además de la reapropiación más que discutible –y por ello ampliamente debatida– de Machado por Javier Cercas, quien se deshace del poeta para hablar del frustrado fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, «ocurrido más o menos al mismo tiempo que la muerte de Machado, sólo que del lado español de la frontera»[39], buena ilustración de esta sesgada lectura la podríamos tener en *Descargo de conciencia* del ensayista español Pedro Laín Entralgo –citado de paso por Cercas–. El ex falangista no duda en valerse de la poesía de Machado hasta en los momentos más dudosos de sus «melindrosas»[40] memorias, como pueden serlo los de su llegada a Burgos en la primavera de 1938[41] o cuando en reiteradas ocasiones presume de haber hecho tanto por mantener vivo el vínculo con la «España de los vencidos», obviando el precio censorial o eufemístico que se hubo de pagar por hacerlo, entre otros en la propia revista *Escorial*, cuyo «propósito integrador», como recuerda Juliá, consistía «en la absorción del vencido después de que reconociera en la práctica la razón que asistía a los vencedores: ésa era la oferta dirigida a unos intelectuales aterrorizados»[42]. Y de hecho, ese fue también el precio del rescate que Machado hubo de pagar en manos de Dionisio Ridruejo, cuando, en octubre de 1940, redactó como «escritor falangista, con jerarquía de gobierno», el prólogo al libro del «poeta más grande de España desde el vencimiento del siglo XVI hasta la fecha» pero «que sirvió frente a mí en el campo contrario»[43].

Si se exceptúan estos epígrafes, en la mayor parte de los casos la vena paródica se hace visible a través de una irónica deconstrucción *metanarra-*

---

[38] Isaac Rosa, «¿Para qué sirven los poetas?», *Los complementarios: Cuadernos Hispanoamericanos*, 17, 2008, p. 101.

[39] Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 26.

[40] Es así como Mariana califica el trabajo memorístico de su tío Luys Forest, remedo novelesco de Laín Entralgo en *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé (Barcelona, Planeta [Booket], 2006 [1978], p. 148).

[41] Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Barcelona, Barral, 1976, p. 238.

[42] Santos Juliá, *Historia de la dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, p. 343.

[43] *Ibíd.*

tiva, que le permite a Rosa exhibir los mecanismos de la narración, así como los artificios de la escritura[44]. El autor –figura textual– cuenta lo que podría haber hecho, y no hará, al listar, por ejemplo, nada más empezar la novela, «las posibilidades del aparentemente limitado repertorio de esquemas [...] para retratar el período conocido como 'franquismo'» (15) o, más adelante, al examinar las «oportunidades de exhibición compositiva: la forma y el fondo» para evitar redactar una semblanza anodina «del personaje principal de la aventura» (137), contraria a los usos de la novela contemporánea más exitosa (que debe ofrecer un mínimo de entretenimiento al lector)» (212).

> En cuanto a la primera, las técnicas a seguir son variadas, podemos elegir un relato en primera persona, que siempre permitirá una mayor introspección del personaje; o adoptar la forma de un diario apócrifo, que como la artimaña epistolar nunca pasa de moda; o el género de entrevistas, que posibilita una demostración de dominio en tantos registros coloquiales como coetáneos entrevistados escojamos, introduciendo jergas y muletillas personalizadoras; o el menos problemático narrador omnisciente, al que sin embargo no se le admiten tantas ambigüedades en su narración. Pero el verdadero alarde se encuentra en el fondo, en el contenido del relato, la tentación siempre de convertir al personaje en testigo y testimonio, utilizar su vida como coartada para relatar los fenomenales acontecimientos históricos de que fue contemporáneo, según el galdosiano modelo de los episodios nacionales (212-213).

Todo ello, sin decir nada de la inclusión de todo un capítulo dedicado al desmontaje –algo impío– de alguna escena de persecución, tiroteo, pelea desesperada en los bosques, «cortada por el aceptado patrón cinematográfico», es decir, que incluye una pistola, la elección de quién se salva y quién se condena, el forcejeo entre el bueno y el malo, y una milagrosa salvación gracias a la vieja dinámica solidaria del maquis, etc. (182-188). Y ¿qué decir del rechazo de una posible «vuelta de tuerca final en la intriga, una sorpresa de dobles juegos» que permitiría la aparición repentina de un «André Sánchez envejecido que aparece treinta años después para contarnos su misteriosa peripecia de cambios de identidad e infiltraciones»? (242).

---

[44] Utilizo el *distingo* de Celia Fernández Prieto, puesto de relieve por Marta Cichocka, en su presentación de la metaficción: *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique: Réinventions, relectures, écritures*, París, L'Harmattan, 2007, p. 183.

Finalmente, y con esto acabo este pequeño elenco, se ha de mencionar y citar la secuencia treinta y cuatro. Escrita sin concesión literaria o historiográfica alguna, esta secuencia pone punto final a los irónicos esbozos de una «comedia de arrojos seniles, equívocos, torpezas alcoholizadas, novelitas de quiosco, parodias más o menos ingeniosas», camino por el que «podía haber transcurrido toda la novela» y por el que transitó, de hecho, durante unos capítulos para dar pábulo al lector perezoso, hambriento de acción, sexo y humor (242). Pero no es todo. En realidad, en esa secuencia también se levanta la incógnita acerca del final del estudiante André Sánchez, asesinado en las dependencias de la Seguridad General; se hacen más explícitas qué «carantoñas» le hicieron a Marta Requejo, su novia, durante su paso por «el viejo edificio de Sol que era la auténtica casa de la risa» donde «los interrogados se partían de risa, se descoyuntaban de la risa, reventaban de risa, se morían de la risa incluso» (150-151); y finalmente, se examinan, una tras otra, e *in crescendo*, las hipótesis acerca de

> qué hechos [el profesor Denis] fue testigo o protagonista durante la guerra civil, qué fue aquello que le hizo conducir su vida con miedo, renegar de toda implicación con un país que en sus textos, en sus conmemoraciones, en sus callejeros sangrientos no cesaba un solo día de estimular la memoria de quienes querían olvidar (244).

Hipótesis que desemboca en una polifónica conclusión en discurso indirecto libre, tan ineludible como ineluctable:

> Podemos amplificar el horror, enfrentar al joven Julio Denis a las descomunales cotas de espanto que se alcanzaron en aquella guerra y que deberíamos narrar con detalle, no es suficiente con una información general, no sirven disparos escuchados tras una tapia, noticias de prensa, párrafos de manual de historia; tampoco podemos admitir un relato ambidiestro, un discurso que evoque falsos argumentos conciliadores, las dos españas que hielan el corazón del españolito, el horror fue mutuo, en las guerras siempre hay excesos, grupos de incontrolados, odios ancestrales, cuentas pendientes que se saldan en la confusión, no hubo vencedores, todos perdimos, nunca más, Caín era español: ya está bien de palabrería que parece inocente y está cargada de intención, ya está bien de repetir la versión de los vencedores. El horror no es equiparable por su muy distinta magnitud y por su carácter... (249)

Ahora bien, si estos y aquellos elementos son los que explican el carácter *meta* de *El vano ayer*, «novela sobre novelas», cometeríamos un

error de bulto si dejásemos en la sombra el núcleo argumental de la novela, es decir, lo que permite ver el verdadero blanco ideológico de Rosa: «el falangismo liberal». Ese «auténtico oxímoron», por decirlo en palabras de Juliá, se ha convertido con el uso en concepto clave para interpretar la trayectoria de los amigos «del –presunto– *ghetto* al revés de Burgos»[45], es decir, de Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Antonio Tovar, núcleo de la revista *Escorial*. Si les añadimos el nombre de Joaquín Ruiz Giménez, Ministro de Educación durante «los cinco mal contados años de junio de 1951 a febrero de 1956»[46], tendremos lo más granado de la plantilla puesta en solfa en *El vano ayer*, que habla, al fin y al cabo, del *atroz desmoche* que sufrió la universidad española, tan bien descrito por el propio Laín cuando se acuerda de los primeros años de la posguerra y de las revueltas estudiantiles de los años sesenta.

Mientras tanto, desde el Ministerio de Educación Nacional y a través del naciente Consejo Superior de Investigaciones Científicas se acometía la empresa de la reconstrucción intelectual de España –tan urgente después del atroz desmoche que el exilio y la «depuración» habían creado en nuestros cuadros universitarios, científicos y literarios– con un criterio directamente opuesto al nuestro: continuó implacable tal «depuración» y deliberada y sistemáticamente se prescindió de los mejores, si estos parecían ser mínimamente sospechosos de liberalismo o republicanismo, o si por debajo de su nivel había candidatos a un tiempo derechistas y ambiciosos. Los ejemplos menudean y sangran[47].

Que así conste. Como conste que Laín –ex rector de la Universidad de Madrid durante el ministerio de Ruiz Giménez mientras Tovar lo era en Salamanca– desistió de la idea de renunciar a su condición de catedrático, como hizo José María Valverde, o de la de pedir excedencia de su cátedra, como hizo Tovar, a raíz de la separación del cuerpo de catedráticos de la

[45] Véase Santos Juliá, *op. cit.*, pp. 318-324, en particular p. 323, donde el historiador recalca el carácter inventado, reconstruido del presunto gueto descrito por Laín: «No, no era un gueto al revés, un mero aderezo para el lucimiento o una reserva literaria, como lo define Laín con la nostalgia del tiempo y la distancia y con la vana intención autojustificadora que dominó al grupo desde finales de los años cincuenta, lo que se reunió en Burgos en 1938; ni eran gentes cansadas, penetradas ya de la fatiga que producen las batallas perdidas». Pedro Laín Entralgo menciona ese gueto al revés en varias páginas de *Descargo de conciencia, op. cit.*

[46] Santos Juliá, *op. cit.*, p. 337.

[47] Santos Julía, *op. cit.*, p. 283.

universidad en 1965 de Aranguren, Tierno y García Calvo. Separación injusta –consecutiva a las manifestaciones estudiantiles de febrero de 1965– que no dudó en calificar de «nueva y grave vejación a la Universidad, cuando parecía que la infausta era de las 'depuraciones' estaba ya definitivamente cerrada»[48]. Nueva *depuración*, hecho y práctica nefanda de la que también había dicho, en 1966: «Todos los que desde 1939 hemos formado parte del escalafón de catedráticos de Universidad [la] hemos aceptado o soportado sin protesta formal»[49]. Resalto adrede estos episodios porque ofrecen, a partir del caso particular y emblemático de Laín Entralgo, ese «retrato de la dictadura franquista», «ese análisis del período y sus consecuencias, más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva», que pretendía construir Rosa (17). Como dice el sevillano en un polémico artículo sobre la «responsabilidad de los intelectuales», publicado en *El País* poco después de las confesiones de Günter Grass:

> El problema es que, habitualmente, los laínes no nos dejan ver el bosque. Cuando surge el debate, nos entretenemos en discutir por enésima vez si Ridruejo era o no fascista; si Torrente y compañía se alejaron del franquismo por convicción democrática o por decepción ortodoxa; si Laín era un falangista, un oportunista o un pragmático; si Cela era un chivato, o si Dalí era un payaso o un filofranquista. Y mientras nos enredamos en esas discusiones, por debajo de esos cuatro o cinco grandes nombres, se mantienen en una cómoda sombra los muchos espinazos curvos (en expresión de Juan Ramón Jiménez, según Jordi Gracia) que durante la dictadura, mediante su colaboración más o menos entusiasta, alcanzaron y consolidaron una posición y un prestigio que han mantenido ya en democracia, donde nadie ha discutido sus honores, sus placas, premios, sillones académicos, calles, y en general el peso que siguen teniendo en la cultura española[50].

¿Por qué apenas se ha hablado de ello en las reseñas de la obra, que arranca, sin embargo, con *tres* citas –como si una fuera poco– que relatan la separación *real* de los catedráticos Aranguren, Tierno y García Calvo y la suspensión de empleo y sueldo por dos años de Aguilar Navarro y Montero Díaz, a las que viene a sumarse la *inventada* expatriación de Julio Denis (19-20)? ¿Por qué el silencio? Quizá se haya pasado por alto

---

48 Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 467

49 Pedro Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 451.

50 Isaac Rosa, «Los espinazos curvos de la dictadura», *El País*, 14/10/2006.

porque, diga lo que diga el autor[51], el planteamiento «tan metaliterario de la novela» y el énfasis en los aspectos más formales del libro han permitido que al final no se vea ni el árbol Laín, ni el bosque depurado. Riesgo al que se expone siempre el que maneja la ironía y la parodia, en cuanto se pierde la pista del modelo. Es lo que subraya Bajtin, al comentar algunas de las dificultades hermenéuticas que trae consigo el proceso de *canonización* y más aún de *reacentuación*, característico del plurilingüismo de la novela[52].

Si nos fijamos en esa posible pérdida intencional, y en algunas declaraciones auctoriales que configuran un nutrido epitexto, se entenderá por qué *Descargo de conciencia* de Pedro Laín Entralgo, confesión autobiográfica de un tardío converso a la democracia, y *Casi unas memorias* de Dionisio Ridruejo, testimonio póstumo de carácter histórico-político, pudieron servir no solo de fuentes, sino también de contrapunto paródico al joven sevillano para la redacción de alguna que otra de sus secuencias sobre la universidad española de la posguerra. Entre ellas, la magistral secuencia veintisiete a dos columnas, versiones contradictorias de un posible relato biográfico del profesor Denis en los años cuarenta o excelsa palinodia al modo de la que escribió Laín, ya puesto en solfa por Juan Marsé en *La muchacha de las bragas de oro* (1978). Marsé remedó el trabajo de reconstrucción y falsificación de la memoria del ensayista español en la persona de Luys Forest, olvidado escritor falangista, quien decía en tono lainiano: «No hablo de cómo soy ni [de] cómo fui, sino de cómo hubiese querido ser»[53].Y a la faceta del memorialista, de quien «no intenta reflejar la vida, sino rectificarla»[54] añadió una buena dosis de sexo, en la persona

---

[51] Véase la entrevista de César Rendueles a Isaac Rosa donde el primero empieza por declarar: «He leído un par de críticas desconcertantes de *El vano ayer*. Hacían hincapié en los aspectos *más formales* del libro y ni siquiera mencionaban que el libro aborda la tortura y la persecución policial durante el franquismo», para pasar a preguntar: «¿Crees que el planteamiento tan metaliterario de la novela puede alentar esta clase de lecturas, en mi opinión, epidérmicas?» A lo que el escritor contestó: «Sí, ha habido críticas que se han limitado a señalar los aspectos formales, en detrimento del fondo del libro. La verdad es que me sorprende. Se me hace difícil pensar que se pueda hablar de mi novela sin referirse a su temática [...]. De todos modos, *no creo que la forma de la novela haya favorecido ese ejercicio de elusión crítica*. Al contrario, la estructura y escritura de *El vano ayer* son inseparables de su intención de fondo» [Los subrayados son míos].

[52] Véase Mijail Bajtin, «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela*, *op. cit.*, p. 233.

[53] Juan Marsé, *op. cit.*, p. 15.

[54] Juan Marsé, *op. cit.*, p. 211.

de Mariana, sobrina-hija-ligue del protagonista. Sexualidad y política, temas propios de estos años iniciales de la transición, ya que, según recuerda Resina, «eran los dos tabúes fundamentales del nacionalcatolicismo» y la intensidad con que se trata de ellas en «la cultura popular de la transición obedece no sólo al oportunismo comercial sino también a una voluntad de realismo»[55].

Dicho esto, si resulta fácil imaginar que Rosa podría compartir el juicio de Marsé sobre *Descargo de conciencia*, «uno de los libros más humorísticos y risibles que he leído en mi vida»[56], hoy es ante todo la postura o, mejor dicho, la *impostura* académica la que Rosa denuncia, por muy aperturista o «comprensivo»[57] por muy serio también, que haya sido o querido ser su protagonista.

El engañoso paralelismo formal de las dos columnas podía lógicamente hacer pensar en el –de por sí deslumbrante– experimento de Ramón Pérez de Ayala, quien, al separarse las vidas de Tigre Juan y Herminia, «antes confundidas y disueltas en el remanso conyugal», ideó hacerlas bifurcar como «un río que, ante un obstáculo, se abre en dos brazos, con que lo rodea, no pudiendo saltar sobre él»[58]. Si el paralelismo formal era seductor, no respondía, como se ve, a la necesidad ramoniana y, por tanto, la reconducción del hallazgo hubiera resultado algo gratuita. Recobraría, en cambio, toda su fuerza paródica, uniendo forma y contenido... al abrirse las *memorias* originales de Ridruejo, cuya disposición tipográfica a dos columnas reproduce fielmente. Puede haber encontrado ahí también la idea de insertar fuentes documentales (como las páginas de un «manual de tortura» del coronel San Martín) o extractos de la prensa nacional y extranjera, que relatan ahora con detalle los incidentes

---

[55] Joan Ramón Resina, *op. cit.*, 1997, p. 63.

[56] Juan Rodríguez, «Entre memoria y ficción: una vuelta por el realismo de Juan Marsé», *Ínsula*, 755, Noviembre 2009, p. 5.

[57] Es una etiqueta que encontramos en la pluma de Pedro Laín Entrago o de Dionisio Ridruejo para definir su postura, frente a la de los «excluyentes». Véase Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias. Con fuego y con raíces* (ed. César Armando Gómez, Prólogo Salvador Madariaga), Barcelona, Planeta, 1976, p. 297 ss. Santos Juliá vuelve también sobre el origen de la etiqueta en un artículo esclarecedor: «¿Falange liberal o intelectuales fascistas?», *Claves de razón práctica*, 121, abril de 2012, pp. 4-13.

[58] Ramón Pérez de Ayala, *Tigre Juan o el Curandero de su honra* (ed. Andrés Amorós), Madrid, Clásicos Castalia, 1980, p. 289. Hasta donde yo sé, solamente Ricardo Senabre se ha fijado en la recuperación del presunto artificio ramoniano. Lo que no ha de sorprender, ya que también es quien más resalta los logros formales de la novela de Rosa, que ofrece «aspectos poco habituales en la narrativa reciente» («Presentación de *El vano ayer*», *El cultural.es*, 17/06/2004).

ocurridos en la facultad de Filosofía y Letras en 1965 y la consiguiente expulsión de los catedráticos de la Universidad, documentos que pueden tener la misma función de engarce a las aventuras de Julio Denis que algunos trabajos de Ridruejo en sus memorias[59].

Y antes de pasar a nuestra conclusión, notaremos también que el novelista incorporó estos «documentos de testimonio bruto» igual que Juan Goytisolo había incorporado en *Señas de identidad* materiales de origen diverso –frases extraídas de la prensa franquista, el diario de vigilancia y observación de la Brigada Político Social de un detenido– «como en esas telas en las que el artista, en vez de pintar una soga, recurre a una de verdad y la integra en el cuadro»[60]. Lo que nos trae a la mente la observación de Bajtín acerca de la «palabra autoritaria» que tan difícilmente se presta a la deformación[61] mientras que otros discursos, como una carta de delación de Camilo José Cela o el *Poema de Mío Cid*, se amoldan más fácilmente a la estilización de lo que se presentó como una necesaria *cruzada* contra «los enemigos de España e de la civiliçación christiana» (263).

Para que no nos perdiéramos en el debate, siempre abierto, sobre la mezcla entre realidad y ficción, que hoy en día puede dar pie a deslindes añadidos entre ficción, autobiografía y autoficción –como en *Soldados de Salamina*–, para que no nos perdiésemos en un debate que tampoco es ajeno al marco más amplio de las seculares relaciones entre historia y literatura[62], he dejado para el final las aclaraciones acerca del título elegido para esta contribución.

Creo haber mostrado por qué hay que leer *El vano ayer* a la luz de la llamada «novela histórica», en particular del subgénero de aquellas que se interesan por un pasado no tan alejado, la Guerra Civil, o más próximo

---

[59] Para un análisis de la función del *archivo* y del *documento* en ficciones recientes, véase Jean-François Carcelén, «Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa», en *Nuevos derroteros de la narrativa española actual* (eds. Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valles), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 51-68.

[60] Juan Goytisolo, *Obras completas III. Novelas (1966-1982)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectotres, 2005, p. 23.

[61] Véase Mijain Batjín, art. cit., pp. 154 ss.

[62] Véanse, por ejemplo, Judith Lyon-Caen & Dinah Ribard, *L'historien et la littérature*, París, Découverte, 2010; Sabrina Loriga, *Le petit X. De la biographie à l'histoire*, París, Seuil, 2010 o el número de la revista *Annales. Savoir de la littératures*, 2, 2010.

aún: el franquismo y la Transición. Espero haber podido aclarar también por qué Rosa no pretende tanto enmendar la plana a la historiografía académica (menos aún si se ha hecho cargo de los presupuestos teóricos de la *nueva historia*), como desvelar la ideología que empapa, no sé si a pesar suyo, las obras de ficción, y prioritariamente las novelas, de ciertos de sus «mayores», de esa generación de los «hijos de la guerra». Isaac Rosa sería el novelista español de mayor prestigio que forma parte de la generación de los «nietos de la guerra» y se identifica con sus reivindicaciones. Todos ellos «someten a escrutinio la transición misma» y al desear «rehabilitar a sus abuelos, asesinados y enterrados en fosas comunes, arrojan una sospecha sobre la generación de sus padres, a la que acusan de haber optado por la amnesia y la desmemoria antes de enfrentarse abiertamente con su pasado»[63]. Dicho esto, sin menoscabo de la sugerencia de Amalia Pulgarín, quien observa cierto cansancio frente a posturas combativas en la sociedad española de la Transición. Por ello, habría tendido «a posiciones cada vez menos comprometidas y desideologizadas»[64]. Una sugerencia que podríamos aproximar a la «estética reconciliadora» de la que habla Winter, quien no oculta, sin embargo, que «el empeño en reconciliar (o suavizar) el antagonismo entre memorias en conflicto a través de la multiplicación de perspectivas puede resultar ideológicamente cuestionable»[65]. Tanto más cuanto que ese empeño puede entenderse como discurso hegemónico.

Y cierro aquí este paréntesis generacional y retomo mi argumento sobre los deslindes de la metaficción historiográfica, que nos permitirá entender, por ejemplo, por qué Quim Pérez puede alegar que «Rosa no pretende colar la ficción por la realidad, sino que pone los recursos narrativos de la ficción al servicio de una verdad de los hechos más honesta»[66] (28). Lejos de ser un mero adorno o una intertextualidad gratuita, las

---

[63] Santos Juliá, «Presentación» a *Memoria de la guerra y del franquismo* (ed. Santos Juliá), Madrid, Taurus, 2006, p. 23. Nótese que Isaac Rosa pertenece al movimiento de recuperación de la memoria histórica. Encontramos una misma preocupación por acabar con las cunetas en la película documental *Los caminos de la memoria* del joven y coetáneo cineasta belgo-español José-Luis Peñafuerte (1973).

[64] Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica contemporánea*, Madrid, Fundamentos, 1995, p. 13.

[65] Véase Ulrich Winter, «Introducción», art.cit., p. 11. Cita el caso de Antonio Muñoz Molina, al que se puede añadir el de Javier Cercas, ambos acusados de *revisionismo*, no sé si «casualmente», por historiadores o novelistas germánicos. Véase también Neuschäfer, *op. cit.*, p. 151.

[66] Quim Pérez, art. cit., p. 28.

referencias historiográficas convocadas en las primeras páginas de su novela, así como la más nutrida «Adenda bibliográfica» situada al final del libro «no debe[n] ser tomada[s] como documentación sino como pruebas de lo dicho»[67]. Es más, llama enormemente la atención que en la bibliografía citada en las secuencias dos, tres y cuatro de la novela se encuentren algunos de los títulos más representativos sobre los sucesos universitarios de febrero de 1956, es decir, sobre el primer movimiento estudiantil de oposición al régimen franquista que implicó el cese de Ruiz Giménez, de Tovar y de Laín Entralgo, quienes, desde posturas conservadoras moderadas, habían tratado de «abrir los horizontes culturales de la mediocre vida universitaria del momento»[68].

El interés de Rosa por la historia de este movimiento, del que describe las trágicas vivencias bajo el franquismo (es decir, las luchas, las detenciones, encarcelaciones, torturas y, en varios casos, muertes de sus activistas[69]), más aún, su atención por los profesores opositores al franquismo acaso permitiría explicar que se haya adelantado a través de la ficción al ingente trabajo de recuperación historiográfica[70] y consiguiente homenaje institucional de quienes «vieron interrumpidas sus carreras como consecuencia del proceso depurador puesto en marcha por la dictadura franquista»[71].

Y de hecho, entre los perfiles de personaje que se bosquejan en la sexta secuencia de la novela a partir de tres datos básicos: un nombre (Julio

---

[67] *Ibíd.*

[68] Andrea Fernández-Montesinos Gurruchaga, *Hijos de vencedores y vencidos. Los sucesos de febrero de 1956 en la Universidad Central de Madrid*, Madrid, UCM, 2008, p. 36.

[69] Véase Francisco Fernández Buey, «Estudiantes y profesores universitarios contra Franco. De los sindicatos democráticos estudiantiles al movimiento de profesores no numerarios», en Juan José Carreras Ares & Miguel Ruiz Carnicer (coords.), *La universidad española bajo el régimen de Franco 1939-1975*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, pp. 469-496. «Desde la década de los cuarenta hasta la muerte del general Franco, en noviembre de 1975, los estudiantes universitarios fueron, junto con la clase obrera industrial, el principal destacamento de la resistencia interior frente a la dictadura establecida al término de la guerra civil. A lo largo de esos treinta y tantos años el movimiento universitario, y sobre todo la vanguardia estudiantil, dejó en esa lucha varios muertos, contó por centenares a los activistas torturados en las comisarías y por miles a sus detenidos encarcelados» (art. cit., p. 469).

[70] Véanse *La destrucción de la ciencia en España: Depuración universitaria en el franquismo* (dir. Luis Otero Carvajal), Madrid, Editorial Complutense, 2006 y de Jaume Claret Miranda, riguroso coetáneo de Isaac Rosa, *El atroz desmoche. La destrucción de la universidad española por el franquismo*, Barcelona, Crítica, 2006.

[71] Carlos Berzosa, «Prólogo», a *La destrucción de la ciencia en España, op. cit.*, p. XI.

Denis), una fecha (febrero de 1965) y un lugar (Madrid), el «Autor» baraja tres posibilidades y sus respectivas ventajas y desventajas para «clasificar al profesor Julio Denis en cuanto integrante de la comunidad universitaria en los años sesenta» y «situarlo en función de una coordenada básica: su posición respecto al resto de docentes y respecto a las autoridades» (23-24). Podría tratarse bien de un «representante del profesorado franquista», bien de un «opositor», o bien de un profesor «alejado por igual de franquistas y antifranquistas». La primera hipótesis es descartada porque «encadenaría al novelista en la obligación moral de ajustar cuentas con tales usurpadores mediante la descripción de las devastadoras purgas realizadas en el magisterio tras la guerra, y las consiguientes oposiciones patrióticas» (23-24); la segunda tiene su predilección, ya que permitiría «honrar la figura de Julio Denis, e inscribir su nombre en el todavía pendiente monumento a los opositores. El novelista vería satisfecha su ambición confesa de convertir la novela en homenaje a quienes considera héroes civiles de nuestra historia» (24)..., lo que no impide que, al final, se decante explícitamente por la última. Pero no sin haber dicho claramente, como buen *Arlecchino* que *se confesa ridendo*, lo que pensaba al respecto.

Sensible a las transformaciones en los modelos historiográficos (Hayden White, Paul Ricoeur, etc.) que permitieron que se desplazara el «interés por saber *qué pasó* [...] hacia el *quién y el cómo lo contó* y hacia el *quién*, y el *cómo lo lee y lo interpreta*», la obra de Rosa ostenta, al igual que la novela histórica contemporánea estudiada por Celia Fernández Prieto, «su carácter de glosa, su dimensión metanarrativa e hipertextual: el presente relee y revisa desde sus presupuestos ideológicos y epistemológicos el pasado»[72].

Con todo, a diferencia de ella, o quizá escalando un peldaño, Rosa no pretende tanto recuperar el pasado narrado, que tomó el relevo del pasado real en las distintas modalidades de la *nouvelle histoire*, como recuperar el pasado ya narrativizado, ficcionalizado. En ese sentido, no se contenta con «reescribir –desde la ficción– las narraciones que han venido funcionando culturalmente como históricas, como verdaderas»[73], sino que se afana en

[72] Celia Fernández Prieto, «Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea» en José Romera Castillo, *op. cit.*, p. 214.
[73] Celia Fernández Prieto, art. cit., p. 214.

reescribir la ficción. «Ahora se trata, dice Fernández Prieto, de volver a contar de otra manera, desde otros puntos de vista, historias que ya se han contado, pero también, y esto es fundamental, de suscitar al hilo de la narración, una reflexión acerca de la verdad histórica y de las formas de construirla»[74].

He aquí, es indudable, dos de los rasgos clave de la *metaficción historiográfica* (*Historiographic metafiction*) tan bien estudiada por Linda Hutcheon. Pero no son los únicos[75]. En *El vano ayer*, y quizá de forma más general en la trayectoria de Rosa, se encuentra una oposición al formalismo literario, que afirma la independencia del arte respecto de la realidad, y una clara asunción del perspectivismo en el mal planteado debate verdad *versus* mentira al considerar que no sólo en la historia, sino también en la literatura «there are only *truths* in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just others'truths»[76]. Asimismo se hace visible en el texto del presente una parodia del pasado textualizado, en su doble modalidad de ficción condicionada por la historia y de historia estructurada discursivamente[77], herencia decisiva de la *nouvelle histoire*. Finalmente, y no es lo de menos, reconocemos como una de las prioridades de Rosa la preocupación explícita (y política) de la metaficción historiográfica por la recepción, por el lector[78]. Según Struever, a la que cita Hutcheon,

> The discursive criterion that distinguishes narrative history from historical novel is that history evokes testing behavior in reception; historical discipline requires an author-reader contract that stipulates investigative equity. Historical novels are not histories, not because of a penchant for untruth, but because the author-reader contract denies the reader participation in the communal project[79].

---

[74] Celia Fernández Prieto, art. cit., p. 215.

[75] En los párrafos siguientes, entresaco varias ideas que Linda Hutcheon expone en el capítulo VII «Historiographic Metafiction: 'The pastime of past time'» de *A Poetics of Modernism. History, Theory, Fiction*, 107-123. Lo que no implica que comparta el punto de partida de la estudiosa, quien ve en la «metaficción historiográfica» el género característico de la posmodernidad en el ámbito de la ficción (viii).

[76] Linda Hutecheon, *op. cit.*, p. 109.

[77] Linda Hutecheon, *op. cit.*, p. 111.

[78] Linda Hutecheon, *op. cit.*, p. 115.

[79] Nancy S. Struever, «Historical Discours» en *Handbook of Discourse Analysis. Volume I. Disciplines of Discourse* (ed. Teun A. Van Dijck), Londres-Nueva York, Academics Press, 1985, 249-271 citado por L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 264.

La metaficción historiográfica, en cambio, se aproxima a la primera, rompiendo, por lo tanto, con la segunda, al instalar de nuevo una especie de proyecto comunitario[80]. He aquí lo que justificaría que se pudiera etiquetar la metaficción historiográfica de «ficción interactiva» o, mejor aún, de «territorio participativo» (102), haciendo recaer la responsabilidad del discurso, de los discursos, de la ficción, de las ficciones no sólo en los hombros del autor, sino también en los del lector[81]... inquieto e impertinente (21 y 189).

BÉNÉDICTE VAUTHIER
Universidad de Berna
benedicte.vauthier@rom.unibe.ch

[80] Véase L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 115.

[81] Para un análisis muy sugerente del papel del lector en Rosa, véanse, por ejemplo, Mélanie Valle Collado, *Juegos metaliterarios en* El vano ayer *de Isaac Rosa*, Lieja, ULG, 2006-2007 [Memoria de licenciatura] y Juan Antonio Ennis, «Los lectores de Isaac Rosa. Vías de intervención en un campo saturado», *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, 1-3 de octubre de 2008, en línea: http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/i-congreso/ponencias/EnnisJuanAntonio.pdf (27/05/2012).