



HAL
open science

**Novela documental española y memoria(s) colectiva(s):
las estrategias retóricas en "Mala gente que camina" de
Benjamín Prado**

Lucas Merlos

► **To cite this version:**

Lucas Merlos. Novela documental española y memoria(s) colectiva(s): las estrategias retóricas en "Mala gente que camina" de Benjamín Prado. Léa Bénichou; Baptiste Lavat; Lucas Merlos; Carlos Tous. Actas de las jornadas doctorales del centro de investigación LLACS Langues, Littératures, Arts et Cultures des Suds, 2017. hal-04038444

HAL Id: hal-04038444

<https://hal.science/hal-04038444>

Submitted on 20 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Manifestaciones de lo político en el mundo hispano

Actas de las jornadas doctorales
del centro de investigación LLACS
“Langues, Littératures, Arts et Cultures des Suds”

Universidad Paul-Valéry – Montpellier 3
26 y 27 de septiembre de 2014

Coordinado por Léa BÉNICHOU, Baptiste LAVAT,
Lucas MERLOS y Carlos TOUS



Novela documental española y memoria(s) colectiva(s): las estrategias retóricas en Mala gente que camina de Benjamín Prado

Lucas MERLOS

(Universidad Paul-Valéry – Montpellier 3 / Casa de Velázquez)

En España, desde principios de los años dos mil, se ha manifestado una tensión documental en numerosas producciones culturales. Si bien no constituye una novedad formal, dicha tensión resulta llamativa en cuanto a su amplitud y a su concentración en la representación de la historia española reciente. Cabría enmarcar este rasgo temático-formal en un contexto más amplio, más bien occidental, marcado por una posmodernidad que cierra una época de expectativas para con el futuro, pues los grandes metarrelatos ya cedieron el paso al “fin de la historia” descrito por Francis Fukuyama¹. Esta concepción escatológica parece a veces corroborarse a nivel ideológico, con un presente que se nos antoja a menudo absoluto y monopolizado por el imperio del cortoplacismo y un capitalismo financiero en crisis sin que ello suponga la contemplación de una salida o un replanteamiento. De igual manera, estamos viviendo en tiempos preocupados –o incluso obsesionados– por la memoria, hasta el punto de que los *memory studies* ya son un componente más de las ciencias humanas² y de que muchos intelectuales se han mostrado preocupados por el lugar de la memoria en nuestras sociedades, a veces denunciando sus excesos³. La cuestión se ha vuelto absolutamente central en la sociedad española desde finales del pasado siglo en tanto debate público, siendo 1996 la fecha habitualmente señalada para ese despertar memorial: un año políticamente importante, ya que un partido de centroderecha, el Partido Popular, accede por

¹ Francis FUKUYAMA, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, col. “Histoire”, 1992.

² En España, un libro fundamental en este sentido es el de Paloma AGUILAR FERNÁNDEZ, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

³ Véase Tzvetan TODOROV, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, col. “Arléa poche”, 2004.

vez primera al poder desde el final de la Transición⁴. Es entonces cuando se da un aumento destacable de las novelas en torno, sobre todo, a la Guerra Civil española, entre las cuales un número significativo no va a tardar en decantarse por el recurso a estrategias documentales que pasan por la escenificación de archivos, testimonios e inclusiones documentales variadas.

De algún modo, *Mala gente que camina*⁵, novela que publica Benjamín Prado en 2006, constituye en este marco una novela singular a la par que ejemplar. Ejemplar lo es de esa corriente literaria recorrida por una tensión documental que muchos ya han señalado, bien sea en el caso de la novela española⁶, bien sea en el caso de otras literaturas⁷. Podemos por ejemplo citar el caso francés, donde este documentalismo, que implica unas investigaciones de índole histórica mediante búsqueda de archivos y/o testigos, también menudea. Para comprobarlo, basta con acercarse a los libros del premio Nobel Patrick Modiano, entre los cuales cabe mencionar la novela-encuesta *Dora Bruder* (1997), o a otros autores con inquietudes históricas como Fabrice Humbert y su novela *L'origine de la violence* (2009)⁸. En el caso español, ese modo de relacionarse con el pasado desde el presente en una dialéctica de recuperación/reelaboración/reivindicación de cierta memoria colectiva se ha dado con especial pujanza en la novela de la Guerra Civil, desde los años 2000 principalmente, y muchos ven en la publicación de *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001), un hito que de algún modo hubiera abierto un grifo que no ha cesado de dejar correr un flujo narrativo memorialista hasta hoy día. El caso es que no es del todo cierto, pues ese movimiento ya había brotado con anterioridad en algún grado, aunque de forma más esparcida y, a veces, confidencial. La primera novela de Isaac Rosa, *La malamemoria*, publicada en 1999, ya hace un uso de esa dicotomía temporal entre un investigador de los tiempos actuales y una reflexión sobre el pasado traumático de la Guerra Civil y del Franquismo. Ahora bien, en la crítica periodística y universitaria se suele hablar sobre todo de una novela de la Guerra Civil

⁴ Ana LUENGO, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía, 2004, pág. 93-98. Según Ana Luengo, la llegada al poder de la derecha habría reactivado el recuerdo de la oposición en contra del franquismo y, por ende, habría favorecido la emergencia de preocupaciones memoriales. El historiador Santos Juliá propone otra interpretación aunque coincide con la fecha de 1996: con la alternancia, la izquierda decidiría utilizar políticamente la memoria de la Guerra Civil y de la posguerra después de varios años de rechazo a tal uso (Santos JULIÁ, *Hoy no es ayer. Ensayos sobre la España del siglo XX*, Barcelona, RBA, 2010, p. 328).

⁵ Benjamín PRADO, *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara, 2006. La paginación utilizada en este texto remite a la edición publicada por Punto de Lectura, 2007.

⁶ Al respecto véanse los estudios siguientes: Jean-François CARCELÉN, "Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa" in Geneviève CHAMPEAU, Jean-François CARCELÉN, Georges TYRAS y Fernando VALLS (ed.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, col. "Humanidades", 2011; Agnès DELAGE, "Fictions d'archives. Les enjeux de la contre-histoire dans l'Espagne contemporaine" in Matthieu DEVIGNE y otros (dir.), *Imagination et Histoire. Enjeux contemporains*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, col. "Histoire", 2014; Juan Carlos CRUZ SUAREZ y Diana GONZALEZ MARTIN (ed.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Suiza, Peter Lang, 2013.

⁷ Dominique VIART y Bruno VERCIER, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, París, Bordas, 2005, pág. 158-160; Emmanuel BOUJU, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

⁸ Patrick MODIANO, *Dora Bruder*, París, Gallimard, col. "Folio", 1999 [1997]; Fabrice HUMBERT, *L'origine de la violence*, París, éditions du Passage, 2009.

renovada. Así lo hace José-Carlos Mainer al hablar de una nueva novela sobre el tema, a la altura de 2006⁹, o Sebastiaan Faber, que considera que existe una “nueva novela de la Guerra Civil” que se tiene que concebir como “acto afiliativo” al escenificar una investigación histórica caracterizada por cierto activismo memorialista que desemboca en la creación de una herencia no basada en lo biológico sino en lo político¹⁰. En este marco, la originalidad de *Mala gente que camina* resulta ser su amplitud temática, pues aborda principalmente la posguerra franquista.

Estas líneas quieren situarse en la estela de un artículo publicado por el susodicho Sebastiaan Faber en la revista en línea *Pasavento* a principios de 2014¹¹. En este artículo, apunta una tendencia de ciertos críticos universitarios a sobrevalorar el alcance de los textos que estudian, a confundir el “efecto potencial” de una obra con su “efecto real” a la hora de relacionar la literatura y la(s) memoria(s) colectiva(s)¹², unas veces considerando que tal obra es representativa de un cambio social más amplio, y en otros casos, que constituye una vanguardia, el inicio de un movimiento por desarrollarse. Aquí me limitaré por tanto, siguiendo una de las propuestas de Faber, a no dar por sentado ese alcance real de momento, sino a centrarme en la “voluntad de intervención¹³” de Benjamín Prado en la sociedad, en términos de representación del pasado. Intentaré mostrar que *Mala gente que camina* es efectivamente una obra que busca la afiliación del lector a su interpretación histórica. Dicho de otro modo: una busca que busca con toda claridad influir en las memorias colectivas de la Segunda República, la Guerra civil y el Franquismo. A ese propósito se unen algunas herramientas retóricas que se centran principalmente en un dispositivo documental complejo. Por tanto, se verá cómo funciona este dispositivo y hasta qué punto se le puede otorgar un efecto potencial susceptible de echar raíces en el lector.

1. Una novela de tesis

Mala gente que camina indaga un suceso histórico muy desconocido por la sociedad española en el momento de su publicación en 2006: el caso de los niños robados en la posguerra, muchos de los cuales lo fueron en las cárceles donde estaban recluidas sus madres

⁹ José-Carlos MAINER, “Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-2000)” in Santos JULIÁ (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus-Fundación Pablo Iglesias, 2006.

¹⁰ Sebastiaan FABER, “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007)” in Palmar ÁLVAREZ-BLANCO, *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, 2011.

¹¹ Sebastiaan FABER, “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes” in *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Alcalá, vol. II, n.º 1, invierno 2014. [en línea: <http://www.pasavento.com>].

¹² Siguiendo a los trabajos de la socióloga Marie-Claire Lavabre, heredera y renovadora de los conceptos creados y manejados por Maurice Halbwachs, considero que la noción de “memoria colectiva” es sumamente plural y consubstancialmente solapada: cada individuo se encuentra insertado en una red de grupos (grupo familiar, profesional, nacional, afiliación política etc.) y, por tanto, de memorias colectivas, hasta tal punto que hablar de una “memoria colectiva” en singular tiene poco sentido, y aún más en el caso de un público de lectores heterogéneos (véase Marie-Claire LAVABRE, *Le fil rouge. Sociologie de la mémoire communiste*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1994).

¹³ *Ibid.*, pág. 153.

adscritas al bando de los vencidos. Este hecho histórico, en el que se vieron involucrados más de 30.000 niños, quedó demostrado gracias a las investigaciones del historiador Ricard Vinyes, aunque ya varios testimonios habían sido reunidos y publicados con anterioridad por la militante comunista Tomasa Cueva, pero sin conseguir difusión ni repercusión mediática alguna¹⁴. A raíz de sus investigaciones, Ricard Vinyes desempeñó el cargo de asesor histórico para el reportaje *Els nens perduts del franquisme*, realizado por los periodistas Montse Armengou y Ricard Belis, que se emitió en enero de 2002 en la televisión catalana, antes de dar lugar a la publicación de un libro con el mismo título. Es a través de este reportaje como Benjamín Prado llega a enterarse del caso. Pero aun con la difusión de esos trabajos, el rapto de niños sigue siendo poco mediatizado en el momento de la publicación de la novela y es lo que se recoge de hecho en la obra: Marconi, el uruguayo exiliado que regenta el café donde el narrador acostumbra a desayunar y almorzar, sirve para introducir por primera vez en la novela el tema de los niños robados, que “salió mil veces en los periódicos” (pág. 32) según sus propias palabras¹⁵. La introducción del tema en el libro refleja la realidad extraliteraria pues también en España se supo antes de los raptos bajo las dictaduras latinoamericanas (como en Argentina) que de los raptos en la posguerra franquista. De este modo, bien se puede ver en *Mala gente que camina* una producción cultural que busca expresadamente la construcción de una memoria colectiva hasta entonces casi inexistente, pues no había podido superar los límites del ámbito privado.

Esto se percibe claramente mediante el discurso del narrador que no esconde en ningún momento su compromiso con la izquierda republicana y su voluntad de defender su legado, al mismo tiempo que censura el proceso de la Transición en lo que atañe al pacto del silencio que, a su juicio, aquel supuso. Así, afirma que para él “la dictadura nunca se ha acabado del todo” y que le parece “una vergüenza la forma en que unos y otros han pactado el olvido, porque aquí, a base de hablar de la reconciliación nacional, no se ha intentado pasar página, sino arrancarla” (123-124). El narrador, un profesor de instituto que sueña con acceder al mundo universitario y dedicarse plenamente a la investigación en literatura española contemporánea, se topa por casualidad con el caso de una escritora desconocida, Dolores Serma, gracias a un encuentro fortuito con Natalia Escartín, madre de un alumno, que resulta

¹⁴ Tomasa CUEVAS GUTIÉRREZ, *Cárcel de mujeres (1939-1945)*, t. I, Barcelona, Sirocco, 1985; *Cárcel de mujeres (Ventas, Segovia, Les Corts)*, t. II, Barcelona, Sirocco, 1985; *Mujeres de la resistencia*, t. III, Barcelona, Sirocco, 1986. Los tres tomos se pueden encontrar en un solo volumen desde 2004: Tomasa Cuevas Gutiérrez, *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, edición de Jorge J. Montes Salguero, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca), 2004.

¹⁵ Pude comprobar la muy débil repercusión mediática del destape del caso de los niños robados durante la posguerra franquista llevando a cabo un rastreo en la hemeroteca del periódico catalán *La Vanguardia*. El silencio de los medios de comunicación es casi absoluto en los años inmediatamente posteriores a 2002 –año de difusión del reportaje *Els nens perduts del franquisme*– y no será sino con el descubrimiento de casos de raptos más recientes, sucedidos desde los años 1960 a la regularización legal de la adopción ya bien finalizada la Transición en 1987, cuando la mediatización se hará efectiva. Presenté los resultados cifrados del rastreo así como un análisis de los mismos en una comunicación: “Exhumer le passé pour reconstruire la mémoire trouée dans *Mala gente que camina* de Benjamín Prado”, jornadas de estudios internacionales *Dans les blancs de l’Histoire : les récits troués de l’Espagne contemporaine*, Universidad Paul-Valéry Montpellier, 10-12 de diciembre de 2014, actas de próxima aparición.

ser la nuera de la autora olvidada. Si en un principio Dolores Serma le interesa al narrador por su amistad con Carmen Laforet, sobre la que está escribiendo una ponencia académica, este se da cuenta, al leer la única novela de Serma, *Óxido*, de que no sólo se trata de un texto literario de alto vuelo sino que además constituye una novela en clave, una denuncia del franquismo y en concreto del rapto masivo de los niños de los republicanos. Ese hecho sorprende al narrador pues Dolores Serma, según le contó Natalia Escartín, fue miembro de la Sección femenina de la Falange Española y trabajó para el Auxilio Social, una institución que justamente amparó esos robos. La lectura del conjunto de la novela permite entender su propósito axiológico: el texto no solo construye una investigación histórica novelizada, constituye también un lugar de debate y de batallas dialécticas entre personajes de variadas afiliaciones políticas, convirtiendo de algún modo la novela en un gran ejercicio retórico. En este marco, el destinatario ideal de este relato polifónico es un lector con poca “memoria histórica”, a quien el narrador quiere convencer de lo que sostiene, es decir, de la realidad de la barbarie franquista y de la necesidad de su rechazo absoluto:

[...] los dictadores no hacen Historia, sólo la deshacen. No valen para nada más. Ésa es mi opinión, por si les interesa. Y estoy seguro de que la mayor parte de los lectores que me sigan hasta el final de esta novela que me he visto obligado a escribir, estarán de acuerdo conmigo. O eso, o es que no tienen corazón (pág. 91).

Esta cita revela varios aspectos del texto a las claras. Se nos ofrece un relato tejido por un narrador altamente comprometido que gusta de ciertas fórmulas tajantes: más que el matiz impera en gran medida en la novela un discurso determinado, afirmativo, que interpela al lector hasta el punto de querer imponerle muy pocas alternativas: ser del bando más humano –el bando de la gente con corazón– o del otro: el de los equivocados y de la barbarie. De hecho, llama altamente la atención el desplazamiento conceptual que el narrador plantea en este fragmento: si en un primer momento se plantea la necesidad de un acuerdo, con una llamada a la cordura del público lector y, por tanto, de un convencimiento basado en la razón, se pasa de forma abrupta al imperio del “corazón”, más allá de una “co-razón”. Nos encontramos de lleno en una novela de tesis que construye un relato *relativamente* polifónico y dialógico, ya que la voz narradora orienta en todo momento el lector hacia sus propias posiciones valiéndose de unas estrategias retóricas elaboradas.

Con estos primeros jalones establecidos, se constatará a continuación que el dispositivo documental que despliega el texto se inscribe en una maquinaria retórica global, ubicándose en el centro de esta. Retomaré la ya clásica división de la buena oratoria de Cicerón, para quien persuadir mediante el discurso pasa por la consecución de tres efectos: deleitar, instruir y conmover¹⁶.

¹⁶ Cicerón, *El orador*, Libro II, XXVIII.

2. La hibridez del realismo documental y la trasmisión del saber

Efectivamente, *Mala gente que camina* es ante todo un libro que busca la persuasión mediante el recurso a una documentación extensa. Esta última funciona como una prueba que fortalece la argumentación y que le otorga autoridad al narrador, un cierto poder sobre su entorno diegético –en particular en sus diálogos con los demás personajes– y extradiegético –en el plano de los lectores reales–. Bien se sabe que el término “documento” proviene del latín *docere*, es decir “instruir”, lo cual supone como corolario la idea de cierta autoridad: el documento atesta y de algún modo conforma y ordena lo real, más allá de la trasmisión del saber. Exhibir el documento, la prueba, es a la vez transmitir y persuadir, de ahí la potencia retórica que su uso le otorga al narrador-investigador y protagonista principal de la novela.

Muchos han subrayado la hibridez genérica del texto¹⁷, basada en un realismo documental¹⁸ marcado por una ambigüedad constitutiva¹⁹. Es cierto que basándose únicamente en el texto, es absolutamente imposible saber a qué atenerse respecto de la realidad extraliteraria de los hechos referidos, incluso con una cultura enciclopédica. El narrador refiere con lujo de detalles ciertos acontecimientos de la posguerra con ayuda de datos precisos que asientan el relato en una realidad extratextual: nombres, fechas, instituciones, lugares, estadísticas, fragmentos de libros, títulos de novelas e incluso referencias a distintos tratados de psiquiatría –como los textos del psiquiatra fascista y eugenésico Antonio Vallejo-Nájera– ocupan gran parte del espacio textual. Todo un conjunto documental, a veces abrumador por su aparente exhaustividad, que ubica el texto en un contexto concretísimo y que produce un efecto de realidad²⁰ importante. El recurso, que ya viene siendo clásico en la literatura de la memoria, consiste en introducir documentalmente a personajes ficticios junto a otros personajes reales que no sirven como telón de fondo –como era el caso en las novelas históricas decimonónicas como *La Cartuja de Parma* de Stendhal y su celeberrima escena de la batalla de Waterloo, donde Napoleón no deja de ser una sombra

¹⁷ Véase, por ejemplo, Christine DI BENEDETTO, “*Mala gente que camina* de Benjamin Prado. Encuesta sobre los niños desaparecidos del franquismo. Cuestión genérica y metafiction” en Hans LAUGE HANSEN et Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (ed.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metafiction en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo (2000-2010)*, Suiza, Peter Lang, 2012.

¹⁸ Tomo prestado el término a Juan Carlos MARTÍN GALVÁN, *Voces silenciadas. La memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española del siglo XXI*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2009.

¹⁹ Véase al respecto la tesis doctoral de José MARTÍNEZ RUBIO, *La novela de investigación de escritor. representaciones de la ambigüedad en la narrativa hispánica contemporánea (2001-2012)*, dirigida por Joan OLEZA SIMÓ, Universidad de Valencia, 2013.

²⁰ Empleo la famosa expresión acuñada por Roland Barthes (en “L’effet de réel”, pp. 81-90, en Roland BARTHES et al. (ed.), *Littérature et réalité*, París, Seuil, 1982) en su sentido más literal –es decir la producción de un efecto de referencialidad– y no en el sentido conceptual y más restringido propuesto por el excelso crítico francés –a saber, la función estructural de ciertas anotaciones realistas, al parecer carentes de significado narrativo, que no desempeñan otra función sino la de producir una ilusión de realidad: “*le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d’autre que ceci : nous sommes le réel ; c’est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée*” (pág. 89).

escurridiza— sino que se convierten en personajes claves en la novela. Si Dolores Serma es efectivamente un personaje ficticio, al igual que su tío Marcial o su hermana Julia, el efecto de contaminación ontológica que se produce al verse rodeados estos personajes de muchos otros que son históricamente identificables —como Mercedes Sanz Bachiller, Carmen de Icaza, Miguel Delibes, Dionisio Ridruejo y un largo etc.— genera una potentísima ilusión referencial. Esta técnica, ya señalada por Antonio Gómez López-Quiñones a propósito de *Soldados de Salamina*²¹ se ve especialmente incrementada en *Mala gente que camina* pues Juan Urbano, el narrador, cita algunos libros identificables de autores conocidos como Miguel Delibes o Camilo José Cela donde se menciona supuestamente a Dolores Serma. Se trata en realidad de citas “falseadas” o, mejor dicho, de citas “diegetizadas” y vertidas al mundo de la ficción.

Por lo demás, Juan Urbano, el narrador, demuestra en cada ocasión tener un saber enciclopédico sobre los temas que aborda: sus conversaciones con su madre o con Carlos Lisvano, el hijo de Dolores Serma, se basan siempre sobre argumentos ejemplificados con citas, narraciones de anécdotas o referencias bibliográficas que participan de ese entramado documental imperante en la novela. El texto propone un narrador investigador en un sentido detectivesco, que se convierte poco a poco en un verdadero historiador pues no se contenta con estudiar y analizar la novela de Dolores Serma, *Óxido*, editada por ella misma, como si solo fuera una creación literaria olvidada y finalmente rescatada de una caja del hogar de Natalia Escartín y su esposo Carlos Lisvano. El narrador analiza al contrario *Óxido* como un mensaje en clave acerca de los niños robados y convierte así la novela de Serma en un archivo que va a utilizar junto a otros documentos. Todos ellos servirán al fin y al cabo como pruebas para reconstruir un caso singular a la par que ejemplar, es decir el robo del hijo de Julia, la hermana de Dolores. La situación de Julia, mujer encarcelada por sus afinidades ideológicas con el bando derrotado y desposeída de su hijo, tiene un claro significado colectivo. Efectivamente, el caso resulta ejemplar, ya que viene a ser uno más entre miles, tal y como lo demuestra el narrador con el apoyo de otras fuentes documentales, algunas veces historiográficas, como el libro *Los niños perdidos del franquismo*, varias veces citado a lo largo de la novela. Urbano se hace, en la práctica, detective historiador.

Otros elementos contribuyen a crear efectos realistas ambiguos que hacen tambalear los límites de la ficción: la confusión autor/narrador, propia de la autoficción, se mantiene hasta el final de la novela, pues es solo en la última página cuando el narrador se presenta a los lectores. La duda se mantenía vigente desde el principio de la novela: en ningún momento se alude a la identidad del narrador autodiegético, profesor de instituto y amante de la literatura. Además, en una conversación con Natalia Escartín, el narrador revela su fecha de nacimiento, 1961, la misma que la del autor, Benjamín Prado, y que aparece en el breve apartado biográfico dedicado a este, situado en el peritexto²². El último gran efecto de

²¹ Antonio GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, 2006, pág. 55.

realidad es la estética de la escritura en curso, puesto que el relato se presenta mayormente de modo lineal: los acontecimientos se narran según van pasando y menudean las alusiones al proceso de escritura que contribuyen a convertir el relato en una hipotiposis muy extensa. De este modo, el lector cree asistir en vivo al discurrir de la investigación del narrador.

La ambigüedad genérica y pragmática en torno al caso de Dolores Serma se va incrementando hasta al final de la novela, antes de resolverse parcialmente a favor de un pacto de lectura ficcional “matizado”. Así, la forma ambigua de la composición novelesca se une al estatuto problemático de los hechos referidos. De hecho, Juan Urbano afirma haber decidido publicar una novela en vez de un ensayo histórico para evitar problemas legales con el hijo de Dolores Serma: “No sé si esta novela durará mucho en las librerías, porque Carlos Lisvano me ha prohibido terminantemente que la publique, y si lo hago es bajo diez espadas de Damocles” (pág. 444). Al presentar la novela como el producto de la necesidad frente a un posible pleito, se incrementa la veracidad del texto, aunque las últimas páginas del libro funcionan como contrapunto relativamente defectivo. Por un lado, el lector se entera en las dos últimas líneas del texto de la identidad del narrador y de la no coincidencia onomástica con el autor: “Por cierto, me llamo Juan. Juan Urbano, para servirles. Con tanto jaleo, casi se me olvidaba decírselo” (pág. 460). Sin embargo, esta ficcionalización final se ve en parte contrarrestada por la dedicatoria que figura estratégicamente después de la página final de la novela y constituye una credencial de veracidad para el conjunto novelesco: “*Para María Jesús y María Ángeles, porque fuera de las novelas también hay hermanas así*” (461). De este modo, las vivencias de Dolores y Julia Serma, además de ejemplares, resultan tener un parentesco con un caso extraliterario autenticado por una dedicatoria que remite al mundo referencial. El resultado es también conferir legitimidad al saber proporcionado por la novela mediante sus pesquisas documentales.

Así es como la incertidumbre respecto del estatuto tanto de la narración como de lo narrado y de su autenticidad hace que el lector dude hasta casi el final de la obra. Pero esa duda programada bien podría construir un “lector implícito²³” activo, sobre todo en la era de Internet y del acceso facilitado a determinadas fuentes. Esto último propicia un acto de lectura de este tipo de textos a su vez documentado y crítico, particularmente en el caso de afirmaciones muchas veces polémicas en términos políticos –por ejemplo, en el caso de la posición de los mandos políticos de los dos bandos durante la Guerra Civil ante los “paseos” y demás actos de barbarie cometidos en aquel entonces por ambas partes (véase pág. 159)–. *Mala gente que camina* puede así calificarse de novela heurística: el texto exige un lector que se interrogue sobre las fuentes y la elaboración del saber histórico. La ambigüedad se convierte entonces en un acicate destinado a fomentar una actitud lectora activa y, eventualmente, recelosa. Un efecto potencial, que solo unas encuestas empíricas podrían

²² Siguiendo la terminología desarrollada por Gérard Genette, el peritexto es aquella parte del paratexto situada en “el espacio mismo del volumen” como el título, el prefacio o ciertas notas a pie de página (Gérard GENETTE, *Seuils*, París, Seuil, col. “Essais”, 2002 [1987], pág. 11 [la traducción es mía]).

²³ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruselas, Pierre Mardaga éditeur, 1985.

asentar, radica en última instancia en la construcción de una nueva memoria: el lector inquieto, ante un texto ambiguo, se ve de algún modo compelido a contrastar, investigar y construir el saber ante un narrador que busca expresamente convencerle, incrementando así el impacto de la novela sobre las representaciones sobre el pasado reciente del receptor.

Si el aparato documental y, más ampliamente, una estética documental están al servicio de la instrucción del lector, en clave no necesariamente monológica –reproche habitual que se les hace a las novelas de tesis–, ya que la perspectiva participativa esbozada compensa de algún modo las intenciones persuasivas del narrador autodiegético, cabe ahora ver hasta qué punto otros “giros” retóricos estructurales organizan el relato para facilitar y hacer más eficaz la transmisión cognitiva e ideológica: son los recursos basados en la producción de la emoción y el deleite del lector.

3. Instruir deleitando y conmoviendo

Lo que hasta aquí no se ha subrayado con suficiente insistencia es la complejidad de la trama del relato así como la riqueza de los datos que se ofrecen al lector para, por un lado, detallar los casos de niños robados y, por otro, denunciar el fariseísmo de muchos de los apoyos al Franquismo. El caso Serma permite a la vez abordar una realidad histórica poco conocida e interrogarse sobre las afiliaciones políticas bajo el régimen franquista. El narrador dedica muchas líneas a la cuestión de la evolución ideológica de varias personalidades, en un primer momento afines al franquismo, que quisieron a la postre mantener ocultas sus actuaciones durante la Guerra Civil o quitarles hierro, como Dionisio Ridruejo, hasta tal punto que la novela parece en ocasiones un “ajuste de cuentas”, para retomar el título de la última novela de Benjamín Prado²⁴.

Ahora bien, el narrador siempre argumenta con soportes documentales, con datos abundantes, bien sea en sus cavilaciones personales, que a veces transcribe, bien sea en los diálogos que muchas veces son pequeñas contiendas ideológicas –con su madre y con Carlos Lisvano principalmente–, bien sea, finalmente, con los fragmentos de sus ensayos, que a veces reproduce textualmente. Si, como ya se ha planteado, la novela busca la persuasión del lector, esta profusión de datos podría resultar de algún modo engorrosa, antinarrativa y potencialmente contraproducente en la economía de la novela. En realidad, el deleite y, en

²⁴ Benjamín PRADO, *Ajuste de cuentas*, Madrid, Alfaguara, 2013. Esta novela, aunque enmarcada temáticamente en las novelas sobre la crisis económica y financiera que arrancó en 2008, retoma el motivo de la reescritura autobiográfica como gesto de falsificación del pasado. Con el inicio de la Transición diversas personalidades relacionadas con el régimen franquista, todas citadas con no poca sorna por el narrador de *Mala gente que camina*, publicaron autobiografías de circunstancias, como Pedro LAÍN ENTRALGO, *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Barcelona, Barral, 1976) o Dionisio RIDRUEJO, *Casi unas memorias: con fuego y con raíces*, Barcelona, Planeta, 1976. El primer escritor crítico con tales prácticas sin duda fue Juan MARSÉ, *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Planeta, 1978. Isaac ROSA utilizó también el motivo del afán de blanquear el pasado mediante la escritura en su ya citada novela *La malamemoria*, Badajoz, Ediciones del Oeste, 1999 publicada de nuevo con sustanciales modificaciones (consistentes en la añadidura de un personaje de lector crítico): *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007.

menor medida, la emoción son herramientas que facilitan la inmersión en la complejidad documental del relato y, por ende, el convencimiento del lector.

La elección de un caso particular, que se enfoca primero desde el campo literario –la lectura de la novela desconocida *Óxido*, escrita por una autora olvidada– permite un acercamiento individualizado y desgarrador, aunque, como ya se ha dicho anteriormente, ejemplar: constituye un puente hacia los miles y miles de casos parecidos. El día a día inicial de Juan Urbano, profesor de instituto y además jefe de estudios en su centro docente, parece estancado en la mediocridad de una sociedad capitalista y burocrática en la que la idea de progreso ya no tiene cabida. Ante la perspectiva de seguir siendo jefe de estudios durante cuatro años seguidos, el narrador reflexiona: “doscientas ocho semanas encallado en una de esas vidas que consisten en que por las mañanas tienes mucho que hacer y por las noches no tienes nada que recordar. Qué desastre” (pág. 26). El adjetivo “encallado” remite metafóricamente a esa idea de un “presentismo²⁵” que no ofrece perspectivas alentadoras ante un orden establecido y hegemónico que se retrata como deshumanizado, como cuando el narrador observa la ciudad de buena mañana desde el café Montevideo, donde suele tomar el desayuno antes de dirigirse al instituto:

A la entrada de un laboratorio fotográfico había un pobre hombre-anuncio disfrazado de Papá Noel y con un letrero al cuello, de esos que cuelgan por delante y por detrás y que definen muy bien cuál es la receta del capitalismo: se pone una persona cruda entre dos rebanadas de publicidad y se le sirve a un banco (pág. 55).

No es de extrañar por tanto que el narrador Juan Urbano esté ahondando en los años de la posguerra franquista y esté apasionado por escritores que supieron superar un entorno hostil y ruin para producir obras maestras –pues funcionan como un espejo deformado de su propia condición– o por los destinos trágicos de los vencidos bajo el Franquismo, que remiten a lo injusto y al final de un periodo de luchas progresistas –la Segunda República y la resistencia republicana ante los sublevados franquistas–. El *pathos* –principalmente centrado en el dolor y la pena– del relato se centra en ese pasado trágico, oscilando siempre entre el destino personal de Dolores Serma y la dimensión social de la represión franquista. La novela *Óxido*, central en la obra, es uno de esos lugares textuales donde prevalece la transcripción del dolor. Además, se trata de una narración desdoblada pues Dolores Serma escondió entre las copias mecanografiadas del texto un relato factual dramático, un testimonio del dolor y de las humillaciones infligidas a su hermana y a otros republicanos (pág. 405-418). La otra fuente de datos estremecedores es el propio narrador, quien saca a colación gran número de ellos, muchas veces citando fuentes que sirven como pruebas de su rigor ante sus interlocutores – como su madre, afín al franquismo– y ante los lectores, a veces con una tendencia a la verborrea, con enumeraciones propiamente abrumadoras (pág. 380 por ejemplo). Esos datos

²⁵ Según el neologismo acuñado por el historiador François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, col. “Points”, 2012.

pueden llegar a incluirse a modo de citas extensas, como la que extrae del libro testimonial de Juana Doña, *Desde la noche y la niebla (Mujeres en las cárceles franquistas)*:

“En la galería de madres morían muchos niños. Más de mil mujeres estaban allí concentradas con sus hijos y algunas tenían dos o tres con ellas, por lo que aquella galería albergaba más de tres mil personas. Los niños sufrían disentería, aparte de los piojos y la sarna. El olor era insoportable. [...] Todos los días sacaban de allí cinco o seis niños muertos” (pág. 392, las comillas son las que aparecen en el relato para explicitar que se trata de una cita del libro de Juana Doña).

La última vertiente del aparato retórico construido por el texto es el placer que genera la lectura, pues el narrador retoma de algún modo la fórmula horaciana del “instruir deleitando” que funciona como contrapunto a la carga emotiva e interactúa con la complejidad de la trama y su entramado documental.

El *ethos*²⁶ del narrador se construye no solo en torno a su pericia científica en materia de historia literaria, social o política, sino también en torno a su conducta global. Juan Urbano se va convirtiendo rápidamente en un personaje entrañable. Su cinismo y su misantropía casi generalizada, si bien resultan antipáticos en un primer momento, se ven atenuados por su nostalgia por el pasado, su generosidad, su pasión investigadora y por un humor muchas veces eficaz, con giros ingeniosos y aforismos acertados. Así, cuando Virginia, su ex mujer, le pide que acuda a verla para hablarle de sus problemas financieros y salud, Juan acepta a regañadientes pero muy pronto se arrepiente:

Recordé que, según la sentencia de Montesquieu, de la discusión con los demás surge la retórica y de la discusión con uno mismo surge la poesía, de manera que añadí, de camino al Café Star: ‘Tú lo que eres es gilipollas, me cago en todos tus muertos, subnormal, tonto del culo’. Me sentí un poco mejor. A veces, no hay nada como recurrir a los clásicos (pág. 49).

Muchas otras características del narrador hacen la lectura más amena a la par que pueden facilitar la identificación del lector con el personaje: el humor, la ironía, la pasión y la curiosidad intelectual son antes que nada cualidades que fomentan una empatía con el narrador. Además, este resulta ser una especie de James Bond del hispanismo²⁷, que se acuesta con tres mujeres distintas a lo largo del relato, llegando incluso a tener dos relaciones al mismo tiempo –con su ex mujer y con Natalia Escartín, la mujer de Carlos Lisvano– y, de forma llamativa, casi siempre con algo de vodka de por medio (pág. 206; pág. 348). El caso de Natalia Escartín es especialmente importante pues el erotismo que inspira al narrador genera

²⁶ Según Michel MEYER, *La rhétorique*, Paris, PUF, col. “Que sais-je ?”, 2011: El *ethos* “est une excellence qui n’a pas d’objet propre, mais qui s’attache à la personne, à l’image que l’orateur donne de lui-même, et qui le rend exemplaire aux yeux de l’auditoire, lequel est alors prêt à l’écouter et à le suivre. Les vertus morales, la bonne conduite, la confiance qu’elles suscitent les unes aux autres, confèrent à l’auteur une autorité” (pág. 20-21).

²⁷ Una comparación que se justifica también textualmente pues no olvidemos las últimas líneas del relato anteriormente citada en las que Juan Urbano parece presentarse paródicamente a lo James Bond justamente: “me llamo Juan. Juan Urbano, para servirles” (pág. 460).

no solo un querer poseer sino también un querer saber. Resulta peculiarmente atractivo para el lector cómo se pasa una y otra vez del aspecto sensual o declaradamente sexual al ámbito del saber histórico, relacionando así presente, erotismo y sapiencia, afán por vivir y curiosidad intelectual hacia el pasado. Así, Urbano tiene acceso al caso de Dolores Serma a raíz de su encuentro con Natalia Escartín, quién desde un principio le atrae. También es Escartín, a escondidas de su marido, quien le entrega a Urbano una caja con documentos esenciales para la trama. Además, resulta significativo que la entrega de la caja coincida precisamente con la entrega “carnal” de Escartín al narrador (pág. 352). Estas características del narrador propician una oscilación entre secuencias serias y distendidas, un ritmo narrativo que alterna momentos ligeros y humorísticos, donde el trasfondo histórico queda más o menos suspendido, momentos que son seguidos por secuencias documentales y documentadas que exigen mayor esfuerzo intelectual por parte del lector. Esta alternancia entre tensión y distensión, entre documentación instructiva y relajación, hace más amena y fácil la lectura de una historia compleja.

A medio camino entre el placer de la lectura y la herramienta cognitiva, los apóstrofes a una comunidad lectora son continuos, muchas veces con un imperativo que busca la implicación e involucración del lector. Es de notar el uso recurrente y significativo de la segunda persona del plural “ustedes” para dirigirse e interpelar al lector: en contra de una tradición literaria más bien individualista²⁸, el narrador construido por Benjamín Prado opta por dirigirse a un colectivo de lectores, subrayando así sus aspiraciones –que su novela llegue a un amplio público– y los objetivos implicados –construir un lector participativo y comprometido con la trama novelesca así como, al fin y al cabo, una memoria colectiva de los hechos reales y trágicos denotados por el relato–. Podemos distinguir los casos en los que el narrador propone una seudoprolepsis en clave folletinesca, es decir, anunciando que un dato nuevo va a cambiar el rumbo de la historia, con la intención de mantener la atención del lector en vilo: “Todo ocurrió en esa extraña cena en el Deméter [nombre del restaurante regentado por Virginia, la ex mujer de Juan Urbano], en la que los comensales fuimos Natalia Escartín, su marido, Virginia y yo. Déjenme que se lo cuente por partes” (pág. 272). Una segunda modalidad, más sutil, podría ser el apóstrofe indirecto y a veces incluso soterrado. La primera variante consiste en enunciar preguntas que el narrador se plantea pero que también nos plantea: “¿Y Dolores Serma? ¿Siguió escribiendo? ¿Mantuvo su amistad con Carmen Laforet? ¿Guardaba alguna foto con ella o quizás alguna carta suya, algún manuscrito?” (pág. 37). El apóstrofe soterrado, segunda variante, supone que el narrador dé las claves documentales según las va encontrando o produciendo, poniendo así a los lectores en igualdad de condiciones con él, en clara consonancia con la novela policiaca: así es como seguimos la lectura por Juan Urbano de la novela *Óxido* por ejemplo. También el narrador

²⁸ Basta con mencionar el prólogo del *Quijote* que empieza así: “Desocupado lector [...]” (Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco RICO, Madrid, Punto de Lectura, 2011, pág. 7) o al poema introductorio “*Au lecteur*” de las *Fleurs du mal* de Baudelaire donde el poeta exclama: “*Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère !*”.

puede producir balances que sirven como muletas narrativas para facilitar la comprensión de la trama. De esta manera, la novela toma forma de un extenso proceso de comunicación entre un narrador investigador y unos lectores a los que incluye de hecho en el proceso detectivesco, propiciando la emergencia de ese lector participativo e incluso comprometido.

Conclusión:

El 12 de octubre de 1936, el filósofo Miguel de Unamuno pronunció con vehemencia su famosa increpación, “¡venceréis pero no convenceréis!”, que iba dirigida a los militares y falangistas reunidos en el paraninfo de la Universidad de Salamanca, de la cual era rector a la sazón. La predicción ha resultado en parte falsa, a juzgar por el lugar de la represión franquista en la memoria “nacional” española tal y como se plasma en *Mala gente que camina*: la memoria del trauma ha dejado paso al olvido, al desconocimiento, a la no transmisión, puesto que Dolores Serma al fin y al cabo decidió esconder sus vivencias y las injusticias dictatoriales franquistas en una novela sin trascendencia pública y en un relato factual escondido. A esa voluntad de olvido y silencio, el narrador opone un ejercicio retórico que no consiste únicamente en un diálogo documentado con sus oponentes intradiegeticos – su madre y el hijo de Dolores Serma– sino que abarca plenamente la figura del lector mediante estos tres recursos: deleitar, instruir y conmover. El propósito central de este aparato retórico va dirigido a una instrucción persuasiva, o mejor dicho, a la construcción de una representación comprometida del pasado, es decir, de una memoria reivindicativa y opuesta al silencio en torno a los crímenes del Estado franquista. Para ello, la principal herramienta estilística y argumentativa la constituye el ingente contenido documental de la novela, tanto a nivel del modo narrativo –mediante la autoficción– como a nivel de lo narrado. La ambigüedad constitutiva de la composición novelesca, que encontramos en buen número de novelas de la memoria recientes, conlleva el distanciamiento crítico de un receptor no ingenuo e inquieto y funciona posiblemente como puente hacia otros textos y otras fuentes documentales.

Más allá de estos efectos, programados por la construcción del relato, quedan pendientes cuestiones sin duda más arduas de contestar pues necesitarían para resolverlas del todo una base empírica: ¿Qué efectos la “novela documental de la memoria” tiene para el lector real?, ¿en qué medida estas estrategias documentales, a las que se acogen varios autores, son más válidas y eficaces para impactar las creencias y concepciones de los receptores de una obra literaria?, ¿hasta qué punto estas producciones quieren y pueden influir en el debate sobre la memoria de la Guerra Civil y el Franquismo? Ante estas problemáticas, el análisis textual literario y sus principales conceptos constituyen una base imprescindible pero sin duda necesitada de un complemento transdisciplinario, abierto a las ciencias sociales.