

# Recordando y reconstruyendo el pasado en el presente con bicicletas y lápices: Textos despolitizados como lugares de memoria de la Guerra Civil española

Shelly Hines-Brooks

*The University of Alabama*

Desde el inicio de la Transición a la democracia en España en adelante ha surgido la cuestión de cómo tratar las memorias de la Guerra Civil española. Se puede esquematizar la memoria colectiva española de la posguerra hasta el fin de siglo en tres etapas. La primera es el tiempo de silencio durante el régimen del dictador Francisco Franco (1939-1975) y la segunda es el período de la transición a la democracia que se caracteriza por el “olvido pactado” durante el cual era tabú hablar de la Guerra Civil (1975-1982). La tercera es el tiempo actual de la crisis de la memoria, que indica una reacción contra el tabú y que se caracteriza por el “nuevo memorialismo institucional de prestigio” de la memoria histórica (Colmeiro 18-9). Determinados lugares de memoria textuales permiten que los lectores españoles de hoy en día se identifiquen con una misma representación de la memoria histórica y colectiva de la Guerra Civil española y la posguerra, sin importar sus creencias políticas o las memorias que hayan heredado y/o construido de cualquier ideología política. La despolitización de la memoria de la Guerra Civil española que propongo que realizan estos textos es importante hoy en día porque deja paso a los aprendizajes de “nunca más” repetir las atrocidades que sucedieron durante la Guerra y la posguerra sin sacrificar la recuperación de la memoria al abandonarla en el olvido.<sup>1</sup>

Para llevar a cabo este objetivo, se analizarán tres textos literarios sobre la Guerra Civil que fueron publicados en las letras españolas a partir del comienzo de la Transición.<sup>2</sup> Entre estas obras figura la obra de teatro *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán-Gómez, la cual ganó el Premio Lope de Vega en 1977 y tardó cinco años para estrenarse en 1982. Durante la tercera etapa de memoria en el esquema de Colmeiro se publicó *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas y se estrenó la película *Soldados de Salamina* (2002) dirigida por David Trueba e inspirada por la novela homónima de Javier Cercas de 2001. Los tres textos, a pesar de sus clasificaciones genéricas distintas de obra de teatro, novela y película, comparten la similitud de no enfocarse demasiado en la división política de quién venció a quién. Más bien son ejemplos despolitizados de “puntos de cristalización de la identidad colectiva de una nación” según la definición de Claudia Jünke (102). Por medio de estos textos despolitizados los lectores pueden dar reconocimiento a las víctimas de la Guerra Civil sin correr el riesgo de entrar en la misma división extremista que llevó a estallar la Guerra.

Pierre Nora plantea que la memoria y la historia son conceptos binarios ya que la memoria está constantemente presente mientras que la historia es una representación del pasado vulnerable a la censura (8) y, a su vez, sujeta a las agendas políticas del grupo que la escribe. Según Nora, la historia es una entidad que siempre sospecha de la memoria y propone destruirla (8). Teniendo en cuenta esto, se puede comprender mejor la dificultad de los españoles en saber cómo enfrentarse con la memoria de los vencidos de la Guerra Civil española o la posguerra, cuyas voces eran reprimidas por la historia oficial durante el Franquismo. Jo Labanyi se refiere a estas voces silenciadas como los fantasmas del pasado, planteando la cuestión: “What does a society- in particular, Spanish society of the transition and since- do with history; that is, what does it do with the ghosts of the past?” (65). En respuesta a la pregunta hecha por Labanyi, parece que, para España, una válvula de escape de los fantasmas del pasado ha sido la literatura.

Para construir el concepto de los puntos de cristalización de la memoria, Jünke utiliza la definición de Nora, quien acuñó el término “lieux de mémoire” (lugar de memoria) para referirse a los objetos simbólicos que guardan las memorias de una sociedad, por ejemplo, los “museums, archives, cemeteries, festivals, anniversaries, treaties, depositions, monuments” que sirven como marcadores de los acontecimientos del pasado, para ayudar a los miembros de la sociedad a sentir que pertenecen al mismo grupo a pesar de su individualidad (Nora 12). Puesto que un “lugar de memoria” es básicamente un punto referencial que sirve para conmemorar el pasado de una nación en función de establecer “una continuidad con el pasado” (Jünke 103), se ampliará el término de Nora, al igual que lo hacen tanto Jünke (102) como William J. Nichols (157), para incluir también a las novelas y

películas. La idea de una obra de literatura o de cine como un lugar de memoria en sí misma, que ayuda a recordar al pasado a los que no vivieron durante la Guerra, se aplica tanto a *El lápiz del carpintero* como a *Las bicicletas son para el verano* y a *Soldados de Salamina*, aunque lo logran con diferentes técnicas.<sup>3</sup>

Con *Las bicicletas son para el verano* Fernán-Gómez crea un espacio teatral cuya neutralidad temática permite acercarse a todo tipo de espectador. Aunque tiene lugar en plena guerra, los personajes no se dedican a luchar o a desarrollar la propaganda de la revolución, sino que se ocupan de las experiencias cotidianas de cualquier familia, tales como la adolescencia de sus hijos o la manera de ganarse la vida. Por medio de este lugar de memoria teatral, cualquier lector o espectador español podría reconocer a sus propios padres, abuelos o bisabuelos bien sea si formaran parte de los vencidos o parte de los vencedores de la Guerra Civil. *El lápiz del carpintero* consigue evocar la compasión de sus lectores no sólo hacia los personajes que representan las víctimas de las represalias franquistas, sino también para los representantes de los fascistas que las llevaron a cabo. Manuel Rivas, al dar el papel de narrador al guardia nacionalista Herbal para contar desde el presente las experiencias del prisionero republicano Daniel Da Barca durante la Guerra y posguerra, a pesar de que fue él mismo quien intentó dos veces ejecutar a Da Barca, muestra cómo puede desarrollarse uno de los “vencedores” con el transcurso de los años hasta tener admiración por uno de los “vencidos.” Además, Da Barca desempeña un papel mediador entre los guardias y prisioneros de la cárcel. Estas representaciones literarias de la despolitización son un microcosmos de la posibilidad más allá de la literatura. Es decir, dan elementos para comprender cómo, en la vida real, se puede empezar el proceso de pedir perdón y perdonar las hor-

ribles crueldades del pasado, para así aliviar las heridas, reconocer a los muertos y hacer menos pesada la pena de la culpa.

Del mismo modo en que Rivas logra reconstruir la memoria de la Guerra Civil de una manera desideologizada, David Trueba proyecta en la pantalla cinematográfica una representación metaficticia del proceso de reconstrucción del pasado desde el presente en *Soldados de Salamina*. En esta película, los espectadores son invitados a participar en la recuperación de la memoria memorizada realizada por la protagonista Lola, quien desenterra y reconstruye, con la ayuda de memorias vivas y archivos escritos, la historia de un acontecimiento del pasado relacionado a las vidas entrecruzadas de dos sobrevivientes: un fascista y un republicano. Aunque la caracterización despolitizada de esta obra ya ha sido examinada en profundidad por Hanno Ehrlicher,<sup>4</sup> la menciono aquí como un punto de comparación con los otros dos textos. *Soldados de Salamina* es un ejemplo perfecto y más reciente del tipo de texto despolitizado hacia dónde va este tipo de cine y literatura de la actualidad. Las representaciones literarias de la Guerra Civil española pueden conmemorar el pasado sin favorecer ni la memoria de los vencedores ni la de los vencidos. De esa manera, propongo que estos textos despolitizados abogan a que los españoles empiecen a hacerse a la idea de su actual crisis de la memoria de su pasado y que vean proyectada en la literatura y en el cine la posibilidad de sentirse un poco menos divididos a pesar de sus diversas memorias de la misma guerra.

Aunque Fernán-Gómez nació fuera de España, en Lima, Perú, creció en el barrio de Chamberí, en Madrid<sup>5</sup>. Cuando tenía quince años vio comenzar la Guerra Civil y es en ese mismo entorno en el que está localizada la obra. En efecto, se puede notar en la obra la familiaridad del autor con “las referencias de lugar, de lectura, de

películas” (Haro Tecglen 30), ya que Fernán-Gómez pasó su juventud en este ambiente. Por lo tanto, a diferencia de Manuel Rivas y David Trueba, había tenido su propia memoria viva de la Guerra Civil como recurso que pudo servirle de fondo para la escritura. El tener memoria viva quiere decir que la persona tiene “una memoria autobiográfica del hecho en cuestión, mientras que otros tan sólo tendrán una memoria heredada o transmitida del mismo” (Aguilar Fernández 25-6). Se incluye *Las bicicletas son para el verano*, en parte, por su notabilidad de tener una autoría menos distanciada del acontecimiento que la de los otros dos textos. De acuerdo con Hans-Jörg Neuschäfer, “En los que padecieron en su propia carne la guerra y los duros años de la posguerra, el recuerdo del pasado es mucho más traumático e influye también de forma más directa en la manera con la que sus personajes viven el presente” (145). Más allá de esto, *Las bicicletas son para el verano* no tiene la misma narratología retrospectiva, la de mirar hacia el pasado desde el presente que se hace en *El lápiz del carpintero* y *Soldados de Salamina*. No obstante, debe ser comparado con estos textos porque cuenta con una tendencia temprana ya en los años ochenta de tener un carácter no excesivamente limitado ni a las ideologías republicanas ni a las de los nacionalistas. A pesar de que Fernán Gómez ha sido activista izquierdista y los personajes de esta obra son claramente simpatizantes republicanos, el texto en sí permite un acercamiento más acogedor a los espectadores tanto conservadores como liberales. En su día, los lectores de la obra estuvieron envueltos en la inquietud de cómo reconciliar las “dos Españas” para seguir adelante. Este texto logra neutralizar la memoria de la Guerra Civil para que todos sus espectadores españoles puedan relacionarse con él.

El concepto de la memoria bien sea individual o colectiva de la Guerra Civil española ha

sido importante en años recientes para el proceso de la mediación entre el pasado traumático bajo la dictadura y el presente democrático del país. Tal y como ha defendido David Lowenthal, el acto de recordar el pasado es importante en la construcción de la identidad (197). Por lo tanto, a la hora de concebir su identidad como un país democrático era fundamental en España el recurrir a la memoria colectiva, pero también resultó problemático por la represión de ella impuesta por el olvido pactado durante la Transición; es decir, fue difícil debido al “olvido ‘premature’ de una memoria todavía viva” (Winter 9). La polémica principal de los ochenta y los noventa era: ¿olvidar o recordar la guerra? Las palabras de Carmen Moreno-Nuño articulan bien esta coexistencia de posturas: “mientras unos afirman que es mejor olvidar la Guerra porque su recuerdo trágico y sangrante no puede traer nada positivo para el país, otros piensan que es importante seguir recordando la Guerra, porque ésta es central para la identidad española y porque todo olvido histórico está condenado a repetir el pasado” (38-9). En cuanto a la definición de la memoria colectiva, una manera para concebirla es como el “recuerdo que tiene una comunidad de su propia historia, así como de las lecciones y aprendizajes que, más o menos conscientemente, extrae de la misma” (Aguilar Fernández 25). Los españoles se enfrentaban con el reto de cómo recordar su Guerra Civil para poder avanzar como una nación.

En el caso de España, era particularmente importante durante la Transición que no hubiera una polémica tan grave como para que obstaculizara el trabajo de la democratización. Por eso, las memorias del conflicto tenían que coexistir de alguna manera u otra, aunque fuera en silencio. De acuerdo con Aguilar Fernández, la memoria colectiva desempeña un rol fundamental en la estabilidad política de un país, ya

que si la “memoria oficial” de la comunidad entra en demasiada contradicción con las memorias individuales, corre el riesgo de una polémica que impida el equilibrio (26). Siguiendo con esta lógica, Maurice Halbwachs tiene razón cuando plantea que la memoria individual colabora con la memoria colectiva para llenar los espacios en blanco de la misma: “The individual memory, in order to corroborate and make precise and even to cover the gaps in its remembrances, relies upon, relocates itself within, momentarily merges with, the collective memory” (50-1). En cuanto a la función de los textos despolitizados como lugares de memoria, es preciso señalar la observación que hace Halbwachs. Cuando la memoria colectiva ayuda a la memoria individual a recordar, las dos han de estar en armonía; es decir: “There must be enough points of contact so that any remembrance they recall to us can be reconstructed on a common foundation” (Halbwachs 31). Para que tengan un fondo en común, las personas compartiendo la memoria colectiva deben sentirse como miembros del mismo grupo. De ahí entra la problemática en los ochenta de un pueblo dividido a pesar de ser todos españoles, ya que tanto los exiliados y los descendientes de los vencidos como los nacionalistas vivos y sus descendientes tendrían que tratar de ayudarse a recordar la misma Guerra Civil española sin el beneficio de un consenso de sus memorias de las causas o consecuencias de la misma guerra.

Para complicar más la tarea de recordar, sea cual sea la política del individuo, la memoria por naturaleza no es una entidad fija, sino que es un proceso de reconstrucciones dinámicas que cambian según el contexto y la necesidad. En otras palabras, “recollections are malleable and flexible; what seems to have happened undergoes continual change. Heightening certain events in recall, we then reinterpret them in

the light of subsequent experience and present need” (Lowenthal 206). Pierre Nora también ha propuesto que la memoria está cambiando constantemente: “Memory is life [. . .]. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting” (8). Sin un acuerdo sobre la memoria histórica del siglo XX de España, que sería necesario para el equilibrio, la Transición fue marcada por cierto desencanto en cuanto al futuro del país.

Es esa amenaza a la estabilidad frágil de la nueva democracia durante la Transición la que me parece haber influido en la decisión de Fernán-Gómez de enfocarse más en lo cotidiano de las vidas de sus personajes en *Las bicicletas son para el verano* que en la Guerra misma. “Representa la Guerra en cierto sentido como lo hicieron algunos otros autores en los años ochenta y noventa, “como escenario, decorado o mero telón de fondo” (Moreno-Nuño 38). De acuerdo con esta idea de la universalización del tema, que se enfoca más en la condición humana que en las historias particulares de la Guerra Civil española (Moreno-Nuño 37), los personajes principales en *Las bicicletas son para el verano* no están directamente involucrados en la acción de la Guerra Civil, puesto que ni son soldados, ni enlaces ni miembros activos en ningún partido político bien sea de los falanges, los comunistas, los anarquistas o los socialistas, entre otros. Al contrario, son ciudadanos corrientes que pertenecen a la clase media e intentan mantener una vida “normal” lo tanto que puedan mientras están rodeados por los bombardeos y sufriendo del hambre característica de aquel día en Madrid. Eduardo Haro Tecglen ha señalado que: “Los personajes no están especialmente oprimidos y explotados, no luchan por unas determinadas conquistas de clase; ni siquiera luchan, ni sus ideologías están claramente definidas al comenzar la obra: al comenzar la guerra” (15). Si bien

no se caracterizan los personajes por su política, lo que sí queda claro es que todos los personajes, sin importar su ideología, sufren de una manera u otra por la Guerra Civil.

La obra disfrutó de tanta popularidad cuando salió, ya durante un tiempo cuando el público se vio inundado por la explosión de representaciones de la Guerra por todos medios de comunicación, que González la categoriza como “a hallmark of this period of transition” (71). Se ha atribuido el éxito de *Las bicicletas son para el verano* a la familiaridad que los espectadores españoles sienten hacia ella debido a su naturaleza histórica, llamándola “un drama que agarra” (Nicholas 84). Tal y como propone Robert L. Nicholas, en este drama se puede identificar con “las pequeñas crisis – las que todos experimentamos – y también, las grandes crisis nacionales – aquellas que nos llegan indirectamente (principalmente por oídas)” (89). Por lo tanto, una parte de la explicación de cómo *Las bicicletas son para el verano* logra atraerle a un público tan amplio con tal diversidad de memorias tanto vivas como heredadas de la Guerra Civil española es la técnica de Fernán-Gómez de crear un protagonista colectivo, “through whom the common experience is personalized” (González 74). Se puede clasificar este tipo de obra como un sainete, el cual es “la obra de costumbres, el teatro donde el protagonista es el pueblo” (Haro Tecglen 11). En ésta, su versión propia del sainete, Fernán-Gómez presenta la multiplicidad de experiencias y perspectivas de unos veintitrés personajes que están confinados en el mismo edificio de apartamentos. Aunque estos personajes tienen unas experiencias muy parecidas, es decir, que viven en el mismo sitio, escuchan los mismos bombardeos y tienen acceso a las mismas estaciones de radio, sus interpretaciones de lo que está pasando a su alrededor son muchas veces notablemente distintas. Esta división interpretativa es

un reflejo de la falta de consenso entre la gente española sobre cómo interpretar la Guerra Civil durante la Transición a la democracia.

El ejemplo más ilustrativo en la obra de la interpretación del mismo acontecimiento de modos completamente diferentes se da cuando doña Dolores y su marido don Luis reaccionan de maneras opuestas a la noticia de que ha acabado la guerra. Doña Dolores entiende el fin de la guerra como la llegada de la “paz.” Se muestra incrédula a las noticias de que algunos de los familiares de sus vecinos o han sido fusilados o mandados a un campo de concentración (Fernán-Gómez 200, 206), ya que parece creer en la promesa hecha por el nuevo gobierno franquista de que si uno no se había manchado la mano de sangre no sería castigado. Lo que ella interpreta como “paz” (182, 191, 200)<sup>7</sup> es para otros el punto final de la libertad, incluso irónicamente quizá para su propio esposo, que tiene miedo a que lo detengan por su fundación de un sindicato de bodegas (218). En la conversación entre don Luis y Luisito en el epílogo donde el padre le está aconsejando a su hijo qué hacer para seguir manteniendo a la familia si lo detienen, se articula la capacidad de la obra por mostrar interpretaciones diferentes de los mismos hechos de la guerra cuando don Luis dice: “Pero no ha llegado la paz, Luisito: ha llegado la victoria” (220). De ese modo, el mismo texto, aun la misma pareja, proporciona personajes cuyas visiones de la situación varían lo suficiente para que los espectadores muy opuestos ideológicamente puedan identificarse con uno de ellos. Un personaje que se muestra de acuerdo con doña Dolores es María, con su comentario de que: “Mejor que venga la paz cuanto antes. Y nosotros, a acomodarnos a lo que llegue” (184). Sin embargo, es ella la que expresa en palabras específicas la tendencia en la obra de poner la experiencia común sobre la política, en referencia a los comestibles

que su compañero y ella le han estado dando a la familia de Dolores y Luis; dice: “Por sí o por no, éste y yo hemos procurado hacer todos los favores que hemos podido. Y sin mirar a quién, ¿eh?, sin mirar a quién. Dejando la política a un lado” (184). En cuanto a la idea de dejar la política a un lado, aunque a través del texto se puede notar que don Luis es más librepensador<sup>8</sup> que su esposa Dolores, él no dice su preferencia política explícitamente. Cuando Dolores comenta que “Si los revolucionarios, al principio, no hubieran hecho tantas barbaridades. . .”, Luis responde con una pregunta en vez de una afirmación: “Pero, ¿quién tenía la razón?” (191). De esa manera, se disipa la cuestión política de quién tenía la culpa de empezar la Guerra Civil; es decir, para llegar a cierta reconciliación, especialmente dada la complejidad de las causas de la Guerra Civil,<sup>9</sup> no es útil que un lado u otro siga echándole la culpa al otro. Un ejemplo más de cuando don Luis deja abierta la interpretación de la situación se da durante una conversación con su esposa en la cual le dice que los países democráticos no van a intervenir a favor de ningún lado del conflicto español, y que Francia va a cerrar la frontera. En respuesta a la pregunta que hace Dolores, “¿Y eso es bueno?”, don Luis le contesta: “Unos dicen que sí y otros que no” (110). Su respuesta es claramente ambigua respecto a la interpretación de la culpa.

La amplitud de interpretaciones diversas está subrayada en el texto por el motivo de las estaciones de radio cuyas noticias concuerdan con la propaganda de cualquier zona que les emita. En cuanto a la noticia del alzamiento militar en contra del gobierno republicano que precede el estallar de la guerra, doña Dolores, al principio, no la quiere escuchar. Luego, cuando Luis dice que “se han sublevado los militares”, su amigo Pablo piensa que “hay guerra” (Fernán-Gómez 92). Sin embargo, Luis no está disponible de

creer en la declaración de su amigo, diciendo que “No, esto no es guerra. Es un golpe de Estado” (92). En otra ocasión cuando los personajes están escuchando la radio, la vecina, doña Antonia, pregunta “¿Ustedes no oyen nunca la radio de la otra zona? [. . .] Pues da noticias mucho mejores” (137). Tal y como explica Alicia Alted, las ideologías propagandísticas de la Guerra Civil española se expresaban por medio de dos modelos conceptuales de la realidad, uno que defendía el poder del proletario y otro que defendía su misión en nombre de Dios (Alted y Labanyi 152). Sin embargo, la mayoría de los transmisores de radio estaban en la zona republicana (159), lo cual explica por qué Pedro dice que sólo se puede escuchar “la otra radio” en onda corta y por la noche (Fernán-Gómez 137). El personaje doña María Luisa es otro que basa su interpretación de los eventos en las noticias de “la otra radio”; por eso, cree que la guerra va a acabar pronto: “Días contados, doña Antonia. ¿No oye usted la radio de los nacionales?” (172). Respecto a las noticias transmitidas por la radio nacionalista, Alted nota que hacían un impacto en los oyentes no por su valor informacional, sino que más bien por su estilo (159-60); de ahí, dando sentido a la interpretación de Antonia de que esa radio da noticias “preferibles”.

Además de las numerosas perspectivas interpretativas que se manifiestan en la obra, la sensación compartida de todos los personajes de que el conflicto acabará muy pronto y de que la vida cotidiana se normalizará en seguida muestra un posible punto de referencia más en *Las bicicletas son para el verano* con el que pueden relacionarse los espectadores. Es decir, desde su punto de vista presente (en los ochenta), los espectadores que no se sientan muy cómodos con el tema de la guerra puedan identificarse con la dificultad de los protagonistas de aceptar la realidad de la Guerra Civil. Algunos ejemplos claves

de las líneas que indican la creencia en el final pronto de la guerra y en la vuelta rápida al estado de vida anterior son los siguientes: el de Julio referente a un trabajo deseado, “Pero que en cuanto esto pase, que me presente en el bazar, que el puesto lo tengo seguro” (97); el de don Luis con respecto a la bicicleta que su hijo ha pedido, “En cuanto pase esto, vamos a comprarla y tienes todo el verano por delante” (98); el de Manolita acerca de su puesto de profesora en la academia, “Bueno, en cuanto esto pase la abrirán” (106); el de doña Dolores sobre la madurez de su hijo, “Pero el año que viene es distinto, la vida ya será normal” (122); y hasta el de Anselmo, el único personaje cuya política es manifiesta, “Que está acabando y que todo va a ser distinto. Distinto y mucho mejor que antes” (152). Este estado de negación en que están los personajes, en cuanto a la gravedad y duración de la situación en España, hace eco a la amnesia social que caracteriza la Transición. En vez del perdón, la gente recurrió al olvido de la memoria de la Guerra Civil para poder seguir adelante como una nación recientemente democrática. Durante la transición, la amnesia resultó parecer un remedio más factible que afrontarse a la memoria traumática de las atrocidades del pasado. Es decir, la amnesia social es una forma de mecanismo de defensa que a veces se da cuando “las ofensas que deben ser perdonadas son tan indigestibles que sólo cabe la reconciliación mediante el olvido” (Aguilar Fernández 47). Además, la represión de la memoria durante la Transición se explica, en parte, por una falta de voluntad de recordar en voz alta a los fantasmas del pasado. Este no querer hablar sobre el pasado puede ser producto del terror internalizado por el silencio impuesto durante treinta y seis años de censura.<sup>10</sup> La primera generación superviviente de la Guerra no quería reconocer el difícil pasado, sino que más bien llevó a cabo la Transición bajo el pacto del olvido,

parte de la Ley de Amnistía de 1977. Asimismo, en *Las bicicletas son para el verano* las ansiedades del sufrimiento de hambre,<sup>11</sup> la inseguridad del trabajo, los bombardeos, y el miedo de perder a sus familiares y amigos, que impregnaban la vida cotidiana de los madrileños en aquella época, se hacían más soportables a los personajes si negaban la seriedad de la situación. Sin embargo, *Las bicicletas son para el verano* no es una obra cuya meta es hacer que los lectores nieguen las realidades difíciles de la Guerra Civil. Al contrario, es más bien un lugar de memoria textual cuyo tratamiento despolitizado de la Guerra Civil española permite que un público ampliamente diverso, al leerlo, pueda recordar las experiencias de guerra de sus familiares de cualquier pasado ideológico. Al fin y al cabo, la conclusión hecha por don Ambrosio resume la tesis del presente ensayo: “Sean las que sean las ideas de cada uno, yo creo que éstos no son momentos de comentarios sino de lamentar lo sucedido” (86).

Cuando Manuel Rivas publicó *El lápiz del carpintero*, casi dos décadas después del primer estreno de *Las bicicletas son para el verano*, la situación de la memoria de la Guerra Civil en España había cambiado mucho. Efectivamente, la actividad de recuperación de las memorias de la Guerra Civil, desde la Transición, ha pasado por tantos paradigmas cambiantes que ya ostenta una historia propia (Winter 9). El distanciamiento generacional entre la época de la Guerra y los autores más recientes implica una diferencia importante en cuanto a la perspectiva con la cual abordan la tarea de recuperar el pasado porque se acercan al tema sin la influencia de una memoria viva de la Guerra. La edad de Rivas, ya que nació en 1957 y empezó su carrera literaria ya en plena democracia, le separa de los escritores que vivían sus años profesionales limitados por la censura y, luego, el olvido. La novedad de muchas obras de esta generación de la Postransición

de escritores españoles es su reconocimiento de que cualquier intento de conceptualizar el pasado como una entidad fija y absoluta terminará en fracaso, ya que cada versión contada de los acontecimientos pasados se filtra por una serie de mediaciones interpretativas para asumir, como plantea Nora, sólo los datos que le conviene (8). En palabras de Colmeiro, la memoria siempre reconstruye el pasado “de acuerdo con los intereses, creencias y problemas del presente” y, por ende, “vive constantemente rehaciendo su propio pasado” (16). Para Aguilar Fernández, hay “una influencia mutua entre el pasado y el presente, porque desde el presente se selecciona el pasado relevante para cada momento y, a su vez, este pasado influye sobre el presente” (36). Como ya expliqué en la discusión sobre el papel de la memoria en la reconciliación con el pasado, la memoria colectiva que una nación tiene de su pasado le proporciona cierta continuidad con el presente y le da un sentido de identidad como grupo. Por ende, si la generación de la Postransición se caracteriza por una “fragmentación y descentralización de la memoria”, y está en “el tiempo de la crisis de la memoria”, sin una “memoria histórica” colectivamente acordada, como sugiere Colmeiro (19), puede decirse que está en una posición de cierta ventaja, en comparación con la generación que vivió la Guerra, el Franquismo y/o la Transición, para reconstruir una memoria no amargada por la misma represión de memoria. Es decir, los escritores y lectores de esta nueva generación cuentan con perspectivas más distanciadas del trauma inmediato cuando abordan la tarea de la recuperación y reconstrucción de la memoria. Desgraciadamente, queda fuera del espacio de este presente ensayo el llevar a cabo un análisis textual de todas las técnicas poéticas y narrativas usadas por Rivas para representar el proceso complejo de reconstruir una memoria individual de la Guerra Civil española



desde el presente en *El lápiz del carpintero*. Sin embargo, se debe señalar que este libro es importante como un lugar de memoria y un representante de la literatura despolitizada después de la Transición.

Por un lado, ha habido una tendencia a simplificar las memorias del pasado en idealizaciones y demonizaciones: es decir, a generalizar a los personajes como o héroes o villanos (Aguilar Fernández 37). Por otro lado, hay autores cuya literatura subvierte este binario al optar por crear personajes que, a primera vista, parecen encajar en la categoría de villano, pero cuya capacidad de evocar la simpatía del lector problematiza esta generalización. El personaje Herbal de *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas ejemplifica este tipo de ruptura con la demonización. La posición de Herbal, el hombre que “odiaba al doctor Da Barca” (Rivas 46), como la voz narrativa de la vida del prisionero republicano, Daniel Da Barca, obliga al lector a depender de un “enemigo” para recuperar la historia del personaje idealizado como “héroe”.<sup>12</sup> Al estar forzado a “escuchar” la voz de un personaje cuya ocupación como verdugo de un héroe le pinta en forma desagradable, los lectores se encuentran en una situación en la cual se sienten atraídos a seguir leyendo la novela con curiosidad para saber por qué es el verdugo el que cuenta la historia, en vez de otro narrador más convencional, como por ejemplo un familiar o amigo del prisionero. Rivas permite a los lectores leer los pensamientos interiores de Herbal, su esquizofrenia, su patética soledad y sus alusiones recurrentes a la caza de los lobos, hasta que llegamos, casi en contra de nuestro querer, a simpatizar con él. Además, el juego de narración hecho por Rivas incluye un cambio de perspectiva narrativa entre el primer capítulo y el resto del libro que llama la atención a la cuestión generacional del proceso construc-

tivo de la recuperación de la memoria hoy en día en España.

En cuanto a la situación generacional de la cultura memorativa en la España de hoy en día, se tiene la impresión de que existe cierto desinterés en el pasado conflictivo entre algunos de los jóvenes (Neuschäfer 145). El reportero Sousa, que abre la entrevista con Da Barca, ya viejo y enfermo, es un modelo literario de esta disminución generacional de interés en la Guerra Civil. Al llegar a la casa de Da Barca, Sousa piensa sobre su tarea de entrevistar al viejo exiliado: “¿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” (Rivas 12). La actitud de Sousa hacia la idea de reconstruir y recordar la memoria de la Guerra se compara con la de la periodista Lola en *Soldados de Salamina*. Cuando su jefe le manda escribir algo literario sobre la Guerra Civil, ella le contesta: “La Guerra Civil otra vez no, por favor. ¿Queda alguien a quien le siga interesando eso?” (Trueba 16). Ninguno de los dos personajes empiezan a abordar su tarea de reconstrucción con ánimo, pero Lola se va desarrollando un deseo de aprender más, lo cual vuelve a equivaler una obsesión personal con la recuperación de la memoria del fundador del falange Sánchez Mazas y la memoria del viejo soldado republicano exiliado Miralles. La naturaleza bipartidista del acercamiento de Lola a la reconstrucción, así como el carácter metaficticio de la película,<sup>13</sup> demuestra el tipo de producto cultural de esta década en España que, como señala Moreno-Nuño, antepone lo antropológico sobre lo histórico en el sentido de “la universalidad de la condición humana sobre la particularidad histórica de la guerra española del 36” (37). En *El lápiz del carpintero*, como si quisiera reaccionar en contra de tal desinterés generacional, Rivas decide quitarle a Sousa la responsabilidad de narrar la

historia, así dándosele a un representante de la generación que vivió la Guerra Civil en su propia carne: Herbal. Herbal elige contar la historia de Da Barca, adornándola con su imaginación donde le hace falta la propia memoria, a María da Visitação, una oyente que pertenece a la misma generación distanciada de la Guerra que Sousa, que ni siquiera es española ni escritora. La condición de la narración respalda mi planteamiento de este ensayo de que *El lápiz del carpintero* es un lugar de memoria textual para la España actual, que invita a los lectores diversos, bien sea si se identifican más con los “vencedores” o con los “vencidos” de la Guerra Civil, a seguir los pasos de reconstrucción memorativa con Herbal, usando sus propias imaginaciones, para admitir a todos los recuerdos de todos los españoles que sufrieron la Guerra Civil a formar parte de la identidad española.

Además, la propuesta de Jünke sobre la literatura y el cine reciente, y en particular su análisis de *El lápiz del carpintero*, es muy útil.<sup>14</sup> Jünke defiende que este texto no reconstruye la Guerra Civil española “como un acontecimiento político polarizante” (126), sino que la representa como “un punto de referencia común y simbólico para un amplio grupo de receptores más allá de tradiciones memorativas competitivas” (105). De ahí, ella clasifica este tipo de literatura o cine en una categoría cultural en vez de en la dimensión política e histórica, para que los receptores “provenientes de tradiciones de memoria divergentes histórica y regionalmente” tengan acceso a su memoria colectiva de una manera no conflictiva (127). Con respecto a la despolitización en *El lápiz del carpintero*, los tres temas claves identificados por Jünke apoyan el rasgo universalista del texto: “*El lápiz del carpintero* llega a ser una parábola sobre la lucha del bien contra el mal, sobre los temas de la culpa, la conciencia y la expiación” (116). El tema de la culpa por

haber pasado muchos años persiguiendo a Da Barca caracteriza el sufrimiento emocional en el presente de Herbal. Se manifiesta en la forma de la conciencia representada por las visitas repetidas del fantasma del pintor fusilado por Herbal, durante las cuales el pintor y Herbal conversan sobre las vidas de los prisioneros y la vida personal de Herbal y la expiación se da en la forma de la narración contada a María en el presente. En cuanto a la idea de la expiación, Lucy D. Harney tiene razón al sugerir que, al contar la historia a María, Herbal está realizando un acto catártico a través del proceso de recordar y contar en el cual busca definir su experiencia pasada por mezclarla con el presente (38). Los temas de la culpa, la conciencia y la expiación son modelos por el proceso de reconciliación con el pasado con que los lectores diversos pueden relacionarse. William J. Nicholas propone: “En la encrucijada de las memorias colectiva e individual, *El lápiz del carpintero* busca un espacio en el que resida el pasado y un lugar desde el cual la historia, tanto la oficial como la individual, sean accesibles” (158). La palabra clave de su propuesta es “accesibles”, ya que esta obra da un lugar de memoria en donde el pasado no tiene que ser juzgado por las acciones de un partido ni otro.

El motivo subyacente del dolor de la memoria, resaltado por el dolor de la culpa demostrada por las frecuentes sensaciones de ahogo de Herbal, está subrayado en el texto por el sufrimiento de uno de los prisioneros con un pie amputado: “dicen que es el peor de los dolores. Un dolor que llega a ser insoportable. La memoria del dolor” (Rivas 104). Opino que esta referencia se dirige al dolor tapado de los españoles que venía tras el pacto de olvido, esa especie descrita por Colmeiro como “la cultura del olvido o mejor dicho de la desmemorización” (44), cuyas consecuencias psicológicas se manifiestan socialmente hoy en día en la forma de los lugares

de memoria. Lo bueno es que los españoles de diversas perspectivas se están interrelacionando y conversando sobre la memoria de la Guerra hoy en día por medio del gran número de textos de literatura y cine. Tal y como sugiere Jünke, estos textos “ofrecen un acceso al pasado aceptable para receptores provenientes de tradiciones de memoria divergentes histórica y regionalmente” (126-7). Por lo tanto, cuanto más se recuerda y se reconstruye la memoria del dolor de la Guerra Civil española por medio de los lugares de memorias, por ejemplo estas películas y novelas, la esperanza es que el dolor de la memoria pueda convertirse eventualmente en sólo la memoria del dolor.

Con ejemplos de textos literarios así como por un análisis de las teorías de la memoria, se ha demostrado que la situación en España de la memoria de la Guerra Civil ha llegado a un punto en el cual se necesitan tanto las representaciones literarias que no dividan ideológicamente a sus lectores como los textos que tiendan a favorecer un lado particular u otro. Las representaciones despolitizadas pueden funcionar como un equilibrio a las obras que llevan argumentos ideológicamente contrarios. Estos textos sirven como lugares de memoria interactivos en el sentido de que dan lugar a un foro metafórico en donde diversos individuos pueden unirse en el proceso de conversar sobre su pasado traumático colectivo, de ahí reconstruyéndolo con la ayuda mutua sin la presión de favorecer la memoria de un lado u otro del conflicto. La llegada de *Las bicicletas son para el verano* a las manos de los españoles de la Transición facilitó el comienzo del proceso de curación de las heridas causadas por la represión de la memoria. Además, *Soldados de Salamina* es un lugar de memoria cinematográfico para España, ya que muestra buenas posibilidades reflexivas por la reconciliación de la generación de hoy con su pasado de guerra. Luego, *El lápiz del*

*carpintero* es evidencia de un intento literario en torno al cambio de siglo de seguir utilizando la literatura como un lugar de memoria para ayudar a la generación presente a reconciliar el presente con su pasado manchado por la separación y crueldad, en función de darle un sentido de continuidad que le permitirá formar un concepto colectivo de la identidad nacional actual. En conclusión, sugiero que los lectores consideren estos textos como ejemplos de puntos referenciales neutrales de acceso al pasado colectivo de España. Más allá de esto, hay que tener presente que, al fin y al cabo, aunque la memoria colectiva es importante en el desarrollo de un consenso de la identidad nacional, la memoria en sí es un fenómeno individual sujeto a cambio, y está constantemente reconstruyéndose para apropiarse a lo que el momento le pide.

## Notas

1 Según explica Paloma Aguilar Fernández, “sólo un recuerdo de la Guerra Civil del tipo que existía en España debido, entre otros factores, a la socialización franquista, pudo favorecer el consenso en la transición” (57). Es decir, se entendía durante la dictadura que “la estabilidad política, la paz social, la convivencia y la unidad nacional” (57) dependían de la creencia popular en la legitimidad del alzamiento militar, y dado el miedo de que la Guerra se repitiera en la Transición, la gente tenía suficiente miedo de eso que decidió dejar la guerra en el olvido.

2 “. . . la ficción sobre la Guerra vive una revitalización desde que la Constitución de 1978 garantizara el uso de las libertades civiles y, por tanto, de la libertad de expresión. La cantidad de novelas, cuentos, autobiografías y testimonios sobre la contienda publicados desde finales de los setenta ha sido tal que se ha llegado a hablar de una “‘explosión’ o ‘boom’ literario” (Moreno-Nuño 35; Bernard de Muñoz 59).

3 El presente trabajo no dedicará muchas páginas al análisis de *Soldados de Salamina* sino que más bien se menciona esta película como un punto de comparación.

4 “Sin que la ficción sea utilizada como medio para la ideología, sirve de instrumento para lograr instituir un consenso donde no sólo no se excluyen ninguna de las posiciones que combaten en la ‘batalla del recuerdo’” (Ehrlicher 209-300).

5 No pretendo recurrir demasiado a la biografía del autor Fernando Fernán-Gómez para buscar paralelos concluyentes entre *Las bicicletas son para el verano* y la vida del autor, pero sí vale la pena situarnos dentro del contexto en que se escribió la obra para interpretarla.

6 Sobre la política sociológica de este período histórico en España, véase *La política de la transición* de José María Maravall: “La democracia española, desde el comienzo de la Transición en 1976, tuvo que afrontar importantes problemas económicos, sociales y de construcción del Estado [. . .] por un lado, el apoyo de que se beneficiaba cada una de las principales opciones políticas en España; por otro, las relaciones de polarización y de competencia entre partidos” (73).

7 Con referencia a la falta de víveres, Dolores dice: “Si nos morimos de hambre, tendrá que acabarse esto. No comprendo a qué tanto resistir, resistir,

resistir [. . .] Cuanto antes llegue la paz, mejor para todos” (Fernán-Gómez 182).

8 Véase, por ejemplo, la escena en la cual la esposa y esposo discuten sobre la aspiración de su hija de hacerse actriz, una carrera que doña Dolores no ve como apropiada por una muchacha: “¡Pero, hija. . . , hija. . . ! ¿El Sindicato de Espectáculos? Pero. . . , pero. . . , ¿sigues con esa idea?” (107); Don Luis responde, “¿Y por qué voy a querer que se metan a cómicas las hijas de los demás, pero no mi hija? ¿Con qué derecho?” (108).

9 El libro *The Spanish Civil War* de Gabriele Ranzato provee una explicación detallada de los sucesos enredados que le llevan a España a entrar en una guerra civil. Al leer este libro, uno se da cuenta de que había muchos más puntos de vista, sobre todo dentro del lado de la República, que lo que se implica la expresión típicamente oída, “las dos Españas”.

10 Véase “Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming To Terms with the Spanish Civil War” de Jo Labanyi para una discusión más profunda de su propuesta, que se pone de desacuerdo de la teoría del trauma, de que el olvido responsable por el tardío de la aparición de las memorias de la Guerra Civil no se causó por la memoria traumática, sino que más bien ocurrió por la “lack of willing interlocutors” (89).

11 La escena que mejor ilustra el tema del hambre está en Cuadro XIII. Se trata de la falta de lentejas, que eran “la alimentación básica del Madrid cercado”, en el piso de doña Dolores y don Luis (186-191). Cada miembro de la familia acusa a los demás por haber robado unas cucharadas de lentejas; resulta que todos los miembros de la familia han tomado a escondidas unas cucharadas de lentejas hasta que apenas queda nada de la ración. En esta escena Dolores expresa desesperadamente su deseo por la “paz”: “¡Que llegue la paz! ¡Que llegue la paz! Si no, vamos a comernos unos a otros” (191).

12 En cuanto a la lectura de Da Barca como héroe, Mercedes Tasende defiende que Daniel da Barca está sometido a un proceso de mitificación que le pinta de una manera idealizada (208). Claudia Jünke escribe que “Da Barca está presentado como un héroe sin tacha, como una persona que sólo tiene características positivas: es atractivo, inteligente, elocuente y valiente, y destacan su intelectualidad, compasión, altruismo y humanidad. Lucha incansablemente por sus convicciones políticas, sobre todo por sus ideas de justicia y libertad. La falta de toda ambivalencia en su carácter lo mitifica y lo convierte, por decirlo así, en una especie de santo” (115).

13 Patricia Waugh da una buena definición de la metaficción, explicándola como “a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text” (Waugh 2). Al llamar la atención a la construcción ficticia de la memoria histórica, creo que Trueba y Rivas también abren la posibilidad de la deconstrucción de los mitos que han sido transmitidos por la representación de la Guerra Civil Española en la literatura y el cine de las épocas de la censura franquista y de la Transición.

14 Además del análisis de Jünke, recomiendo una lectura del estudio de William J. Nichols, quien ha contribuido mucho a la idea de que El lápiz del carpintero es un lugar de memoria para la Guerra Civil española.

## Obras citadas

- Aguilar Fernández, Paloma. “Acerca de la memoria, el aprendizaje y el olvido.” *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. 25-59. Print.
- Alted, Alicia y Jo Labanyi. “The Cultural Politics of the Civil War.” *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 152-66. Print.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. *Guerra y novela. La Guerra Civil española de 1936-1939*. Sevilla: Alfar, 2001. Print.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005. Print.
- Ehrlicher, Hanno. “Batallas del recuerdo. La memoria de la Guerra Civil en *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002).” *Miradas glocales: Cine español en el cambio de milenio*. Eds. Burkhard Pohl y Jörg Türschmann. Madrid: Iberoamericana, 2007. 283-305. Print.
- Fernán-Gómez, Fernando. *Las bicicletas son para el verano*. Madrid: Espasa Calpe, 1984. Print.
- González, Bernardo Antonio. “The Civil War at a Distance: Space and the Language of Desire in *Las bicicletas son para el verano* by Fernando Fernán Gómez.” *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 6.12 (1991): 71-84. Print.

- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. 1950. Trad. J. Ditter, Jr. y Vida Yazdi Ditter. New York: Harper & Row, 1980. Print.
- Harney, Lucy D. “Chapter Three: Nostalgia, Myth, and Science in Rivas’s *El lápiz del Carpintero*.” *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> Century*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars, 2007. 33-41. Print.
- Haro Tecglen, Eduardo. Introducción. *Las bicicletas son para el verano*. Por Fernando Fernán-Gómez. Madrid: Espasa Calpe, 2006. 9-42. Print.
- Jünke, Claudia. “Pasarán años y olvidaremos todo.” *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2006. 101-29. Print.
- Labanyi, Jo. “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period.” *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000. 65-82. Print.
- - -, “Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War.” *Poetics Today* 28.1 (2007): 89-116. Print.
- Lowenthal, David. *The Past Is a Foreign Country*. New York: Cambridge UP, 1985. Print.
- Maravall, José María. “La fragilidad de la democracia.” *La política de la transición*. Madrid: Taurus, 1981. 73-83. Print.
- Moreno-Nuño, Carmen. “La guerra civil en la democracia: entre el mito y el trauma.” *Las huellas de la Guerra Civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2006. 29-115. Print.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. “La memoria del pasado como problema epistemológico: Adiós al mito de las «dos Españas».” *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2006. 145-53. Print.
- Nicholas, Robert L. *El sainete serio*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992. 77-91. Print.
- Nichols, William J. “La narración oral, la escritura, y los «lieux de mémoire» en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas.” *Lugares de memoria de la Guerra*

- Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid: Iberoamericana, 2006. 155-76. Print.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26 (1989): 7-24. Print.
- Rivas, Manuel. *El lápiz del carpintero*. Trad. Dolores Vilavedra. Madrid: Punto de Lectura, 2006. Print.
- Tasende, Mercedes. "El proceso de mitificación en *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas." *Monographic Review/Revista Monográfica* 17 (2001). 206-22. Print.
- Trueba, David. *Soldados de Salamina*. Madrid: Plot Ediciones, 2003. Print.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen, 1984. Print.
- Winter, Ulrich. Introducción. Lugares de memoria de la Guerra civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales. Madrid: Iberoamericana, 2006. 9-19. Print.