

Representaciones del pasado reciente en la narrativa española actual. Cruces de lenguajes en una lectura de la novela Mala gente que camina, de Benjamín Prado.

Hafter, Lea Evelyn.

Cita:

Hafter, Lea Evelyn (2010). *Representaciones del pasado reciente en la narrativa española actual. Cruces de lenguajes en una lectura de la novela Mala gente que camina, de Benjamín Prado. IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-043/91>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/e3mh/qcm>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



**Representaciones del pasado reciente en la narrativa española actual.
Cruces de lenguajes en una lectura de la novela *Mala gente que camina*,
de Benjamín Prado***

Evelyn Hafter
IDIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
CONICET/ Universidad Nacional de La Plata

Resumen

La literatura española de los últimos años cuenta entre sus temáticas habituales la representación de la historia reciente mediante relatos que suelen referirse a la Guerra Civil española y a la dictadura franquista. En ese contexto surge la novela de Benjamín Prado, *Mala gente que camina* (2006), novela que presenta una relación particular con los medios audiovisuales: a partir de la visualización del documental *Els nens perduts del franquisme* (*Los niños perdidos del franquismo*, Armengol y Bellis, 2002), Benjamín Prado reescribe el texto audiovisual mediante una maniobra de apropiación particular. Además, como no constituye el resultado de una transposición desde el documental a la literatura, *Mala gente...* pone en escena una nueva manifestación tanto de la influencia que el cine ejerce en la literatura, como de la apropiación por parte de las letras del medio audiovisual, en el marco de una temática específica: la representación del pasado reciente. El análisis del cruce entre la citada novela y el documental buscará responder principalmente qué tipo de apropiación realiza Prado, qué y cómo lee *Los niños perdidos del franquismo* y cuáles son las marcas del texto audiovisual en el texto escrito.

Palabras clave: Benjamín Prado – narrativa española contemporánea – documental audiovisual – franquismo.

Las relaciones entre la literatura y los medios audiovisuales ofrecen un amplio y prolífico conjunto de obras que despierta la atención de la crítica. Mientras que por un lado el estudio de la adaptación o transposición de la literatura al cine ha logrado estabilizar un corpus teórico que incluye variadas perspectivas, por el otro, el análisis de las obras literarias que revelan una evidente relación con los medios audiovisuales suele carecer de un marco teórico apropiado, regularizado y específico para la labor del especialista.

Es así que cuando se trata de un relato literario que denuncia la evidente filiación con un texto audiovisual como fuente, los análisis suelen detenerse y estancarse ante cuestionamientos e hipótesis probables que no encuentran viabilidad teórica.

* Este trabajo forma parte del proyecto "Memoria histórica y representación del pasado reciente en la narrativa española contemporánea", dirigido por la Dra. Raquel Macchiuci y acreditado ante el Programa de Incentivos y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

La Plata, 27-30 de abril de 2010

<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>

ISBN 978-950-34-0841-4



El problema se acentúa aún más cuando se trata, como en el presente caso, de un texto literario que transita en los límites entre la historia y la ficción, y que debe su origen a una película documental.

Es posible verificar que la literatura española de los últimos años cuenta entre sus temáticas habituales los sucesos de la historia reciente mediante relatos centrados en el contexto de la Guerra Civil Española y de la dictadura franquista¹. Y es en ese marco donde surge la novela de Benjamín Prado, *Mala gente que camina (MGC)*, texto que, por otra parte, presenta una relación particular con los medios audiovisuales, motivo por el cual se inscribe en ese conjunto de obras cuyo análisis demanda la atención del especialista.

Benjamín Prado reescribe parcialmente en su novela un texto audiovisual; el proceso que realiza el autor consiste en una aparente maniobra de apropiación de un documental televisivo, *Els nens perduts del franquisme (Los niños perdidos del franquismo, 2002²)*.

Pero a la vez, el resultado de esa reescritura no constituye lo que suele reconocerse como una transposición —en este caso desde el medio audiovisual a la literatura—, y de ese modo *MGC* pone en escena una nueva manifestación, no sólo de la influencia que los medios audiovisuales ejercen sobre la literatura, sino también de las particulares formas de apropiación que las letras tienen del novedoso medio, y todo en el marco, como se ha mencionado, de una temática particular: la representación del pasado reciente.

El siguiente análisis del cruce entre la novela de Prado y el documental televisivo buscará responder principalmente qué y cómo lee el autor *Los niños perdidos del franquismo* y cuáles son las marcas que del texto audiovisual pueden rastrearse en el texto literario.

Lo que Benjamín Prado vio

Los niños perdidos del franquismo es un documental producido para la televisión en el año 2001; su objetivo y tema central fue el de dar a conocer uno de los sucesos más silenciados de la dictadura franquista: la apropiación de hijos de los republicanos por parte del gobierno nacionalista.

Pero, si bien el tema abordado es un suceso histórico, el texto fílmico resultante no deja de ser una construcción, una representación de los hechos, incluso aunque para su elaboración se utilicen como material imágenes de archivo y testimonios. Al momento de elegir entre las alternativas el modo en que se elaborará el relato, el equipo de realizadores opta por un conjunto de estrategias narrativas que ubican este filme dentro del corpus de los denominados *documentales clásicos*, y la elección, por su parte, tiene consecuencias en la lectura que Prado realiza.

¹ Para un análisis sobre el tema ver el volumen colectivo *Entre la memoria propia y la ajena* (Macciuci y Pochat 2010) y el número monográfico de la revista *Olivar* dedicado a la Guerra Civil española (Macciuci y Pochat 2006).

² El documental se divide en dos entregas de 45 minutos cada una y fue producido por la Televisió de Catalunya para ser emitido en el programa *30 Minuts*, de TV3.



En primer lugar, "el término documental es la etiqueta para designar polimorfos discursos audiovisuales sobre lo real" (Ortega 2005: 187). Se trata de generar conocimiento sobre la realidad social en una negociación con una experimentación en los lenguajes. El término aglutina textos audiovisuales disímiles entre sí que, sin embargo, pueden agruparse en subcategorías según sus características.

El documental clásico es una de esas subcategorías y se presenta ante todo como una pretendida revelación de cierta verdad, en el caso del documental catalán se trata de revelar lo ocurrido con los niños republicanos durante los primeros años del gobierno franquista. El documental clásico busca por lo tanto borrar las marcas de subjetividad en el texto³.

Sin realizar un análisis exhaustivo de las características formales que convierte a *Los niños...* en un documental clásico, señalaré dos aspectos que resultan decisivos en la lectura y reelaboración por parte de Prado. Por un lado, la elaboración de las imágenes, por el otro, la utilización de la voz *over* para ordenar el relato, ambos recursos están relacionados.

El documental en su totalidad presenta cuatro clases de imágenes, con funciones claramente diferenciadas, unidas por una voz narrativa que sirve para hacer avanzar el hilo conductor que no es necesariamente un orden cronológico, sino un recorrido de lo general a lo particular, una entrada en la problemática que se sitúa en el final de la guerra civil, con el triunfo de los sublevados, para llegar a historias particulares que derivan de una de las formas de exterminio ideológico por parte del régimen.

Estos cuatro tipos de imágenes son:

- Imágenes de recreación histórica. Presentan un alto grado de elaboración estética y un tratamiento poético del tiempo. Inicialmente predominan los colores fríos, junto a encuadres y tomas poco frecuentes para un discurso que, como se ha dicho del documental clásico, pretende recoger la realidad *que está allí*. Un ejemplo preciso es el comienzo del documental (Figura 1), en el que se muestra una recreación del momento en que el psiquiatra Antonio Vallejo Nájera recibe la autorización por parte de Franco para crear el Gabinete de Investigaciones Psicológicas. Además de los colores, aquí también la toma cenital, el trabajo de la banda sonora, los elementos que conforman la escena tienen la intención de generar significado: una bandera de la España triunfante, un crucifijo, sellos, papeles con una caligrafía médica (Figura 2)⁴.

- Por otro lado, se encuentran las imágenes de archivo (Figuras 3 y 4), a las que se suman los periódicos, e incluso otro tipo de documentos escritos (Figura 5). La imagen se presenta aquí con un tratamiento que la diferencia de las recreaciones, aunque los documentos escritos pueden integrarse al grupo anterior. Por otra parte, en cuanto a su función informativa, estas imágenes —sumadas a la fecha del

³ Esta característica lo diferencia del documental subjetivo, el cual pretende un registro ya no de "la realidad", sino de la realidad desde el "yo", puesto que concibe que el objeto sólo puede ser retratado desde un punto de vista subjetivo (Clara Krieger).

⁴ Si por un lado puede sorprender que las primeras imágenes no sean de archivo o un testimonio, por otra parte, la creación del documental para ser emitido en el marco de un programa ya existente permite ciertas libertades al momento de presentar el tema ante el espectador ya puesto sobre aviso.



telegrama o comunicado recibido por Vallejo Nájera—, demuestran que el punto de partida no es la guerra sino la caída de la República.

- En tercer lugar se encuentran los testimonios contemporáneos a la fecha de producción del documental, se trata de imágenes que captan los relatos en primera persona de testigos cuya función es representar lo particular, esto es, dejar la esfera del tema general para pasar a los casos particulares. En esta dimensión la identificación por parte del espectador se intensifica, objetivo al que responde el tratamiento de la imagen. Se trata de imágenes en las que predomina el encuadre en primer plano, el testigo siempre se dirige a otro fuera de campo que nunca aparece en la escena, borrando con ello el lugar del intermediario —el entrevistador—, creando así una inexistente proximidad entre espectador y entrevistado (Figuras 6 y 7). Los ambientes son cerrados, con un clima de intimidad, aunque también aparecen escenarios exteriores que se justifican siempre como visitas a lugares significativos para el tema en cuestión. Los testimonios son de madres, de sobrevivientes y de quienes fueron niños apropiados; más adelante se suman también los de especialistas en el tema, investigadores, psiquiatras. Si bien la mayor parte de estas imágenes son a color, conforme avanza el documental aparecen las imágenes que transitan del color al blanco y negro, como si se atravesaran las barreras del tiempo.

- En cuarto lugar se ubican estas imágenes en blanco y negro que, si bien resultan un subgrupo de las anteriores, se presentan con una clara distinción cuya finalidad es la de borrar las barreras temporales mediante un recurso que permite mostrar el presente y el pasado comunicados. Al incluir este último grupo, la totalidad del texto audiovisual transita de un pasado a un presente que pueden ser representados alternativamente utilizando el color o no, desarticulando las convenciones al respecto.

Por otra parte, entre la multiplicidad de recursos de los que dispone para borrar las marcas de subjetividad, el documental clásico cuenta con la inserción de una voz *over* en apariencia neutral y objetiva, que lleve adelante el relato y a la que se subordinan las otras voces, por ejemplo, las de las entrevistas. Esto mismo sucede en el caso de *Los niños perdidos...* La voz *over* es una voz narradora en apariencia objetiva que cuenta lo que *realmente* sucedió, borrando las huellas de toda posible intervención de un *yo* subjetivo; de esta manera, las voces de los entrevistados quedan enmarcadas por la pretendida objetividad de esta voz, en una maniobra que no se basa tanto en la negación de la carga subjetiva del personaje sino en el efecto dado por su contención y subordinación a una mirada imparcial.

En el documental clásico tampoco hay lugar para las contradicciones problemáticas, pero sí para la construcción de oposiciones, donde generalmente, la levedad de los argumentos de quien no posee *la verdad* hace que pierda su posible contundencia argumentativa de inmediato. En *Los niños perdidos* sucede de manera evidente cuando la voz del bando contrario Mercedes Sanz Bachiller entra en diálogo con los testimonios de las



víctimas. Frente a las categóricas declaraciones de las víctimas, la voz opositora contesta un "yo no sé".

Este último recurso que estructura fácilmente oposiciones binarias como la de "buenos y malos", sencillas de reconocer por parte del espectador, resulta eficaz y ofrece a Prado una de las líneas principales para su lectura y reelaboración del texto audiovisual, puesto que esa misma voz rápidamente desautorizada por "los documentos de la historia" (imágenes de archivo y testimonios, con una fuerza rotunda) se configurará como uno de los personajes principales de su novela: Mercedes Sanz Bachiller.

En suma, *Los niños perdidos* es un relato que pretende revelar al espectador, yendo de lo general a lo particular, qué sucedió con los niños, los hijos de los republicanos, durante los primeros años de la dictadura franquista, y que se vale de los recursos del documental clásico.

Lo que Prado nos contó...

La novela de Benjamín Prado narra la historia de un profesor de Instituto, Juan Urbano, quien a partir de una casualidad descubre en su afán de especialista literario no sólo la inquietante novela de una desconocida autora, sino un escalofriante caso que denuncia una práctica degradante del régimen franquista.

Por un lado entonces, la historia de este profesor y de la escritura intercalada de su conferencia sobre Carmen Laforet, que deriva rápidamente en un proyecto más ambicioso desarrollado parcialmente en la novela: el libro *Historia de un tiempo que nunca existió. La novela de la primera posguerra española*. La escritura de estos textos ofrece a su vez un cuidadoso recorrido por el panorama literario español de la primera posguerra.

A esto se suma el desarrollo de un aspecto más trivial del relato: las circunstancias personales del narrador, las charlas sobre teatro, historia y política con su madre —con una abundante y precisa cantidad de datos—, la presencia de su ex-esposa que introduce los recuerdos de los años 80, y también los problemas en el instituto.

Y es justamente esta dimensión del mundo personal y cotidiano del narrador el que permite al lector adentrarse en el tema de *los niños perdidos*. La mañana de un lunes, el narrador, en su rol de jefe de estudios, recibe la visita de la madre de uno de sus alumnos, Natalia Escartín, con la que emprende una relación de seducción que lo conducirá a descubrir a Dolores Serma, la suegra de esta mujer, una desconocida escritora que esconde un secreto mucho más importante que una vieja novela que, por otra parte, se convierte en una nueva pieza literaria, otro texto dentro del texto de Prado...

El relato, como se ve, presenta una notable densidad textual, de la que forma parte una suerte de reescritura del documental de Armengol y Bellis, *Los niños perdidos*...



Inicialmente, luego de leer la novela y ver el documental, el lector/espectador tiene la sensación de que todo lo que ha visto en la pantalla está escrito en las páginas de Prado, y además, puede llegar a arriesgar que es principalmente la información del documental la que lleva adelante, y de manera permanente, la trama. Sin embargo, luego de un rápido cotejo, fácilmente se descubre que esto no es así.

MGC es una novela de más de 420 páginas en la que el tema de los niños apropiados aparece mencionado pasadas las cien primeras⁵, lo que representa una cuarta parte de la novela sin rastros aparentes del documental.

Es en el sexto capítulo cuando el pasado de esta desconocida narradora Dolores Serma empieza a develarse y, con él, a desplegarse el texto audiovisual del que Prado se apropia.

Pero entonces, si la mayor parte del texto desarrolla otras tramas y despliega otros textos insertos, ¿qué es lo que produce la sensación de que todo el documental está allí, atrapado por las palabras de la novela?

La respuesta comienza a cobrar forma al reconocer que los elementos del documental apropiados por Prado no responden sistemáticamente al mismo orden que presentan en el texto fuente, y se dispersan minando el texto literario, significándolo de modo diferente.

A manera de ejemplo se analizará la apropiación y configuración de dos personajes históricos en ambos textos, el literario y el audiovisual: Antonio Vallejo Nájera y Mercedes Sanz Bachiller.

El primero, médico, jefe de los Servicios Psiquiátricos Militares durante la dictadura franquista, aparece bajo la excusa de un juego de seducción con la mencionada madre del alumno, Natalia Escartín, neuróloga; el diálogo propicia el intercambio de información sobre personajes de la dictadura franquista desde ambos horizontes, el de los intereses literarios del profesor, el de los conocimientos científicos de la doctora. El segundo personaje, Sanz Bachiller, también es mencionado en el mismo diálogo (*MGC*: 120), pero cumplirá un papel más significativo en la trama del relato, puesto que se presenta como protectora de la desconocida escritora, suegra de Escartín.

Pero no se trata simplemente de los nombres, sino de las funciones narrativas y dramáticas de estos personajes en el texto audiovisual lo que Prado parece identificar como recurso válido y útil para su reescritura.

En el documental catalán, Antonio Vallejo Nájera es identificado con claridad como el antagonista, su figura de "médico loco" gana dentro del texto audiovisual en presencia y responsabilidad sobre los hechos a la del mismo Franco. Es Vallejo Nájera el primer personaje que aparece en el documental (mediante las ya mencionadas imágenes de

⁵ Aunque vale aclarar que existe una referencia al tema de la apropiación de niños en Latinoamérica, en el segundo capítulo, que propicia la apertura del diálogo entre las diferentes dictaduras, diálogo que, por otra parte, ya no se abandonará a lo largo de la novela: "[...] A otro que huyó del país [Uruguay] lo fueron a asesinar a Chile; lo mataron a él y a su esposa, y robaron a su hija. / —¿Fue uno de esos niños secuestrados, como la nieta del escritor Juan Gelman? Conoces el caso, ¿no? / —Pero y ¡cómo no voy a conocerlo [...] Eso le pasó a él y a tantos otros. Los milicos se los daban a gente de mucha plata, vos me entendés. Y luego nunca más se supo" (*MGC*: 31).



recreación histórica). Es interesante mencionar también que las primeras palabras de la banda sonora corresponden a la lectura de un telegrama oficial firmado por el generalísimo, pero que en esa maniobra de lectura, fusiona las voces del dictador y del médico.

Por su parte, Mercedes Sanz Bachiller se muestra en el documental como voz y rostro opuestos a los testimonios de las madres sobrevivientes, a quien el espectador apenas puede otorgar credibilidad, ubicándola de inmediato entre aquellos que poseen un discurso negador incluso ante las evidencias flagrantes⁶.

La dimensión visual de estos personajes es literariamente expandida por la escritura de Prado, que brinda datos históricos a la par que emite juicios entrecruzados desde las charlas cotidianas y situaciones más triviales.

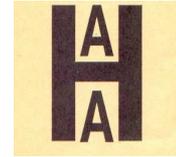
De esa manera, la fuerza de la presencia visual es reelaborada a partir del desarrollo de biografías, de la acumulación de datos históricos, de la cita constante al nombre. Si la eficacia del documental consiste en un aquí y ahora inmediato que se presenta y asalta al espectador, Benjamín Prado utiliza el poder de la palabra escrita para expandir ese aquí y ahora, y desplegar un denso a la vez que banal entretejido para envolver al lector y acosarlo desde una en apariencia trivial charla telefónica entre madre e hijo (*MGC*: 177-180), o en medio de un vuelo, tras el intercambio de palabras con una azafata, acompañado por el ronquido de un molesto acompañante de asiento (*MGC*: 141).

Además, a lo largo de la novela y junto a la referencia del médico psiquiatra y de la fundadora del Auxilio Social, se hace mención también a otros tantos nombres que aparecen en el documental, así como a relatos de experiencias, datos todos que por cuestiones de espacio serán aquí apenas mencionados: Tomasa Cuevas y su obra (*MGC*: 179), las hermanas Aguirre, las experiencias traumáticas referidas por las mujeres en sus testimonios, los golpes a los niños, la mujer que siendo niña fue devuelta una y otra vez, sin que hoy día conozca con certeza su fecha de nacimiento.

Entre el conjunto de relatos que aparecen en el documental, una de las historias, la de las hermanas María y Julia, es retomada como base para una de las tramas principales por parte de Prado: la de la escritora Dolores Serma y su hermana, casualmente, Julia. Esta es la historia que irán descubriendo narrador y lector, la que empieza efectivamente con el encuentro entre el profesor y la madre de su alumno, para terminar en las últimas páginas revelando la más oscura verdad.

Otra de las huellas del texto audiovisual en la novela aparece en el décimo capítulo, a mitad de la novela. El recurso es ahora otro, en estas páginas se desarrolla un diálogo entre el narrador y Natalia Escarpín en el que se resume a grandes rasgos el argumento completo del documental catalán (*MGC*: 195-198). Estos párrafos ofrecen así una suerte de “sinopsis” de *Los niños perdidos*.

⁶ En *MGC* el personaje de Mercedes Sanz Bachiller será liberado de toda responsabilidad sobre la apropiación de niños “No es algo que pueda demostrar, al menos por ahora. Pero si me preguntas qué es lo que intuyo en el fondo de toda esta miseria, entonces te diré que, en mi opinión, Mercedes Sanz Bachiller nunca hubiera llegado tan lejos, y que ésa es una de las razones por las que la apartaron del Auxilio Social” (*MGC*: 195).



Por último, Prado incorpora otro recurso: el mismo documental es citado en la novela, una vez de forma explícita hacia la mitad del texto literario (MGC: 202), aunque realiza una mención no al documental, sino al libro homónimo publicado inmediatamente después de la realización de aquel, donde se amplían los resultados de las investigaciones. Y una vez, pero no explícitamente, cuando en el medio de sus acostumbradas divagaciones, el narrador sentencia "Pero regresemos a los niños perdidos" (MGC: 137), en la única oración que conforma el párrafo.

Después de ver y leer...

A las preguntas iniciales sobre qué y cómo lee Benjamín Prado *Los niños perdidos...*, podría responderse que el autor español toma el texto audiovisual como un registro de la verdad, en tanto parte de los restos de un pasado que está allí, pero que muchas veces no quiere conocerse.

Prado resulta entonces un espectador que no cuestiona los mecanismos de construcción del relato audiovisual, de los recursos narrativos mediante los cuales incluso un texto con pretensiones de "descubrir una verdad que está allí" manipula tanto la información como al espectador. No los cuestiona pero los reconoce, y tanto es así que puede apropiárselos, traspolándolos a su medio, la literatura.

Queda por ver si la operación de lectura y reescritura efectuada por Prado conserva el gesto inicial del texto audiovisual con respecto a la memoria sobre los hechos ocurridos durante el franquismo. Será el lector quien pueda definir si la apropiación mantiene la voluntad de dar voz a una parte de la historia, tal como refieren las palabras finales del documental: "Muchas cosas han desaparecido, pero cuando alguien quiere que la memoria perdure, la memoria está ahí. No tiene más que preguntar y yo estoy hablando. No, no se nos ha dado voz. Tengo 62 años; es la primera vez que hablo, es la primera vez que me preguntan..." (*Los niños perdidos*, segunda parte, 00:49:00).

Anexo



*IX Congreso Argentino de Hispanistas
"El Hispanismo ante el Bicentenario"*



Figura 2



Figura 1



Figura 3



Figura 4

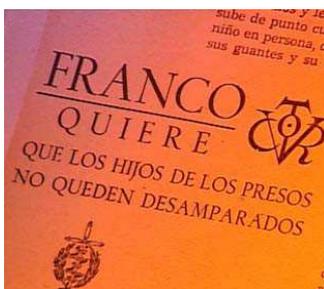


Figura 5

*La Plata, 27-30 de abril de 2010
<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>
ISBN 978-950-34-0841-4*



Figura 6



Figura 7

Bibliografía

- Krieger, Clara (2007). "La experiencia del documental subjetivo en Argentina". María José Moore y Paula Wolkowicz (eds.), *Cines al margen*. Buenos Aires, Librería: 33-49.
- Macciuci Raquel y María Teresa Pochat (eds.) (2006). *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas. Especial monográfico "70 aniversario de la Guerra civil española"*, Año 7, Nº 8.
- (2010). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá.
- Ortega, María Luisa (2005). "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación". Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y Vanguardia*. Madrid, Cátedra: 185-217.
- Prado, Benjamín (2006). *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara.

Filmografía

- Els nens perduts del franquisme (Los niños perdidos del franquismo)*, Armengol y Bellis, 2002.