

# EL DEVENIR DE LA EMPRESA FRANQUISTA. EL AYUDANTE DEL VERDUGO, DE MARIO LACRUZ

FERNANDO LARRAZ

GEXEL-CEFID/Universidad de Alcalá

**Resumen:** En la novela *El ayudante del verdugo* (1971), Mario Lacruz llevó a cabo una compleja alegoría histórica para explorar determinados aspectos del funcionamiento político y social del régimen de Franco, centrándose en las causas morales de sus anomalías. Este trabajo es un análisis de los términos de esta alegoría y de su funcionalidad cognoscitiva para interpretar la sociedad española entre 1939 y 1970.

**Resumo:** Na novela *El ayudante del verdugo* (1971), Mario Lacruz levou a cabo unha complexa alegoría histórica para explorar determinados aspectos do funcionamento político e social do réxime de Franco, centrándose nas causas morais das súas anomalías. Este traballo é unha análise dos termos desta alegoría e da súa funcionalidade cognoscitiva para interpretar a sociedade española entre 1939 e 1970.

**Abstract:** In his novel *El ayudante del verdugo* (1971), Mario Lacruz carried out a complex historical allegory in order to explore specific aspects of the political and social working of Franco's regime by focusing on the moral causes of its disorders. This paper is an analysis of the terms of this allegory and its epistemological functionality to interpret Spanish society between 1939 and 1970.

**Palabras llave:** alegoría, franquismo, novela.

**Palabras chave:** alegoría, franquismo, novela.

**Key words:** allegory, Francoism, narrative.

## INTRODUCCIÓN

A pesar de tópicos recurrentes que se refieren al adiestramiento al que la censura sometió a autores y lectores durante el franquismo para hablar y leer entre líneas y ocultar y desvelar significados desplazados, escasean en el ámbito español los textos narrativos publicados entre 1940 y 1975 en los que puedan percibirse intentos de ejercer de manera indirecta la crítica política. Y ello a pesar de que la traslación y la despersonalización que supone el uso de los tropos sirven, en el caso de sistemas represivos, de privilegiados artificios estéticos, así como de instrumentos cognoscitivos y estrategias para sortear la vigilancia censoria. Entre las excepciones suele citarse como caso paradigmático el de *Cinco horas con Mario*, publicada a finales de 1966, de la cual su autor, Miguel Delibes, dijo que había descubierto el afortunado mecanismo del perspectivismo irónico cuando huía de la supervisión de aquel lector primero de su novela, que no es el ideal, sino el censor. La censura —declaró bastantes años después Delibes utilizando una afortuna-

da metáfora que había puesto en funcionamiento Juan Goytisolo<sup>1</sup>— “acaba por ser un estímulo de la imaginación del escritor que le lleva a esquivar el toro y a buscar soluciones inteligentes para decir lo que pretende decir sin ofenderla ni encabritarla”.<sup>2</sup> La causa de que textos como *Cinco horas con Mario* —y, como enseguida veremos, *El ayudante del verdugo*—, aun a pesar de que su intención crítica sea nítida, resulten excepcionales en el corpus de la literatura publicada durante y bajo el franquismo es probablemente el imperio del realismo social —póngasele el apellido de objetivista o dialéctico que se prefiera— y sus reticencias ante juegos y ocultamientos retóricos. Esto se debió, durante una primera fase, al axioma de la hora del lector y de la literatura nacional popular, que vinieron a formalizar a posteriori lo que era ya una práctica hegemónica desde hacía más de un lustro,<sup>3</sup> y, a partir de los años sesenta, a un dramatismo extremo cuya crítica descansaba sobre la gravedad y sobre un barroquismo culterano que no siempre acertaba a connotar las representaciones de la realidad.

*El ayudante del verdugo*,<sup>4</sup> publicada en las postrimerías del franquismo, es un texto paradigmático de cómo ciertos mecanismo retóricos pueden ayudar a decir lo indecible codificando mensajes heterodoxos y restringiendo su interpretación a aquellos lectores con una competencia literaria suficiente entre los que se prevé que no esté el censor. Para ello, Mario Lacruz imaginó dos personajes moralmente detestables, los presentó en el título del libro con la caracterización metafórica del verdugo y de su ayudante y urdió la historia del éxito de una empresa de comunicación llevada a cabo por

---

<sup>1</sup>Juan Goytisolo, “Los escritores españoles frente al toro de la censura”, *El furgón de cola*, París: Ruedo Ibérico, 1967, pp. 29-36.

<sup>2</sup>Miguel Delibes, *España 1936-1950. Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona: Destino, 2004, p. 161.

<sup>3</sup>José María Castellet, *La hora del lector*, Barcelona: Seix Barral, 1957. Juan Goytisolo, “Para una Literatura Nacional Popular”, *Ínsula*, 146 (1959), pp. 6 y 11.

<sup>4</sup>Mario Lacruz, *El ayudante del verdugo*, Barcelona: Plaza y Janés, 1971. Todas las referencias se refieren a esta edición.

el primero gracias a su intuición y a las artes del segundo. Este último, el narrador, de nombre Ventosa, abogado al servicio de la empresa, en el día en que su jefe, Pardo, va a recibir una condecoración al mérito empresarial, evoca su propia biografía, siempre en paralelo y al servicio del empresario. El lector comprueba que el abogado ha podido gozar de un pasar más que desahogado en compensación por los servicios que ha prestado para tapar legalmente las trapacerías y corrupciones de su jefe, quien ha levantado todo un imperio aprovechándose de la ruina económica de la primera posguerra. En contrapartida, Ventosa ha debido renunciar a los nobles motivos de su antigua vocación hacia las leyes así como a su afición al deporte —símbolo de competición limpia y de superación personal— y ha optado por las seguridades y el bienestar económico anejos a su posición. Todo ello incitado por la ambición y por el enriquecimiento fácil a la sombra de Pardo, cuya baja extracción social contrasta con su determinación de ascender socialmente. Gracias a ella consigue manejarse con igual efectividad tanto en los tiempos del estraperlo y del racionamiento como en los del llamado milagro económico español, cuando da forma definitiva a su imperio satisfaciendo las demandas sociales más miserables.

En este caso no es, como en el de *Cinco horas con Mario*, la ironía —aunque abunda en sus páginas— sino la alegría el medio empleado para retratar el franquismo y decir de él aquello que no se podía pretender publicar de manera directa so pena de que se aplicara el famoso artículo segundo de la Ley de Prensa e Imprenta vigente desde la primavera de 1966. Metáfora continuada que está ya indicada desde el título, pues Pardo no es un verdugo en el sentido literal de la palabra ni por tanto Ventosa ayuda a la ejecución física de ningún reo, lo que va a enfrentar al lector a la necesidad de utilizar estas metáforas y su connotación ética para acceder al sentido del texto. Con esta guía y con algunas claves posteriores podrá llegar a concluir que la empresa es un trasunto de otra institución mayor, el estado, convertido,

a causa de las prácticas de moral pública dominantes —como la que en estas páginas guían los actos de los siniestros Pardo y Ventosa— en una entidad ejecutora, violenta y también arbitraria.

El uso cognoscitivo de la metáfora es excepcionalmente agudo en la novela que aquí analizamos, un retrato en clave picaresca —confesión de un miserable arribista al servicio de un amo sin principios y tan consciente de la deshonestidad sobre la que se cimienta su existencia como de la inexorabilidad de la misma— de un entorno social, político y moral corrompido. La apariencia de reportaje social que tiene la novela ha llevado a interpretarla como una crónica costumbrista cuya posible potencia crítica quedaría rebajada por sus tintes humorísticos y eróticos y también por el realismo tradicional de su escritura. Así ocurrió, desde luego, en las primeras reseñas que aparecieron a finales de 1971 y principios de 1972, que son significativas de las disimilitudes entre las intenciones que revela el texto y el horizonte de expectativas que realmente tenían los lectores. Aquellas críticas incidían por lo general en esta lectura puramente social y costumbrista, sin que se aprecien notables diferencias según el sesgo ideológico de cada medio y de cada crítico. “Un cuadro implacable, pintado con notable sencillez y naturalidad de muchas inmoralidades sociales y económicas que todos hemos visto aparecer referentes a otras personas y medios”, resume Antonio Vázquez Zamora en *Destino*, refiriéndose al donjuanismo del protagonista como segundo elemento central de la novela y concluyendo que “la novela de Lacruz, concretando su crítica social —que no es sistemática— en unos personajes bien definidos, no exagera su crítica (tan bien envuelta en el tono leve a propósito) ni la extiende a quienes no debe, sino que se concentra novelísticamente en los personajes bien elegidos a los que ha dado vida”.<sup>5</sup> José Domingo, en las páginas de *Ínsula*, decía sentirse defraudado porque esperaba “una novela más inquieta, más en consonancia con las más

<sup>5</sup> Antonio Vázquez Zamora, [reseña sin título], *Destino*, 1786 (1971), pp. 55-56.

recientes conquistas de la novelística internacional”; en cuanto al contenido, Domingo considera *El ayudante del verdugo* una novela “picaresca” que retrata “todo lo que constituye el imperio de un hombre de negocios, si no genial, sí con buen sentido y con la suficiente falta de escrúpulos para irse encaminando poco a poco”.<sup>6</sup> Para Rafael Conte, en el suplemento del periódico *Informaciones*, “lo que podría haber sido un análisis sociológico y una crítica colectiva importante, se convierte en una ‘aventura novelesca’, bien trabada, algo topificada [...] El verdugo es realmente bastante pequeño, y las corrupciones que se nos relatan, de escasa entidad”.<sup>7</sup> Algo más incisiva es la interpretación que, aunque de una manera críptica, ofreció el crítico de *La Estafeta Literaria* Carlos Murciano, quien afirma que Ventosa “hace honor a su apellido; como lo hace el industrial en cuestión, Pardo”,<sup>8</sup> sin detenerse a dar más explicaciones, que habrían sido intolerables para el censor. En general, estas críticas percibieron en estas páginas una crónica burlesca y desenfadada de una época de corrupciones que, coyunturalmente, habían ajado la imagen del tejido empresarial español en los últimos años sesenta y primeros setenta. Algunos historiadores y críticos siguieron ofreciendo en los años siguientes interpretaciones en la misma línea inicial. Por ejemplo, Darío Villanueva vio en la novela de Lacruz la forma de un *best-seller* que deja de lado cualquier trascendencia ética o política.<sup>9</sup>

Sin embargo, los pocos historiadores y críticos que se han ocupado posteriormente de este texto comenzaron a contradecir esta supuesta frivolidad de *El ayudante del verdugo* para considerarla un perspicaz retrato de

<sup>6</sup>José Domingo, “La ‘florida picardía’. Mario Lacruz, Darío Fernández-Flórez, Gabriel G. Badell”, *Ínsula*, 303 (1972), p. 6.

<sup>7</sup>Rafael Conte, [reseña sin título], *Informaciones de las Artes y de las Letras* (suplemento del diario *Informaciones*), 27 de enero de 1972, p. 2.

<sup>8</sup>Carlos Murciano, [reseña sin título], *Estafeta Libros* (Suplemento de *La Estafeta Literaria*), 486, (1972) p. 858

<sup>9</sup>Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia: Bello, 1977, p. 299.

época con agudas claves morales y políticas, lo que vendría a ejemplificar un caso interesante de recepción diacrónica y evolutiva de una obra literaria. Pondremos sólo los ejemplos de tres textos historiográficos relevantes. Pionero en esta lectura moral de la novela fue Ignacio Soldevila Durante, para quien “Lacruz nos sirve una visión mordaz, neopicaresca, de los negociantes del ramo del papel y del libro [...] que descubre el arribismo en los años de postguerra. La novela sirve, en un segundo tiempo, a contrastar el conflicto de dos generaciones de postguerra y a profundizar en el desmoronamiento ideológico de la primera”.<sup>10</sup> Mucho más recientemente, Santos Sanz Villanueva se ha referido a los aspectos más genéricos de *El ayudante del verdugo* dejando de lado la representación más apegada al contexto de su publicación: “lo que es un duro cuadro de época tiene también el valor de indagación en comportamientos personales, en el proceso por el cual un cínico asume los principios del corruptor. Por eso, aunque novela de clase, de cierta clase social, y narración crítica de un periodo histórico, es también relato psicológico, universalista”.<sup>11</sup> Por último, Jordi Gracia y Domingo Ródenas apenas le dedican unas palabras en las que apuntan en esta misma dirección: “el rastro turbio de una corrupción moral que es de época más que de personajes, ya hacia el final del franquismo”.<sup>12</sup> Con este trabajo intentaremos proseguir en estas lecturas de la novela aportando un ángulo hasta ahora apenas entrevisto por la crítica: su valor alegórico.

#### LA IDENTIDAD DEL VERDUGO

Sobre esta estructura aparentemente leve desde el punto de vista ideológico que la mayoría de los primeros críticos dieron por supuesta, se construye a nuestro entender una historia movida por un afán de conoci-

<sup>10</sup>Ignacio Soldevila Durante, *La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra, 1980, p. 334.

<sup>11</sup>Santos Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo*, Madrid: Gredos, 2010, pp. 293-294.

<sup>12</sup>Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad*, Barcelona: Crítica, 2011, p. 693.

miento que trasciende el relato de los enjuagues del verdugo Pardo y de su ayudante Ventosa. Su valor metafórico es tal que permite interpretaciones de carácter político, social, y económico generales, como las que han hecho los historiadores citados, Soldevila Durante, Sanz Villanueva y Gracia y Ródenas. Sin embargo, creemos que determinados elementos discursivos nos permiten efectuar asimismo lecturas más cercanas a la coyuntura concreta — la España franquista— del autor. La metáfora cumpliría aquí de una manera ejemplar la condición prescrita por Ricoeur al hablar del ocaso de la retórica:<sup>13</sup> liberada de un fin meramente ornamental, es elevada a una función hermenéutica superior, la de construir significados que ayuden a comprender la realidad a partir de una dimensión parcial de la misma. El franquismo fue, desde luego, una realidad socio-política mucho más compleja que la circunscrita a los manejos empresariales, pero dicha complejidad, sin embargo, no resulta dañada en la configuración alegórica que se lleva a cabo en esta novela, precisamente por la indeterminación connotativa del lenguaje metafórico. En cierta manera, la significación metafórica ahorra la consideración de la realidad pero no para malearla, sino para hacerla significativa. En esta intencionalidad pragmática reside precisamente el valor estético de la alegoría de *El ayudante del verdugo*. A la luz de los comportamientos de Pardo y Ventosa y de cómo se fragua el éxito de su empresa se renueva y potencia la interpretación del término de origen, el franquismo, la sociedad que lo protegió y sus formas políticas.

La clave hermenéutica de la metáfora, allí donde esta se hace explícita, está en un enunciado que el protagonista, Pardo, emite en dos páginas distantes entre sí y que tienen ligeras variantes retóricas: “una empresa es como una nación en pequeño, ¿no?” (112) y “¿acaso una nación no es como una gran empresa?” (182). A la interpretación de esta clave coadyuva una

---

<sup>13</sup>Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, traducción de Agustín Neira, Madrid: Trotta, 2001, p. 70.

serie de rasgos del personaje que guardan concomitancias muy evidentes con rasgos biográficos de Francisco Franco: el tono atiplado de su voz (11), su desdén por la cultura y la inteligencia (16) pese a ser aficionado al cine (87-89); la estructura de su familia, compuesta por su beata esposa y una hija única y caprichosa, además de un cuñado al que usa y luego margina tempranamente de sus negocios; su asidua asistencia a misa; la sobriedad puritana con que escondía su represión sexual —“vicios no se le conocían [...] No tenía líos de faldas” (58)—; su físico “rechoncho y prematuramente calvo” (87) además de “corto de estatura” (220); etcétera. Los paralelismos físicos se extienden a los parientes: la mujer de Pardo (llamada Pilar, y por tanto tocaya de la hermana del jefe del estado), al igual que Carmen Polo, tiene “una nariz aguileña que le daba aspecto de ave de rapiña” (52). Igualmente, la descripción de Nené, la hija de Pardo, abunda en la similitud entre este y el Generalísimo, pues de sus unigénitas puede decirse lo mismo; a saber, que, siendo de niñas “feúchas”, con los años “sus facciones, en nada recordaban a la madre ni al padre” y “no era una cara perfecta pero tenía gancho” (160-161). Hay que recordar, además, que uno de los sobrenombres de Carmen Franco fue Nenuca, casi idéntico al del personaje de Lacruz.

Añádase a ello el valor metonímico de su nombre (Pardo, la residencia del Jefe de Estado) y algunas de las filias y fobias y declaraciones del personaje para que la identificación no resulte difícil ni requiera de competencias histórica ni lectora especiales. Por otra parte, los modelos de autoridad en los que el empresario Pardo se fija para guiar su empresa son explícitos y significativos: Hitler y Mussolini en los primeros años, mientras que después, “desde el derrumbamiento de sus ídolos nacionalsocialistas, no volvió a tener preferencias marcadas hasta la segunda subida al poder de Charles de Gaulle” (112). La misma ambigüedad respecto de los extranjeros que tiene Pardo observaba Franco: “los detestaba, pero era obsequioso con ellos” (176) ya que le resultan imprescindibles para el triunfo de su empresa. Y es

que nuestro protagonista “razonaba torcido, pero tenía golpes de intuición” (196).

Pero Pardo no es exclusivamente una imagen del dictador. Hay en el personaje algunos detalles que evocan a personalidades del franquismo que significan la sociología de esta época histórica tan bien como el jefe del estado que le dio nombre. Pardo es quintaesencia del hombre de negocios que floreció en los años del llamado desarrollismo. En algunos detalles parece evocar al editor José Manuel Lara, fundador de la editorial Planeta, cuya trayectoria Lacruz debía de conocer bien dada su condición también de editor y hombre del mundo del libro. El acto de nepotismo de dar a la beca que patrocina el nombre de su mujer —“Beca Pilar Pardo” (181)— recuerda a la elección por Lara del 15 de octubre, onomástica de su esposa, como fecha del fallo del premio Planeta. También los acerca el hecho de que la guerra civil hubiera truncado sus estudios y la jactancia de que “por esta razón su esfuerzo (del brazo o en aras de la cultura) había tenido que ser doble, de lo cual estaba orgulloso” (16), aunque en realidad constituyera una causa de resentimiento. Lara, como Pardo, es hombre hecho a sí mismo, de poca cultura pero suficiente sagacidad para crear un imperio dentro de la industria cultural. Seguimos leyendo y las coincidencias biográficas entre Lara y Pardo aumentan: “a los diecinueve años aún no había terminado el bachillerato” (16) y, después, “fue combatiente” (16) en la guerra española, así como la similitud de sus respectivas y exitosas carreras profesionales. Y sus personalidades atrabiliarias, ambiciosas, directas, toscas, con comportamientos propios del desclasamiento de nuevos ricos. Pardo es excesivo y sus métodos, al margen de toda ortodoxia empresarial, chocan con las sutilezas de los técnicos mejor preparados. Todo ello nos lleva a una conclusión: que Franco quintaesencia el modelo público de político franquista como Lara el de empresario, si bien para el éxito y la perduración de sus respectivos emprendimientos ambos tuvieron sagacidad suficiente para contar con gentes

mucho más capaces y de más fino proceder que ellos mismos y que matizaran su faz populista, chabacana y estridente.

#### RADIOGRAFÍA DEL FRANQUISMO

En el discurso que dicta en las últimas páginas de la novela, Pardo desvela algunas similitudes más con el dictador, bajo la forma de un testamento en el que se trasluce su afán de entrar en la historia como un héroe. Ya antes hemos sabido que en los discursos que cada Navidad lanzaba el magnate a sus empleados mostraba, como el propio Franco en los suyos, su actitud más paternalista, presentándose como un mero servidor de los accionistas de la empresa: “cualquiera creería, al escucharle, que él no es más que un subordinado, sometido a una despiadada junta de capitalistas, y que con gusto se cambiaría por el más insignificante de los empleados. Como si él sólo tuviera la responsabilidad, y los beneficios fueran a parar a otros bolsillos. Cuando lo dice, casi se lo cree él mismo” (55). Este final evoca la importancia que la retórica tuvo para la construcción de la ideología del franquismo social. De este uso se podría hacer la misma reflexión que hace Ventosa: “es fácil [...] acabar tomando las palabras por realidades” (55-56). Años después, reitera la idea de falsa cohesión no exenta de amenazas: “en toda familia hay una jerarquía y el padre es el jefe, pero a todos los miembros los une el afecto y un interés común [...] El que no era adicto a la empresa se acusaba daños a sí mismo. Aunque —reconoció— no había elementos de esa clase en nuestra familia” (168).

Si bien la estulticia y la bastardad de Pardo resultan al narrador transparentes, como las del mismo dictador, ocurre con él que “aunque muchos se ríen a sus espaldas y lo ponen como un trapo, tiene admiradores sinceros” (16) que se creen la falsaria declaración de que “su única ambición como empresario era servir a la patria” (219), y de su sacrificio desinteresado: “lo he sacrificado todo por ella [la empresa] sin regatear esfuerzos. Y no por afán de lucro sino para contribuir al desarrollo social de mi comunidad” (220),

palabras que rezuman ironía a la vista del personaje, pero que se corresponden con las aseveraciones de patriotismo desinteresado que recurrentemente hacía Franco, quien con ellas, al igual que el personaje de la novela, conseguía emocionar a un sector de su auditorio y despertar espontáneos aplausos y adhesión con los que paliaba su debilidad.

Junto al tropel de entusiastas convencidos, Ventosa encabeza a esa mayoría que parasitariamente se beneficia del sistema y para sí opina del líder que los nutre que es un “mezquino argonauta en un río de aguas de aluvión, había bogado a su modo para alcanzar un lugar al sol, un pedestal desde donde mendigar un poco de admiración o de respeto” (221). La aclamación pública tanto de Pardo como de Franco es multitudinaria porque lo aplauden no sólo los adeptos incondicionales sino también aquellos que, como Ventosa y no pocos jefes franquistas, los consideran personajes risibles y odiosos pero útiles para sus intereses particulares. Con ello *El ayudante del verdugo* termina por dirigir su crítica más implacable no tanto al personaje histórico de Franco/Ventosa, ejemplo de esperpento sin concesiones, como a aquellos sujetos históricos que, como Ventosa, lo elevaron al poder y lo sostuvieron en él a pesar de ser conscientes de los menoscabos que estaba causando a la sociedad.

La empresa —la economía española, la sociedad española— va medrando en medio de un paisaje social desolador. El primer impulso de la imprenta, sobre el que se fundamentará todo su exitoso devenir posterior, lo constituye el encargo de imprimir cartillas de racionamiento, como podría haber sido edificar casas baratas si Pardo hubiera sido constructor: es el momento de las lucrativas oportunidades que brinda especular con la miseria del país. A su vez, la creación de la empresa —su constitución como sociedad anónima— es, simbólicamente, fruto de un delito: violentar la voluntad testamentaria de la suegra de Pardo. Es con el dinero malversado de la herencia como se constituye la herencia corrompida que reciben los hijos,

la generación que encarna Nené. El paralelismo con la historia de España consiste en el uso avieso que se ha dado de una tradición heredada. Otro cimientamiento de la España franquista para asentar su hegemonía es el miedo y la delación, de la misma manera que Pardo consigue estabilizar el negocio de las cartillas de racionamiento denunciando como antiguo republicano a un funcionario que pone en riesgo el futuro de su negocio (55).

Para que la empresa avance son necesarias ciertas deslealtades que permitan desprenderse de elementos que ya no son útiles. La presencia del cuñado como vértice del primer proyecto empresarial de Pardo parece también transparente: la importancia de Serrano Súñer, cuñado de Franco, en la consolidación del Régimen está fuera de duda por todos los historiadores, como también su rápida postergación por motivos de pura conveniencia. De él podría decirse lo que del cuñado de Pardo: “la participación de su cuñado, con el tiempo, quedó reducida a la mínima expresión” (56). Esto se debió a dos ampliaciones del capital empresarial, que, en términos políticos, habrían sido la ampliación de familias ideológicas que permitió el engrandecimiento del régimen después de la estrategia inicial del “esperar y ver” (55) y que redujo paulatinamente la importancia política que el originario grupo de Falange —que lideraba Serrano Súñer— tuvo dentro del sistema franquista. La estrategia de utilizar cuantos medios se tuvieran al alcance de la mano y desestimarlos una vez perdida su virtualidad, recurriendo a la traición, es la técnica maquiavélica que siguen tanto el magnate como el dictador. En consonancia con ella, aunque observantes de una puritana moral, no les molestan los vicios ajenos de personas allegadas (58).

Otra escena interesante para reconstruir el significado alegórico de la novela es la del comercial desleal que amaga con abandonar la empresa con la cartera de clientes que ha ido forjando y que es reprimida con violencia incluso física por Pardo —asistido por Ventosa—, si bien después se descubre que la cartera donde supuestamente custodiaba la lista de clientes estaba

en realidad vacía: es el magro botín que se lleva quien intenta oponerse a Franco.

En este esquema es interesante ver la explicación que el narrador ofrece del éxito empresarial de Pardo, que tan a menudo le parece sorprendente e imprevisible. Gradualmente, Pardo, como hizo Franco con el país, fue delegando la toma de decisiones y la gestión cotidiana de la empresa: “apenas intervenía en el trabajo cotidiano, y se aburría cuando le iban con detalles. Se reservaba, me decía, para las grandes decisiones” (149). El rumor de la ciudad le llegaba “amortiguado y distante” (148). Acaba por ser pues la figura paternal y simbólica del entramado más que la fuerza ejecutiva, responsabilidad que descansa en otros. Además del trabajo de Ventosa, el éxito de los negocios de Pardo se basa en el buen hacer de Toni, eficaz empleado versado en las técnicas de venta más modernas. Así se presenta en las primeras páginas: “Toni llegó mucho más tarde. Era jovencísimo, recién salido de la escuela de ingenieros. Nadie podía sospechar la capacidad y tenacidad que escondía aquel Niño Jesús con pantalones largos que llegó un buen día ofreciéndose como especialista en métodos de racionalización” (13). Se percibe la equivalencia entre Toni y la casta de tecnócratas que también llegaron “mucho más tarde” que las primitivas fuerzas de choque del franquismo y que estaban dotados del aspecto acendrado de “Niño Jesús” que imponía la pertenencia de muchos de ellos al Opus Dei. Toni es, de hecho, el empleado que se interna en los números del negocio y que se convierte en el especialista sin ideología —“el técnico objetivo y desapasionado” (128)— que, libre de los excesos de personalidad y de las quimeras de quien le manda, le sirve para facilitar su medro una vez que los excesos de Pardo han consolidado la empresa-nación, igual en el caso de Pardo como del jefe del estado, con medidas de ajuste y racionalización presupuestarias. Toni representa la desideologización de los técnicos tan buscada en los discursos del tardofranquismo, que alababan el hecho de que fueran, como él, “amante del trabajo por el

trabajo [...] sin reparar quién pueda beneficiarse de su esfuerzo” (13). Pero resulta interesante comprobar también el beneficio que esta clase reporta al sistema: “¿Quién habría imaginado entonces el impulso que había de dar a los negocios de Pardo?” (13). Frente a esta casta tecnocrática y superficial, que gusta de las recepciones y los halagos sociales, el personaje de Ventosa siente una distancia crítica, la que debieron de sentir numerosos franquistas de primera hora que por pereza y por cobardía para deshacerse de las prebendas conseguidas no abandonaron la empresa franquista por la que, en el fondo, tanto desapego sentían: “Y pobre de mí. Veintitrés años atrás, sólo al pensar que llegaría a verme mezclado en situaciones como ésta, hubiera muerto de vergüenza” (13).

#### LA IDENTIDAD DEL AYUDANTE Y LOS HEREDEROS DEL VERDUGO

Con lo dicho, puede imaginarse que es Ventosa, el “ayudante del verdugo” que intitula la novela, el verdadero protagonista de la misma. En la parte A se nos presenta como un donjuán insaciable que puede gozar de tres mujeres al mismo tiempo apoyándose en los recursos más bajos de un seductor: la mentira y la ocultación. Hay siempre un deje de mala conciencia cuando, con cada mentira, cae más bajo hasta el reconocimiento, al final de esta parte de la novela, de que pese a todo, y a modo de disculpa, “no todo ha sido falso y sucio en mi vida” (78). De esta infatigable práctica de seducción —de Teresa a la mejor amiga de ésta, Laura; y de Laura, a su prima y jefa, Encarna— se desprende el cariz moral de sus acciones, la moral utilitaria y egoísta en la que los demás no son sino meros medios para la satisfacción personal. Y sobre todo, la ruina que en él se representa del valor de la verdad y la honestidad. En algún momento llega a sentir algo parecido a remordimientos, o la sensación de que está llevando demasiado lejos su arrastramiento, en particular cuando contrasta en qué han quedado sus originarios valores deportivos: “tenía que evadirme de aquel mundo mezquino antes de que la porquería me llegase al cuello. Mi última oportunidad. Era

como el tercer intento con la pértiga, cuando los dos saltos anteriores han sido insuficientes o anulados y queda una sola posibilidad de seguir en el concurso” (140). Otro ataque de mala conciencia le sobreviene cuando impide por la fuerza que el pobre comercial al que nos referimos más arriba salga con su cartera del despacho de Pardo. Entonces cree escuchar los sordos reproches de su difunto padre y de su nonato hijo: “Yo, el más abyecto de los tres. Porque sabido es que sólo hay un ser más despreciable que el verdugo, y es su ayudante” (167). Quintaesencia esta última frase de una sociedad corrompida, movida únicamente por la moral de supervivencia darwiniana en que todo valor universal queda conculcado. Y ya casi al final de la novela, cuando imagina una existencia libre de las servidumbres de su trabajo, con Nené trabajando en el negocio de las gabarras que hacen su travesía por los ríos europeos, percibe que quizá ha equivocado el rumbo de su vida. Pero enseguida retoca sus planes, pensando en aprovecharse del enamoramiento de la hija del verdugo para poder heredar el imperio de este mediante un provechoso matrimonio (209).

Importa pensar por qué, en este ámbito alegórico, cobra tanta importancia la decisión de Lacruz de focalizar el discurso en el personaje de Ventosa. Con ello, el autor hace uso de uno de los procedimientos más venturosos de la novela de su década: el perspectivismo. El relato está escrito desde el punto de vista del ayudante, una posición privilegiada porque este personaje ha roto su alienación: es perfectamente consciente de la realidad, capaz de discernir la ideología que la sustenta y no trata de engañar a su conciencia, como hace Pardo; es un cínico y en su cinismo reside la lucidez de sus ocasionales apostillas a la historia así como la selección de los acontecimientos narrados. A diferencia de los que intentan comprar su buena conciencia con actos banales, como Nené, Ventosa razona con clarividencia que “yo puedo estar podrido, pero al menos no me hago ilusiones” (196).

*El ayudante del verdugo* no sólo observa críticamente la sociedad y la ideología profunda del franquismo sino también sus secuelas. La misma hija de Pardo, Nené, representante de la joven y acomodada progresía universitaria, resulta falsa, idiotizada, inconstante en sus afanes y pronta a volver a las comodidades de la estructura originaria renunciando al fastidio de su rebeldía. El personaje de Nené deja de ser con el transcurso de la historia un mero apoyo para reforzar la relación de semejanza entre Franco y Pardo y pasa a convertirse en el retrato que Lacruz quiso bosquejar de la generación postfranquista. En realidad, esta caracterización crítica es muy parecida a la que han dibujado novelistas anteriores como Juan Marsé en *Últimas tardes con Teresa* (1966) y posteriores como Rafael Chirbes en *La buena letra* (1992), y que se resume en el siguiente razonamiento del impúdico narrador: “escuchando a Pardo, me sentía inclinado a dar la razón a los amigos de Nené. Pero cuando los oía a ellos hablar de corrupción generacional, casi se la daba a Pardo. Probablemente todos tenían razón. No es de extrañar que una generación corrompida engendre una generación de necios” (179). La rebelión de la hija es puramente nominal, casi una especie de rito de paso que amarga los días a Pardo y hace a Ventosa —como casi siempre— usufructuario de las incoherencias del sistema social, permitiéndole gozar sexualmente de la joven, tan engañada de la catadura moral del seductor como pudo estarlo la protagonista de *Últimas tardes con Teresa*. Como no puede ser de otra manera, finalmente Nené vuelve al redil en lo que puede considerarse un reflejo de cómo el franquismo consiguió mantenerse en la historia gracias a la sumisión de los hijos de su burguesía, incluso de aquellos que en algún momento de su educación universitaria habían jugado a revolucionarios sin tener una verdadera conciencia de la realidad: con un buen matrimonio feliz en el que Pardo apuntala la honorabilidad social adquirida por su enriquecimiento.

## CONCLUSIONES

*El ayudante del verdugo* es pues una alegoría histórico-política concebida para interpretar críticamente los procesos de consolidación ideológica del estado español emanado de la guerra. La historia es una transposición narrativa de la realidad socio-cultural y política de España desde los años cuarenta hasta los estertores del franquismo a una historia particular que sigue los mismos patrones morales de aquella. Mediante esta transposición, la novela trataría de ser, a través de la mirada cruda y novedosa de lo que sin ser lo mismo, lo es, una revisión de algunas de las ideas fundamentales que caracterizan el pensamiento político del franquismo. La historia del éxito empresarial parejo a la corrupción y amoralidad de sus dos personajes principales debe ser entendida como el proceso degenerativo de todo un país. En *Los orígenes del drama barroco alemán*, Walter Benjamin dedicó sustanciosas reflexiones a la alegoría que ahora nos interesa recuperar. Nos valen las palabras en las que Benjamin, fijándose en el mundo del Barroco y contraponiendo los valores de la alegoría a los del símbolo, explica que aquella es “la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de decadencia”.<sup>14</sup> La exposición histórica que hace Lacruz carece del patetismo barroco y su cariz satírico muestra el esperpento de esa carrera hedonista y amoral contra la muerte, cuya fastuosidad acrecienta el significado de los despojos que va de dejando por el camino; sin embargo, posee un carácter existencialista que, como describe Benjamin a propósito del Barroco, trasciende la conciencia de decadencia histórica para enlazarlo con una decadencia de la condición mortal a través de los rasgos que en esta época se consideran esenciales: la falsedad, el artificio, la precariedad y que, en definitiva, es la

---

<sup>14</sup>Walter Benjamin, *Los orígenes del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes, Madrid: Taurus, 1990, p. 159.

ruina y la corrupción de la razón humana, eje vertebrador de *El ayudante del verdugo*.

En realidad, la focalización realizada sobre la figura de Ventosa posee un rasgo que excede la lectura socio-política de la novela que hasta ahora hemos hecho y la acerca a una novela de corte existencial,<sup>15</sup> en la que el protagonista, Ventosa, es un individuo sin voluntad, arrastrado por la casualidad de haberse cruzado en un día de juventud con alguien con la desbordante personalidad de Pardo. Como ya hemos dicho más arriba, no son pocas las páginas en las que el abogado, a pesar de su ventajosa posición social, muestra una insatisfacción; y en las que desea tener suficiente voluntad para apartarse del camino marcado. Ventosa se refiere en varias ocasiones a un tiempo idílico, a un paraíso en el que las cosas eran verdaderas e inocentes, y esto hace que sus rasgos de superhombre nietzscheano se diluyan en el sentimiento de culpabilidad. En muchos fragmentos da cuenta de que ha errado su camino y ofrece al lector una genuina confesión. Al cotejar sus actos con su conciencia moral, aquellos resultan puramente instintivos e inconscientes, al modo de un Rashkolinov o de un Meursault. En ello subyace una antropología pesimista, porque en el fondo, esta es una novela en la que la autonomía del individuo queda arrasada por una moral de la sociedad corrompida, en la que únicamente cabe optar por alinearse con los verdugos o con las víctimas. En este planteamiento existencial-político es en el que se mueve la dimensión antropológica de la novela.

Todo lo dicho hasta ahora compondría un cuadro narrativo marcado por lo que George Lakoff y Mark Johnson, en su exitoso libro *Las metáforas de la vida cotidiana*, han denominado “metáforas estructurales”: aquellas que “nos permiten utilizar un concepto muy estructurado y clara-

---

<sup>15</sup>Lo ha visto así también, a propósito de la obra narrativa de Lacruz en conjunto, Laura López Sánchez en su trabajo “Mario Lacruz: un autor existencial”, *Signa*, 18 (2009), pp. 321-343.

mente delineado para estructurar otro”<sup>16</sup> consiguiendo crear un significado y, en consecuencia enriquecer el conocimiento de la realidad. Es mediante esta clase de metáforas como se puede introducir un cambio cultural a través de una interpretación inédita del mundo. La equivalencia “el estado es una empresa”, que, como hemos visto, se hace explícita en varios momentos del libro, implica que nuestra comprensión de la metáfora no sólo se fundamenta en nuestra experiencia de lo que es una empresa —jerarquía, competitividad, búsqueda de la perdurabilidad y del éxito, sometimiento formal a unas reglas...—, sino que en la manera de llevar adelante esta vocación reside la actualización del concepto de empresa. De la misma manera, el isomorfismo entre “verdugo” y “gobernante” (derivada de la anterior metáfora entre “empresa” y “estado”) que aparece en el título se corresponde a un modelo de gobernante que tiene que ver con la experiencia histórico-cultural de un sector amplio de los lectores de esta novela: la de un mal gobernante que empleó su poder para liquidar a sus súbditos y, de rebote, malogró las cualidades ciudadanas de sus descendientes.

En conclusión, el uso de la alegoría histórica para caracterizar el sistema social y político del franquismo tiene una intención retórica —el desplazamiento causa extrañeza y atrae la inteligencia del receptor— con valor funcional —el de construir un significado del franquismo que se acomode a la experiencia cultural que los lectores podían tener del mismo—. Este lector ideal conoce los dos términos que, ya para entonces ha podido ir atisbando: dos significantes —empresa y nación— unidos por un conjunto de elementos de significación compartidos: organización, carácter jerárquico, estrategia, vocación de perdurar, dialéctica entre intereses personales y colectivos, división del trabajo, reglas morales propias... La metáfora comienza a ser cognoscitivamente productiva cuando el discurso narrativo contextualiza todos

---

<sup>16</sup>George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, traducción de Carmen González Marín, Madrid: Cátedra, 1986, p. 101.

estos rasgos y les otorga una valoración moral, pues una vez establecida la analogía en abstracto, lo que se diga de la empresa valdrá para comprender no sólo cómo es la nación, sino la lógica que rige su funcionamiento. Y así, cabe interpretar que la empresa es corrupta, mafiosa, explotadora, alienante... al igual que la nación. Se trata de un orden en el que la corrupción es sistémica: se edifica sobre los beneficios que genera esa misma corrupción forjada a base de dobles contabilidades, tráfico ilícitos y chantajes. Lo peor de la empresa no es tanto la corrupción, sino que esta da un barniz de profunda falsedad a todo: “Corrupción, sí. No hablo de una cosa concreta, de esto ni de aquello. Me refiero a la ausencia total de honestidad, si la palabra honesto significa verdadero. No hay nada verdadero en la empresa. Aunque todo sea irreprochable en apariencia” (140-141). Falsedad que es la misma que está en los cimientos de la nación española en la que nada es auténtico. Todo tiene una explicación diferente de la oficial. Lo cual hace que Ventosa, “el abogado del patrono; mejor dicho, su cómplice” (141), sienta en el momento de la destitución de Soler la tentación de la autenticidad, tentación que también lo es “de emprender una vida nueva y libre” (142) y que finalmente es desechada por la pura inercia del bienestar, el cobijo y la seguridad que brindan los líderes, seguidismo que corrompe a algunos individuos y pueblos.

Para componer una alegoría histórica como la contenida en *El ayudante del verdugo*, se precisa la honda comprensión que Lacruz demuestra tener para encontrar la relación entre comportamientos individuales y privados y las fuerzas de la historia nacional y con la que cumple con el objetivo de la metáfora tal como Lakoff y Johnson, desde los campos de la pragmática y de la filosofía analítica, la definen: la de alcanzar una síntesis de la experiencia y la inteligencia con la que proveernos para ahondar en la realidad y poder comunicarla. El éxito de la alegoría de *El ayudante del verdugo* consistiría precisamente en haber dado forma a la experiencia que tuvieron

los españoles que vivieron el franquismo; esto es, en si “la experiencia vivencial del franquismo” está captada en la historia de Pardo y Ventosa y, por tanto, se trata de una construcción de la verdad —histórico-política en este caso— del franquismo a través de la experiencia de alguien —el autor, Mario Lacruz— que lo vivió y que tuvo imaginación suficiente para trasladarla a los términos de otro “dominio de la experiencia”. Con esta traslación, además, consiguió que la moral de Pardo no se limitara a formalizar la del jefe del estado o la de un editor poderoso, sino que una y otra representan al sujeto histórico arquetípico del momento, al que el autor imagina en un ámbito de acción paralelo pero que explica aquel. Esto se refuerza por la hábil delegación que Lacruz hace del protagonismo, que recae no sobre el objeto de identificación alegórica, sino sobre el personaje que servilmente permite su apogeo anulando su autonomía moral. Ventosa es pues la conexión entre la vida social y la vida política, el vínculo que en la historia narrada explica el sostenimiento de la empresa editorial y, en la historia política, el sostenimiento de la empresa franquista.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASTELLET, José María (1957), *La hora del lector*, Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO, Juan (1959), “Para una Literatura Nacional Popular”, *Ínsula*, 146, pp. 6 y 11.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011), *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad*, Barcelona: Crítica.
- LACRUZ, Mario (1971), *El ayudante del verdugo*, Barcelona: Plaza y Janés.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1986), *Metáforas de la vida cotidiana*, traducción de Carmen González Marín, Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Laura (2009), “Mario Lacruz: un autor existencial”, *Signa*, 18, pp. 321-343.
- RICOEUR, Paul (2001), *La metáfora viva*, traducción de Agustín Neira, Madrid: Trotta.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2010), *La novela española durante el franquismo*, Madrid: Gredos.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980), *La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra, p. 334
- VILLANUEVA, Darío (1977) *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia: Bello.

recibido: mayo de 2012

aceptado: mayo de 2013