

EL CUENTO DE LA VERDAD EN "EL CUARTO DE ATRÁS" Y "EL LÁPIZ DEL CARPINTERO"

Óscar Bazán Rodríguez

(Universidad de Valladolid)

RESUMEN

Uno de los puntos claves que se ha venido trabajando en la literatura española contemporánea es el tratamiento de la memoria, y dentro de este tema, cómo se afronta un concepto tan inasible como el del "la verdad" desde un punto de vista narrativo. En este artículo nos aproximamos a la visión de "la verdad" a través de dos de las novelas más importantes que tocan la Guerra Civil española: "El cuarto de atrás", de Carmen Martín Gaité; y "El lápiz del carpintero", de Manuel Rivas. Se contemplan aquí dos modos diferentes de aproximación a una utópica verdad objetiva. Seguimos la crítica de autores como Hayden White y Maurice Hallwatch sobre el funcionamiento de la memoria y de la historia, con el propósito de exponer la imposibilidad de una memoria desprovista de subjetividad, y de los esfuerzos de su exploración literaria.

Palabras clave: memoria; novela contemporánea española; Guerra civil española; El lápiz del carpintero; Carmen Martín Gaité; Manuel Rivas.

ABSTRACT

One of the key aspects explored in the Spanish contemporary novel is the use of the concept of "memory", specially how it is possible to deal with an elusive figure like "the truth" from a narrative point of view. In this article I study the particular vision of this "truth" in two of the most important novels that feature the topic of the Spanih Civil War: El cuarto de atrás, de Carmen Martin Gaité; and El Lapiz del Carpintero, de Manuel Rivas. We have here two different ways of seeking an utopic truth, completely objective. I follow the critic of authors like Hayden White or Maurice Halwatch on the mechanisims of memory and History, with the purpose of evidencing that memory cannot be freed from subjetivity and the efforts of its literary exploration.

Key words: memory; Spanish contemporary novel; Spanish Civil War; Carmen Martín Gaité; Manuel Rivas.

Mucho se ha escrito sobre el tema de la verdad dentro del recuerdo, si ésta funciona de forma individual o colectiva, si es posible llevarla al discurso desde un único punto de vista, si es posible reducirla a algo homogéneo y comprensible y, lo que es más importante, quién es esa figura que recuerda y narra la historia, ¿podemos confiar en lo que dice?, ¿es aceptable una sola verdad? Se trata de algo muy complejo que en este trabajo no podemos tratar de forma profunda; su objetivo es el estudio de la memoria a través de dos novelas significativas que comparten la escena de la guerra civil española, o mejor, de la historia dentro de esa memoria, de los mecanismos que acercan o alejan al lector de la sensación de “verdad”, de “autenticidad” de la narración.

Sueño y memoria, aislamiento y sociedad en El cuarto de atrás

El cuarto de atrás, de Carmen Martín Gaité, es un indudable estudio de la memoria, de cómo ésta se presenta ante nosotros en un momento dado como algo que siempre ha estado dentro, guardado, retenido por el inconsciente, y que ocasionalmente surge dentro del mundo consciente. El presente trabajo tiene como finalidad primera la observación del desarrollo de esa memoria oculta dentro de la obra, y cómo aquella se confunde con manifestaciones oníricas imposibilitando el trazo de una línea clara divisoria entre recuerdo y ensoñación. En *El cuarto de atrás* parece darse un continuo tira y afloja entre realidad y fantasía, y la narración apoya ambas opciones a través de diferentes recursos, como el ambiente *uncanny*, del que hablaremos más adelante, o el uso de elementos autobiográficos como fondo de la novela, que potencian la sensación de veracidad en el receptor, y que permiten establecer un puente de unión entre la protagonista C y la autora Carmen Gaité. Si atendemos a Maurice Halbwachs, y su libro *On Collective Memory*, sobre la reconstrucción del pasado y la memoria colectiva, tenemos que los recuerdos llegan al consciente cuando se produce una recolección de los mismos: “it would seem that there is no alternative to admiring that memories as

psychic states subsist in the mind in an unconscious state and that they can become conscious again when recollected" (Halbwachs, 1992). En la novela de Gaité, la protagonista C realiza tal recolección de recuerdos, lo cual es un proceso desordenado y fragmentario, como veremos a continuación. Los postulados del artículo citado sugieren que no tenemos un desvanecimiento de la memoria en ningún caso, de modo que podemos suponer que los recuerdos de C aguardaban de modo latente el ser redescubiertos y llevados de nuevo a la conciencia, pero ¿son estos recuerdos verídicos?

El marco de los recuerdos, el *framework* al que alude Halbwachs es necesariamente colectivo y representa la suma de las memorias individuales; vemos que el contexto en el que se ubica la C del pasado es un contexto de imágenes colectivas que la gran parte de españoles puede reconocer e identificar, de ahí el ingente y llamativo uso de la cultura popular, para crear un encuadre reconocible para la mayoría de la gente; los que comparten esa visión general del pasado, así, nombres como Clark Gable, Shirley Temple, Claudette Colbert, Greta Garbo, Carmencita Franco o Diana Durbin pueblan las páginas de la obra. Además, la descripción que nos hace de la sociedad en la que se mueve, de su pertenencia a la sección femenina a la que rechaza, y de su infancia despreocupada, obedece a una necesidad de delimitación; C se incluye en diversos grupos cuando se recuerda, se enmarca de alguna manera en la sociedad al tiempo que señala su necesidad de eludirla, de escaparse; busca alejarse de ese grupo; sigue el enunciado de Halbwachs cuando apunta que: "It is necessary to place oneself in the perspective of the group or groups" (Halbwachs, 1992). Primero es indispensable estar dentro del grupo para querer salir de él: "Bajo el machaconeo de aquella propaganda ñoña y optimista de los años cuarenta, se perfiló mi desconfianza hacia los seres decididos y seguros, crecieron mis ansias de libertad y se afianzó mi alianza con el desorden" (Gaité, 2000).

La relación entre memoria y sueño es importante en la obra de Gaité, especialmente a la hora de comprender la fragmentación de los recuerdos, y la manera en que éstos se presentan a la narradora, como Halbwachs dice: "our dreams are composed of fragments of memory" (Halbwachs, 1992)). La ambigüedad presentada en la obra, el juego con el insomnio, la imposibilidad de resolver si la experiencia vivida ha sido real o ficticia, todo

esto favorece a emborronar la línea que separa los sueños de la memoria. No podemos garantizar que C no esté soñando, y que sea en ese sueño donde los fragmentos de su memoria se estén reconstruyendo, ya que tanto el sueño como la memoria llegan de forma fragmentaria. El propio inicio de la novela, desconcertante e in media res, contribuye a la fragmentación de la misma: "...Y, sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, creo que siempre he dormido así, con el brazo derecho debajo de la almohada" (Gaité, 2000)

Halbwachs apunta que para que se produzca el recuerdo es necesario constatarlo con otras personas para asegurar su veracidad.: "in order to remember, one must be capable of reasoning and comparing and of feeling in contact with a human society" (Halbwachs, 1992). El hombre de negro actuaría, en este sentido, como ese elemento de la sociedad que tiene que aprobar el pasado de C para convertirlo en auténtico; sin su presencia, los recuerdos de la protagonista se quedarían en cábalas, más cercanos al sueño. Es necesario especialmente para nosotros, los lectores, ya que el discurso tiene lugar gracias al diálogo y a la confrontación. No obstante, tal personaje misterioso también fomenta el hilo fantástico de la novela, y por ello su irrealidad.

El aislamiento en el que se encuentra C, la idea propia de la soledad, del recogimiento del yo; el insomnio es en cierto sentido un alejamiento de la sociedad y contribuye a la ambigüedad del texto, pues ese desligamiento social que la C del pasado ya buscaba desde antes se relaciona con la aparición de los sueños. ¿Está C soñando, entonces?: "it is not in memory but in the dream that the mind is most removed from society" (Halbswachs, 1992). Aún más, tal distanciamiento tiene lugar casi siempre durante la noche: "If purely individual psychology looks for an area where consciousness is isolated and turned upon itself, it is in nocturnal life, and only there, that it will be most be found" (Halbwachs, 1992).

C está encerrada dentro de la casa, en vigilia, volcada en sí misma, y los lugares que busca para evadirse¹-Bergai, Cúnigan, el cuarto de atrás, etc...-son lugares de reposo,

1. ¹ Para más información acerca de esos lugares de intimidad en [El cuarto de atrás](#), ver el artículo de Vilaseca: From Spaces of Intimacy to Transfereential Space: The Structure of memory and reconciliation with Strangeness in

refugios ante la sociedad en donde conservar un mundo propio y distinto que mana de sí misma: "The dream is based only upon itself" (Halbwachs, 1992). En contraposición, el hombre de negro viene a confrontarla con su pasado, a abrir espacios en ese último refugio que es la casa de C. Los lugares de evasión que tenemos en la obra, por lo tanto, son espacios para el sueño, para la utopía, pero también para la creación de sociedades marginales e independientes: en el cuarto de atrás dominada por la libertad, el juego, la infancia; en Bergai creada por C y su amiga a través del lenguaje : "la isla de Bergai se fue perfilando como una tierra marginal, existía mucho más que las cosas que veíamos de verdad" (Gaité, 2000), lenguaje que, como Halbwachs dirá, es el principal marco bajo el que se construye la memoria: "verbal conventions constitute what is at the same time the most elementary and the most stable framework of collective memory" (Halbwachs, 1992)

Las personas que se alejan del presente son más propensas a reconstruir un pasado verídico, de modo que el mismo impulso que insta a C a sumergirse en refugios que propician la ruptura con la colectividad social, le facilita el recuerdo: "These men and women turn away from the present so that they are in a most favorable position to evoke events of the past as they really appeared" (Halbwachs 1992). También el insomnio ayuda a desligar a C de una realidad presente. Sin embargo, aquí volvemos a encontrarnos con que la barrera que separa ese recuerdo propiciado por la huida del presente, y los sueños, se vuelve difusa; el hombre que sueña es muy semejante a aquel que siendo adulto se deja llevar hacia el pasado de su infancia, precisamente por esa oposición que se crea entre su presente y el giro que le pone de espaldas a él:

The adult that is relaxed and allows itself to follow the slope leading back to his first days, he resembles a man who dreams, because there is in effect a lively contrast between his habitual preoccupations and these images with no relation to what animates his activities in the present (Halbwachs, 1992).

Como ya mencionamos anteriormente, los elementos de novela fantástica contribuyen enormemente a ensombrecer lo verídico, al desatar la inseguridad en el

lector quien, por naturaleza se incomoda ante algo que no comprende del todo. Sin embargo, el hombre de negro es el primero que nos dice que no es necesario entenderlo todo, él es el más importante de todos esos elementos que propician lo extraño, como diría Freud, un sentimiento de que algo no sigue los principios de la lógica. Es el hombre de negro quien, dentro de su propio discurso, acerca esa extrañeza a los sueños; si no comprendemos lo que ocurre, ¿es, quizás, un sueño?: “-¿Y le pide explicación lógica a las cosas que ve en los sueños? ¿Por ejemplo, a que un lugar se convierta en otro, o una persona en otra?” (Gaité, 2000). La naturaleza indescifrable del hombre de negro es el mayor aporte a la sensación de extrañeza que despliega la obra en algunos momentos, ese continuo misterio que envuelve su figura y que nunca se resuelve nos hace pensar, como lectores, que todo lo que ocurre puede forma parte de un proceso inconsciente. En su ensayo sobre lo *uncanny*, Freud apunta que tal mecanismo narrativo asegura el afloramiento de lo misterioso, y es la raíz de lo fantástico:

In telling a story, one of the most successful devices for easily creating uncanny effects is to leave the reader in uncertainly whether a particular figure in the story is a human being or an automaton; and to do it in such a way that his attention is nor directly focused upon his uncertainty, so that he may not be urged to go into the matter and clear it up immediately, since that, as we have said, would quickly dissipate the peculiar emotional effect of the think. (Freud, 2003)

De modo que, el hecho de no dirigir nunca la atención de la novela al trato de la cuestión de quién es ese hombre de negro, propicia que esa cuestión surja desde el propio interior del que lee, y no llega a contestarse. El propio hombre de negro apoya la teoría desde sus argumentos: “- La ambigüedad es la clave de la literatura de misterio- dice el hombre de negro-, no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca. Por esa cuerda floja tendría que haberse atrevido a avanzar hasta el final del relato” (Gaité, 2000). Y por esa cuerda floja avanza *El cuarto de atrás*, lo que le añade ese perfil de novela de misterio que la envuelve de brumas y desconcierta al lector. Semejante impresión despierta el juego de los dobles, o el desdoblamiento del personaje que tenemos en la obra: la C que escribe las cartas de amor a Alejandro, como una C expelida de la C protagonista que escribe literatura de folletín. ¿Quién es esa otra

C? , ¿entra en el mundo del ensueño, forma parte de su entramado?, ¿o quizás es ese "double dividing and interchanging the self"(Freud, 2003) al que alude Freud?. No conocemos las respuestas a estas preguntas, y ésta la clave, como ya hemos dicho, para hacer presente la sensación onírica que transmite El cuarto de atrás. De este modo, podríamos pensar que la balanza se inclina ligeramente hacia lo fantástico en este dilema entre verdad y sueño que estamos tratando aquí, pero de nuevo, encontramos un doble filo en la teoría de lo *uncanny*. Si tenemos en cuenta que el proceso por el que se trae a la luz la memoria de C consiste en una especie de recuperación de lo reprimido, a través del diálogo, eso mismo que emerge desde la profundidad del olvido es la esencia de lo extraño, y por lo tanto es razonable pensar que el mismo hecho de recordar, el dar a luz los recuerdos, es de por sí, o al menos es presentado, como algo *uncanny* por naturaleza; y podemos aceptarlo sin dudar de su realidad: "It may be true the the uncanny is nothing else than a hidden, familiar thing that has undergone repression and then emerged from it" (Freud, 2003). De igual forma el conflicto entre realidad y ficción queda explicado por la naturaleza de lo *uncanny*, y sería resultado de la misma: "that feeling cannot arise unless there is a conflict of judgment whether things which have been "surmounted" and are regarded as incredible are not, after all, possible: and this problem is excluded from the beginning by the setting of the story." (Freud, 2003).

La entrada del inconsciente, por lo tanto, facilita la recolección de la memoria, pero a la vez aleja a la persona del presente y desata sus lazos de la sociedad, los cuales son indispensables para confrontar esa memoria, verificarla, y distinguirla de los sueños. La novela de Martín Gaité mantiene la ambigüedad. No resulta fácil llegar a una conclusión razonable y definitiva sobre qué es sueño y memoria en El cuarto de atrás, qué forma parte de la realidad y qué no. Por un lado, los recuerdos de la infancia pueden emerger durante un estado de inconsciencia una vez llegado a la adultez: "old images, buried in the unconscious since childhood, regain the power to cross the threshold of consciousness only in the state of old age" (Halbwachs, 1992), pero por otro, es ese mismo estado el que lleva esos recuerdos al terreno de lo dudoso, y su función principal ya no sería la remembranza de hechos pasados, sino el apoyo a la huida de C: "Dreamlike memory helps us to scape society" (Halbwachs, 2000). El ansia de escapar de la sociedad que recorre las páginas de la obra, habrá, de este modo, traspasado la

infancia de C para adentrarse en una época adulta en la que se refugia del presente recorriendo los refugios de su pasado. ¿Podemos llegar a una conclusión respecto al tema que nos ocupa?, tal vez la cuestión principal sea si es realmente importante dilucidar la neblina de los sueños, pues nosotros, como lectores, nos dejamos llevar por las palabras y aceptamos, tal vez con cierta reticencia, no saber con claridad qué es lo que está pasando, ya que contamos con la pronta advertencia de la protagonista, y que sirve de guía de lectura: “-No se puede entender todo”, nos revela la protagonista C (Gaité, 2000). No podemos conocer todos los perfiles de la realidad, y aquellos que nos están vedados bien podrían estar llenos de sueños.

La narración de la verdad en El lápiz del carpintero: la búsqueda de un testigo

Cuando nos enfrentamos a narraciones que tratan de una época real en el pasado, en el lector siempre surgen diferentes preguntas acerca de la supuesta realidad que hay en la obra, o cuál es la medida de verdad que el narrador intenta hacernos llegar a través de diversos mecanismos y formas, como la metáfora y la retórica, de las cuales el género histórico carece. La novela de Rivas es especialmente interesante para trabajar este tema, ya que la distancia de su autor respecto al conflicto es notoria, y por lo tanto, esa visión espaciada le otorga un supuesto objetivismo que no encontramos en novelas anteriores, cuya denuncia es mucho más clara.

Hayden White apunta algunas de las inquietudes que debemos tener en cuenta al plantearnos cómo se representa el género-la Guerra Civil- en El lápiz del carpintero. White se pregunta si el discurso de ciertos eventos van siempre ligados a un determinado género expositivo, o si más bien el punto de vista del que cuenta la historia es lo predominante:

can it be said that sets of real events are intrinsically tragic, comic, or epic, such that the representation of those events are tragic, comic, or epic story can be assessed as to its factual accuracy?. Or does it all have to do with the perspective from which the events are viewed? (39).

En la novela de Rivas, una de las claves es, precisamente, el punto, o los puntos de vista narrativos, ya que éstos se sitúan en el interior de los personajes, es decir, que lejos de limitarse a contar la historia desde una perspectiva del conflicto y sus consecuencias, como han hecho tantas novelas españolas del siglo XX, se enfatizan las visiones particulares de los que participaron en ese conflicto; El lápiz del carpintero sigue la tendencia iniciada por Julio Llamazares, con Luna de Lobos, y habla desde el interior de los combatientes. Rivas pertenece a una serie de narradores jóvenes que empiezan a hablar de la guerra sin haberla experimentado, y por eso mismo no adoptan ninguna postura radical; sus obras están desprovistas de maniqueísmos y de posicionamientos ideológicos. Así, la novela que nos ocupa no se presenta como una tragedia, ni adopta un género específico, sino que deja al lector esa parte y simplemente trata de preguntarse qué pasó durante esos años en la vida de ciertas personas comunes. El propio Da Barca apuesta con una mezcla de actitudes y de bandos porque “Todos soltamos un hilo, como los gusanos de seda. Roemos y nos disputamos las hojas de morera pero ese hilo, si se entrecruza con otros, si se entrelaza, puede hacer un hermoso tapiz, una tela inolvidable” (14). Se habla a favor de la heterogeneidad.

Tal falta de maniqueísmo es un acicate para que el lector tenga la impresión de estar siendo testigo de una experiencia verdadera, ya que el discurso objetivo tiende a buscar la objetividad en la medida de lo posible, en el sentido de no juzgar lo que se cuenta. Como apuntó White: “Thus for traditional historical discourse there is presumed to be a crucial difference between an “interpretation” of “the facts” and a “story” told about them” (39). En El lápiz del carpintero no se juzga lo que ocurre más allá de los juicios que cualquier persona, los personajes en este caso, pueda realizar de forma individual de un hecho, pero es este humanismo el que subjetiviza al tiempo el discurso, aunque no de una forma general con el uso de lo que Carlo Ginzburg llamó *historiographical tropos*², sino con la incisión particular del lenguaje en el interior de los personajes protagonista. Ginzburg se pregunta: “is it up to the historian to take into account not only the damages, but also the wrong?” (96). White, como ya hemos visto, contesta que no. La

1) ²Ginzburg usó el término de *Historiographical Tropos* para denominar a aquellos aspectos de un determinado hecho histórico, tan manidos y tan usados por tanta gente que han terminado perdiendo su verosimilitud.

obra de Rivas refleja los daños del desastre en unos pocos personajes que lo vivieron, y sirven de espejo de los demás, pero se deja al margen el juicio de qué bando, o qué personaje, actuó movido por ideales más justos. El hecho del que en el capítulo dos la historia pase a ser contada por el guardia de prisión Herbal, cuando todo hacía pensar que iba a ser relatada por el prisionero Da Barca, ejemplifica el deseo de no inmiscuirse ideológicamente por parte del autor, y de expresar que ambos discursos: el del carcelero y el del encarcelado, el del dominador y el del dominado, están repletos de dudas y de dolor. ¿Habría contado Da Barca la historia de una forma distinta? Indudablemente, pero nosotros, como lectores, hemos sido testigos de su vida a través de los ojos de su opuesto, y tal vez por eso mismo le hemos conocido mejor. Herbal nos cuenta su historia, y la verdad de la misma, de lo que representa para él, como personaje, es algo de lo que no podemos dudar: "For unless a historical story is presented as a literal representation of real events, we cannot criticize it as being either true or untrue to the facts of the matter" (White, 40)

Tal vez la pregunta principal que podemos hacernos a la hora de tratar con la verdad, es sí es posible contarla, llevarla al discurso, pues es evidente que no es unilateral ni homogénea; en el acto de narrar se escoge una voz, un protagonista un punto de vista, y en ocasiones un juicio; esa parcialidad a la que parece condenada la realidad discursiva se palia o bien con el tono neutro propio de la historia- a pesar que seguiríamos teniendo una única visión- o con los multiplicidad de voces narrativas, como es el caso de El lápiz del carpintero, en donde ejercen tal posición, en uno y otro momento, Herbal, Da Barca, el Pintor, entre otros, los dos últimos como máximos representantes de los perdedores en la guerra: los que murieron, y los que se salvaron. La heteroglosia podría considerarse como un intento de aproximarse a la ilusión de estar contando un hecho verídico, el contemplar algo desde diferentes ángulos, bajo la supervisión de varias voces. Ésta sería una manera de abrir algunas de las perspectivas que quedarían cerradas al llevar al discurso una sola voz:

Figuration produces stylization, which directs attention to the author and his or her creative talent. Next, figuration produces a "perspective" on the referent of the utterance, but in featuring one particular perspective it necessarily closes off

others. Thus it reduces or obscures certain aspects of events (44)

Otro de los problemas a los que se enfrenta la verdad discursiva es la selección de los hechos específicos que se narran, ya que tal selección es, por fuerza excluyente, y lo que no se cuenta, tal vez, puede cambiar por completo el enfoque de lo que sí forma parte de la narración. El hecho de contar una historia es un ejercicio de elección, lo que produce numerosos *blank spaces*, como dirá Geraldine Nichols hablando sobre la historia de la literatura española:

What is silenced or erased when one speaks or writes about "Spanish Literature" as if it were an unequivocally unitary discipline, without divisions or interruptions? The answer is at once obvious and enormously complicated. The conventional manner of labeling or conceiving of "Spanish literature" erases all of the literatures written in Spain's other languages, producing some of the blank spaces of this paper's title. (256)

El paso siguiente ahora es preguntarnos quien realiza esa elección de material, y por qué. La respuesta rápida es el narrador quien, en última instancia es el máximo filtro de la historia que narra, ya que por él pasan todas las voces, sin embargo, en *El lápiz del carpintero* partimos del propósito de silencio del autor; él quiere dejar hablar a sus personajes sin realizar por su parte ningún juicio de valor. Por eso, el problema de tener un solo testigo en la historia, a través del cual recibimos el mensaje, queda mitigado por la auto-anulación del mismo, y su disposición de ceder la palabra a otros, por lo que, en principio, la responsabilidad de la interpretación recae en los lectores. Carlo Ginzburg, en su ensayo acerca de este tema, plantea el problema de una única voz testimonial; ¿dónde tenemos entonces la pluralidad de significados propia de la verdad?, ¿en la historia verídica que se nos cuenta a través de la voz ficcional, o en la interpretación de los que reciben esa historia, y que pueden darle diferentes significados?: "a different reading of the available evidence immediately affects the resulting narrative. A similar although usually less visible relationship can be assumed on a general level. An unlimited skeptical attitude toward historical narratives is therefore groundless" (Ginzburg, 96)

Con El lápiz del carpintero, continuando con el tema del testigo, tenemos presentes los tres niveles testimoniales a los que se refiere Dori Laub en su excelente artículo. Para empezar distinguimos a los personajes de la obra como pertenecientes al primer nivel: "the level of being a witness to oneself within the experience" (75); al autor como representante del segundo nivel: "the level of being a witness to the testimonies of others" (75); y a los lectores como miembros del tercero: "the level of being a witness to the process of witnessing itself" (75). Por lo tanto, al ser el autor testigo de otros testimonios, en una primera etapa se produce una asimilación de esa memoria colectiva de la que hablaba Maurice Halbwachs, pero la distancia desde la que escucha los hechos le hace ir más allá: "also become part of the struggle to go beyond the event and not be submerged and lost in it" (76), y finalmente tiene lugar un desplazamiento de responsabilidad hacia el lector, en el sentido de que es él, como ya hemos mencionado con anterioridad, quien debe dar la interpretación última y la "assimilation into present-day life" (76).

Uno de los problemas fundamentales que señala Laub es la imposibilidad de contar la historia, cuando se ha producido un hecho terrible y traumatizante: "Some have hardly spoken of it, but even those who have talked incessantly feel that they managed to say very little that was heard. None find peace in silence, even when it is their choice to remain silent" (79). La conclusión que podemos sacar es que las víctimas supervivientes aún se encuentran incapacitadas para narrar su historia, su verdad particular y humana- en España tenemos el llamado *pacto de silencio* ante la Transición, y el silencio es, precisamente, otro de los elementos decisivos a los que alude Laub-: "Survivors often claim that they experience the feeling of belonging to a "secret order" that is sworn to silence" (82). La manera en que Rivas supera esto es dando la palabra a los que normalmente no la tienen, como cuando Da barca habla a favor de Dombodán; los derrotados: el pintor asesinado, el prisionero Da Barca, los presos, y un carcelero nada habitual, torturado de igual modo por la guerra; uno de los que formaron parte del poder pero que, como Rivas nos dice: "no hablaba casi nunca" (19).

Relacionado con lo anterior, tenemos que los dominadores, los que portan el poder, en su proceso de imposición no sólo inculcan una visión homogénea de las cosas a través

de la violencia, sino que al tiempo traspasan una ideología determinada de lo que hay detrás, y someten la realidad que se está viviendo a ella, de modo que tal realidad se convulsiona, los esquemas propios de los que es "normal", y tal desfiguración tiene como consecuencia que aún los supervivientes del conflicto no puedan narrar lo que ha pasado. Hablando sobre el Holocausto, Laub señala que:

during its historical occurrence, the event produced no witnesses. Not only, in effect, did the Nazis try to exterminate the physical witnesses of their crime; but the inherently incomprehensible and deceptive psychological structure of the event precluded its own witnessing, even by its very victims (80)

Un aspecto fundamental, atendiendo a lo dicho anteriormente, es la necesidad de un punto de referencia para poder narrar, o poner en discurso, un acontecimiento traumático. Para contar que algo es blanco, es necesario saber qué no es blanco, es decir, para contar que algo es violento, o cruel, o injusto, se debe, antes, tener una conciencia clara de lo que no es violento, cruel, y es justo. Como ya hemos dicho antes, la ideología que transmiten los que poseen el poder desbarajustan los esquemas de ese conocimiento, por lo que la realidad pasa a ser guiada por valores distintos, e imposibilita que la historia narrada por las víctimas de esa realidad tenga validez en una realidad diferente:

The perpetrators, in their attempt to rationalize the unprecedented scope of the destructiveness, brutally imposed upon their victims a delusional ideology whose grandiose coercive pressure totally excluded and eliminated the possibility of an unviolated, unencumbered, and thus sane, point of reference in the witness (Laub 81)

En *El lápiz del carpintero* vemos que el narrador principal de la historia, Herbal, es en el presente cuando se decide a contar el pasado a María da Visitacio, necesita el paso del tiempo, el punto de referencia en la actualidad, para que su interlocutor tenga una sensación mayor de verdad, de que lo que está escuchando se filtra a través del mismo contexto social y político en que él está viviendo. No se puede contar un hecho terrible

en el momento en que está sucediendo por sus propios protagonistas, es necesario el paso del tiempo, la única opción restante durante el conflicto, como señala Laub, sería encontrar a alguien capaz de salir momentáneamente de aquello que está viviendo para narrar con perspectiva lo que ve. ¿Y acaso no es Da Barca un personaje que se mantiene al margen de su propia condición de víctima?; su comportamiento lo eleva, en cierto modo, y lo distingue de los demás presos; cae sobre él un halo místico por esa capacidad asombrosa de negarse a ser un preso, mantiene sus hábitos y su comportamiento de hombre libre. Inconscientemente, los receptores de los mensajes tanto de Herbal como de Da barca, aceptamos lo que dicen con pocas dudas, debido en parte a su alejamiento, temporal o anímico, de lo que cuentan.

Por último, es conveniente señalar que la motivación de Herbal al contar la historia a María no tiene finalidad ideológica; Herbal no tiene por qué mentir, cuenta su verdad y difícilmente podemos poner en tela de juicio que auténticamente representa para él la realidad de lo que pasó. Su motivación tal vez obedezca a esa necesidad que sienten los que han llevado sobre sus hombros una ardua carga de traspasar el peso de su memoria: "To a certain extent, the interview-listener takes on the responsibility for wearing witness that previously the narrator felt he bore alone, and therefore could not carry out" (Laub, 85). Después de todo, nada más significativo que las palabras del Herbal al final de la novela, cuando ha terminado de contar su historia, y percibe que ha perdido algo que todavía le duele: "¿Qué haces aquí fuera como un perro?" "El dolor fantasma, murmuró él entre dientes". "¿Qué dices, herbal?" "Nada". (189) El guardia de prisión ha perdido el lápiz del carpintero, la conciencia que desde el presente reconstruye un pasado tormentoso pero, más aún todavía, ha transferido su voz a otra persona. El recuerdo, la sensación de lo vivido persiste en quienes han experimentado la tragedia; el alivio de Herbal no es completo porque tanto guardias como prisioneros, nos dice Manuel Rivas en su obra, comparten un sufrimiento semejante que los hermana de alguna manera, los convierte en lo mismo, esto es, en víctimas.

A través de las dos novelas analizadas en este trabajo hemos visto que la elección del autor, en ambos casos, a la hora de aproximarse a la verdad, es hacerlo de forma indirecta. Tal vez, esa barrera que todos ponemos ante las indiscutibles verdades que

otros nos cuentan sean más fáciles de sortear a través de la duda; no partir de la certidumbre sino de la imposibilidad de la misma. Tanto Carmen Martín Gaité como Manuel Rivas parecen apoyar esta visión, de modo que sitúan ante sus discursos de la verdad la esencia de los cuentos: Gaité con ese aura de novela onírica y ensoñada, y Rivas con dos personajes que, como dos caras de un mismo papel, se complementan uno a otro y comparten, entre lo real y lo místico, el mismo dolor.

Obras citadas

Freud, Sigmund (2003). *The Uncanny*. Trad. David McLintock. London: Penguin.

Ginzburg, Carlo (1992). Just One Witness. En S. Friedlander (Ed) *Probing the Limits of Representation* (pp 82-96) Cambridge: Harvard UP

Halbwachs, Maurice (1992). *On Collective Memory*. Chicago: U of Chicago

Laub, Dori (1992). An Event Without a Witness: Truth Testimony and Survival. En S. Felman y D. Laub (Ed.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (pp.75-93). New York: Routledge

Martín Gaité, Carmen (2000). *El cuarto de atrás*. Barcelona: Ediciones Destino.

Nichols, Geraldine (2005). Blank Spaces: Literary History, Spain, and the Third Millennium. En B. Epps y L. Fernández Cifuentes (Eds.) *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity* (pp.253-69). Lewisburg, PA: Bucknell UP

Rivas, Manuel. (2000) *El lápiz del carpintero*. Madrid: Suma de Letras.

White, Hayden. (1992). Historical Emplotment and the Problem of Truth. En S. Friedlander (Ed). *Probing the Limits of Representation* (pp. 37-53). Cambridge: Harvard UP.