

October 2015

# Memoria que tortura: Violencia de estado, memoria y metaficción en *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa.

Enrique Téllez Espiga Dr.  
*Saint Joseph's University, Philadelphia, etelleze@sju.edu*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>

 Part of the [Spanish Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Téllez Espiga, Enrique Dr. (2015) "Memoria que tortura: Violencia de estado, memoria y metaficción en *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa.," *Dissidences*: Vol. 6: Iss. 11, Article 12.

Available at: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol6/iss11/12>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized administrator of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact [jmontgom@bowdoin.edu](mailto:jmontgom@bowdoin.edu).

---

# Memoria que tortura: Violencia de estado, memoria y metaficción en *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa.

## **Abstract / Resumen**

Durante los últimos quince años la sociedad española ha experimentado un boom por la memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista. En este fenómeno, la literatura ha tenido una gran relevancia al abrir el debate sobre este pasado traumático. No obstante, también ha existido una mercantilización que ha tenido consecuencias negativas como la postergación de la violencia de estado a un segundo plano. Este artículo analiza la representación de la tortura en *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa en relación a las nociones de la representación de la violencia de Jacques Rancière en el ensayo *The Intolerable Image*. *El vano ayer* problematiza cuál es la forma más adecuada de representar la tortura. En mi interpretación, la novela se organiza como un *collage* que contrapone descripciones implícitas de tortura con pasajes explícitos para denunciar que la tortura se ha convertido en un lugar común en las novelas de memoria. En general, la literatura de memoria presenta la tortura de una manera aséptica y vacía de crítica. Como consecuencia, el objetivo de reconocer y remunerar a las víctimas de la dictadura desaparece porque recordar se convierte en un acto pasivo y nostálgico que perpetúa la retórica franquista.

## **Keywords / Palabras clave**

Isaac Rosa, boom de la memoria, representación de la tortura

*El vano ayer* es una novela metaficcional que narra la desaparición del profesor universitario Julio Denis y del estudiante André Sánchez durante las protestas estudiantiles contra la dictadura franquista en 1965. La narración sigue la estructura de "una novela en marcha" (Florenchie, "Isaac" 133; Martín Gijón 159) explicando tanto el minucioso proceso de documentación como la escritura de la novela. El relato se organiza en torno a la "voz fuertemente cuestionadora del narrador, que deja abierta al juicio del lector la cuestión sobre la posibilidad y la conveniencia de acercarse a las experiencias de la guerra" (Cuñado 7). La estructura metaliteraria y la voz narrativa critican, como explica Amélie Florenchie, las novelas sobre la Guerra Civil y el franquismo al mismo tiempo que aboga por una literatura comprometida que re-introduzca la ideología en la literatura sobre este período ("Isaac" 133).

La mayoría de la crítica se ha aproximado a esta novela desde la tradición de la metaficción historiográfica propuesta por Linda Hutcheon para señalar que la narración plantea una revisión crítica del pasado. Anne Walsh sugiere que la novela presenta una visión equilibrada al exponer la complejidad histórica de este período mostrando los eventos desde las ideologías que se enfrentaron (230-1). Esto complica el proceso de lectura e interpretación puesto que los lectores: "are faced with difficult choices, one of which is to face a realisation that their knowledge of the past is, and can only ever be, partial" (Walsh 231). Florenchie y Germán Labrador Méndez manifiestan que existe una clara condena de las novelas que, dentro del boom de la memoria, siguen un paradigma melodramático que transmite al lector que estos eventos están clausurados y no afectan al presente (Florenchie, "Isaac" 132; Labrador Méndez 125).<sup>1</sup> Tal y como Edurne Portela argumenta *El vano ayer* presenta la idea de que "la reconstrucción irresponsable del pasado ha creado un exceso de memoria

---

<sup>1</sup> Existen varios trabajos críticos que destacan cómo Rosa crítica las novelas de memoria por tratarse de una literatura previsible y comercializada. Para un análisis más detallado, además de los ya mencionados, se puede consultar: Becerra Mayor; Florenchie "Radiografía;" Hafter; y Rosa "Construcción."

que no contribuye a la justicia, sino . . . al reverso de la memoria, que no es el olvido, sino la mentira” (192).

Si bien establecer conexiones con el contexto histórico así como con el género de la novela es inevitable, este artículo analiza cómo *El vano ayer* problematiza la representación de la tortura en las novelas de memoria. En mi interpretación, la tortura se erige como un ejemplo de la desideologización del pasado en las novelas de memoria. La violencia de estado se emplea como un elemento narrativo pero se construye de una manera aséptica que tiende a presentarlo como un tópico de la época. Siguiendo las ideas de la representación de la violencia que el filósofo francés Jacques Rancière desarrolla en el ensayo *The Intolerable Image*, este ensayo propone que las torturas son una realidad intolerable del pasado español. En mi interpretación, la representación de la violencia de estado en la novela se organiza como un *collage* que contrapone descripciones implícitas de tortura con pasajes explícitos para problematizar cuál es la mejor manera de representar estos eventos inmorales y traumáticos. Por regla general, la tortura se presenta de una manera aséptica y, como consecuencia, vacía de crítica. Cuando esto sucede, el objetivo de reconocer y remunerar— aunque sea simbólicamente— a las víctimas de la dictadura se debilita porque recordar se convierte en un acto pasivo, vacío y nostálgico que perpetúa la retórica franquista.

Rancière define sucintamente qué es una imagen intolerable: una representación que produce dolor e indignación (83); sin embargo, establecer un consenso sobre si estas imágenes deben exhibirse es una tarea más ardua. Rancière cuestiona hasta qué punto debe mostrarse la violencia explícitamente y cuáles son las formas más efectivas de hacerlo. La idea subyacente del ensayo es que la violencia, y no su representación, debería ser intolerable.<sup>2</sup> Uno de los desafíos es cómo representar

---

<sup>2</sup> Aunque Rancière analiza imágenes, sus propuestas son productivas para cualquier tipo de representación. Como él mismo aclara: “Representation is not the act of producing a visible form, but the act of offering an equivalent— something that speech does just as much as photography. The image is not the duplicate of a thing. It is a complex set of relations between the visible and the invisible, the visible and the speech, the said and the unsaid” (93).

la violencia en una sociedad que la asume como algo natural; un reto que se complica cuando los creadores se enfrentan a la tarea de representar eventos traumáticos que se consideran inenarrables.

Rancière analiza los *collages* de Martha Rosler durante la guerra de Vietnam; en especial, la serie titulada “Bringing the War Home.” Una de las composiciones muestra a un vietnamita sosteniendo el cadáver de un niño en medio de un apartamento de lujo en Estados Unidos. El objetivo es mostrar la complicidad de la sociedad estadounidense con los afanes imperialistas del gobierno: “The dead child was the intolerable reality concealed by comfortable American existence; the intolerable image that it strove not to see and which the montage of political art threw in its face” (Rancière 84). Por lo tanto, Rancière propone que el arte político debe mostrar la realidad intolerable que la imagen esconde. En el caso de montajes políticos una imagen “must play the role of the reality that denounces the other’s mirage” (85). Es decir, las imágenes que conforman un *collage* social se contraponen para que una denuncie la falsedad de la otra. Como detallo a continuación, las representaciones de tortura en *El vano ayer* funcionan como un montaje para denunciar cómo la violencia del estado se ha normalizado en la mayoría de las novelas de memoria con el resultado de que el lector las acepta sin cuestionar las violaciones de derechos humanos y los problemas éticos que todavía necesitan ser debatidos.<sup>3</sup>

En el artículo “La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad” Paloma Aguilar Fernández manifiesta que la persistencia de la Guerra Civil y la dictadura en el debate político y en el imaginario colectivo no es extraña debido a lo traumático que fueron estos acontecimientos. El asunto que resulta más llamativo es que aún hoy en día se cuestione si las políticas que se “adoptaron en la Transición respecto al pasado fueron apropiadas o no; que continúe existiendo un disenso fundamental sobre si se ha echado sistemáticamente tierra sobre

---

<sup>3</sup> Raquel Macchiuci menciona la técnica del *collage* para referirse a la inclusión de la ficción junto a recortes de prensa, imitación de textos literarios—como la parodia de *El mío Cid*—y reportajes (239). Yo lo empleo desde una perspectiva de la representación de la violencia siguiendo las ideas de Rancière.

estos episodios históricos porque no ha habido voluntad política de reparación o si, por el contrario, se ha hecho lo que las circunstancias han permitido en cada momento” (279). Aunque la Guerra Civil ha recibido una atención continua e incluso obsesiva durante la democracia (Aguilar Fernández, “Evocación” 288), es a principios del milenio cuando surge en la novela española un auge editorial sin precedentes. A raíz del éxito de ventas y de crítica de obras como *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas o *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón surge una ingente cantidad de novelas guiadas por el interés editorial. El propio Rosa, en una novela posterior, *Otra maldita novela sobre la Guerra Civil* (2007), señala que “en los últimos cinco años se han publicado 419 obras literarias (novelas, relatos y poesía) que incluían en su título la palabra memoria” (11). Esta prosperidad editorial, que ha abierto y continuado el debate sobre la Guerra Civil y el franquismo, ha contribuido, al mismo tiempo, a la saturación del campo de la memoria.

En relación a este asunto Jo Labanyi destaca que “memory has become an industry generating public interest for economic ends. It also shows how media interest is subject to fashion, and how prolonged media debate . . . risk[s] reaching a saturation point” (119). En este mismo artículo, Labanyi señala que una de las carencias más notorias en el debate sobre la memoria histórica es que las representaciones sobre la Guerra Civil y la dictadura se analizan sin considerar las discusiones y polémicas que rodean su producción y recepción; lo que tiende a crear un discurso basado en el victimismo (120). *El vano ayer*, como se expone más adelante, critica abiertamente cómo las deficientes políticas de memoria de la Transición y de la democracia han permitido la continuidad de una retórica franquista que exonera al franquismo no solo en materia política, como ya sucediera durante la Transición, sino también de responsabilidades morales.

El éxito editorial ha ocasionado la mercantilización de este sub-género lo que conlleva una abundancia de novelas que se sitúan en este periodo histórico como mero escenario y que

“explica[n] el pasado mediante fórmulas esquemáticas y fácilmente ‘digeribles’” (Hafter 205). Obras que son “(melo)dramas, formas ficcionales que abren y cierran el pasado, normalmente en un sentido de superación que propone narrativamente su clausura” (Labrador Méndez 125). Este tipo de novelas impiden “al lector reconocerse en su pasado, experimentar la Historia de forma activa, al concebir el pasado como algo que le es ajeno” (Becerra Mayor 36). Por lo tanto, la literatura de memoria ha dejado de ser una manera de problematizar cómo el pasado influye al presente para convertirse en un sub-género en el que los eventos históricos son el escenario para un argumento que no siempre guarda relación con el contexto en el que se desarrolla. En estas circunstancias: “Los clichés desactivan el alcance moral y político de las posibles críticas. En muchas novelas el franquismo y el antifranquismo o la guerra son mero *atrezzo*, una ambientación más o menos conseguida que logra formas de memoria sentimental, ganando al lector por el lado emocional antes que por el intelectual” (Rosa, “Construcción” 216-7).

Debido a esta mercantilización, Rosa lamenta que la memoria tiende a tratarse de una manera “bastante superficial, insuficiente, sin análisis de fondo, quedándose a veces en meras ambientaciones históricas . . . o proponiendo relatos supuestamente reivindicativos, combativos, antifranquistas, que sin embargo, contribuyen a reforzar una imagen tópica, infantilizada y digerible del franquismo” (“Memoria” 165). Uno de los temas que ha quedado en los márgenes de las novelas de memoria es la tortura sistemática durante la dictadura. No mantengo que la violencia de estado no esté presente en estas narraciones sino que, como Rosa sugiere, se trata desde una perspectiva bastante estereotipada. Al representar las torturas como una convención más del género se diluyen las implicaciones éticas que este tema debería suscitar:

Se construye así una digerible impresión de régimen bananero frente a la realidad de una dictadura que aplicó, con detalle y hasta el último día, técnicas refinadas de tortura, censura,

represión mental, manipulación cultural y creación de esquemas psicológicos que todavía hoy no nos hemos desprendido por completo. (Rosa, *Vano* 32)

Las torturas se integran como un elemento de un argumento realista en lugar de servir como catalizador para problematizar la represión durante el franquismo y las secuelas que todavía subsisten. Esto da lugar a “una memoria que es fetiche antes que uso; una memoria de tarareo antes que de hechos, palabras, responsabilidades” (Rosa, *Vano* 32). Esta memoria insuficiente y de evasión, en lugar de alentar al lector a mirar hacia el pasado de una manera crítica, favorece que esta práctica se interiorice como algo habitual que sucedía en un pasado que no afecta al lector.

*El vano ayer* debe interpretarse dentro la dinámica generacional de la memoria en el contexto español. Rosa pertenece a una generación que no vivió la dictadura y, por tanto, conoce este período a través de textos históricos, memoria social y artefactos culturales. Esta generación es consciente de que ha recibido unos discursos del pasado insuficientes y que debe cuestionarlos. Por esta razón, Rosa manifiesta que el acto de escribir acarrea una “responsabilidad” (“Ejemplaridad” 32), ya que debido al discurso histórico construido durante la dictadura y la Transición “es cierto que la Guerra Civil la conocen los ciudadanos más por la literatura o el cine que por la historiografía, siendo ésta tan abundante, o por la instrucción pública” (“Ejemplaridad” 32). En este contexto, Rosa escribe una novela que se convierte en “un llamado a la memoria como posibilidad y a la vez necesidad para cuestionar e intentar comprender el presente (Hafter 217),<sup>4</sup> porque una de las responsabilidades de *El vano ayer* es criticar aquellos relatos que, consciente o inconscientemente, reproducen discursos reconciliadores típicos del tardofranquismo y de la Transición:

[I]ampoco podemos admitir un relato ambidiestro, un discurso que evoque falsos argumentos conciliadores, las dos españas que hielan el corazón al españolito, el horror fue

---

<sup>4</sup> Macciuci indica que: “Rosa sugiere que el relato de una experiencia absolutamente ficcional puede dar cuenta de lo sucedido con tanta o mayor eficacia estética y moral que un hecho histórico” (234).



mutuo, en las guerras siempre hay excesos, 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. (Rosa, *Vano* 249)

Este fragmento critica la retórica conciliadora que ha propiciado que los tópicos discursivos que se emplearon durante la dictadura para justificar la guerra se hayan perpetuado en el imaginario colectivo español. Si durante las décadas de los cuarenta y cincuenta el franquismo caracterizó la guerra como una cruzada contra el comunismo y para combatir el ateísmo (Richards 14), esta interpretación fue reemplazada durante los sesenta y setenta por el motivo de la guerra fratricida. Esta narrativa repartía las responsabilidades entre los dos bandos y señalaba como origen de la guerra una especie de locura colectiva (Richards 279-80). Durante la Transición este discurso convivió con el de la guerra de los locos que cambió el discurso de: “‘we were all to blame’ to ‘none of us was entirely to blame’, as we were not conscious of our acts, therefore, not responsible for them” (Aguilar Fernández, *Memory* 210).<sup>5</sup> El problema de estas justificaciones no es únicamente que eximen a los golpistas de iniciar la Guerra Civil, sino que, al convertirse en parte del mito fundacional de la democracia, se han aceptado como válidos y son ahora parte del discurso histórico popular a pesar de que siguen tesis franquistas que eximen al gobierno dictatorial.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Como el ex-presidente del gobierno Felipe González explica, el recuerdo de la Guerra Civil y otros enfrentamientos anteriores marcó la Transición a la democracia: “A la muerte de Franco, había un razonable temor al enfrentamiento histórico que habíamos vivido durante los siglos XIX y XX, y eso aconsejaba un esfuerzo de prudencia, de aproximación al otro. Esa actitud fue la mejor para poder conseguir, por primera vez en la historia de España, una convivencia democrática y pacífica” (González y Cebrián 25).

<sup>6</sup> Eloy Merino y Rosi Song proponen el término “traces of contamination” para definir los rastros ideológicos que han sido ignorados desde la muerte de Franco: “beyond what had been suppressed, erased or ignored, the question of what Spaniards integrated and normalized during the dictatorship had been overlooked” (11). Debido a la duración de la dictadura, cuando Franco murió parte de la sociedad le percibía no tanto como el responsable de la guerra y de una cruenta dictadura sino como el promotor de la modernización española. Merino y Song argumentan que este tipo de discurso es un ejemplo de la ideología hegemónica franquista que ha permanecido en el subconsciente de la sociedad española debido a que no hubo un juicio, político o moral, del régimen franquista durante la Transición (11).

En *Los trabajos de la memoria* (2001) Elizabeth Jelin distingue entre reconocimiento y evocación. Lo que diferencia a estas dos maneras de mirar al pasado es la actitud del sujeto: pasivo en el primero; activo en el segundo. De acuerdo a Jelin, “la existencia de archivos y centros de documentación, y aún el conocimiento y la información sobre el pasado, sus huellas en distintos tipos de soportes reconocidos, no garantizan su evocación” (23). Es decir, la evocación necesita de la agencia del sujeto o del colectivo que recuerda. Cuando un tema, en este caso la tortura, se utiliza de forma manida y un tanto vacua puede llegar a ser en un tema reconocible, convirtiéndose en una evocación y, perdiéndose, por tanto, el acto de recordar críticamente.

*El vano ayer* propone que es necesario representar estos hechos traumáticos de una manera comprometida para que continúe el acto de evocación. El mecanismo que plantea la novela para diferenciar entre reconocer las torturas y evocarlas es plantear un *collage* que denuncie que las torturas se han convertido en un lugar común; principalmente porque se presentan de una manera implícita con la que el lector no puede sentir empatía porque aparecen como eventos ajenos y pasados. La primera aproximación a la representación de las torturas imita la forma de las novelas de memoria que se critican en *El vano ayer*. Retomando las ideas de Rancière, esta es la primera pieza del *collage*. Se presenta a un estudiante que va a ser interrogado por la policía en las dependencias de la Dirección General de Seguridad en la madrileña Puerta del Sol. El estudiante anónimo narra en primera persona su experiencia en la que abusos psicológicos pronto dan paso a violencia física. Durante la narración se repiten palabras como “puñetazos,” “dolor,” y “patadas,” (*Vano* 126-8) un léxico genérico para referirse a un caso de brutalidad policial. En medio del interrogatorio, la policía lleva a la habitación a André Sánchez, otro estudiante que ha sido golpeado salvajemente: “Tenía las facciones deformadas a golpes, con un ojo cerrado bajo la enorme hinchazón violeta de los párpados, la frente igualmente hinchada y la boca ensangrentada” (Rosa, *Vano* 129). A pesar de

describir el penoso estado de André, esta descripción no transmite el sufrimiento de la víctima ya que la narración se enfoca en el resultado de la tortura.

Cuando se llevan a André, el interrogatorio continúa hasta que el estudiante anónimo es trasladado a otra sala en la que solo hay una mesa. En este momento, le desnudan y le vendan los ojos. El capítulo termina con esta reflexión: “[L]a desnudez suele estar presente en la mayor parte de las torturas por lo que tiene de humillante, pero sobre todo por lo que tiene de vulnerable, de cuerpo desprotegido, ofreciendo todos los puntos débiles, cada centímetro de piel como un foco de dolor” (*Vano* 130). Al igual que el cuerpo golpeado de André, este pensamiento inquieta al lector solo que ahora, en lugar de mostrar los resultados de la tortura, deja al lector con la libertad de imaginar qué lo suplicios que va a sufrir el personaje.

Este capítulo, como muchas novelas de memoria, representa las torturas desde la insinuación; empleando un vocabulario genérico que no pueden expresar el sufrimiento de las víctimas. Se trata de una acercamiento a la tortura que no incomoda demasiado al lector y que, en cierta manera, normaliza este tipo de violencia al representarla de una manera superficial. Como argumenta Rancière, en la sociedad actual, si la violencia y el horror se banalizan no es porque se vean demasiadas imágenes violentas; al contrario: “We do not see too many suffering bodies on the screen. But we do see too many nameless bodies, too many bodies incapable of returning the gaze that we direct at them, too many bodies that are an object of speech without themselves having a chance to speak” (96). Cuando la policía lleva a André a la habitación se le describe como “un cuerpo” (Rosa, *Vano* 128) que yace en el suelo sin poder hablar. Aunque André es el centro de atención, se le presenta inerte y sin agencia. Otro problema que plantea este tipo de representaciones es que tampoco se muestran las acciones del torturador lo que disminuye el cuestionamiento moral de estas prácticas ya que, si no se describe el proceso, es más complicado que

el lector cuestione las motivaciones para emplear la tortura. Por lo tanto, se expone que muchas novelas ambientadas en la dictadura filtran la tortura, principalmente, de dos maneras: en unas ocasiones se ofrece a los lectores el resultado de las torturas, el cuerpo herido, y el lector tiene que inferir qué sucedió; o, por el contrario, el lector debe anticipar qué va a suceder, como es el caso del final del capítulo en el que el personaje yace desnudo en la sala de tortura. En ambos casos, la violencia se presenta como un hecho implícito que no transmite ni el sufrimiento ni la angustia que padecen las víctimas, lo que evita que se establezca empatía con el lector.

Estas representaciones de tortura ofrecen una imagen breve de esta realidad intolerable pero, paradójicamente, contribuyen a la clausura crítica de esta realidad. Es decir, al construir las torturas mediante representaciones sobreentendidas se presenta la violencia de estado como un problema del pasado que no tiene conexión con el presente. Por esta razón, a pesar de que las novelas de memoria han contribuido a abrir un debate sobre este periodo, la trivialización de las torturas implica “la posibilidad de la naturalización contemporánea de ese pasado, donde los relatos superadores de un eventual *olvido histórico* fuesen a acabar borrando justamente aquellas experiencias de dolor y violencia sobre las que habría debido edificarse el debate público y los relatos institucionales asociados” (Labrador Méndez 124. Énfasis en el original). Labrador Méndez y Rosa sugieren que debido a la presión del mercado editorial los eventos históricos se utilizan como escenario de una trama que, por regla general, ofrece una visión del pasado nostálgica y vacía ideológicamente. Un hecho que se extiende a la representación de la tortura, ya que se incluye de una manera que no problematiza las implicaciones de esta práctica para evaluar éticamente la dictadura.

Después de imitar las representaciones más comunes de tortura en las novelas de memoria, *El vano ayer* comienza el proceso de denuncia contraponiendo descripciones crudas y explícitas de brutalidad policial. El relato, que se había interrumpido con la víctima desnuda, continúa con un

episodio que toma la forma de un manual de torturas titulado “El quirófano,” que describe diferentes técnicas de tortura así como el daño que se espera causar en la víctima. De esta manera, se fuerza al lector a plantearse qué ha sucedido con el estudiante anónimo. La contraposición del testimonio de la víctima con este manual inicia el *collage* que crítica las representaciones asépticas de violencia. Como Walsh explica: “The most shocking aspect of this supposed extract is the absolute lack of emotion or empathy. The clinical account of what is done to a subject or individual, how it is done, for how long, jars with the point of view of the torturer” (236). Este capítulo genera en el lector una sensación extrañamiento. Por una parte, se produce un contraste entre el testimonio lleno de emociones del capítulo anterior y el estilo *quasi* científico e impersonal del manual. Además, el manual sugiere que la tortura fue regulada y sistemática durante el franquismo y que, por lo tanto, esta perversión moral no se debía a la decisión personal de algunos individuos dentro del sistema, sino que estaba promovida por el régimen. Los estilos opuestos de estas representaciones y su yuxtaposición comienzan a desmantelar el discurso histórico del franquismo que culpaba a los prisioneros de sus lesiones debido a que se resistían durante las detenciones o intentaban fugarse.

A pesar de lo perturbador de esta oposición, es todavía insuficiente para siquiera comenzar a comprender el impacto físico y emocional que la tortura causa en una persona. Permitir al lector imaginar qué sucede con el personaje no cumple el objetivo final de la novela: “[E]n ese caso descuidamos nuestro propósito y lo dejamos a merced del lector, que en función de su disposición podrá limitarse a escuchar los gritos desde una habitación contigua; o contemplar fotografías forenses; o asistir a la tortura aunque tapándose los ojos” (Rosa, *Vano* 155). De nuevo, de forma velada, se hace referencia a las técnicas narrativas utilizadas en las novelas de memoria en las que no se explicitan las torturas. Seguidamente, el narrador sugiere que para revelar esta imagen intolerable y evitar la normalización de la tortura, es imprescindible describir explícitamente la violencia:

“[C]uando hablamos de torturas, si realmente queremos informar al lector, si queremos estar seguros de que no quede indemne de nuestras intenciones, es necesario detallar, explicitar, encender potentes focos y no dejar más escapatoria que la no lectura, el salto de quince páginas, el cierre del libro” (*Vano* 155). De acuerdo a Rosa, las novelas de memoria deben ir más allá del mero entretenimiento e informar al lector y, como consecuencia, el uso de expresiones manidas como “la tortura era una práctica habitual” (*Vano* 156)—uno de los mensajes que subyace en la mayoría de las novelas de memoria—es “como no decir nada” (*Vano* 156). Devin Martens-Olzman propone que: “trauma literature should impact the reader, give them a representation—however miniscule in comparison—of what it was to be raped, to live through the Holocaust, or to merely witness a fellow life being tortured” (n. pag.). Esto es lo que *El vano ayer* intenta lograr con el testimonio que sigue en la narración.

La siguiente pieza del *collage* continúa el proceso de extrañamiento con un testimonio de quince páginas de un activista torturado dos veces en el lapso de quince años. De manera meticulosa describe sus experiencias traumáticas—dedos rotos, uso de corriente eléctrica, asfixia y ejecuciones simuladas, entre otras—y las secuelas psicológicas y físicas—hernias y un brazo paralizado—que le ocasionaron (Rosa, *Vano* 161-4). La elección de un narrador en primera persona es significativa ya que crea una empatía con el lector: “While there is no way to wholly represent trauma, even placing someone in the role of the victim is important, and it creates a link between the reader and the victim through empathetic response and understanding, instead of guilt and anger” (Martens-Olzman n. pag.). En esta ocasión, la descripción detallada, no permite al lector ignorar el sufrimiento de la víctima. Esta minuciosa descripción en contraste con los capítulos previos denuncia la vacuidad ideológica y moral de las novelas de memoria que incorporan la tortura como un elemento morboso de la trama.

Además, la estructura metaficcional incita al lector a cuestionar su conocimiento del pasado. Rancière advierte que: “the mere fact of being a spectator, is a bad thing,” (87) puesto que “action is the only answer to the evil of the image or the evil of the spectator” (87). Si los montajes fotográficos políticos pretendían incitar al espectador para que se involucrase en protestas sociales; *El vano ayer* mueve los sentimientos del lector para incitar una reflexión crítica del pasado. Hutcheon apunta que la metaficción “juxtapose what we think we know of the past (from official archival sources and personal memory) with an alternate representation that foregrounds the postmodern epistemological questioning of the nature of historical knowledge (68). Mediante las múltiples perspectivas de la representación de la tortura, la estructura metaficcional incita al lector a cuestionarse esos eventos que cree conocer. De lo contrario, esta novela también contribuiría al imaginario aséptico sin crítica de la dictadura: “Muchos de los que han escrito desde la ficción sobre la Guerra Civil o el franquismo no lo hacen preocupados por conocer aquel tiempo o extraer lecciones o desvelar complicidades, sino como un decorado vistoso y reconocible para el lector, como una fórmula de éxito todavía” (Rosa, “Construcción” 216).

En consecuencia, *El vano ayer* propone que es necesario describir la tortura explícitamente con el objetivo de deconstruir el discurso histórico franquista. No obstante, la narración reconoce que incluso este tipo de representaciones solo pueden pergeñar el sufrimiento de las víctimas. El mismo personaje que detalla las torturas sufridas señala: “Es inútil, una vez más, que el autor intente en su relato elegir palabras para mi sufrimiento. No tenía prácticamente fuerzas para sacudirme, para aullar, para suplicar, aunque el autor forzaré mi léxico . . . [sería] mera palabrería, inútiles diccionarios del dolor” (Rosa, *Vano* 167-8). En el libro *The Body in Pain* Elaine Scarry manifiesta que el dolor extremo vulnera la capacidad de habla ya que traslada a la persona que lo sufre a un estado anterior al lenguaje por lo que la articulación verbal del dolor es imposible (Scarry 4). A esto hay que añadir

que la experiencia de sufrimiento extremo crea una ruptura en la comprensión entre quien lo experimenta y quien intenta comprenderlo: “[F]or the person in pain, so incontestably and unnegotiably present is that ‘having pain’ may come to be thought as the most vibrant example of what is to ‘have certainty,’ while for the other person it is so elusive that ‘hearing about pain’ may exist as the primary model of what it is ‘to have doubt’” (Scarry 4). La narración admite que nunca podrá reproducir el sufrimiento de las víctimas pero esto no significa que estos eventos traumáticos deban excluirse. De hecho, creo que la imposibilidad de comprender el sufrimiento de la víctima, acentúa la empatía con el lector porque este entiende que la angustia experimentada al leer estas páginas es exigua en comparación con el dolor sufrido por la víctima.

El último fragmento del *collage* es el testimonio de un policía retirado que refuta las acusaciones de tortura vertidas durante la narración. Walsh sugiere que esta intervención ofrece un segundo punto de vista que equilibra la balanza ideológica de la novela (237). Su participación constituye: “A view that must be considered as equally valid (or equally invalid) as that held by the other fictitious characters in *El vano ayer*” (Walsh 238). En principio, el testimonio del agente parece desestabilizar el sistema moral propuesto en la narración; no obstante, si se presta atención a la retórica de este personaje puede interpretarse como otro elemento que deconstruye el discurso histórico de la dictadura en relación al papel de las fuerzas del estado durante estos años.<sup>7</sup> Como mencioné anteriormente, una idea que se generalizó con la llegada de la democracia es que ambas partes fueron igualmente responsables del comienzo de la guerra; un discurso que se repite en algunas novelas de memoria. David Becerra Mayor se refiere a este fenómeno como la teoría de la equidistancia; un discurso que “coloca en simétrica posición a las víctimas y a sus verdugos, como si

---

<sup>7</sup> Si se interpretan las palabras del policía como un intento de ofrecer el punto de vista del franquismo para equilibrar las críticas de la novela, se obviarían fragmentos como el siguiente: “[T]ampoco podemos admitir un relato ambidiestro, un discurso que evoque falsos argumentos conciliadores, las dos españas que hielan el corazón al españolito, el horror fue mutuo, en las guerras siempre hay excesos, 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” (Rosa, *Vano* 249).



a ambas partes del conflicto hubiera que atribuirle la misma responsabilidad” (206). En mi interpretación, *El vano ayer* utiliza el testimonio del policía para parodiar esta equidistancia y deconstruir la retórica franquista que todavía hoy en día se acepta en ciertos sectores de la sociedad española.

El agente acusa al autor de “escribir una novela resentida” (Rosa *Vano* 265), que únicamente busca reabrir eventos históricos clausurados: “[Q]ué fácil y qué gratuito andar pidiendo cuentas a estas alturas, exigir responsabilidades con la boca chica, culpar a todos sin disculpas ni contextos ni coyunturas” (265). Unas palabras recuerdan el discurso de quienes a lo largo de las últimas décadas se han opuesto a abrir un debate sobre la Guerra Civil y el franquismo argumentando que durante la Transición a la democracia se solventaron los enfrentamientos ideológicos. La diatriba prosigue con una retórica típica de la dictadura con el objetivo de desacreditar cada una de las acusaciones de tortura de la novela. El policía afirma que, durante sus años de servicio, nunca participó ni vio torturas en la comisaría (Rosa, *Vano* 272). No obstante, justifica que, en ciertas ocasiones, fuese necesario presionar al detenido: “[O]tra cosa es que, en circunstancias extremas, sea necesario forzar un poco la voluntad del detenido, no sé si me entiende, intento elegir con cuidado mis palabras para evitar malentendidos” (272). La ambigüedad de los argumentos evita, por una parte, una posible inculpación judicial y, por otra, revela la vaguedad con la que puede definirse qué es tortura. En un régimen violento como el franquista los límites se extienden y lo que se considera “forzar la voluntad,” bien puede interpretarse como un eufemismo de torturar.

A continuación manifiesta que la policía es un cuerpo profesional al margen de ideologías y que, si se utilizó la fuerza, fue para mantener la paz social. Por esta razón, cuando este personaje se refiere a las protestas estudiantiles de los sesenta afirma que el contexto social justifica sus acciones:

[Q]ue el mal cometido compense el mal que se va a evitar: y de eso sí que hubo numerosos casos, aunque no merece la pena recordarlos . . . tal vez lo que hoy nos parece injustificable podía estar justificado en otros momentos, cuando nos enfrentábamos a . . . la desestabilización social, la descomposición nacional, la revancha sangrienta de quienes no aceptaban la derrota de un proyecto inviable. (Rosa, *Vano* 274)

Este argumento maquiavélico repite la retórica franquista que empleaba el miedo a una posible revolución para situar el bien de la nación antes de los derechos individuales. Scarry explica que la tortura se compone de un acto físico—infligir dolor—y un acto verbal—el interrogatorio (35). El segundo se divide a su vez en la pregunta y la respuesta; ante la ausencia de respuesta el torturador se siente justificado para usar la violencia (35). Sin embargo, como se infiere de las palabras del agente los gobiernos totalitarios no buscan respuestas sino la respuesta. La brutalidad policial implica: “the inversion of the trial, a reversal of the cause and effect. While the one studies evidence that may lead to punishment, the other uses punishment to generate the evidence” (Scarry 42). El franquismo empleó sistemáticamente la tortura para obtener información que asegurase la conservación de la paz social dentro del orden impuesto por la dictadura. Por lo tanto, en lugar de ofrecer otro punto de vista, la intervención del agente parodia los argumentos que se utilizaban para justificar la tortura. De esta manera comparto la opinión de Florenchie quien manifiesta que la narración “condena tanto la violencia política del régimen franquista como su silenciamiento durante y después de la dictadura” (Florenchie, “Radiografía” 263).

Para concluir, en el ensayo “Into the Dark Chamber: The Writer and the South African State (1986),” J.M. Coetzee manifiesta que, puesto que la sala de tortura es un espacio al que solo tienen acceso la víctima y el torturador, se crea un halo de misterio por el que el estado “unwittingly creates the preconditions for the novel to set about its work of representation” (364). Puesto que uno de los

retos de los escritores es representar estos traumas de una manera ética, Coetzee se pregunta cómo romper las reglas que impone el estado para evitar que el misterio se convierta en un espectáculo voyeurístico (364).<sup>8</sup> De una manera similar el narrador de *El vano ayer* se pregunta: “cómo podemos referirnos a la tortura en una novela” (155). La narración propone una respuesta mediante un *collage* que yuxtapone representaciones implícitas con otras explícitas y detalladas. Mediante esta contraposición se critica que la violencia de estado se ha convertido en una imagen olvidada e intolerable en la literatura de memoria. Las descripciones explícitas revelan la ineficacia de las sobreentendidas al exponer que las novelas de memoria que optan por representaciones implícitas crean una imagen falseada y edulcorada del pasado que frustra una lectura crítica ya que no transmiten el sufrimiento de las víctimas. Al contraponer imágenes implícitas de tortura con descripciones crudas y detalladas el *collage* denuncia que convertir las torturas en un lugar común contribuye a normalizar y olvidar este lado oscuro del franquismo. Por lo tanto, la narración plantea que el procedimiento más efectivo para describir la violencia de estado es entrar en la sala de tortura y ofrecer una representación explícita que fuerce al lector a reconsiderar su conocimiento del pasado.

---

<sup>8</sup> Coetzee advierte que la narración de torturas pueden convertirse en un espectáculo voyeurístico e incluso erótico (364-5).

## Obras citadas

- Aguilar Fernández, Paloma. “La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad.” *Memoria de la Guerra Civil y del Franquismo*. Dir. Santos Juliá. Madrid: Taururs, 2006. 279-317. Impreso.
- . *Memory and Amnesia: The Role of the Civil War in the Transition to the Democracy*. Trad. Mark Oakley. New York: Berghahn, 2002. Impreso.
- Becerra Mayor, David. *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual, 2015. Impreso.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001. Impreso.
- Chacón, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2002. Impreso.
- Coetzee, J.M. “Into the Dark Chamber: The Writer and the South African State (1986).” *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Ed. David Attwell. Cambridge: Harvard UP, 1992. 361-8. Impreso.
- Cuñado, Isabel. “Despertar tras la amnesia: Guerra Civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI.” *Dissidences*. 2.3 (2007): 1-11. Web. 16 Mayo 2015.
- Florenchie, Amélie. “Isaac Rosa o la «escritura responsable».” *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea*. Eds. Amélie Florenchie e Isabelle Touton. Iberoamericana: Madrid, 2011. 131-49. Impreso.
- . “Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: La perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa.” *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: Veinte años de creación*. Eds. Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, George Tyras y Fernando Valls. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011. 257-74. Impreso.
- González, Felipe, y Juan Luis Cebrián. *El futuro no es lo que era: Una conversación*. Madrid: Aguilar, 2001. Impreso.
- Hafter, Evelyn. “La literatura de Isaac Rosa: Nuevas miradas, nuevas preguntas (sobre el pasado

- reciente).” *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. Dirs. Raquel Macciuci y María Teresa Pochat. Coord. Juan Antonio Ennis. La Plata: Ediciones del lado de acá. 2010. 205-29. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002. Impreso.
- Labanyi, Jo. “The Politics of Memory in Contemporary Spain.” *Journal of Spanish Cultural Studies*. 9.2 (2008): 119-25. Impreso.
- Labrador Méndez, Germán. “Historia y decoro. Éticas de las formas en las narrativas de memoria histórica.” *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*. Eds. Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca. Madrid: Iberoamericana, 2011. 121-30. Impreso.
- Macciuci, Raquel. “El pasado sin red. Poética y moral de la memoria en *El vano ayer* de Isaac Rosa.” *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. Dirs. Raquel Macciuci y María Teresa Pochat. Coord. Juan Antonio Ennis. La Plata: Ediciones del lado de acá, 2010. 231-59. Impreso.
- Martens-Olzman, Devin. “The Ethics of Representation: Rape, Genocide, Torture.” *Emergence: A Journal of Undergraduate Literary Criticism and Creative Research*. 5 (2014): n. pag. Web. 22 Marzo 2015.
- Martín Gijón, Mario. “Performatividad y deconstrucción de la novela de la memoria. Sobre *El vano ayer* (2004) y *Otra maldita novela sobre la guerra civil* (2007) de Isaac Rosa.” *La memoria novelada: La hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Eds. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Ruiz Suárez. Bern: Peter Lang, 2012. 157-67. Impreso.

- Merino, Eloy and Rosi Song. "Tracing the Past." Eds. Eloy Merino and Rosi Song. *Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005. 11-26. Impreso.
- Portela, Edurne. "La escritura de la memoria en la nueva narrativa en español: Una perspectiva transatlántica." *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*. Eds. Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca. Madrid: Iberoamericana, 2011. 189-97. Impreso.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009. Impreso.
- Richards, Michael. *After the Civil War: Making Memory and Re-Making Spain since 1936*. Cambridge: Cambridge UP, 2013. Impreso.
- Rosa, Isaac. "La construcción de la memoria de la guerra civil y de la dictadura en la literature reciente española." *Guerra y memoria en la España contemporánea: War and Memory in Contemporary Spain*. Eds. Alison Ribeiro de Menezes, Roberta Ann Quance y Anne L. Walsh. Madrid: Editorial Verbum, 2009. 209-27. Impreso.
- . "Ejemplaridad hoy: Un pacto de responsabilidad con los lectores." *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea*. Eds. Amélie Florenchie e Isabelle Touton. Iberoamericana: Madrid, 2011. 27-33. Impreso.
- . *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso.
- . "Memoria literaria y represión franquista." *La recuperación de la memoria histórica: Una perspectiva transversal desde las Ciencias Sociales*. Cord. Gonzalo Acosta Bono, Ángel del Río Sánchez y José María Valcuende del Río. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2007. 160-8. Impreso.
- . *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!: Lectura crítica de "La malamemoria."* Barcelona: Seix Barral, 2007. Impreso.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford UP, 1987.

Impreso.

Walsh, Anne. "The Inescapable Nature of Memory: The case of *El lápiz del carpintero* (Manuel Rivas) and *El vano ayer* (Isaac Rosa). *Guerra y memoria en la España contemporánea: War and Memory in Contemporary Spain*. Eds. Alison Ribeiro de Menezes, Roberta Ann Quance y Anne L. Walsh. Madrid: Editorial Verbum, 2009. 229-41. Impreso.