

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Memoria y dolor en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas

Informe final de Seminario de Grado [para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánica]

Alumna:

Lily Marlene Vergara Osorio

Doctora: Haydeé Ahumada Peña, profesora guía
Santiago, Chile 2007

..	1
INTRODUCCIÓN .	3
CAPITULO I . .	5
Los constructores del pasado . .	6
La cárcel de Compostela como metáfora de España .	11
Desmemoria . .	16
CAPITULO II .	21
Imposibilidad de decir y de hacer memoria .	22
La memoria del dolor .	25
CONCLUSIONES . .	29
BIBLIOGRAFÍA .	31

A mis padres, por todo.

INTRODUCCIÓN

Después de casi cincuenta años de haber concluido la guerra civil española, Manuel Rivas (A Coruña, 1957) escribe *El lápiz del carpintero* (1998), novela que se sitúa en medio de la guerra y primeros años de la dictadura franquista. La historia transcurre en Galicia, recuperando algunos hitos de la Historia que se enlazan con los recuerdos de la vida de personajes que vivieron la guerra y con costumbres, tradiciones y personajes típicos de esta región.

La novela *El lápiz del carpintero* es el relato de la vida de Daniel Da Barca y un grupo de intelectuales durante la guerra, tras ser arrestados y transitar por distintas cárceles de España. La narración proviene de dos fuentes: una, desde el guardia carcelero Herbal, que trabaja para los franquistas; otra, desde un narrador omnisciente representado por la figura del lápiz de carpintero, que entregará, principalmente, detalles de la vida de Herbal.

A pesar de que los cuentos y novelas de Manuel Rivas han tenido gran difusión en España y parte de Europa, en Chile no ha sido posible encontrar estudios sobre su obra. Por esta razón, se ha optado por realizar este trabajo, pues consideramos enriquecedor estudiar nuevas formas de escritura contemporánea que no hayan sido motivo de investigaciones. Además, se espera poder motivar nuevos estudios y lecturas sobre *El lápiz del carpintero* u otras obras gallegas contemporáneas.

La literatura gallega estuvo prácticamente silenciada durante el franquismo, hasta que en 1980 se aprueba el Estatuto de Autonomía de Galicia, lo que genera un resurgimiento del desarrollo de la literatura y de las líneas editoriales gallegas. Por su parte, la narrativa de Manuel Rivas aparece como la mejor representante de una narrativa

gallega después de Franco, caracterizada fuertemente por la cercanía con las tradiciones y creencias populares del pueblo gallego. Rivas desarrolla una serie de temas y valores que, de manera crítica y a la vez poética, provocan la reflexión del lector, como el rol de la madre en la sociedad, la infancia, la identidad nacional, la mujer y el papel de la memoria en las comunidades.

El tema de nuestro trabajo será este último, la memoria. En sociedades que han sido sometidas a regímenes autoritarios, la memoria se convierte en uno de los temas centrales de debate; pues quienes han concentrado el poder han trabajado por imponer sus discursos, promoviendo sus “memorias dominantes, hegemónicas, únicas u <<oficiales>>” (Jelin, 2002: 22). Es por ello que, cuando caen las dictaduras o mueren los representantes de los regímenes autoritarios, aparecen nuevas versiones del pasado, nuevos recuerdos y memorias. *El lápiz del carpintero* da cuenta de los silenciamientos y manipulaciones de la memoria; de cómo esas memorias censuradas son la única posibilidad de saldar la deuda con el pasado y permitir a los sujetos enfrentarse consigo mismos, por medio de la narración.

A través de este estudio, pretendemos mostrar de qué manera la reconstrucción de la memoria ayuda a la superación y cura de la herida provocada por la guerra civil y posterior dictadura de Franco, la importancia del contar para poder afrontar el pasado y comprender el futuro. Por medio de este trabajo, a su vez, se pretende comprender la importancia de la memoria, a nivel individual y colectivo, tomando en cuenta la reconstrucción del pasado y alusiones a los actos de recordar, olvidar y contar, que hacen los personajes de la novela. Para ello, trabajaremos principalmente con los conceptos de memoria, olvido, identidad, memoria colectiva, memoria individual y silencio.

Este trabajo estará compuesto por dos capítulos; uno, que estará enfocado en la reconstrucción de la memoria desde los personajes; y otro que abarcará los planteamientos de la novela con respecto al recuerdo y la narración.

En el primer capítulo se responderá a algunas de las preguntas que surgen cuando hablamos de memoria: definir quién recuerda y construye la memoria; qué se recuerda; y para quién se recuerda. El segundo capítulo nos permitirá acercarnos a cómo se construyen los relatos en el periodo de represión y en otro, en que ha caído el sistema autoritario represivo; además, cuáles son las consecuencias de poder sacar a la luz el pasado silenciado.

CAPITULO I

Si comenzamos preguntándonos qué entendemos por memoria nos daremos cuenta que la mayoría de las cosas que efectuamos a diario están condicionadas por la memoria, puesto que aprender algo requiere también recordar. Pero, además del recuerdo, la memoria también implica el olvido: si bien, las principales enfermedades de la memoria tienen que ver con la capacidad anémica, tampoco es posible recordarlo todo y ello también traería consecuencias <<negativas>> en nuestro vivir. Ahora bien, muchos teóricos han trabajado con el problema de la memoria y por lo tanto existen variadas definiciones del término ¹ se ha optado por entender memoria tomando en cuenta varias de ellas, pues nos ayudarán a construir nuestro concepto operativo.

Entenderemos memoria como la capacidad que nos permite “registrar, retener y reproducir hechos y eventos pasados, propios o ajenos” (Rabossi, 1989: 8), en que además del recuerdo y el olvido se involucran “narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (Jelin, 2002: 17).

¹ Una de las definiciones que se ha encontrado es la que propone Henry Rousso, en que memoria se definiría como “la presencia viva del pasado, [que] no es la historia entendida como la narración del devenir colectivo” (Rousso, 1998, 88), pero es insatisfactoria pues no toma en cuenta las <subjetividades>>, sacando de esta palabra toda carga negativa de la cual ha sido víctima. Otros autores, como Ricoeur y Augé, también han desarrollado definiciones del término, pero son similares, o al menos compatibles a las de Jelin y Rabissi, por lo que no serán nombradas. Para mayor información, ver: Augé, 1998: 22-23; y Ricoeur: 2003: primer capítulo.

El recuerdo no es el registro exacto del acontecimiento recordado, sino que involucra sentimientos, apreciaciones, interpretaciones, juicios; memoria es una construcción que dependerá de quién recuerde y esta construcción será crucial para el desarrollo de ese <<quién>>. Por ello, la memoria, especialmente la memoria de situaciones que involucran a colectividades tan grandes como un pueblo, estado, nación etc., es el origen de conflictos; produciéndose usos y abusos de memoria por medio de la represión. Como en el caso de *El lápiz del carpintero*, un silenciamiento que viene a ser reconstruido décadas después del momento en que ocurrió lo que se recuerda.

Los constructores del pasado

Desde el 18 de julio de 1936, fecha en que tuvo lugar el levantamiento militar y que marca el inicio de la guerra civil, hasta el 4 de enero de 1977, que entra en vigor la Ley para la Reforma Política, se establece en España un Estado autoritario que se apoderará del control, tanto de la vida pública, como privada de los sujetos. Durante este periodo se aprueban gran cantidad de leyes contra los opositores del régimen encabezado por Franco, creando un clima de censura y represión:

“(...) los <<que propaguen noticias falsas o tendenciosas con el fin de quebrantar el prestigio de las fuerzas militares y de los elementos que prestan servicios de cooperación al ejército...; los que celebren cualquier reunión, conferencia o manifestación pública sin previo permiso de la autoridad, solicitado de forma reglamentaria, y los que asistan a ellas, los que dificulten el abastecimiento de primera necesidad o eleven injustificadamente los precios, etc.>>. Todos estos supuestos serían juzgados por la jurisdicción militar <<por procedimiento sumarísimo>>” (p. 44).²

De esta represión nos habla la cantidad de ejecuciones durante el régimen, que según Alberto Reig alcanzó aproximadamente a 300.000 personas. Debemos sumar a esto las personas que fueron encarceladas, que en 1940 alcanzó la cifra de 213.640 personas. Es a causa de la violenta represión que <<el decir>> se vuelve una amenaza y es por ello que muchos sujetos deben callar y olvidar. Podemos señalar, en términos de Paul Ricoeur³ que, durante la dictadura franquista, hubo una manipulación de la memoria, puesto que se debe callar todo aquello que se oponía al régimen vigente. Aquellos que tenían el poder intentan borrar y eliminar de la memoria todos los sucesos que no es conveniente que sean sabidos y reconocidos por la población, tanto nacional como mundial. Se produce entonces un vacío en la memoria y en la historia.

Contra ese vacío se plantea la novela *El lápiz del carpintero*⁴, que a través de sus

² *Junta de Defensa Nacional (Bando de 28 de julio de 1936). Confrontarse con: Soto Carmona, Álvaro, “Fundación y supervivencia del régimen”. Historia de la España actual 1939-2000. Madrid: Marcial Pons, 2001.*

³ Ricoeur, 2003. Llama la atención que se haya prohibido la venta de esta edición en América Latina.

⁴ Rivas, Manuel. *El lápiz del carpintero*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2002. Todas las citas serán extraídas de esta edición.

narradores recupera la historia de España; utilizando como recurso la experiencia de su propia memoria. En esta primera parte del trabajo, nos centraremos en el problema de quién recupera la memoria en la novela, desde la perspectiva de que los narradores, a través del relato de su experiencia, se hacen cargo o son los portavoces de la memoria colectiva. Por lo tanto, esta primera parte, estará enfocada en los narradores de la novela.

Temporalmente, es posible distinguir en *El lápiz del carpintero* tres niveles: el presente que es el lugar de enunciación; el pasado de un grupo de sujetos durante la guerra civil y primeros años del franquismo; y la infancia y adolescencia de el narrador personaje, Herbal. En la narración alternan las voces de Herbal y de un narrador omnisciente, que es personificado por el lápiz del carpintero que siempre porta Herbal en su oreja.

La novela constantemente hace alusiones a la historia de España y será uno de los hitos que menciona el que posibilitará <<el decir>>: Herbal se posiciona desde la muerte de Franco; este hecho permite la narración. Su relato está dirigido a Maria Da Vistacao que trabaja en el mismo burdel que Herbal. Este último, se dedica a hacer en el burdel lo mismo que hacía durante la guerra: desempeñarse como guardia, pero ahora no de presos, sino de prostitutas “Herbal permanecía acodado al fondo de la barra, como un guardia en su garita” (p. 19). Herbal debía vigilar que ningún cliente se fuera sin pagar, limpiaba el local y era “quien recorría el cerrojo de la puerta” (p. 19) para que los clientes entraran.

El relato de Herbal se inicia por la tarde cuando, a la espera de que lleguen los clientes, el personaje se encuentra tras la barra dibujando con un lápiz de carpintero; en ese instante Maria da Vistacao aparece y se inicia el relato. Sabemos que el guardia dirige sus palabras a la joven prostituta, porque el narrador omnisciente se encarga de contar cada vez que ella interpela a Herbal: “¿Y qué se decían?, preguntó Maria da Vistacao (...)” (p. 64); “¿Cómo se abrazaban, Herbal?, le preguntó la chica del club de alterne” (p. 140); etc.⁵

Lo importante de este asunto es la manera en que se inicia la narración. Ninguna de las muchachas que viven y trabajan en el burdel, ni siquiera Maria, saben algo sobre Herbal; ni siquiera saben la relación que tiene con Manila, la dueña del local y, por el carácter del guardia, ninguna se atrevería a preguntar. Es por eso que la narración no parte con preguntas de la muchacha, sino que la reconstrucción del pasado se inicia por iniciativa de Herbal. En relación al sujeto que recuerda, Paul Ricoeur plantea lo siguiente:

“El contraste entre los dos capítulos del tratado de Aristóteles –mneme y anamnesis- es más evidente que su pertenencia a una sola y misma problemática. La distinción entre mneme y anamnesis se basa en dos rasgos: por un lado, el simple recuerdo sobreviene a la manera de una afección, mientras que la rememoración consiste en una búsqueda activa. Por otro lado, el simple recuerdo está bajo la influencia del agente de la impronta, mientras que los movimientos y toda la secuencia de cambios (...) tienen su principio en nosotros” (2003: 36-37). Y más adelante agrega: “Su mayor aportación consiste en la distinción mneme y anamnesis. La volveremos a encontrar más tarde con

⁵ La problemática de hacia quién está dirigida la narración será profundizada posteriormente.

***otra terminología, la de la evocación simple y el acto de rememoración.* ” (p. 38).**

Desde esta perspectiva, al final de la novela el narrador omnisciente, el lápiz del carpintero cuenta que Herbal ha visto en el obituario de un periódico que Daniel Da Barca y Marisa Mallo han fallecido. Es de suponer, por lo tanto que los recuerdos de Herbal surgen en su mente puesto que la aparición de los nombres de estos dos personajes provoca que los recuerdos advengan en su mente. El sentimiento que despierta en él la muerte de estos dos personajes será lo que le permitirá recordar.

No hay una búsqueda por parte de Herbal de intentar recordar; las imágenes son traídas por la sorpresa de saber que los sujetos a quienes persiguió con la mirada toda su vida, han fallecido. Existe en la mente del personaje una huella que adviene producto de un estímulo; y este estímulo tiene dos características: la muerte de los personajes le trae el recuerdo no sólo de un hecho de su pasado, sino que el recuerdo de una multiplicidad de hechos que se relacionan con los personajes y otros que se relacionan con la muerte. Es a través de la muerte natural de dos sujetos, lo que le permite hacer la conexión con otras muertes y lo que marca el inicio de su narración. Por lo tanto, afirmamos que el recuerdo de Herbal aparece como afección.

Es interesante la manera en que la muerte causa tal impacto en los sujetos (no sólo en el caso de Herbal) que permite a personas que han permanecido calladas durante toda su vida, decidir hablar, por fin. En el caso de la muerte de Franco, él viene a representar el fin del sistema represivo y la censura, independientemente de que ello sea así o no ⁶. En el caso de Daniel Da Barca y Marisa Mallo, vuelve más lejana la posibilidad de reconstruir la memoria; es decir, puesto que mueren los actores de la memoria, van frustrándose las posibilidades de conocer lo ocurrido y el único recurso que queda es que Herbal decida hablar.

Ricoeur señala que la afección se relaciona con la primera persona singular, es decir con el yo, por lo tanto Herbal se constituye como representante de la memoria individual; de la experiencia propia. Sin embargo, es posible vincular a Herbal también con la rememoración y por lo tanto con un sujeto plural, con el nosotros que a su vez se conecta con la memoria colectiva. El relato se transforma en acto de rememoración en la medida que un tercero, Maria da Vistacao, va guiando el curso de la narración y, por ende, del recuerdo mismo. Herbal construye una parte del relato de la novela, y a su vez reconstruye la memoria, en primera instancia, por afección; pero luego, puesto que debe atender a las interrogantes de Maria da Vistacao, la recuperación de la memoria deja de seguir su curso natural y se convierte en rememoración, es decir, en una búsqueda que ya no tiene como protagonista a un <<yo>>, sino que a un <<nosotros>>.

El personaje de Herbal transita desde la memoria individual, hasta erigirse como representante de la memoria colectiva. Ahora bien, cabe preguntarse si esa memoria colectiva está sustentada por <<toda>> la colectividad o sólo por un grupo: de lo que se ha analizado hasta ahora es posible concluir que aunque afirmamos la existencia de una memoria colectiva, ésta nunca podrá ser universal y, al igual que existen multiplicidad de

⁶ Paul Ilie habla de una “continuidad dentro de la discontinuidad”. Según él, la ruptura comenzaría antes de la muerte del dictador y, a la muerte de este, ya estaría todo trazado. Para mayor información ver: “La cultura posfranquista, 1975-1990: continuidad dentro de la discontinuidad”. *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, 1995: AKAL.

memorias individuales, pueden existir dos o más memorias colectivas. Herbal sería representante de la memoria silenciada, reprimida o censurada.

Si bien Herbal, luego de hacer el servicio militar decide unirse a las tropas de Franco, no lo hace por convicción, sino por dinero; desde niño conoció de cerca la miseria y el maltrato, por ello se une a quien tenía el poder en ese entonces, para así aplastar y no ser aplastado, como ocurría cuando vivía en casa de su padre: “Una mujer, arrodillada ante su marido muerto, le había gritado con los ojos enrojecidos: ¡Soldado, tu también eres pueblo! Sí, pensó, es cierto. Maldito pueblo, maldita miseria. En lo sucesivo trataría de cobrar un salario por sus servicios. Se metió guardia” (p. 51).

Son los recuerdos que tiene de cuando era guardia en cárceles durante la guerra civil e inicios del franquismo, los que le vienen a causa de la muerte de Daniel y de Marisa. Herbal aparece como un personaje problemático: en primer lugar, podríamos pensar que es un personaje neutral, puesto que no hay una ideología que actúe de mediadora entre los hechos y el recuerdo que tiene de ellos y, en este sentido la ideología es reemplazada por el dinero, que actuaría de mediador entre los hechos que llevó a cabo y que, en su memoria, serían justificados por él.

Por otra parte, si bien Herbal se encuentra físicamente del lado de los represores, es un personaje que también debe hacer caso de la censura promulgada por el régimen. Nadie podía decir nada que fuera en contra de “quebrantar el prestigio de las fuerzas militares y de los elementos que presta[ba]n servicio de cooperación al Ejército” (Soto Carmona, 200: 44); pero era innegable que <<sucédían cosas>> frente a las cuales tanto adherentes como detractores del régimen deben callar. Por lo tanto, el no poder decir se extiende a todos los sujetos que formaban parte de España, manipulando, paradójicamente, la memoria de todos. Por lo tanto, Herbal pasa a formar parte de la memoria colectiva, ya no perteneciente a uno u otro bando, sino de la memoria que se ve obligada a olvidar, y por ello una de las principales características del personaje es su cercanía al silencio: “Herbal calló” (p. 48), “Herbal no hablaba casi nunca” (p. 19).

Por su parte, con respecto al narrador omnisciente que es personificado por la figura del lápiz, también se constituye como representante de la memoria colectiva. En primer lugar, la recuperación que hace el lápiz de la memoria, se inicia como rememoración y por lo tanto es asociable a un <<nosotros>>; el inicio del recuerdo se produce por el interés de un tercero por saber lo que vivió Daniel Da Barca durante la guerra, su reclusión en la cárcel y posterior exilio. La narración del lápiz se abre producto de una búsqueda del recuerdo por parte de Carlos Sousa.

En segundo lugar, el lápiz-objeto llega a Herbal luego de pasar por otras manos (u orejas), por lo tanto podríamos decir que es representante de una colectividad en la medida que <<carga>> consigo la experiencia de cinco sujetos:

“Este lápiz había pertenecido a Antonio Vidal, un carpintero que había llamado a la huelga por las ocho horas y que con él escribía notas para El Corsario, y que a su vez se lo había regalado a Pepe Villaverde, un carpintero de ribera que tenía una hija que se llamaba Mariquiña y otra Fraternidad. Villaverde era, según sus propias palabras, libertario y humanista, y empezaba sus discursos obreros hablando de amor: “Se vive como comunista si se ama, y en proporción a cuánto

se ama". Cuando se hizo listero del ferrocarril, Villaverde le regaló el lápiz a su amigo sindicalista y carpintero Marcial Villamar. Y antes que lo matasen los paseadores que iban de caza a la Falcona, Marcial le regaló el lápiz al pintor, al ver que éste intentaba dibujar el Pórtico de la Gloria con un trozo de tela" (p. 37). Finalmente, antes de morir, el pintor le regala el lápiz a Herbal.

Nuevamente se confirma la idea de memoria colectiva, pero aquí tampoco esta memoria es representativa de una amplia colectividad, sino que representa a la oposición del régimen. Todos los sujetos que tuvieron en sus manos el lápiz, además de ser carpinteros fueron miembros activos de la lucha contra Franco: Vidal promueve la huelga ⁷; Pepe Villaverde era anarquista, pues Fraternidad es un nombre usual que ponían los anarquistas a sus hijas, además "libertario y humanista" son adjetivos que se atribuyen. Por su parte, los tres últimos que tuvieron el lápiz son víctimas de la represión: Marcial será fusilado en la cárcel, pues la Falcona es uno de los nombres que se le da a la cárcel de Compostela; el pintor, luego de ser arrestado, será fusilado por Herbal; y este último sufrirá la represión de la culpabilidad por haber matado al pintor.

Herbal y el lápiz se transforman en la memoria colectiva, pues el relato concierne a <<otro>> más amplio y plural. Ellos son los portavoces de una historia que, la mayoría de las veces, no tiene que ver con su historia personal, sino que reconstruyen un pasado que pertenece a una comunidad. Ha pasado mucho tiempo, pero los recuerdos no se van porque existe una deuda con todo lo guardado, con las palabras silenciadas y con los sujetos que fueron callados por medio de la muerte. Con respecto a la deuda, Ricoeur señala: "Debemos a los que nos precedieron una parte de lo que somos. El deber de la memoria no se limita a guardar la huella material, escrituraria u otra, de los hechos pasados, sino que cultiva el sentimiento de estar obligados de los que afirmaremos más tarde que ya no están pero que estuvieron" (Ricoeur, 2003: 121).

El silenciar no implica que los sujetos pierdan la memoria. La memoria en la novela estuvo petrificada mientras estuvo vigente el poder político que lo exigía, pero una vez que éste cae, los recuerdos que han estado congelados reaparecen, aunque no nítidamente, pues arrastran consigo el dolor de la memoria: "Como una cañería a través del tiempo, la memoria apestaba a estiércol y a gas de carburo. Todo tenía, empezando por las paredes, una pátina como de tocino rancio, un color de amarillo ennegrecido que se te metía en los ojos. Por la mañana, cuando salía con las vacas, lo veía todo con esas gafas de amarillo ennegrecido" (p.53). En la novela se establece una relación entre recuerdo y dolor; los recuerdos son sufrientes y, en el caso de Herbal, son suscitados por el dolor de la muerte de Daniel y Marisa.

Herbal tiene recuerdo de todas las muertes que ha llevado a cabo y la única manera de poder relatárselos a Maria da Vistacao es a través de la justificación y, de esta manera, evitar ser silenciado nuevamente. El personaje tiene plena conciencia de que las acciones que efectuó no son dignas de ser contadas ni antes ni ahora, por ello debe encontrar una razón que las justifique; y, puesto que Herbal carece de una ideología o convicción que lo sustente, recurre a un razonamiento que aparentemente lo libera de responsabilidad, más bien, de culpa y le permite contar. Herbal comienza a relatar a

⁷ No se ha podido encontrar referencias a alguna publicación llamada "El Corsario", de acuerdo al contexto que aquí se plantea.

Maria sobre las torturas que llevaba a cabo “la Brigada del Amanecer”, y frente a la reacción de la muchacha ante la violencia de los crímenes, Herbal justifica alegando lo cotidiano o común que resultaban ser:

“No te asustes, mujer, **se hacían cosas así**, le dijo Herbal a Maria da Vistacao. Sé de uno de esos que le fue a dar el pésame a una viuda y le dejó un dedo del marido en la mano. Supo que era de él por la alianza” (p. 25, la negrita es nuestra). Los actos cometidos han perdido toda validez y ni siquiera la ideología que los movía en un principio los puede respaldar ahora, por ello, lo único que los legitima ante los ojos de los personajes es la frecuencia con la que se hacían, lo que les otorga un carácter de cotidianidad y familiaridad; las ideas que sustentaban las torturas ya no tienen vigencia, y probablemente nunca la tuvieron, por ello la única manera de justificar las cientos de muertes es a través de este recurso, que desplaza la culpa hacia los otros que mataron y torturaron antes.

En este mismo sentido, la equivocación es otra justificación frecuente de las muertes, y Herbal intentar utilizar este recurso al planear la muerte de su cuñado, fingiendo que se le ha escapado un tiro, pero no puede controlarse y dispara tres, por lo que es encarcelado: “Eso fue lo que me perdió. Lo tenía todo pensado. Pensaba alegar que se me había escapado uno al limpiar el arma. Por aquel entonces eso era muy frecuente” (p. 187). La frecuencia de los crímenes y facilidad con que se cometían <<errores>> permite a los sujetos asesinar a otros incluso cuando no encuentran una justificación política de por medio, sino que simplemente atendiendo a sus propios intereses personales, o de un familiar, en el caso de Herbal. El guardia asesina a su cuñado puesto que encuentra a su hermana muy enferma debido al maltrato que le daba Zalo Puga. Sin embargo, aquí podemos ver la ironía de que Herbal no encuentra justificación para el crimen de su cuñado, pues no tiene un fundamento político y es encarcelado, pero nunca es castigado por todas las ejecuciones que llevó a cabo en la cárcel.

En esta sección hemos estudiado los dos polos reconstructores del pasado, a Herbal y el lápiz; hemos visto cómo se construyen a sí mismos como portadores de la memoria colectiva; de qué manera esta última está en relación con el dolor; y cómo, por medio de la justificación de los crímenes se vuelve posible el contar. Ahora, es necesario estudiar de qué manera la construcción de la memoria, más específicamente, los hechos reconstruidos son la base de la construcción de la identidad; es por ello que daremos inicio al segundo segmento de nuestro capítulo, en el que partiremos preguntándonos por el <<¿qué?>>.

La cárcel de Compostela como metáfora de España

“Y es que la sangre es el recuerdo más reacio al olvido (...).”⁸

⁸ Reig Tapia, Alberto. “Represión y esfuerzos humanitarios”. *La guerra de España*. Madrid. Edgard Malefakis, editor. Madrid: Taurus, 1996. 571-602.

La búsqueda del poder político por controlar la información y la memoria se relaciona, entre otras cosas, con el hecho de que ello ejerce un poder en el imaginario que los sujetos tienen de sí mismos; y por lo tanto ese pasado cobra valor en la medida que es decisivo en el desarrollo tanto de las individualidades, como de los pueblos: “La memoria es un elemento constitutivo del sentimiento de identidad, tanto individual como colectivo, en la medida en que es un factor extremadamente importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí mismo”⁹.

En *El lápiz del carpintero* la relación entre memoria e identidad se puede observar en torno a los recuerdos de Herbal. Herbal vivió toda su infancia y adolescencia en una aldea muy pequeña; desde niño tuvo que realizar los trabajos que su padre le encomendaba. Vivió siempre perturbado por la imagen paterna que lo agredía constantemente: “(...) y fue el padre, riéndose de su boca desdentada, quien lo agarró por el cogote y le hizo ver las estrellas” (p. 38). Los recuerdos que tiene de su infancia no son gratos; todos sus recuerdos tienen un olor desagradable: “En su casa había muy pocas cosas bonitas. La recordaba sin nostalgia, llena de humo o moscas.” (p.53).

Y será porque “(...) la identidad personal es explicada en términos de lo recordado o de lo recordable, es decir, en términos de memoria” (Rabossi, 1989: 9) que los recuerdos de infancia seguirán a Herbal a lo largo de toda su vida; son sus recuerdos de miseria y pobreza los que lo llevará a tomar la decisión de unirse al bando franquista, pues necesita un sueldo para poder sobrevivir. Herbal realiza su trabajo no siempre atendiendo a los intereses de Franco, sino que su actuar responderá a sus intereses personales y, si bien, en algunas oportunidades coincide con los valores que persigue el régimen, será siempre mera coincidencia.

En el sentido de pensar la identidad en términos de lo recordado, en la infancia de Herbal habrá dos figuras que lo marcarán a lo largo de su vida: su tío Nan, el carpintero, y su tío el trampero (que posteriormente, cuando ya es carcelero, se desplazará a la voz del pintor y el Hombre de Hierro que lo acosarán constantemente debido al “trastorno en la cabeza”¹⁰). Cada vez que Herbal tiene que matar se acuerda de su tío el trampero, y así puede llevar a cabo sus actos: “Lo siento mucho, socio. Y mi tío apretaba el gatillo. Prefería no tener que hacerlo, amigo. Y entonces mi tío le daba duramente con la estaca, un golpe certero en la nuca al zorro atrapado en el cepo. Entre mi tío el trampero y su presa había el instante de una mirada. Él le decía con los ojos, y yo oí ese murmullo, que no tenía más remedio. Eso fue lo que yo sentí ante el pintor” (p. 23). En esta cita es posible observar de qué manera alternan la voz de Herbal y el recuerdo de su tío cuando mataba a los animales; es Herbal quien pide disculpas, en la mente de Herbal es su tío

⁹ Pollak, confrontarse con: Jelin, 2002: 5.

¹⁰ En un sistema tan represivo y autoritario la locura y los desórdenes mentales pasan a ser la expresión máxima de la angustia y la disconformidad de los sujetos: hay en *El lápiz del carpintero* un sanatorio lleno de enfermos; y hay también, enfermos que andan sueltos, como Herbal. El pintor, refiriéndose a los locos del manicomio de Conxo: “En el jardín, un loco permanecía abrazado al tronco de un boj. El pintor pensó que el boj tenía, por lo menos, doscientos años, y que aquel hombre buscaba algo firme” (p. 42). En la novela, la locura aparece como un síntoma de una sociedad que no es capaz de sostener a los sujetos y caen en el desvarío.

quien tira del gatillo, pero en <<realidad>>es Herbal quien asesina.

La importancia del recuerdo radica en que ellos no son meros reflejos ni copias exactas de los acontecimientos, sino que incluyen percepciones y además son portadores de las reflexiones que cada persona hace de ellos. Desde esta perspectiva, surge una duda, que por lo demás, ha sido tema de discusión de muchos estudiosos: ¿es posible hablar de memoria colectiva? Y habrá que decir que sí, en la medida que entendemos que “las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo” (Jelin. 2002: 25). Cuando ocurren tragedias colectivas, como en el caso de España, o de hechos de impacto que involucran a una gran cantidad de personas, la idea de memoria colectiva se vuelve más plausible, puesto que, a pesar de que las experiencias nunca son idénticas, tienen elementos comunes que promueven sentimientos compartidos.

Es por ello que se vuelve necesario revisar los acontecimientos que son reconstruidos en *El lápiz del carpintero*, es decir, responder a la pregunta <<¿qué se recuerda?>>, y la percepción que tienen los narradores de ello. Para revisar estos acontecimientos partiremos de la idea de que en la novela la cárcel de Compostela funciona como una metáfora de lo que fue España durante la guerra civil y primeros años del franquismo: “Yo era un vigía que no vigilaba. Nadie se iba a fugar. ¿Para qué? España toda era una cárcel” (pp. 165-166). En esta España-cárcel habrá tres elementos que serán motivos recurrentes de recuerdo: la muerte, la miseria, y en un grado menor, pero no por ello con menos significación, la iglesia católica.

La iglesia jugó un rol protagónico en el desarrollo de los acontecimientos; y de hecho, la guerra fue vista como una cruzada contra los hombres alejados de Dios. El poder monetario que tenía la iglesia se tradujo en influencias en el poder político, la Iglesia, junto al ejército, fueron los dos grandes pilares de apoyo al régimen franquista, sirviendo de intermediaria en lo que se refiere a asuntos locales, como a las relaciones con los otros países. Esta relación entre el sistema autoritario-represivo y la iglesia se deja ver en la novela en la descripción de la estructura de la cárcel: “La cárcel de Santiago, conocida como A Falcona, estaba detrás del palacio de Raxoi (...) justo en frente de la catedral, de tal forma que si excavabas un túnel ibas a dar a la cripta del Apóstol” (p. 27). Pero en la novela nunca nadie cavó un túnel, porque si alguien llegaba a la iglesia no encontraría salvación, sino que lo más probable era que sería devuelto, con pala y todo, a la prisión.

Además, se sugiere el contacto que tenían los sacerdotes con las prostitutas, puesto que se señala que “cada catedral medieval, el gran templo de Dios, tenía cerca un *Inferniño*, el lugar del pecado. Porque detrás de la prisión estaba el Pombal, el barrio de las putas” (p. 27). El carácter corrupto de la Iglesia se deja ver por el parentesco con el *Inferniño*, que puede traducirse como <<infiernito>>. El apoyo de la iglesia a Franco será un asunto que luego de más de medio siglo seguirá pesando en la relación entre los españoles y la iglesia: hay un malestar compartido contra una institución que decidió tomar partido por los poderosos y represores y por promover y defender la idea de que la guerra de 1936 era una guerra religiosa.¹¹

Si bien, la Iglesia ha tratado de dejar en claro que no formó parte del complot del 18

de julio de 1936, es innegable la participación y el apoyo que se brindó a Franco en “la configuración de un nuevo orden social”¹² (García de Cortázar, 1996:514). La novela recuerda, y recupera concretamente el apoyo del papa Pío XII a Franco: “El capellán leyó el telegrama que el Papa Pío XII acababa de enviarle a Franco el 31 de marzo: “Alzamos nuestro corazón a Dios, damos sinceras gracias a Su Excelencia por la victoria de la católica España”¹³ (p. 105).

Cuando el narrador trae a la memoria la carta del papa, el resto de los personajes se encuentran en ese momento en la capilla de la cárcel. Esta situación es caricaturizada y se muestra al capellán que lee la carta como un sujeto totalmente ridículo, intercalando su discurso con frases en latín, y pidiendo por la paz cuando su mensaje era escuchado principalmente por presos que habían sufrido la tortura y el asesinato de amigos cercanos; hechos que apoyó en todo momento la iglesia¹⁴. La novela funciona como la re-afirmación de un hecho al que la iglesia ha intentado restar importancia; lo hace rescatando lo invisible, sacando a la luz lo oculto.

En la cárcel, y en España, la muerte anda a la orden del día. En la novela las muertes pierden todo el sentido ideológico que pretendieron tener; la cantidad de fusilados le dan a la muerte un carácter de casualidad y cotidianeidad: “Porque eso sí que era curioso. Sin ningún aviso, como si fuera cosa de la luna, todo el mundo sabía cuando era noche de sangre” (p. 65). Y es que, sobre todo en los inicios de la guerra, se produce un descontrol de quienes tenían las armas, y los fusilamientos no son llevados a cabo de manera selectiva, sino como “operaciones de limpieza y pacificación” (Reig, 1996: 589) produciéndose situaciones como en el bombardeo de Guernica, el 26 de abril de 1937, en que cayeron sobre la ciudad cerca de treinta toneladas de bombas, provocándose la muerte de mil seiscientos muertos.

Se distorsionan los motivos para matar, y no hay más razón que la aleatoriedad y el azar. Ya no hay una justificación política que los valide y personas ajenas al conflicto, los <<inocentes>>, pasan a ser blanco de fusilamiento, como Dombodán¹⁵, un muchacho

¹¹ “Condenas, exculpaciones y apologías caen sobre la Iglesia cuando se pregunta por su actuación en la guerra y por su influencia en el desarrollo de los hechos. Para muchos españoles la herida de la guerra continúa sangrando por el lado de la iglesia. Y sangra aún más cuando Roma coloca en los altares a eclesiásticos sacrificados a lo largo del trienio”.(García de Cortázar, 1996: 512)

¹² Para más información ver: García de Cortázar, 1996.

¹³ Las palabras que el papa envió a Franco en agradecimiento por la victoria de 1939 fueron las siguientes: “*España (...) acaba de dar a los profetas del ateísmo materialista de nuestro siglo la prueba más excelsa de que por encima de todo están los valores de la religión y del espíritu (Pío XII, 1939) ”. Confrontarse con: Carla Antonelli. “El Papa Pío XII, Hitler y el genocidio judío ¿Recta razón de la Iglesia? ”. <<http://www.sindioses.org/sociedad/pioxii.html>>.*

¹⁴ Debemos rescatar que hubo gran cantidad de sacerdotes que se unieron al bando republicano, de los cuales muchos murieron, pero, oficial y públicamente, la Iglesia apoyó la dictadura de Franco.

¹⁵ Dombodán será un personaje recurrente en la narrativa de Rivas, aunque sus características no serán constantes. Aparece como personaje en el cuento *La lengua de las mariposas* (Rivas, 1999) y en su última novela *Los libros arden mal* (Rivas, 2007).

con retraso que cae preso por juntarse con unos mineros que protestaban: “Este Dombodán era un muchachote grandón, bueno como el pan y un poquito atrasado, de esos que por aquí llamamos inocentes (...)” (p. 73).

Con respecto a esto, llama la atención que en la novela aparezca un personaje llamado Casal. En la realidad, este personaje fue un activo republicano galleguista, relacionado con el desarrollo de la industria editorial. Si bien, en la novela no aparece relatado su asesinato, su nombre necesariamente se conecta con la muerte, puesto que muere el mismo día que Federico García Lorca¹⁶. En 1936 España estaba en uno de los momentos de más esplendor de su historia intelectual y artística, y la guerra viene a provocar un quiebre devastador en la cultura. Frente a esta situación, la novela se plantea como un homenaje a esos muchos intelectuales que murieron durante la guerra y se plantea también como un bastión frente al olvido de esas y otras muertes.

La miseria viene a ser otra de las consecuencias de la guerra, que se convierte en otro de los motivos de la novela: hambre, ropas gastadas, frío y, a medida que avanza la dictadura, la tuberculosis se vuelve una enfermedad inevitable entre los presos: “Algunos de nosotros salíamos por víveres. Volvíamos con las manos vacías. Todas las estaciones olían a hambre (...)”¹⁷ (p. 154). Aunque ello no sólo ha afectado a los presos, sino que los que eran pobres se han empobrecido aún más, y los ricos...

Pero la miseria sólo ha alcanzado a aquel sector de la sociedad que se opone al régimen franquista, mientras que los sujetos que han utilizado sus contactos, se han enriquecido con el robo, con el cobro de impuestos y con el tráfico de especies. Zalo Puga, el cuñado de Herbal, es un ejemplo de ello: “Zalo Puga había **engordado** mucho durante la guerra. Trabajaba en abastos. Era de los que salían a decomisar víveres por las aldeas” (p. 98, la negrita es mía). Y es que muchos han utilizado la guerra según su propia conveniencia y no tienen ideales que los respalden.

En una ocasión, frente a la solicitud de Herbal de ser trasladado a Coruña, un oficial le responde: “Libramos una guerra implacable contra el mal, de nuestra victoria depende la salvación de la cristiandad, miles de hombres se juegan el pellejo a esta hora en las trincheras. Mientras tanto, ¿qué hacemos nosotros? Tramitar solicitudes. Mariconadas. Voluntarios, voluntarios para luchar por Dios y por la patria, eso quisiera yo tener aquí, en fila, a la puerta de mi despacho” (pp. 61-62). Pero no duda en firmar la solicitud cuando un superior suyo ha dado la orden, por lo que su discurso queda sepultado en ese instante. Los mismos militares partidarios del régimen se dan cuenta que para algunos sujetos la <<cruzada>> ha perdido toda significación y se ha convertido en una búsqueda

¹⁶ Manuel Rivas, haciendo alusión a la novela “Los libros arden mal”, señala que son fundamentales para él las designaciones directas, en nuestro caso, la alusión a Casal: “Si hablamos de crimen en abstracto parece que todo queda más difuso, pero si nombramos el crimen sabemos que no estamos hablando de abstracciones de ficción”. Entrevista: “La frase de no remover la memoria histórica es el último coletazo de las mentes dictatoriales”. En: <<http://www.nortecastilla.es/20070930/cultura/manuel-rivas-defiende-escritura-20070930.html>>.

¹⁷ La comida se vuelve en uno de los sueños más anhelados por los presos de la cárcel de Compostela. En una ocasión, Daniel Da Barca hipnotiza a uno de los presos y lo hace disfrutar de una serie de platos típicos de Galicia, siendo sus tradiciones un tema frecuente en *El lápiz del carpintero*, como en la mayoría de su narrativa.

de intereses, pero nada se puede hacer, en este caso porque Landesa, un militar de más rango está involucrado.

Desmemoria

Los encargados de recibir los recuerdos en *El lápiz del carpintero* son Maria da Vistacao y Carlos Sousa. Ellos representan la ausencia de memoria; no tienen antecedentes del pasado y, en el caso de Carlos, no hay interés por saber, sino que por circunstancias <<casuales>> Maria y Carlos se transforman en los receptores de Herbal y el Lápiz. Para finalizar este capítulo, se vuelve necesario hablar sobre la juventud desmemoriada que es representativa de las nuevas generaciones españolas que no se quieren hacer cargo de la historia. Empezaremos citando las palabras de Yosef Yerushalmi:

“(...) cuando decimos que un pueblo “recuerda”, en realidad decimos primero que un pasado fue activamente transmitido a las generaciones contemporáneas, a través de lo que en otro lugar llamé “los canales y receptáculos de la memoria” y que Pierre Nora llama con acierto “los lugares de la memoria” y que después ese pasado transmitido se recibió como cargado de un sentido propio. En consecuencia, un pueblo “olvida” cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente, o cuando ésta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo a su vez, lo que viene a ser lo mismo” (Yerushalmi, 1989: 17-18).

Durante la dictadura de Franco se produce un quiebre en el curso habitual de la memoria; vivimos, percibimos esas vivencias, los recordamos y, como hemos visto anteriormente, debido a la importancia que tienen estos recuerdos en la identidad de los sujetos, tienden a ser contados. Durante la dictadura el proceso se detiene en la etapa del recordar, puesto que el decir se torna peligroso; la palabra se censura y la represión y el miedo provocan que los sujetos no puedan traspasar sus experiencias a sus hijos y nietos.

En *El lápiz del carpintero* ya ha caído la dictadura y los personajes ahora pueden hablar. Sin embargo, nos encontramos en la novela con que la generación posterior a la de los que vivieron la guerra y represión, no desean sentirse partícipes de sus recuerdos, y por lo tanto, en palabras de Yerushalmi, el pueblo olvida. Desde esta perspectiva, Maria da Vistacao y Carlos Sousa representan a <<los nietos>> de la dictadura que no tienen ningún contacto con el pasado. Ahora bien, cuando decimos que el pueblo ha olvidado, es en la medida que no hay quienes reciban la memoria, pero los sujetos que vivieron el holocausto no olvidarán jamás.

Maria da Vistacao es una prostituta que trabaja en el mismo burdel que Herbal, ha llegado a España de manera ilegal, y de manera ilegal “se la habían vendido a Manila”. Ella es un personaje totalmente ajeno a la historia y al contexto español; sólo conoce de España lo que puede ver a través de su ventana. A ella será entregada la memoria de Herbal y puesto que está prisionera del burdel, el relato le permitirá salir, al menos imaginariamente, y encontrarse con el exterior y sus personajes. Ya ha terminado la guerra, ha regresado la democracia, pero los personajes son aún prisioneros de la cárcel: Herbal trabaja como vigilante, igual que años atrás, y Maria está prisionera de Manila, es

un encierro físico, pero también mental, ya que está presa del desconocimiento.

El relato se inicia para Maria cuando se encuentra en un estado de incomodidad y malestar. No trabaja como prostituta por voluntad propia, sino que ha sido comprada por Manila y la mañana que se inicia el relato de herbal ella siente el peso de su trabajo: “Había despertado con resaca, la boca de ceniza, el sexo dolorido por las cargas robustas de los contrabandistas, y le apeteció un zumo de limón con cerveza fría” (p. 21). Si bien, Maria está privada de libertad, a través de su ventana las cosas no se ven mejores: “Tras el soto, había un cementerio de coches. A veces se veía gente rebuscando cosas entre la chatarra. Pero el único habitante fijo era un perro encadenado a un coche sin ruedas que le servía de caseta” (p. 20). Esto nos recuerda la idea de que “España toda era una cárcel”, que se vuelve a repetir caída ya la dictadura, pues afuera lo único que se logra ver es un perro prisionero, igual que Maria; e igual que Daniel Da Barca en los años de represión. Es por la angustia de Maria, al darse cuenta que no es libre, que cuando Herbal intenta traspasarle su historia ella no puede prestar atención y mostrar interés más que por los hechos de las historias que le proporcionan una esperanza de poder escapar de la miseria de la cual ella, al igual que los que vivieron la guerra, también forma parte.

A Maria da Vistacao no le interesan los hechos políticos de la narración, y en reiteradas ocasiones guía el curso del relato, poniendo el acento en los temas amorosos o en la vida íntima de las personas: “¿Y qué se decían?, preguntó Maria da Vistacao, cuando juntaban las manos por la punta de los dedos” (p. 64); “¿Cómo se abrazaban, Herbal?, le preguntó la chica del club de alterne” (p. 140); “¿Y qué fue de aquel muchacho, el desertor?, preguntó con ansia Maria de Vitacao” (154); “¿Tenías celos, eh?, comentó sonriente Maria da Vistacao” (p. 157); “¿Tú crees que a ella le gustaba?, preguntó Maria da Vistacao, yendo a lo que le interesaba” (p. 161).

El curso de la memoria se ve interrumpido durante treinta y nueve años, y las consecuencias que dejaron dichos años sobre los sujetos, imposibilita que el discurso sea transmitido de manera efectiva. Hay una crisis comunicativa, porque el dolor de la experiencia que se intenta transmitir, carga la violencia y amargura de los hechos; lo que produce, según Marc Augé¹⁸ (Augé, 1998: 101), que dicha experiencia se torne incomunicable. El autor hace referencia a la imposibilidad de contar en situaciones de catástrofe, y pone como ejemplo a los sujetos que sufrieron la experiencia en campos de concentración.

Por su parte, Carlos Sousa representa la desmemoria de un grupo de sujetos que no se sienten interesados por conocer los hechos del pasado. Carlos es periodista y ha sido enviado por el periódico donde trabaja a realizar una entrevista a Daniel Da Barca, trabajo que este joven realiza con desencanto y abandono:

“En el periódico le habían dicho: hazle una entrevista. Es un viejo exiliado. Cuentan que hasta trató al Che Guevara en México. ¿Y eso hoy a quien podría importarle? Sólo a un jefe de información local que por las noches lee Le Monde Diplomatique. Sousa aborrecía la política. En realidad aborrecía el periodismo. En los últimos años había trabajado en la sección de sucesos. Estaba quemado. El

¹⁸ Augé, Marc, Las formas del olvido, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 101.

mundo era un estercolero¹⁹ (pp. 10-11).

Carlos no tiene ningún interés por “*los sucesos*”, por el periodismo ni por la política. Él es la ausencia total de recuerdos; la desmemoria absoluta, a diferencia de Maria da Vistacao que muestra interés al menos por los hechos amorosos. Por ser periodista tiene la oportunidad de conocer directamente las fuentes del pasado, y a pesar de ello no tiene interés por recibir la información. El podría conocer la <<verdad>> que se ha silenciado por tantos años de primera fuente, pero se rehúsa a hacerlo. Ahora bien, es la juventud, los nietos de quienes participaron del conflicto, los que no quieren saber, porque el jefe de Carlos, que probablemente es mayor que él lo envía a hacer la entrevista. Además, su jefe es heredero de las ideas políticas de <<los rojos>>, puesto que trabaja en un diario de tendencia izquierdista.

Por otra parte, con Carlos Sousa, este periodista que no quiere informarse y que por lo tanto tampoco quiere informar, se hace una crítica a la manera en que los medios de comunicación han desarrollado el problema de la guerra y posterior dictadura; no se han hecho cargo de transmitir, se han hecho parte del silencio, y por ello Sousa permanece en silencio la mayor parte de la novela; sólo interviene al inicio, luego desaparece hasta el final de la historia, ocasión en que su voz no interviene²⁰.

La comunicación no se puede lograr si, a quienes está dirigida la información no desean oír. En la novela es posible observar un tránsito entre un olvido impuesto, que afecta a quienes sufrieron la censura, pero también podemos constatar un olvido voluntario de los sujetos; el narrador comenta, haciendo referencia al doctor Nóvoa: “Yo conocí a Nóvoa Santos, dijo Casal. Le edité algún escrito y puedo decir que éramos buenos amigos. Ese hombre era un portento. Demasiado excepcional para este **país tan ingrato**” (p. 31, la negrita es mía). La ingratitud implica el olvido de favores o beneficios recibidos antes de alguien, por lo tanto el narrado apela contra el olvido de quienes lucharon por la democracia, contra las tropas de Franco.

Y puesto que la memoria no ha logrado ser traspasada a las nuevas generaciones, es posible observar algunos elementos en la novela que dan cuenta de un tiempo que no avanza por el país ni por los personajes; sobre todo por aquellos que no han podido asumir el pasado: Herbal no envejece y la muerte no lo alcanza porque no ha resuelto el

¹⁹ ***Pilar Barreiro y otros evalúan el hecho de que a Carlos Sousa lo envían del periódico como un interés por parte del pueblo de encontrarse con su pasado: “Toda persona necesita ajustar las cuentas con su pasado para poder afrontarse presente con dignidad. La misma necesidad tienen los pueblos”. Si bien concordamos con las palabras recién citadas, pero no con la idea de que hay un interés por parte del pueblo por saber. Para más información ver: <<http://www.educa.aragob.es/alectura/pdfmonogra/manuelrivas.pdf>>.***

²⁰ Con respecto a la ausencia de memoria y el papel que han jugado los medios de comunicación en ella, en la entrevista “Mi primer libro fue la memoria de mi madre” Manuel Rivas afirma lo siguiente (que vale tanto como testimonio que como opinión de autor): “(...) ni las generaciones de mis mayores ni yo ni mis menores han podido ver nunca en una televisión en España imágenes de cárceles del franquismo, de campos de concentración o de campos de trabajo de la dictadura, que los había y muchos. Hay, si acaso, alguna película que retrató el Valle de los Caídos, pero no existe una iconografía real. Un joven español ha visto muchas veces un campo de concentración nazi, ha visto películas extraordinarias sobre el exterminio judío; pero nunca ha visto una película en que aparezca eso mismo pero situado en España, porque aquí hubo también, como habla el historiador Paul Preston, un holocausto”. En: <http://www.abab.com/no19/rivas.php>.

conflicto que tiene con su memoria, y sólo puede morir en la medida que reconstruye la memoria a través de la narración ²¹ : “Conocía gente mayor que parecía mucho más joven de lo que era por una especie de pacto alegre y despreocupado con el tiempo. (...) Pero sólo conocía a una persona, y esa era Herbal, que se mantenía joven por fatalidad” (p. 142).

Puesto que Herbal durante tanto tiempo no asumió su pasado de sombra (“me fui como había llegado. Como su sombra” (p. 171), a pesar de cambiar de rubro, sigue cumpliendo la misma función que tuvo durante la guerra: se ha convertido en guardia del burdel, de la misma manera que lo fue años atrás en la cárcel de Compostela: “Herbal permanecía acodado al fondo de la barra, como un guardia en su garita” (p. 19). Del burdel y de la cárcel será al mismo tiempo carcelero y prisionero, puesto que se desplaza junto con los presos, y únicamente sale de la prisión para desplazarse a la casa de su hermana, donde podrá fluir su cárcel interior. Por otra parte, del burdel sólo logra salir cuando logra sacar de sí mismo su pasado.

A continuación, estudiaremos el tratamiento de la memoria en la novela, tomando en cuenta la imposibilidad de decir debido a la censura y represión, y también veremos de qué manera, por medio de la creación de otros lenguajes, se hace posible el contar la memoria que se tiene de los acontecimientos, que no pueden ser expresados con el lenguaje cotidiano.

²¹ Pilar Barreiro y otros señalan, en relación a la producción del relato de Herbal y a la muerte, lo siguiente: “Sólo este descargo de conciencia, dirigido por la voz del pintor por él asesinado, le hará afrontar sin miedo su propia muerte”. Ver: <<http://www.educa.aragob.es/alectura/pdfmonogra/manuelrivas.pdf>>.

CAPITULO II

La memoria necesita del lenguaje para ser transmitida. A través de él es posible articular las distintas imágenes que tenemos en la mente: nuestros recuerdos aparecen como imágenes estáticas y es por medio de la narración que podemos darles un sentido coherente y finalmente transmitir esos recuerdos: “Evidentemente, el lenguaje permitió esta exteriorización de la memoria humana y por esta razón se lo considera su primera ampliación. Desde este punto de vista, los etnotextos y la literatura oral constituyen archivos de primer orden” (Candau, 2006: 42).

El silencio en la novela se presenta como uno de los ejes frente a los cuales se estructura la narración. Este silencio, aparece al menos de dos maneras en la novela: por una parte, como un silencio voluntario, como un omitir y negar información; y también, como un silencio obligado, es decir, un silencio que se transforma en el silenciamiento de sujetos que probablemente no desean callar. Estas dos formas de silencio tienen que ver con dos formas distintas de relacionarse con la memoria: los que callan, pretendiendo que no ocurrió y los que callan, pero recuerdan. Esta problemática será la que desarrollaremos en la primera sección del capítulo; además, estudiaremos de qué manera la imposibilidad de decir posibilita la creación de otro tipo de lenguaje, indirecto y muchas veces disfrazado, pero no menos efectivo. Luego, nos ocuparemos de comprender de qué manera los personajes reflexionan en torno a la problemática de la memoria y el relato, para comprender su importancia en el desarrollo de la historia y de los personajes.

Imposibilidad de decir y de hacer memoria

Si bien, la guerra produce un quiebre en la cultura española, la producción cultural no se detiene. La censura origina la creación de nuevas formas de expresión para poder decir lo que no está permitido; el régimen no pudo impedir que se ocultase el descontento de muchas personas que estaban en contra de la dictadura, y la novela da cuenta de ello. Los sujetos se ven obligados y forzados a inventar nuevas formas de escritura, disfrazando su discurso o creando claves para sortear la represión sin tener que callar²². En este sentido podemos encontrar al menos tres formas de expresión en la novela: la oralidad, la escritura, y la pintura; cada una de ellas tomará distinta <<finalidad>> dependiendo de quien la promueva.

La oralidad tendrá diferentes sentidos en la novela según el momento en que se enuncie: durante el franquismo lo oral tendrá que ver con la huella, mientras que, caída la dictadura, tendrá que ver con el testimonio de lo íntimo y personal. Con respecto a lo primero, la huella tiende a confirmar que un hecho sí ocurrió; por lo tanto la huella es un elemento que imposibilita el olvido de ese hecho o posibilita su recuerdo. Paul Ricoeur afirma tres tipos de huella:

“(...) la huella escrita, convertida, en el plano de la operación historiográfica, en huella documental; la huella psíquica, que se puede llamar también impresión en vez de impronta, impresión en el sentido de afección, dejada en nosotros por un acontecimiento que marca o, como suele decirse, que deja huella; finalmente, la huella cerebral, cortical, de la que tratan las neurociencias.” (Ricoeur: 2003, p. 542).

En este sentido, se tiende a pensar que la palabra oral, en oposición a la palabra escrita, no deja huella, puesto que no es concreta. Por ello, en la novela se hace uso de la voz cuando se pretende que ese hecho pueda ser olvidado y, por lo tanto, no comunicado a otros: “Lo que aquí se hable, nunca se ha hablado” (p. 43), “Y olvide lo dicho” (p. 62). Sin embargo, el acto de decir a alguien de manera oral puede dejar un tipo de huella que no es <<visible>>, la huella que Ricoeur llama impresión, que es la que evoca la mayoría de nuestros recuerdos, y que es la que posibilita el relato de Herbal.

Además, probablemente la huella psíquica, al igual que las cicatrices (que Ricoeur no menciona, pero que son un tipo de huella muy poderosa) sean las más difíciles de eliminar, porque son huellas <<en nosotros>>; y la única manera de borrarlas es por medio del asesinato, que pasa a convertirse en huella por ausencia, pues implica la conciencia de que algo que estuvo ya no está, lo que origina la reflexión.

En este sentido, el seguimiento que hace Herbal a Daniel da Barca, que será

²² Este conflicto ha llevado a muchos críticos a decir “vivíamos mejor con Franco que sin él”, puesto que la muerte de Franco y el regreso de la democracia no trae consigo la gran novela que todos esperaban. Y es que la censura y represión implicó que los escritores debieran resistir por medio de un gran trabajo imaginativo, trabajo que se echará de menos en parte de la narrativa posfranquista.

<<escrito>> para Landesa, se hace a través de una letra tortuosa: “Cuatro meses después de la reunión, a finales de junio, Herbal entregó el informe del doctor Da Barca. El sargento lo valoró al peso. Pues sí que parece una novela. Era una carpeta con un montón de notas, escritas a mano con una grafía tortuosa. Los abundantes borrones de tinta, cicatrizados con papel secante, parecían vestigios de una fatigosa pelea. De no ser azules, se diría que eran gotas de sangre caídas de la frente del escribano” (p. 45). El que los apuntes parezcan “una novela” les otorga el carácter de ficticio bajo el cual juega Landesa, y posibilita pensar que ello no ocurrió en la realidad. Sin embargo, la “grafía tortuosa” permite que se transforme en testimonio o huella, tanto del seguimiento del doctor, como de la petición del sargento de realizarlo, y en este sentido, al igual que en la tortura, las letras se convierten en cicatrices.

En la novela, el silenciar y el ocultar aparecen como una forma de enfrentarse con el pasado propia de personajes que son cercanos o simpatizantes con el régimen: como el abuelo de Marisa que, cuando ella se intentó suicidar cortándose las venas “decidió que aquello no había sucedido nunca” (p. 130). Por otra parte, el grupo de intelectuales que se oponen a la dictadura se caracterizan por su intento de dejar huella, aunque de otra forma. Ellos se expresan buscando otras técnicas para poder decir lo que no está permitido, y que por lo tanto, aunque muchas veces los militares no son capaces de descifrar los códigos que utilizan, saben que son peligrosos. Por eso el pintor es encarcelado: “De aquella reunión que nunca tuvo lugar, Herbal recordaría, pasado el tiempo, y de nuevo en su memoria aquel rumor de la fuente donde se lavaban las tripas, el instante en que alguien habló del pintor. No es pintor de brocha gorda, informó el sargento Landesa al agente finalmente encargado de su vigilancia. Éste pinta ideas.” (p. 44). Y una de esas ideas será el dibujo del Pórtico de la Gloria que pinta en un trozo de tela, con un lápiz de carpintero.

El Pórtico de la Gloria es un conjunto de esculturas que se encuentran en la entrada de la Catedral de Santiago de Compostela (ver anexo I), fue creado en la Edad Media por el Maestro Mateo, según petición de Fernando II. El Pórtico de la Gloria reproduce un pasaje de la Biblia, en el cual se otorga movilidad a cada uno de sus personajes, creando con ello la sensación de que “las figuras hablan, cantan y construyen una verdadera atmósfera mística y religiosa”²³.

En la novela, el Pintor hace una imitación pictórica del pórtico en la que sustituye los rostros de los personajes bíblicos de la escultura por la de sus compañeros de prisión. Con su lápiz de carpintero cambia a Moisés que sostiene las tablas de la ley por Casal, quien había sido alcalde de Compostela; a San Juan Evangelista con los pies sobre el águila por Pasín, que era del sindicato ferroviario; a San Pablo por el Teniente Martínez, que fue carabinero y concejal republicano; a la pareja de Ancianos que tocan el organistrum, por Ferreiro Zas y Gonzáles de Cesures, “dos viejos encarcelados” (p. 39); al ángel que tocaba la trompeta por Dombodán “que era el más joven y algo inocente” (p. 39); y al profeta Daniel lo dibuja con la cara de Daniel Da Barca, protagonista de la novela

24 .

El franquismo utilizó como herramienta al catolicismo y a los valores que defendía la

²³ En: <<http://www.archicompostela.org/Catedral/Por-Gloria.html>>.

iglesia. Por ello, disfrazando a sus compañeros de cárcel con túnicas religiosas, el pintor logra despistar todo acto represivo y expresar su sentimiento hacia el franquismo y frente a todo su séquito, pues "(...) el zócalo del pórtico de la Gloria estaba poblado de monstruos, con garras y picos" (p. 39). De esta manera el dibujo del pintor funciona como una doble ironía, en la medida que Daniel se ríe burlonamente de los monstruos que representan a los militares, y también, puesto que, utilizando el motivo religioso logra zafarse de la censura.

El Pórtico de la Gloria ha tenido múltiples interpretaciones. Daniel es la figura más popular de la Catedral, porque es la única escultura que sonríe y que mira hacia el exterior, contrastando con los otros profetas. Se cree que "su sonrisa se basa en la certeza profética, en la confianza en el futuro, en la esperanza"²⁵, que también coincide con la función que cumple Daniel Da Barca en la novela; a pesar de de su doble condena a muerte logra seguir viviendo y logrando que otros personajes también puedan hacerlo.

De la misma manera, Daniel Da Barca se comunica con sus <<cómplices>> que están fuera de la cárcel. Da Barca es uno de los líderes de la oposición que dirige los movimientos del grupo, y puesto que los militares leen la correspondencia, se comunica por medio de claves deportivas: "Al parecer, le contó a Herbal uno de los guardias que lo habían escoltado, la policía llevaba tiempo detrás del tal Chacho sin imaginar que cantaba desde la jaula. Era una leyenda entre la resistencia. Las combinaciones de jugadores que sugería en sus cartas, los comentarios de tácticas futbolísticas, eran en realidad informaciones cifradas para la organización clandestina. Desde sus tiempos de dirigente republicano y la estancia en prisión, Da Barca era **un archivo viviente**. Lo tenía todo en la cabeza. Sus textos, con testimonios de la represión, se publicaban en la prensa inglesa y en la americana. Le iban a abrir un nuevo proceso" (p. 168).

Por medio de las cartas en clave el doctor, que es un archivo viviente, puede dejar el rastro de todo lo que sabe, y así fijar en la memoria. Según Ricoeur, en el momento en que se pasa de lo oral a lo escrito nace el archivo que, finalmente, podrá ser "reunido, conservado, consultado" (Ricoeur: 2003, p. 192), lo que logra que el recuerdo penetre definitivamente en la memoria. Hay un intento de expresar y contar por parte de Da Barca, que se opone al intento de callar y silenciar de los franquistas:

"Y esto es lo que, a mi parecer, distinguirá siempre la historia del comunismo de la del fascismo: las ficciones de una no son las de la otra y esta diferencia salta a

²⁴ Es sumamente difícil separar la novela de Galicia. Debemos recordar que la idea de Franco de homogeneizar España y convertirla en "Una", impide a la población gallega hablar su lengua en lugares públicos, por lo que El lápiz del carpintero recupera gran parte de Galicia y muchas de las ideas que expresa la novela lo hace a través de las tradiciones, creencias, mitos, arquitectura y de los personajes típicos de la tierra gallega. Uno de los elementos que toma la novela es el pórtico de la Gloria.

²⁵ Ver: <<http://www.archicompostela.org/Catedral/Por-Gloria.html>>. Otra de las interpretaciones que se otorga a Daniel es que su sonrisa está dedicada a la escultura de una mujer que está en frente de él. Esta interpretación también es plausible en la novela, puesto que es el único de los personajes que encuentra el amor y que es correspondido. La historia de Daniel y Marisa Mallo es una de las historias centrales de la novela. Su amor aparece como una luz en medio de la guerra y la miseria que se viven en España; desde esta perspectiva, el amor de Daniel, en relación a la sonrisa del pórtico, también puede considerarse como una esperanza.

la vista en cuanto se presta atención a las ficciones individuales que se atreven o no se atreven a narrarse. El fascista está desprovisto de memoria. No aprende nada. Lo que equivale también a decir que no olvida nada, que vive en el presente perpetuo de sus obsesiones.” (Augé: 1998, p. 62-63).

Daniel Da Barca, como representante de <<los rojos>> en la novela, intenta dejar huella, al igual que el pintor. Esta búsqueda de expresión es constructiva, pues implica crear discursos, expandir, crecer; mientras que los franquistas en la novela funcionan disminuyendo, evitando la memoria. Son actos recurrentes de los militares de la novela el crear vacíos, ya sea por medio de la destrucción de huellas <<visibles>>, o por medio de la destrucción de memorias a través de la muerte. Sin embargo, la ausencia que produce la muerte, o los vacíos de la Historia, aparecen como huellas o marcas del silenciamiento.

Por otra parte, en *El lápiz del carpintero* la narración se realiza a través de la oralidad. Herbal y el lápiz, como narradores de la novela, entregan su experiencia por medio de la palabra hablada y no por medio de la escritura; si bien, el lector debe enfrentarse a letras impresas, los narradores transmiten por medio de la conversación. Esto puede estar en relación con el miedo y la desconfianza que no desaparecen inmediatamente cuando regresa la democracia, y “hace falta tiempo para sentirse libres” (Equipo Reseña, 1989: 9).

El testimonio y la oralidad²⁶ son destacadas en la novela: pues ellos vienen a formar parte de la recopilación de la pequeña historia que se compone por todas las experiencias personales. A través de la oralidad podemos percibir cómo se enfrentan al pasado los personajes <<anónimos>>, o cuyos nombres no forman parte de la Historia: “Esta perspectiva permite tomar las memorias colectivas no sólo como <<datos>> dados, sino también centrar la atención sobre los procesos de su construcción. Esto implica dar lugar a distintos actores sociales (inclusive a los marginados y excluidos) y a las disputas y negociaciones de sentidos del pasado en escenarios diversos” (Jelin: 2002, p. 20).

La memoria del dolor

Esta última etapa del trabajo estará enfocada en responder a <<por qué>> se recuerda en el *Lápiz del carpintero*. Hemos visto en los capítulos anteriores la importancia de recordar en relación a la identidad y también, la función que tiene en la memoria el recordar y traspasar la memoria a generaciones que no vivieron la guerra. Pero, en la novela se aborda un aspecto más amplio de la memoria: si bien, en la novela la mayoría de los recuerdos están en relación a la guerra y parte de la dictadura de Franco, la memoria y el contar cumplen una función específica, que es la de la narración de la memoria para sanar.

Vemos en la novela que la mayoría de los recuerdos son de hechos dolorosos o de

²⁶ “Hay una parte de documentación muy importante. Biografías, hemerotecas, archivos, pero una parte importantísima de la documentación es la memoria oral. El escuchar a las personas, oírlas por primera vez después de tanto tiempo en silencio” (Rivas: 2006).

traumas, por lo que el pintor llama a los sujetos que vivieron la guerra “la generación doliente” (p. 152). La muerte y la miseria aparecen como motivos configuradores de la memoria de Herbal y de la memoria de España; si bien, han cicatrizado las heridas y sanado los golpes y han pasado las horas de hambre y frío, queda en la memoria el recuerdo de todo ello; y ese recuerdo estará presente como un fantasma. En una ocasión, en el hospital de la cárcel, había un personaje gritando de dolor que sentía en su pie derecho. Nadie le creía porque había recibido un disparo que le había “astillado” el tobillo, por lo que debieron amputarle su pierna. Da Barca afirma que sí le duele el pie derecho, pero “lo que tenía Biqueira era un dolor fantasma” (p. 109-110).

Lo que siente Biqueira es la imagen viva del dolor que alguna vez sintió. El dolor no desaparece de nosotros cuando se deja de sentir, sino que reaparece por medio del recuerdo, que muchas veces es actualizado por las cicatrices, o en este caso por la ausencia de su pierna. El dolor fantasma, como los fantasmas, implica que si bien una persona murió, reaparece; aunque no es ella propiamente tal, sino que una imagen que viene a constituirse ocupando la forma y el espacio que esa persona dejó. La muerte deja un vacío, un lugar que alguna vez ocupó la persona que se llena través del fantasma (del dolor), o del recuerdo del dolor:

“Oye, pintor, dime una cosa. ¿Tú sabes lo que es el dolor fantasma? Algo de eso sé. Me lo explicó Daniel Da Barca. Él había hecho un estudio en la beneficencia. Dicen que es el peor de los dolores. Un dolor que llega a ser insoportable. La memoria del dolor. ¿Por qué lo preguntas? Por nada.” (p. 113; la negrita es nuestra)

Frente al vacío que produce la guerra, lo único que queda es llenarlo con el recuerdo. Es muy difícil olvidar por voluntad; “se olvida por enfermedad, por trepanación cerebral, por represión, por ebriedad o por accidente. Pero, según parece, es imposible olvidar por voluntad” (Eco: 1998, p. 183). Los vacíos de la muerte no pueden ser llenados, y el recordar es doloroso, entonces, para sanar la memoria del dolor la única posibilidad es la de narrar, contar. Es la novela <<hace memoria>>, pues el recordar es constructivo: el recordar es hacer memoria, es reconstruir los hechos a través del recuerdo, pero además es construirse uno mismo, suturando las heridas, suturando el dolor. Hacer memoria implica también un trabajo de la memoria pues “pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo” (Jelin, 2002: 14), y permite entender a las personas como actores en la formación de sí mismos y de las sociedades.

Probablemente, mientras más uno se empeña en olvidar, este mismo trabajo hace imposible el borrar los recuerdos. Como en las heridas, “Los recuerdos son como cicatrices en la cabeza (...)” (p. 174), que quedarán para siempre como testigo de lo que pasó. Por ello “la memoria siempre triunfa” (Eco: 1998, p. 183), y a pesar de los silenciamientos, los hechos no se olvidan, pues están las cicatrices que no permiten el olvido. Ahora bien, tampoco se trata de no vivir el pasado, sino que confrontarse con el pasado a través del recuerdo, para comprender el presente, es decir, por medio de la comprensión del pasado es más fácil construir el presente y el futuro. Y para ello, el contar es una manera efectiva de confrontar el pasado y curar el dolor:

“El doctor Da Barca estaba escribiendo una carta de amor. Por eso tachaba mucho. Pensó que para tal menester el lenguaje resultaba de una pobreza

extrema y sintió no tener la desvergüenza de un poeta. Él la tenía cuando se trataba de otros presos. Parte de su terapia consistía en animarlos a recordar sus querencias y a enviar unas letras por correo”. (p. 155)

El recordar y el narrar van unidos; por medio del relato se saca de sí mismo el dolor, se exterioriza y permite la reflexión y la <<contemplación>> de la imagen del pasado. El contar alivia, permite desahogarse, es decir, vaciar lo que ahoga y por ello los relatos dentro de la novela abundan: la historia de las dos hermanas, la historia de la reina de las abejas, la de la patrona de la pensión, de la Santa Compañía. Una de las tantas ocasiones en que los presos se encuentran contando historias, uno de los presos les dice: “Estáis ahí dale que dale, con cuentos de viejas. Y no os dais cuenta de que nos van a matar a todos” (p. 36), a lo que Daniel Da Barca responde: “Tranquilo, Bladomir, tranquilo. Hablar es un esconjuro”²⁷ (p. 36); y conjuro, entre sus significados, se relaciona con la evasión de algún mal. Para que un acontecimiento pueda convertirse en experiencia es necesario “encontrar las palabras, ubicarse en un marco cultural que haga posible la comunicación y transmisión” (Jelin: 2002, p. 36); como Herbal, que por medio del contar a Maria da Vistacao puede enfrentarse con la muerte, de la que toda su vida anduvo ocultándose.

Para finalizar este capítulo, es necesario, al menos, mencionar una problemática de la memoria que se vincula con catástrofes históricas: comprender de qué manera se relacionan memoria y olvido, con perdón y justicia, relación que algunos teóricos como Ricoeur, Jelin y Yerushalmi han sugerido. ¿Cuál es la razón de que a sesenta y dos años de iniciada la guerra civil aparezca una novela que retome esta temática, y en que medida ello se relaciona también con una búsqueda de justicia? “¿Es posible que el antónimo de “el olvido” no sea “la memoria” sino *la justicia*?” (Yerushalmi: 1998, p. 26), ¿Perdón es un sinónimo de olvido? Y peor aún ¿cuál es el papel de la novela en relación a memoria, olvido, perdón y justicia?

“Las memorias de quienes fueron oprimidos y marginalizados –en el extremo, quienes fueron directamente afectados en su integridad física por muertes, desapariciones forzadas, torturas, exilios y encierros- surgen con una doble pretensión, la de dar la versión <<verdadera>> de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia. En esos momentos, memoria, verdad y justicia parecen confundirse y fusionarse, porque en el sentido del pasado sobre el que se está luchando es, en realidad, parte de la demanda de justicia en el presente” (Jelin: 2002, p. 43).

Si bien, estas preguntas no podrán ser respondidas aquí, pues implicaría entrar en un laberinto interminable de preguntas, sobre todo tomando en cuenta que una búsqueda de justicia implica una búsqueda de verdad y no podemos someter la novela y la literatura entera a términos como éstos. Sin embargo, tomando en cuenta la enorme cifra de muertos producto de la guerra y tomando en cuenta también la historia de nuestro país, resulta ineludible al menos plantear esta problemática para sugerir la reflexión del lector.

²⁷ El conflicto con la memoria es un tema recurrente en la narrativa de Manuel Rivas. En uno de sus cuentos es posible encontrar una cita que trabaja con la memoria de la misma manera que hemos planteado aquí: “Pero el muchacho cuando recordaba no sentía dolor” (Rivas, 1999: 121).

CONCLUSIONES

Una de las primeras conclusiones que surgen luego de realizar este trabajo, es que, si podemos hablar de memoria colectiva, no podemos hablar de ella como algo único y universal. Precisamente, la multiplicidad de memorias que existen dan origen a una serie de conflictos en que entran en confrontación, en tanto que algunas no son compatibles. La novela no intenta imponer al lector la memoria de los opositores al régimen de Franco, sino que intenta abrir un espacio para recuerdos que fueron silenciados y cuyos agentes vivieron el peso de la represión. Desde esta perspectiva, podremos hablar de memoria colectiva en la medida que entendamos que forman parte de la memoria los vacíos, los silencios, las emociones, percepciones, entre otros, como señala Elizabeth Jelin.

Con todo esto, no se ha querido otorgar a la memoria un valor positivo, marcando el olvido como negativo, sino enfatizar la importancia de la narración de los recuerdos para que puedan ser motivo de reflexión; es necesario el olvido para poder adquirir nuevos recuerdos y no saturarnos. El problema surge cuando se promueve el olvido de situaciones de catástrofe histórica, como la guerra civil, lo que impide que se concrete el duelo, y se sane el dolor.

En la vida cotidiana no se dimensiona la importancia que juega en nosotros la capacidad de memoria, de recordar. Ella nos permite a diario poder relacionarnos con los otros y es un elemento fundamental en la construcción de las identidades individuales y colectivas; y es que en la memoria es posible ejercer usos y abusos, como se sugiere en "Usos del olvido": se puede silenciar, explotar la memoria con abusos de recuerdo, pero también los recuerdos pueden ser usados para la reflexión y aprender del pasado, para

no cometer los mismos errores. Pero sólo es posible reflexionar cuando somos capaces de exteriorizar la memoria a través de su relato, pues ello nos permite el diálogo.

A través de este análisis hemos podido comprender la importancia del relato en el trabajo de superación del dolor. En la novela el pasado ha sido suprimido de manera violenta y represiva, impidiendo que los personajes puedan asumirlo y asumirse. Al impedir la confrontación con la memoria, se ha llevado a los sujetos a vivir atados a sus recuerdos y, como Maria da Vistacao y Herbal, a permanecer prisioneros de ellos. No es posible reparar el daño sufrido, pero se ha abierto la posibilidad de asumirlo por medio de la narración y, de esta manera, enfrentarse con el futuro.

Se debe mencionar que, puesto que la mayoría de la bibliografía que hemos utilizado trabaja la memoria en términos históricos, nos hemos visto envueltos en algunas limitaciones, como el problema de la justicia y el perdón. Sin embargo, consideramos que este trabajo puede ser un aporte en la medida que se ha desarrollado un tema que no sólo permite comprender algunos aspectos de la novela, sino que también, permite la reflexión de la construcción de las sociedades y los individuos.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. "Las formas del olvido". Barcelona: Gedisa, 1998.
- Eco, Humberto. "Preámbulo: ¿Sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado?". *¿Por qué recordar?* Foro internacional Memoria e Historia (UNESCO, 25 de marzo, 1998). Buenos Aires, Barcelona, México, Santiago, Montevideo: Granica, 1998.
- Equipo reseña. "Prólogo". *Doce años de cultura española (1976-1987)*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1989.
- García de Cortázar, Fernando. "La iglesia y la guerra". *La guerra de España*. Madrid: Taurus, 1996.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Soto Carmona, Álvaro. "Fundación y supervivencia del régimen 1939-1945". Historia de la España actual 1939-200. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Rabossi, Eduardo. "Algunas reflexiones a modo de prólogo". *Los usos del olvido*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989.
- Reig Tapia, Alberto. "Represión y esfuerzos humanitarios". *La guerra de España*. Madrid: Taurus, 1996.
- Ricoeur, Paul. *La Memoria, la Historia, el Olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Rivas, Manuel. *El lápiz del carpintero*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2002.
- *¿Qué me quieres amor?* Madrid: Grupo Santillana de ediciones, 1999.

----- *Los libros arden mal*. Buenos Aires: Taurus, 2007.

Yerushalmi, Yosef, "Reflexiones sobre el olvido". *Usos del olvido*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989.

Barreiro, Pilar y otros. Un estudio sobre *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas [en línea] <<http://www.educa.aragob.es/alectura/pdfmonogra/manuelrivas.pdf>> [consulta: 14 julio 2007].

El Papa Pio XII, Hitler y el genocidio judío ¿Recta razón de la Iglesia? [en línea] <<http://www.sindioses.org/sociedad/pioxii.html>> [consulta: 30 noviembre 2007].

El Pórtico de la Gloria [en línea] <<http://www.archicompostela.org/Catedral/Por-Gloria.html>> [consulta: 13 septiembre 2007].

La frase de no remover la memoria histórica es el último coletazo de las mentes dictatoriales [en línea] <<http://www.nortecastilla.es/20070930/cultura/manuel-rivas-defiende-escritura-20070930.html>> [consulta: 13 septiembre 2007].