

REALIDAD Y ARTIFICIO EN *EL DÍA DE MAÑANA*  
DE IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓNTERESA GONZÁLEZ ARCE  
Universidad de Guadalajara (México)

Desde hace algunos años, Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960) ha descubierto en la investigación documental un medio apasionante y eficaz de adquirir conocimientos sobre la vida cotidiana en tiempos pasados, así como una fuente de buenas historias. Especialmente interesado por la Transición –periodo en que ha situado varios de sus relatos y que él reconoce como *su* época–, el autor aragonés se define a sí mismo como un escritor realista que aspira a crear “mundos paralelos”, y a permitir que sus personajes vivan y hablen por sí mismos (Martínez de Pisón 2013: s/p). Para lograr esto, dice, el novelista debe permanecer “en un discreto segundo plano y no introducirse en las novelas”, evitando a toda costa los juegos metaficcionales, “tics posmodernos” que, a fin de cuentas, “se vuelven lugares comunes y acaban expulsando al lector del texto” (Martínez de Pisón 2012a: s/p).

Reconocemos en las palabras del autor aragonés los dos aspectos primordiales que Darío Villanueva distingue en el llamado “realismo formal”: el papel fundamental del artista o escritor en la producción de una realidad autónoma, y el carácter ilusionista de dicha producción (Villanueva 2004: 70). A diferencia del realismo genético, para el cual el autor debía ser una mirada transparente que registrara de manera fiel la realidad circundante, el realismo formal –representado por autores como Flaubert o Maupassant– concede al escritor una condición de creador cuya ambición no es copiar el exterior sino construir mundos mediante una ilusión mimética que incluye el uso de códigos y convenciones formales

y artísticos (Villanueva 2004: 71-75). Tal como recuerda Francisco G. Orejas, en efecto, ni siquiera las novelas que se conciben a sí mismas como “espejos de la realidad” pueden ocultar por completo su estatus de artificio (2003: 96).

En las páginas que siguen, analizaré algunas de las estrategias utilizadas por Martínez de Pisón para crear efectos de realidad en *El día de mañana* (2011), su novela más reciente. A partir de las reflexiones realizadas por Geneviève Champeau sobre la novela reticular y del estudio de Lucien Dällenbach sobre la puesta en abismo, trataré de mostrar que la desaparición de la instancia narradora, así como su posterior desenmascaramiento, evocan una figura autorial interesada por dar cuenta de la realidad sin renunciar por ello a los artificios textuales. Estos mecanismos reflexivos contribuyen igualmente a proponer un paradigma de indagación y reinterpretación del pasado que implica una postura ética frente a la indagación histórica. La metaficción –es decir, la reflexión del texto sobre su propio procedimiento discursivo o constructivo (Orejas 2003: 589)–, recurso aparentemente opuesto a la estética realista, acaba convirtiéndose –tal vez a pesar del propio Martínez de Pisón– en un mecanismo de actualización y confirmación de los postulados estéticos en los cuales el autor dice reconocerse.

## 1. LOS ÍNDICES DE REALIDAD

En su artículo titulado “Ficción documentada y ficción documental”, Jean-François Carcelén afirma que una de las tendencias dominantes de la narrativa española de los últimos años es el regreso de los realismos, y esto en diferentes modalidades, como la ficción ensayística, la literatura testimonial y la llamada “novela de la memoria” (Carcelén 2011: 51). En términos generales, Carcelén observa en la novela reciente una presencia notable del archivo bajo formas diversas que van desde el testimonio hasta la inclusión de fotografías, cartas y otros documentos en los textos. Estas observaciones le sirven a Carcelén para emprender el análisis de dos obras cuyo punto en común es precisamente el protagonismo de la investigación documental y la problematización que este hecho supone para los límites del análisis narratológico: *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, y *El vano ayer*, de Isaac Rosa.

Quizás la trayectoria del primero de estos autores bastaría, por sí sola, para corroborar la buena salud del realismo en la novela española reciente. Martínez de Pisón, quien obtuvo sus primeros reconocimientos en la época de la llamada Nueva Narrativa, reconoce que su manera de escribir ha cambiado desde entonces y que el novelista que fue en los años 80 no estaría del todo contento con el escritor en que se ha convertido, es decir: “un escritor realista que dialoga con la tradición más clásica del siglo XIX” (Martínez de Pisón 2013), que, a su modo, trata de “estilizar” el legado de autores como Galdós, Clarín y Baroja (Martínez de Pisón 2012b: s/p), y que se declara admirador de escritores como Philip Roth y otros autores norteamericanos que, desde su perspectiva, han mantenido viva esta tradición en Estados Unidos. De estos últimos, por cierto, dice admirar su vocación de investigar e interpretar la historia reciente de su país, y no oculta su intención de hacer lo mismo con la historia de España.

Aunque el interés de Martínez de Pisón por el realismo no es reciente, sí lo es la importancia que ha cobrado el trabajo de investigación en su trabajo creativo a partir de *Enterrar a los muertos* (2005). Se trata, en efecto, de un texto del que tanto la crítica como el autor han destacado el rigor documental (Carcelén 2011: 51) y que busca ser leído como la “reconstrucción” (Martínez de Pisón 2005: 7) de la historia de la amistad del traductor José Robles con el escritor John Dos Passos, del asesinato del primero durante la Guerra Civil, y de la investigación realizada por el novelista estadounidense para esclarecer las circunstancias del crimen<sup>1</sup>. Para Martínez de Pisón el proceso de escritura de este libro significó la revelación de que la realidad –es decir, de la investigación histórica– contiene más historias interesantes que las ficciones surgidas de la imaginación del novelista:

Como muchos novelistas, yo mismo lo fiaba todo a la imaginación. Uno cree que su imaginación es desbordante e ilimitada, y uno cree que puede inventar miles de historias y que con eso tiene suficiente para alimentar sus novelas. Y, sin embargo, a poco que te pongas a leer libros de historia y a documentarte en archivos descubres que la imaginación es mucho más limitada que la realidad, que en la realidad hay muchas más historias interesantes. (Martínez de Pisón 2012a: s/p)

Sin embargo, como bien observa Carcelén (2011: 55), la impresión de relato factual que domina en *Enterrar a los muertos* es matizada por una serie de indicios discursivos y paratextuales que ponen al texto en contacto con los mecanismos de la ficción. Entre estos indicios están, por ejemplo, la opacidad del título –inconcebible en un trabajo de investigación documental–, el hecho de que el tipo de foto y la maquetación de la portada remitan al paradigma de las novelas de la memoria, el acento que, desde el prólogo, se pone en la relación que une al narrador con el tema del libro, así como diversos efectos de ficción tales como la tensión dramática suscitada por el *suspense* y la saturación de conjeturas en el discurso del narrador (Carcelén 2011: 62).

*El día de mañana*, por su parte, es una novela sobre un confidente de la Brigada Político Social. No obstante que su naturaleza ficticia se anuncia desde la portada, hay también en este libro, como en *Enterrar a los muertos* y *Dientes de leche* (2008), un sistema paratextual que pone énfasis en la investigación histórica que lo sostiene. En primer lugar, la portada de la edición exhibe una foto de la Barcelona de los años sesenta, en blanco y negro, tomada por el catalán Eugeni Forcano. Como afirma Juan Vila, el uso de este tipo de fotografías para ilustrar las portadas de las llamadas “novelas de la memoria” es una manera de “anclar la ficción en la realidad histórica y de abrir un horizonte de expectativas fuertemente marcado por la historia, de crear un importante efecto de realidad” (Vila

---

<sup>1</sup> Como muestra de la recepción favorable que la obra ha tenido entre el público habituado a los libros de historia, el elogio que le dedica el mexicano Álvaro Matute: “libro de novelista sin un ápice de ficción sino historia fiel [...] como investigación es ejemplar. [...] Y si como investigación histórica es ejemplar (como antiguo profesor de ‘Introducción a la historia’ lo recomendaría a mis alumnos sin reservas) como narración es extraordinario” (2005: 90).

2012: 147)<sup>2</sup>. Es también una manera de colocar, desde el umbral mismo del texto, un testimonio visual –es decir, constatable y, por lo tanto, confiable, del pasado.

Como en las dos novelas anteriores de Martínez de Pisón, esta obra presenta también una “Nota del autor” donde se enumeran las obras consultadas y se agradece la ayuda brindada por el personal del Archivo Histórico de Comisiones Obreras (CCOO), así como la de los testigos que lo orientaron sobre el tema. Alrededor de la obra, además, se encuentran todas las declaraciones del autor en las que, entre otras cosas, explica de qué manera el contacto directo con los testigos fue importante para la realización de la novela:

En el caso de *El día de mañana* también recurrí a documentación –que no era mucha– y a testimonios porque, al fin y al cabo, gente que trabajó para la Brigada Político Social, muchos de ellos, algunos de ellos, están vivos, y pude contactar con uno. Ahí el que me facilitó la cosa fue un periodista catalán, Xavier Vinader, que en su momento investigó mucho las organizaciones de ultraderecha de la Transición, y que conocía gente en todos los ámbitos que fueron decisivos de aquella época y, por supuesto, conocía a bastantes ex policías de la Brigada Político Social, y me puso en contacto con uno ya retirado que vive en Murcia y que fue el que me asesoró sobre cómo era, más o menos, el trabajo de los miembros de la Brigada Político Social. Y gracias a este hombre, pues [supe] un poco cómo era la vida cotidiana de éstos, su relación con los confidentes. Todo esto lo saqué de él. (Martínez de Pisón 2012: s/p)

Si en *Enterrar a los muertos* se trataba, para el autor, de reconstruir una historia verdadera a partir de documentos y testimonios, en *El día de mañana* la investigación documental le sirve sobre todo al novelista para construir un simulacro de una historia verosímil que bien podría haber ocurrido. Ciertamente, Justo Gil es un personaje surgido de la imaginación de Martínez de Pisón, pero en su composición intervienen elementos semejantes a los que pueden encontrarse en los colaboradores “auténticos”, y las situaciones ficticias en las que se ve envuelto adquieren credibilidad gracias a los detalles que remiten a la realidad tal y como era en la época de referencia. Según afirma el autor, en efecto, las ganancias que un novelista puede conseguir del archivo podrían parecer insignificantes para el historiador; sin embargo, en una novela, los detalles cotidianos se convierten en significantes de una realidad percibida como muy valiosa, “detalles concretos” cuya única función en el texto es significar lo real y fundar la verosimilitud (Barthes 1968: 88).

Entre estos indicios de realidad encontramos detalles pequeños como el hecho de que uno de los personajes de la historia contribuyera a las manifestaciones antifranquistas esparciendo garbanzos en el suelo para que los caballos de la Guardia Civil se resbalaran, detalle narrado por uno de los personajes –ardid al que los estudiantes de la época solían realmente recurrir–<sup>3</sup>, pero tam-

---

<sup>2</sup> “Utiliser des photos d’époque pour illustrer les couvertures des romans est, bien entendu, une façon d’ancrer la fiction dans la réalité historique et d’ouvrir un horizon d’attente fortement marqué par l’histoire, de créer un important effet de réel”. La traducción es mía.

<sup>3</sup> Según Pozuelo Yvancos (2013), uno de los rasgos distintivos de Martínez de Pisón es precisamente

bién la inclusión de nombres de lugares, instituciones y personas reales entre los hechos ficticios, de modo que los personajes de la novela se codean con miembros de la *Gauche Divine* barcelonesa como el periodista Joan de Sagarra, el director de cine Jaime Camino, la fotógrafa Colita, el escritor Enrique Vila-Matas, y participan en hechos históricos verificables como la *tancada* de Montserrat en 1970 o el entierro del editor Carlos Barral.

## 2. RELATO TESTIMONIAL E INDAGACIÓN POLICIAL

Otro de los recursos que contribuyen a crear un efecto de realidad en la novela es el uso de una composición narrativa que remite de manera simultánea al modelo del interrogatorio de testigos y a la indagación policial. *El día de mañana* puede leerse, en efecto, como una indagación testimonial sobre la identidad de Justo Gil, un migrante aragonés que llega a Barcelona en los años 60, sin maletas y con su madre enferma en brazos, y que acaba convirtiéndose en colaborador de la Brigada Político Social. Para narrar esta historia, que es también la de la sociedad española del franquismo tardío y de la Transición democrática, el autor de *La ternura del dragón* elige una serie de soliloquios en voz de trece personajes que en algún momento de sus vidas conocieron a Justo Gil. De esta manera, el lector puede construir al personaje central con ayuda de varios puntos de vista distintos y acceder así a la complejidad de su naturaleza.

Organizados en cinco partes y un epílogo que, de alguna manera, marcan las diferentes etapas históricas de la vida del personaje central, los fragmentos que componen la novela corresponden a los soliloquios que los testigos van rindiendo de manera alternada ante un entrevistador que solo interviene brevemente con la palabra "díce" antepuesta al nombre de los personajes que hablan, y cuya presencia se sugiere por medio de marcas textuales que denotan la presencia de un interlocutor: "Dirás: ¡Qué risa! ¿Cómo puede tener una vocación así?" (2011a: 58), o "Sí, ya sé que estoy exagerando, pero reconóceme que el secretario tiene algo de benefactor y el notario algo de parásito" (2011a: 58-59), "Ya ves qué birria de rebelión" (2011a: 59), "Ya sé que parecerá muy egoísta por mi parte, pero yo sólo pensaba en irme de casa" (2011a: 39), "Pero que no se me malinterprete. Nunca tuve motivos de queja contra mis tíos" (2011a: 30)<sup>4</sup>. Por lo demás, no hay en el texto ningún comentario que permita conocer la manera como el entrevistador recibe e interpreta los testimonios.

---

su enorme receptividad para los objetos cotidianos de los últimos años del franquismo y de la Transición.

<sup>4</sup> Akram Thanoon incluye la presencia del interlocutor como uno de los requisitos formales del poema dramático. Aunque, por tratarse de una novela, esta categoría genérica queda fuera del campo de referencias de este análisis, vale la pena echar un vistazo a la descripción que el estudioso hace de este fenómeno y cotejarla con lo que ocurre en *El día de mañana*: "La figura del interlocutor se representa en el monólogo dramático como una(s) persona(s) a quien(e)s va(n) dirigidas las palabras del hablante. Hay que puntualizar desde el principio que el interlocutor no desempeña en los monólogos dramáticos mejor conseguidos la función de simple oyente, sino que toma una parte activa en el curso del monólogo. Implícitamente "dialoga" con el hablante. Sin embargo, su parte del diálogo debe ser transcrita y reflejada en el poema de manera indirecta" (2009: s/p).

Este tipo de narración contribuye a lograr un efecto de realidad en el lector, quien olvida que está leyendo una ficción y tiene la sensación de encontrarse directamente –esto es: sin la mediación de un narrador– frente a los testimonios de los personajes.

Para Martínez de Pisón, además, esta estructura perspectivista es un recurso destinado a arrojar luz sobre Justo Gil, un personaje “particularmente siniestro y oscuro” acostumbrado, lógicamente, a la mentira y a la simulación:

En *El día de mañana*, el personaje central es particularmente siniestro y oscuro, y me interesaba asumir su opacidad. Es un personaje acostumbrado a mentir y no me interesaba una versión suya que inevitablemente falsearía los acontecimientos de su biografía, sino esa verdad colectiva que surge de la suma de las pequeñas verdades de los demás. Por eso me interesaba ese perspectivismo, que fueran doce narradores que contaran la historia de Justo Gil. (Martínez de Pisón, 2013: 43)

Estas palabras permiten entender cómo un tema tan vinculado al relato policial como la búsqueda de la verdad llega a formar parte fundamental de este entramado de testimonios que, al arrojar luz sobre el enigma principal de la novela –la personalidad de Justo Gil– contribuyen, al mismo tiempo, a construir un personaje poliédrico y complejo. Por otra parte, esta misma estructura permite establecer una serie de enigmas cuya resolución no dependerá tanto de los personajes de la novela sino del lector, ya que tienen que ver con la coherencia del relato y, sobre todo, con la identidad atribuida por el texto al narrador extradiegético de la novela.

Como ya hemos mencionado, la estructura de *El día de mañana* corresponde a la novela reticular tal como es analizada por Geneviève Champeau. Entre otros elementos, este tipo de novela se distingue, según Champeau, por su carácter fragmentario y por una estructura que puede describirse gracias a metáforas tales como construcción, montaje, rompecabezas o mosaico. En ella, además, el orden cronológico se rompe –Champeau describe este proceso como la sustitución de la cronología por la cartografía– y el personaje tal y como lo concebía la novela del siglo XIX desaparece a favor de un metapersonaje –es decir, una categoría transversal, construida por el lector– o de un motivo recurrente, y el narrador, entendido como instancia central jerarquizadora, es sustituido por una instancia de rección que no tiene voz propia y que se manifiesta por su misma función organizadora (Champeau 2011: 67-85).

En *El día de mañana*, en efecto, la sucesión más o menos desordenada de los testimonios permite la ocultación casi total de la instancia de organización del relato, lo cual sirve para un doble propósito. Por un lado, suscita en el lector el deseo de encontrar a ese interlocutor misterioso que ha desaparecido casi completamente del texto, dejando, sin embargo, constancia de su función organizadora. Por otro lado, la sustitución de la instancia narrativa por una instancia “de rección” sirve perfectamente a los fines de un escritor como Martínez de Pisón, quien suscribe el ideal flaubertiano, realista, del narrador que desaparece de su obra para que la ilusión de realidad y de autonomía permanezca en el lector:

Cuando uno trabaja con estructuras, tiene que intentar que no se vean nunca, que resulten invisibles para el lector. En el momento en que el lector empiece a percibir la mano del escritor que mueve los hilos como un demiurgo, la historia se cae, deja de estar viva y empieza a ser un producto de la imaginación de un escritor y no lo que debe ser: una suplantación de la vida, algo que tiene que hacernos creer que es autónoma con respecto al escritor, que nadie la ha creado, del mismo modo que nadie ha creado la vida, que está ahí desde antes de nuestro nacimiento. (Martínez de Pisón 2013: 43)

Al igual que el descubrimiento de la identidad de la instancia narrativa, la secuencia lógico-cronológica de la historia narrada por el conjunto de los testigos se vuelve un incentivo para el lector que, movido por el afán de descubrimiento que impregna todos los estratos de la novela, buscará poner orden en un rompecabezas que la instancia de rección no ha organizado más que parcialmente.

Aunque la rapidez con la que se suceden los testimonios contribuye a crear una sensación de caos entre las diferentes partes de la obra, estas obedecen a un orden cronológico que el índice de la obra ayuda a reconstruir, pese a que se trata únicamente de una sucesión de números y un listado de las intervenciones de los hablantes en orden de aparición. Con todo, es posible establecer y comprender las fronteras cronológicas que separan unos testimonios de otros. Así, las primeras intervenciones tratan de la llegada de Justo a Barcelona, de los intentos que este hace por curar a su madre, de sus primeros empleos, su éxito inexplicable con las mujeres y su encuentro con Carme Román, quien será al mismo tiempo la primera víctima de sus estafas y el amor platónico de su vida<sup>5</sup>.

En la segunda parte se encuentran los testimonios de la época en que Justo se introduce en el ambiente de la *Gauche Divine* de Barcelona a través del hijo de un empresario, así como del inicio de sus actividades como confidente de la Brigada Política Social. En la tercera parte se narran acontecimientos del tiempo en que Justo reaparece en la vida de Carme Román. En esta parte, que coincide con los últimos años de la dictadura, se narra la participación de Justo en la *Tancada de Montserrat* en diciembre de 1970 y su supuesto papel en la detención de los ciento trece representantes de los partidos políticos reunidos en la Parroquia de Santa Maria Mitjancera de Barcelona. Finalmente, la cuarta parte comprende testimonios que se refieren a los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, años en los que Justo Gil fue reutilizado por la policía como coordinador de los grupos ultraderechistas de acción directa. Es decir: aunque los testimonios no siguen un orden estrictamente cronológico, estos se ordenan según pautas marcadas por la historia reciente de España y, en particular, de Cataluña.

Por medio de diversas estrategias discursivas, pues, *El día de mañana* consigue convertirse en un simulacro de la realidad, un trampantojo que permite al lector entender la complejidad social de España desde la posguerra hasta la Transición Democrática.

---

<sup>5</sup> Para Ana Sofía Pérez-Bustamante (2012: 11) la obsesión amorosa de Justo por Carme Román puede leerse como una versión estafalaria de la devoción que Don Quijote siente por Dulcinea.

### 3. OCULTAMIENTO Y REVELACIÓN DE LOS ENIGMAS DE LA NARRACIÓN

A pesar de las afirmaciones de Martínez de Pisón a propósito de su intención de omitirse totalmente de sus novelas para que el lector tenga la impresión de encontrarse frente a la realidad misma, y de la discreción de Toni Coll, el joven que, según se revela al final de la obra, entrevista a los doce personajes que conocieron a Gil Tello, es un hecho que el texto no puede o no quiere resistirse al juego de ocultación y revelación tan común en la literatura española de los últimos treinta años.

Se trata, por otra parte, de un procedimiento asociado a la novela policial y que, en el caso de *El día de mañana*, toma la forma de dos enigmas que el lector debe descubrir: por un lado, la identidad del Rata –confidente de la Brigada Político Social y, por lo tanto, parte de la historia reciente de España–; y, por otro, el origen mismo de la novela y la identidad de su narrador. Puede decirse que ambos enigmas corresponden a las dos historias que Tzvetan Todorov distingue en la construcción narrativa de la novela de enigma: la del crimen –una historia “ausente” en la medida en que no puede ser conocida sin la mediación de los testigos que interroga el detective– y la de la pesquisa, un relato neutro y sencillo que cuenta cómo el detective reconstruyó la primera historia. Es esta construcción narrativa la que, a juicio de Todorov (1978: 9-19), le otorga a la novela policial su carácter autorreferencial.

En este sentido es interesante recordar que, para Georges Tyras (2011: 343-344), el relato de investigación ha sido una de las herramientas más eficaces de la “renarrativización” de la novela española posterior a 1975, así como de la recuperación de la poética realista. Indagación detectivesca, periodística o creativa, se trata de un procedimiento que entronca al mismo tiempo con el relato realista y con la novela metaficcional, para la cual el hecho mismo de construir un relato es una aventura digna de contarse.

En *El día de mañana*, como he dicho, todos los esfuerzos del narrador extradiegético parecen concentrados en borrar sus huellas con el fin de que el lector tenga la impresión de encontrarse a solas con la realidad descrita por los personajes, cual un prestidigitador que ocultara cuidadosamente los hilos de sus marionetas. Sin embargo, al tiempo que se produce este efecto realista, el texto crea la ilusión de que el otro enigma, el de la identidad del narrador, es desvelado. Esto se hace gracias a un epílogo en el que la actriz Carme Román se dirige a otro interlocutor –que puede ser el lector o, tal vez, una cámara de vídeo para explicar el origen y la razón de su soliloquio. La actriz cuenta entonces que todo comenzó cuando Toni Coll, nieto de una de las “víctimas” de Justo Gil, le pidió que hablara:

Nos vimos en la cafetería del Ateneu, dice Carme Román. A Toni le había conocido unos días antes en la retrospectiva que el Palau de la Virreina había dedicado a la obra de Ferran Coll, su abuelo, muerto un par de años atrás. La exposición incluía una serie de dibujos titulada *El Rata*, 1969. Yo ya sabía que Justo Gil había sido confidente de la policía y que le llamaban el Rata [...]. Toni me pidió que le contara todo lo que sabía. Al principio no entendí los motivos



de su curiosidad. Luego intuí que se sentía en el deber de completar una investigación que su abuelo había dejado a medias.

–Cuéntamelo todo –repetió–. Háblame.

–¿Pero de qué?, ¿de qué quieres que te hable?

–De lo que te apetezca. De tu vida. De ti, de Justo... (Martínez de Pisón 2011a: 377)

El hecho de que este pasaje revelador esté fuera del marco de la narración es una manera de señalar una frontera ficcional y añadir una zona intermedia en la que las cosas se dicen un poco "tras bambalinas". Después de la petición de Toni, Carme dice: "Respiré hondo, me arreglé el peinado y comencé", y entonces empieza a hablar con las mismas palabras con que había iniciado su soliloquio, creando un efecto de circularidad, dando la impresión de que esas palabras vuelven a formar parte del relato que había quedado excluido por el paréntesis metaficcional. Tal como advierte Pérez-Bustamante Mourier, sin embargo, se trata de una circularidad imperfecta puesto que las palabras de Carme Román nos remiten al principio de la pesquisa mas no al principio del texto. Para la estudiosa, esta particularidad está relacionada con la arquitectura misma de la novela y es una manera de dirigir la atención hacia el autor implícito: "Podría haber una especie de decoro japonés en esta voluntad de evitar la simetría perfecta, pero también podemos inferir que la asimetría resalta lo que tiene el texto de oculta simetría: los fragmentos (ciento sesenta y nueve en total) están dispuestos intencionalmente por alguien que ha recogido, ordenado y reproducido palabras de otros" (2012: 10).

El epílogo de la novela invita al lector a volver atrás y emprender una segunda lectura a la luz de la nueva información y observar con más detenimiento los hilos de la narración, es decir, todo lo que había sido ocultado para crear la ilusión de un mundo autónomo y desvinculado de su creador. La nueva interpretación a la que invita el texto arroja luz ya no sobre la personalidad siniestra del Rata sino sobre Toni Coll y su abuelo, el pintor y senador Ferran Coll, y también sobre los procedimientos metaficcionales que operan a través de ellos.

Entre los procedimientos metaficcionales que intervienen en *El día de mañana* se encuentra la puesta en abismo, un mecanismo que, según Lucien Dällenbach, era utilizado por los escritores realistas y naturalistas como una especie de "mecanismo compensatorio" que les permitía reflejarse en el texto, interviniendo en él, sin traicionar el imperativo teórico de "fingir que la novela no depende de nadie" (1991: 67). Conviene advertir que, en la medida en que *El día de mañana* no presenta el encajamiento característico de la puesta en abismo (los testimonios recogidos por Toni Coll no se encuentran reunidos en un libro titulado *El día de mañana*), hay en la novela elementos que coinciden con las puestas en abismo de la enunciación y del código tal como las describe Dällenbach. En mi opinión, la descripción de dichas coincidencias puede aportar elementos valiosos para la comprensión de la obra.

Dicho lo anterior, recordaré brevemente que Lucien Dällenbach define la puesta en abismo como "todo enclave que guarde relación de semejanza con la obra que lo contiene" (1991: 16). En la puesta en abismo de la enunciación, uno

de los tres tipos propuestos por el teórico, el relato elabora una figura autorial y la endosa a un personaje, creando así la ilusión de dar un rostro al autor implícito del texto, esto es, a una función del relato que no puede ser representada (Dällenbach 1991: 95). Este sustituto, por otra parte, es “acreditado” por el texto mediante procedimientos tales como la atribución de oficios u ocupaciones relacionadas con la producción y, por lo tanto, asimilables a la escritura. Es igualmente posible autenticar al personaje productor insertándolo en una puesta en abismo del enunciado, y atribuirle una obra semejante a la obra-marco (Dällenbach 1991: 96).

Cuando, en *El día de mañana*, Carme Román revela que Toni Coll es el interlocutor oculto de los testigos y, por ende, el encargado de reunirlos y organizarlos, se subrayan las semejanzas que hermanan su tarea –esto es: investigar, conocer, entender y (re)interpretar una serie de hechos históricos– con el tipo de escritura que el autor aragonés ha realizado en los últimos años. Como he apuntado líneas arriba, en efecto, la relación entre escritura e indagación histórica se hace patente en la Nota del autor debido a que, en ella, Martínez de Pisón señala las fuentes testimoniales y documentales en las que se basó para dar consistencia histórica a su novela. En entrevistas concedidas a los medios, además, el autor dice haberse entrevistado con un viejo policía de la Brigada Político Social<sup>6</sup>.

Aunque los relatos de *El día de mañana* no surgen directamente de una historia verdadera, el modelo de autor convocado por el texto es el del investigador que organiza una serie de hechos verificables y que recuerda al tipo de escritor cuya tarea principal es encontrar, en el caos aparente de los hechos históricos, una imagen coherente:

Lo bueno de trabajar con la verdad es que la verdad siempre es coherente. Cuando uno inventa una historia, a veces se producen pequeñas incoherencias o fuerza la historia para que las cosas encajen. Cuando escribes sobre la verdad, si vas reconstruyendo cosas que han pasado, la imagen siempre encaja. Tienes que saber escoger la pieza y colocarla en el sitio, pero al final la imagen que sale en el puzle es una imagen coherente. Y eso es lo que vi mientras me documentaba. Los huecos del puzle se iban rellenando por sí mismos. (Martínez de Pisón 2013: 41)

Por otro lado, el significado de la elección de Toni Coll como autor implícito del relato no puede entenderse cabalmente sin considerar que su indagación histórica responde al deseo de continuar la búsqueda emprendida por su abuelo. En una de sus intervenciones, Toni Coll afirma que la obsesión de Ferran Coll por descubrir la identidad del Rata no era una cuestión de nostalgia sino de “coherencia narrativa”, y que su objetivo era, sobre todo, “reinterpretar aquella

---

<sup>6</sup> En entrevistas concedidas a los medios, además, el autor dice haberse entrevistado con un viejo policía de la Brigada Político Social: “Él llegó al cuerpo a finales de los 60, cuando las torturas se habían suavizado, porque había gente nueva que no había vivido la guerra y que estaba a la expectativa de los cambios que estaban a punto de llegar. Aun así conoció de primera mano los métodos salvajes empleados en comisarías como la de la Vía Laietana” (Martínez de Pisón 2011d: s/p).

época a la luz de la nueva información" (Martínez de Pisón 2011a: 109). Conviene recordar en este punto que en la declaración que citamos líneas arriba Martínez de Pisón afirmaba que la verdad, una vez que ha sido correctamente ensamblada, es "coherente". Cabe también notar, de paso, que la construcción textual de *El día de mañana*, con la sucesión de testimonios y la revelación final de Toni Coll como interlocutor de los personajes, hace posible que el lector realice, como quería Ferran Coll, una interpretación *a posteriori* de los hechos.

La representación del proceso de escritura en la novela se encuentra vinculada a la idea de relectura como proceso de corrección de conocimientos sobre el pasado y también como desvelamiento de apariencias previamente aceptadas. Encontramos otro ejemplo de esta concepción de la escritura documental en el siguiente fragmento donde Martínez de Pisón explica que la búsqueda de información sobre el *modus operandi* de la Brigada Político-Social le ayudó a corregir la idea que él, influido por el cine, tenía de los colaboradores:

Por las películas me imaginaba que el confidente siempre era un personaje siniestro –y en muchos casos lo era–. En muchos casos eran personas que tenían problemas para conseguir dinero para comprar droga, y entonces la policía le pasaba droga, pero en otros casos simplemente era alguien cuya confianza se había ganado el policía y entonces le contaba cosas, no todo, pero le contaba cosas a cambio de una ayuda económica con la que sobrevivir. (Martínez de Pisón 2012a: s/p)

Este esquema se reflejará también en otros personajes de la novela, que dan muestras de haber corregido la percepción que alguna vez tuvieron de Justo Gil. Así, Elvira Solé, tal vez la más suspicaz con respecto a la verdad oculta tras la apariencia de Justo Gil ya que pertenece a la misma clase social que el chivato (Martínez de Pisón 2011a: 87), es capaz de percibir inconsistencias y gestos delatores imperceptibles para los jóvenes del bar Boccacio: "Esas cosas se notan: un gesto inadecuado, una sonrisita servil, una pequeña vacilación... Durante un tiempo [...] me había parecido un joven extremadamente atento. Ahora comprendía que lo suyo no era atención. Lo suyo era un constante estar alerta, al acecho de la oportunidad. Como los perros cazadores" (85).

Tony Coll y su abuelo aparecen, entonces, como dos figuras complementarias en este juego de ocultación y revelación propuesto por la novela en la medida en que ambos arrojan luz sobre dos aspectos constitutivos de la instancia narrativa: mientras que el personaje de Toni Coll llama la atención sobre la función ordenadora y la objetividad del autor implícito, el del senador –que intenta llegar a la verdad dibujando al Rata– pone en evidencia el aspecto cognitivo del arte.

Cabe preguntarse, por otro lado, si la exposición retrospectiva de la obra de Ferran Coll que sirve de punto de partida para la serie de entrevistas realizadas por Toni Coll no podría leerse como una clave de lectura para entender la función que cumple el nieto en la conservación, actualización e interpretación de la memoria de su abuelo y, por ende, de las generaciones anteriores. Si los bocetos del senador metaforizan los retratos orales realizados por los testigos,

entonces la labor de Toni Coll bien podría compararse al trabajo –importantísimo y, al mismo tiempo, invisible a primera vista– del comisario artístico o curador de exposiciones, es decir, del encargado de volver legible una interpretación del patrimonio histórico o artístico mediante un proceso complejo de selección y organización.

#### 4. UN RETRATO DE RETRATOS: HISTORIA INDIVIDUAL E HISTORIA COLECTIVA

Tal vez la puesta en abismo más esclarecedora de la novela es la que atañe a los bosquejos del senador Ferran Coll. Se trata, esta vez, de una puesta en abismo del código, tipo de reflejo textual al que Dällenbach (1991: 122) atribuye “virtudes iluminadoras y exploratorias” en la medida en que es capaz de revelar el principio de funcionamiento del texto, indicando al lector la manera como este quiere ser leído. En *El día de mañana*, esta revelación del funcionamiento del texto ocurre cuando Toni Coll recuerda el trabajo de memoria que, a través del dibujo, su abuelo Ferran emprendió al enterarse de que alguien de su entorno proporcionaba información sobre las reuniones de su grupo de amigos en el Bocaccio.

Y enseguida mi abuelo se obsesionó por recordar, por rescatar de su memoria algún gesto o facción peculiar que le ayudara a representarse a ese hombre. Lo hacía como él sabía: tratando de atrapar con el lápiz el hilo finísimo del recuerdo. Aquel invierno dedicó mañanas y tardes a hacer dibujos del chivato, de ese chivato vislumbrado o entrevisto o simplemente imaginado, y el resultado fue una vasta serie de bosquejos en los que el retratado, sin parecerse nunca, era siempre el mismo. Los observabas uno por uno y te dabas cuenta de que en uno tenía los ojos juntos y en otro separados, aquí el pelo largo, los labios finos, los pómulos marcados, allí el pelo corto, la boca carnosa, la cara sin sombras... Los rasgos podían coincidir o no, y sin embargo saltaba a la vista que todos esos rostros eran siempre el mismo rostro, como en esos sueños en los que se te aparece un familiar o un amigo con un aspecto que no es el suyo: sabemos que es él aunque no sea él, aunque no se le parezca en absoluto. A lo mejor el arte del retrato consiste en eso: no en captar el alma de una persona a través de sus rasgos, sino a pesar de sus rasgos. Y, desde luego, lo de mi abuelo tenía poco que ver con esos retratos-robot que la policía suele publicar de los delincuentes más buscados. (Martínez de Pisón 2011a: 113-114)

Más adelante, Toni dirá que el objetivo de esos bosquejos no era ilustrar sino “conocer, averiguar, o tal vez comprender. Comprender al enemigo, al traidor, a la persona que se había acercado a él y a los suyos para delatarles” (Martínez de Pisón 2011a: 114).

La descripción de los bocetos puede servir como clave de lectura para entender la sucesión de testimonios sobre Justo Gil puesto que, en ellos, el Rata aparece como una suma de individuos a la vez parecidos y diferentes. Hay que decir que la multiplicidad de perspectivas que, como en un rompecabezas, acaban narrando la historia del personaje inasible en su complejidad, se logra en la medida en que cada hablante dispone del tiempo suficiente para hablar no solo

de Justo Gil que es, a fin de cuentas, el objetivo principal de la pesquisa— sino de su propia vida. Lejos de ir al grano, en efecto, los testigos se remontan a épocas lejanas para explicar sus propias acciones, confiesan sus sentimientos más profundos, describen de manera detallada sus propias historias y las circunstancias necesarias o fortuitas que los llevaron a cruzarse en algún momento de sus vidas con Justo Gil.

Conviene recordar que para la filosofía perspectivista el hombre es un ser limitado y, como tal, no puede tener presente el todo sino siempre “desde un determinado punto de referencia, en una dirección restringida” (Müller 1998: 345). Para abarcar la totalidad del personaje, pues, el texto recurre a diferentes puntos de vista; pero para que las voces que componen el relato representen un verdadero mosaico de perspectivas, cada testigo elabora un auténtico autorretrato. Solo en la medida en que el lector conozca los rasgos esenciales de cada testigo —es decir: su origen, su historia familiar, sus miedos, sus aspiraciones— podrá realmente determinar desde dónde habla y juzgar, así, las valoraciones que cada personaje emita sobre Justo Gil. Esto puede explicar, por ejemplo, que algunos de los testimonios presenten opiniones divergentes sobre el Rata.

Dado lo anterior, mientras algunos —sobre todo las mujeres, con las que tenía mucho éxito— hablan de Justo Gil como un chico no muy guapo “pero sí muy simpático” (Martínez de Pisón 2011a: 89), confiable, astuto, interesado por los demás y humilde (86), otros recuerdan haber tenido la sensación “de que no todo lo que decía era verdad. O de que te ocultaba cosas” (71). Quienes lo conocieron en su juventud lo consideraban un joven emprendedor y trabajador, totalmente consagrado a cuidar a su madre enferma. “La sensación que me daba era la de un tipo eficiente, disciplinado, despierto, carente por completo de sentido del humor, rabiosamente antifranquista” (180). Como en los bocetos de Ferran Coll, pues, los testimonios de *El día de mañana*, vistos de uno en uno, muestran seres distintos y a veces contradictorios; vistos en su conjunto, en cambio, siempre dejan ver que se trata del mismo hombre.

Pero Justo Gil no es, en este reflejo textual, el único modelo retratado: Ferran Coll, pintor de la *Gauche Divine* de Barcelona, tenía la costumbre de dibujar las diferentes transformaciones en el rostro de la gente, a manera de testimonio. Este gesto subraya dos de los motivos más importantes de la novela: la multiplicidad de seres que, con el paso del tiempo, acaban aglutinándose en cada individuo; y la idea misma de la transformación ocurrida ya no a nivel del sujeto sino en la historia colectiva. Esta idea, por supuesto, va implícita en el periodo histórico que abarca la novela y que queda simbolizado por la genealogía familiar de Toni Coll, según las palabras de este último: “Mi abuelo nació en enero de 1927, mi madre en enero de 1952 y yo en enero de 1977: veinticinco años justos de diferencia entre ellos dos, veinticinco entre mi madre y yo” (102). En los dibujos, entonces, Toni Coll aparece como varios individuos de características distintas:

A mí me gustaba servirle de modelo, y salgo en muchos de sus cuadros de esa época. Cuando, algo después de su muerte, montamos la retrospectiva del Palau de la Virreina, vi cómo en sus cuadros había querido dejar testimonio de las sucesivas fases de mi crecimiento: del niño ensimismado y feliz que había sido

al principio, del chico inseguro y tristón que fui después, del arisco adolescente en el que me acabé convirtiendo. Era como si mi abuelo midiera el paso del tiempo a través de mí, de mis transformaciones, y sus trazos se hacían más borrosos e imprecisos a medida que pasaban los años y yo dejaba de ser ese nieto ideal que siempre había sido para él. (Martínez de Pisón 2011a: 103)

Tampoco lo es en el *collage* de testimonios que componen *El día de mañana*: en ellos, cual tela de fondo que, muy a menudo, consigue trasladarse al primer plano, el panorama social, político y cultural de España se perfila como un ser vivo que cambia rápidamente en el transcurrir de los años. Toni Coll nace con la democracia, de modo que seguir su trayectoria equivale a observar las transformaciones sociales ocurridas en España desde el final del franquismo. Toni Coll representa a una generación: la que, nacida en tiempos democráticos, necesita investigar y preguntar para entender esos fragmentos de la historia representados por su madre y su abuelo que, en un momento, le dice: "Tú has nacido ya en la democracia y no lo puedes entender... Entonces desconfiábamos de casi todo el mundo" (106).

##### 5. LA APUESTA ÉTICA DE MARTÍNEZ DE PISÓN

Tanto el juego de ocultación y revelación de la instancia organizadora de *El día de mañana* como el motivo de la indagación policiaca están ligados a las nociones de apariencia y de verdad. Al igual que el autor empírico y el narrador implícito de la obra, el lector se ve en la necesidad de emprender una pesquisa para desenmascarar las apariencias que tiene ante los ojos y resolver los diferentes enigmas que plantea el texto. Hemos visto que, en su afán por sustituir a la realidad y presentar al lector un texto que funcione como organismo autónomo, Martínez de Pisón ha creado un simulacro dotado de un fuerte arsenal de efectos de realidad. La historia, entonces, aparece fragmentada, desordenada, confusa, un poco como esas fotografías que en 1989 llegan a manos de Ferran Coll, y que Toni Coll describe como "Movidas, borrosas, mal encuadradas, algunas [...] demasiado oscuras y otras, por el efecto del flash, demasiado claras" (Martínez de Pisón 2011a: 105).

Para Ferran Coll, esas fotografías conllevan una pregunta que él necesita responder: ¿quién las tomó? El misterio de la identidad del chivato se convierte, como hemos visto, en el motor de un trabajo conjunto de creación y de memoria. Para el lector de *El día de mañana*, los testimonios que conforman la novela implican también una serie de preguntas precisamente porque las huellas del entrevistador no fueron enteramente borradas. Los pocos indicios de ese montaje testimonial se convierten en una especie de hilo de Ariadna mediante el cual el lector repite, como en un espejo, el proceso de investigación llevado a cabo por la instancia organizadora del relato, incitado por la pregunta ¿quién recogió y ordenó los testimonios? A esto hay que añadir, además, ese otro proceso, característico de las novelas reticulares por el que el lector tiende a querer encontrar la coherencia de la obra gracias al reordenamiento mental de una serie de fragmentos cronológica y causalmente desordenados (Champeau 2011: 72).

Pero tal vez la cuestión más inquietante de la novela sea la del estatus moral de un personaje como Justo Gil y, sobre todo, la postura que la instancia narrativa adopta frente a él. Porque una de las consecuencias de la estructura perspectivista es precisamente la ambigüedad del juicio que el autor hace de su protagonista. Desde el punto de vista meramente textual, el lector se encuentra frente a un mosaico de valoraciones determinadas por las circunstancias de cada uno, de modo que el veredicto final corresponde al lector en la medida en que, al término de la novela, está en posesión de la suma de todas las pequeñas verdades expuestas. Pero el lector puede preguntarse, con toda legitimidad, si la otra instancia que conoce todos los ángulos del personaje no tendría, también, que mostrar su punto de vista sobre el caso que está presentando.

En una entrevista realizada en 2011 para el diario *Público* de Barcelona, el periodista Toni Polo afirmó que en *El día de mañana* Martínez de Pisón “descuartiza a su protagonista sin piedad” (Martínez de Pisón 2011b: s/p). Si bien es cierto que, en esa misma entrevista, el escritor describe a Justo Gil como “un ser repugnante que sobrevivirá de la traición a los suyos” (Martínez de Pisón 2011b: s/p), hay evidencias textuales y extratextuales de que el juicio del autor sobre el chivato no es tan severo como podría creerse. Martínez de Pisón (2012a), que confiesa querer a sus personajes, sentir piedad por ellos y creer que todos merecen ser redimidos, ha sintetizado la historia de el Rata como “la historia de alguien que comete un error, y ese error le va a perseguir. En realidad, su necesidad de dinero está justificada. Lo busca para curar a su madre enferma, estafa y eso le conduce al error que le perseguirá hasta el fin de sus días, y en algún momento va a tener que purgar su fallo” (2011c: s/p).

Por otro lado, conviene recordar que Martínez de Pisón ha afirmado estar interesado en la forma como la Historia colectiva influye en la vida de los individuos. En *El día de mañana*, en efecto, los personajes actúan de acuerdo a su carácter y a sus circunstancias personales, pero también es posible constatar que sus acciones están, hasta cierto punto, condicionadas por el contexto social. Hay, pues, en este universo narrativo, una tensión constante entre el libre albedrío de los individuos y el peso de una historia que acaba por imponer sus condiciones. En este contexto, un proceder como el de Justo Gil, con todo lo que puede tener de despreciable, acaba siendo comprensible –aunque no justificable– en el contexto de una sociedad que, como ha dicho Martínez de Pisón, “se encargaba de convertir a los ciudadanos en soplones y chivatos” (2011b: s/p).

Por su parte, el texto sugiere que el destino de Justo no tendría por qué haber sido necesariamente como fue, puesto que, en su juventud, era más bien un buen chico cuya vida “se torció” (2011a: 24). El protagonista de *El día de mañana* es uno más de los miles de campesinos que, en los años sesenta, tuvieron que desplazarse hacia las grandes urbes, con saberes que para nada les servían en la ciudad. Uno de los testigos –Martín Tello, el aragonés que albergó a Justo y a su madre al llegar a Barcelona– dice que el muchacho sólo sabía hacer trabajos propios del campo, como “ordeñar una vaca y herrar una mula y cortar leña. Sabía cortar una acequia y retejar una casa. Y, al parecer, no era mal cazador: tenía buena puntería y sabía esperar” (Martínez de Pisón 2011a: 12). Será la última de

las habilidades mencionadas –tener buena puntería y esperar– la que, de manera metafórica, permitirá a Justo ganarse la vida.

Los testimonios que se refieren a la juventud de Justo, en efecto, lo presentan como un chico de buen corazón que se desvivía por su madre enferma. La obsesión por devolverle a su madre la salud que la había convertido en una especie de bulto fue el motor que lo convirtió en un excelente vendedor de puerta en puerta, primero y que, más tarde, cuando cayó en manos de una curandera que le pedía grandes sumas de dinero a cambio de una sanación milagrosa que nunca llegó, lo llevó a convertirse él mismo en un estafador. Es Mateo Moreno, el policía de la Brigada Político Social, quien cuestiona los actos de Justo luego de que este le cuenta las circunstancias que lo llevaron a engañar a Carme Román: “¿Estás intentando justificarte, Rata? ¿Me estás diciendo que, como a ti te estafaron, también tú puedes ir por ahí estafando a la gente?” (141). El juicio del policía, sin embargo, no es tajante: reprueba su conducta pero, en el fondo, piensa que su confidente es un cándido y que eso está en el origen de todos sus problemas (147).

El hecho de que sea precisamente un policía franquista el único personaje capaz de comprender las acciones de Justo sin ponerse de su lado constituye uno de los pocos elementos de la obra para insinuar que, si bien la conducta del personaje es reprochable, las circunstancias de su vida pueden explicar sus actos. Esto se logra gracias a la profundidad con que se dibujan los rasgos morales del propio policía: a través de su historia, típica de un gran sector desfavorecido de la sociedad española de la época, el lector puede matizar la personalidad de Mateo Moreno y entender, por ejemplo, que su lealtad al franquismo no procede de su ideología sino de una gratitud profunda hacia un régimen que sostuvo a los huérfanos de la guerra y les permitió convertirse en personas funcionales. Se trata, además, de un policía joven, ajeno a las prácticas represivas de los primeros años de la dictadura, y preparado mental y profesionalmente para transitar hacia las prácticas democráticas.

Por otro lado, conviene observar que la novela aporta una serie de datos que invitan al lector a matizar los posibles rasgos “entrañables” de Justo Gil. No hay que olvidar, en efecto, que el personaje se vuelve loco, como demuestran su obsesión por Carme, su absurdo proyecto de construir con sus propias manos una casa para ella, y la lectura indiscriminada y enajenada que hace de Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Vintila Horia y el Apocalipsis. Mencionados en varios de los testimonios, dichos rasgos de carácter sitúan a Justo Gil no ya a medio camino entre el monstruo y la víctima –lo cual permitiría apiadarse de él– sino más allá, en una zona oscura y difícil de delimitar. A este respecto, el teórico José María Pozuelo Yvancos afirma que *El día de mañana*

apuesta por un punto de vista no convencional, no consabido, de forma que es la primera novela sobre la Transición en la que no he visto la esperable película simple de buenos y malos, con papeles ya distribuidos. No se trata de posibilismo político, ni de equidistancias. No. Se trata de que priva la condición literaria radical de un autor interesado en que los personajes lo sean, que hablen y actúen como tales; son criaturas complejas, contradictorias, no del todo malos



(ni siquiera el confidente lo es) ni del todo buenos. Precisamente la estructura perspectivística adoptada hace de esta novela una fiesta de enfoques, donde sobresale ese dibujo y comprensión del autor hacia sus criaturas de ficción, en especial tres de ellos: Justo Gil, Carme Román y el policía Mateo Moreno, cuyas compleja relación con Justo Gil que [sic] ha regalado uno de los puntos de vista más interesantes de la novela. (Pozuelo Yvancos 2013: s/p)

En una entrevista, Martínez de Pisón afirma por su parte que el papel de un novelista no es simplificar la realidad poniendo etiquetas: su papel, dice, es transmitir al lector “que la vida siempre es compleja” (2012a: s/p). Esta complejidad del alma humana es expuesta gracias a la amistad de estos dos personajes que, de alguna manera, pueden entenderse como productos de la sociedad franquista en la medida en que ambos proceden de los estratos más desfavorecidos de la sociedad y que ambos carecen de familia. Este hecho, por cierto, es subrayado por Martínez de Pisón como uno de los factores que influyen en la degradación moral del Rata: “Yo creo que es la primera vez que uno de mis protagonistas carece de familia. A lo mejor toda esa peripecia posterior [...] está relacionada con el hecho de que prácticamente está solo” (2012a: s/p).

La trayectoria vital de Justo Gil, en efecto, es un proceso de degradación moral y física. Más solo que nunca –sus únicos allegados son el policía Mateo Moreno, un esquizofrénico y un niño–, el Rata muere en 1979 asesinado por dos ultraderechistas italianos que se sienten traicionados por él. La última imagen del personaje –que es también la última de la novela– es un cadáver tirado en el piso, “desmadejado, sucio, con sangre seca en las comisuras de los labios y una parte del cráneo hundida por el disparo” (Martínez de Pisón 2011a: 376). Aunque, de alguna manera, el Rata podría ser considerado como un contraejemplo con una fuerte carga ideológica y moralizante, la exposición de las circunstancias atenuantes de su comportamiento así como los juicios compasivos que algunos de los personajes emiten sobre él, vuelven difícil pensar que su función dentro de la novela sea la de advertir al lector sobre las consecuencias de la traición.

Por otro lado, tampoco es posible acusar a Martínez de Pisón de simpatizar con el personaje o de poner en tela de juicio el carácter reprobable de su personaje como, según afirman Amélie Florenchie e Isabelle Touton, suele ocurrir en relatos protagonizados por personajes contraejemplares: “Cuando los personajes contraejemplares protagonizan relatos largos y detallados, aunque abocados a un final desgraciado o censurados en su conducta por algún narrador, sus palabras, sus actitudes pueden aparecer también como modelos y sus autores ser a veces acusados de poner en tela de juicio, indirectamente, el sistema de valores comunes” (2011: 12).

En todo caso, habría que hablar, más bien, de una reticencia a emitir valoraciones lapidarias sobre el protagonista. Más que ofrecer al lector un juicio moral sobre Justo Gil y sobre la historia reciente de España, *El día de mañana* invita al lector a constatar la complejidad de un personaje que, aunque similar a otros confidentes de la policía franquista, posee características únicas e individuales. En este sentido, no es casualidad que la imagen utilizada para conseguir la puesta en abismo más relevante de la novela sea, precisamente, el retrato. Como

recuerda Todorov (2004: 236), un retrato es siempre un elogio, no del modelo retratado –que puede ser hermoso o feo, virtuoso o moralmente detestable–, sino de la noción misma de individualidad que se expresa tanto por los rasgos específicos del personaje como por la conciencia de que ese individuo está siendo visto por alguien, desde un punto de vista único e irrepetible.

Por otra parte, si bien es cierto que la novela no presenta un héroe en el sentido tradicional del término, ni tampoco un verdadero ejemplo *a contrario*, sí encontramos, en cambio, un comportamiento ejemplar distribuido en dos personajes: el proceso de relectura del pasado a partir de nuevos conocimientos que vemos en Ferran y Toni Coll se presenta no solo como un paradigma de lectura –que deberá ser imitado por el lector que quiera comprender la novela–, sino como modelo de comprensión histórica. La indagación sobre el pasado personal y colectivo aparece como algo pertinente y necesario en la medida en que los individuos cambian con el tiempo y que el horizonte de comprensión con respecto a la historia es siempre variable. El presente, además, no dejará nunca de aportar elementos para resignificar y, en algunos casos, desmitificar los relatos mayoritariamente aceptados.

Finalmente, el tema de la reinterpretación del pasado tal como es tratado en *El día de mañana* nos conduce al descubrimiento de una postura a la vez ética y estética: mientras que, por un lado, el texto construye un simulacro de realidad por medio de la ocultación de la instancia narrativa y la utilización de diferentes detalles concretos, por otro lado la puesta en abismo contribuye a desarticular este simulacro, poniendo en evidencia su condición de artificio. Paradigma de la reinterpretación lúcida del pasado, este doble movimiento de ocultación y revelación puede ser comprendido, también, como una manera responsable y realista de afirmar que en la literatura, como en la vida, las cosas nunca son como parecen.

#### OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland (1968): "L'effet de réel". En: *Communications*, vol. 11, pp. 84-89.
- Carcelén, Jean-François (2011): "Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa". En: Geneviève Champeau et al. (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, pp. 51-68.
- Champeau, Geneviève (2011): "Narratividad y relato reticular en la novela española actual". En: Geneviève Champeau et al. (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, pp. 69-88.
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. París, Seuil.
- (1991): *El relato especular*. Tr. de Ramón Buenaventura. Madrid, Visor.
- Florenchie, Amélie, y Touton, Isabelle (2011): "Introducción". En: *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

- Martínez de Pisón, Ignacio (2003): "Soy un escritor realista, y me encanta". Entrevista de Rosa Mora. En: *El País. Babelia*, 1 de febrero. Disponible en <[http://elpais.com/diario/2003/02/01/babelia/1044060612\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/02/01/babelia/1044060612_850215.html)>. Última visita: 26.08.2013.
- (2011a): *El día de mañana*. Barcelona, Seix Barral.
- (2011b): "Una España de franquistas, de chivatos y soplones". Nota de Toni Polo. En: *El Público*, 6 de abril. Disponible en <<http://www.publico.es/culturas/369809/una-espana-franquista-de-chivatos-y-soplones>>. Última visita: 24.07.2013.
- (2011c): "Diálogo con Ignacio Martínez de Pisón". Entrevista de Jordi Corominas i Julián. En: *Revista de Letras*, 11 de abril. Disponible en <<http://www.revistadeletras.net/dialogo-con-ignacio-martinez-de-pison/>>. Última visita: 24.07.2013.
- (2011d): "El lenguaje ni se puede interponer entre el lector y la historia". Entrevista de Alberto Ojeda. En: *El Mundo. El Cultural*, 11 de abril. Disponible en <[http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS\\_DIAS/1518/Ignacio\\_Martinez\\_de\\_Pison](http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1518/Ignacio_Martinez_de_Pison)>. Última visita: 13.11.2013.
- (2012a): "Conversaciones de escritores. Ignacio Martínez de Pisón: contarle todo". Diálogo con Nicolás Casariego. En: <[http://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es\\_es/cultura-historia/multimedia/videos-conferencias-conversaciones-escritores/ignacio-martinez-pison.jsp](http://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/cultura-historia/multimedia/videos-conferencias-conversaciones-escritores/ignacio-martinez-pison.jsp)>. Última visita: 24.07.2013.
- (2012b): "Ignacio Martínez de Pisón: 'De estos años turbulentos saldrá un nuevo concepto de ética ciudadana'". Entrevista de Mariano Gistáin. En: <<http://www.callezaragoza.es/blog/lo-mas-leido/ignacio-martinez-de-pison-de-estos-anos-turbulentos-saldra-un-nuevo-concepto-de-etica-ciudadana>>. Última visita: 24.07.2013.
- (2013): "Quiero escribir sobre la clase media". Entrevista de Daniel Gascón. En: *Letras Libres*, abril, pp. 40-45. Disponible en <<http://letraslibres.com/sites/default/files/entrevistaesp.pdf>>. Última visita: 24.07.2013.
- Matute, Álvaro (2005): "Ignacio Martínez de Pisón y las muertes ejemplares". En: *Revista de la Universidad de México*, n.º 21, pp. 90-91.
- Müller, Max, y Halder, Alois (1998): *Breve diccionario de filosofía*. Tr. de Alejandro E. Lator Ros. Barcelona, Herder.
- Orejas, Francisco G. (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid, Arco/Libros.
- Pérez-Bustamante Mourier (2012): "Martínez de Pisón ante el mar de los teatros: una lectura del *El día de mañana*". En: *Insula*, n.º 783, p. 10.
- Pozuelo Yvancos, José María (2013): "El mundo novelístico de Ignacio Martínez de Pisón". En: *Turia*, n.º 105-106. Disponible en <<http://www.revistas culturales.com/articulos/46/turia/1629/7/el-mundo-novelistico-de-ignacio-martinez-de-pison.html>>. Última visita: 19.11.2013.
- Thanoon, Akram Jawad (2009): "Los requisitos formales del género del monólogo dramático". En: *Especulo. Revista de estudios literarios*, n.º 41. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/monodram.html>>. Última visita: 24.07.2013.
- Todorov, Tzvetan (1978): *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. París, Seuil.

- (2004): *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*. París, Adam Biro.
- Tyras, Georges (2011): "Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado". En: Geneviève Champeau et al. (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza, Pressas universitarias de Zaragoza, pp. 343-364.
- Vila, Juan (2012): "Traces et témoignage: le paradigme photographique du roman de la mémoire". En: Jean-François Carcelén (ed.): *Témoignage et fiction dans l'Espagne Contemporaine*. Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, pp. 147-162.
- Villanueva, Darío (2004): *Teorías del realismo literario*. Madrid, Biblioteca Nueva.