



**Oscuridad y zonas grises en *El lápiz del carpintero* y *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas. Con una coda argentina: *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri**

**Raquel Macciuci**

IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata / CONICET  
[raquel.macciuci@gmail.com](mailto:raquel.macciuci@gmail.com)  
Argentina

**Cita sugerida:** Macciuci, R. (2015). Oscuridad y zonas grises en *El lápiz del carpintero* y *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas. Con una coda argentina: *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri. *Olivar*, 16 (24). Recuperado de <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a08>

**Resumen**

En *La lengua de las mariposas* y *El lápiz del carpintero* Manuel Rivas presenta conflictos y personajes inmersos en el contexto de violencia y opresión desatados por el accionar de las fuerzas franquistas triunfantes en Galicia. Por su parte, uno de los hilos narrativos desarrollados por Eduardo Sacheri en *La pregunta de sus ojos*, se interna en la relación entre el delito, la impunidad y el castigo en el marco de la violencia estatal que se instala en Argentina en los años anteriores al golpe militar de 1976. En los tres relatos los comportamientos indignos o criminales, cuya génesis es inseparable del terror impuesto por una dictadura u otras formas de violencia emanadas de un poder opresor, disparan interrogantes de complejas respuestas. El concepto de *zona gris* que acuñó Primo Levi en su obra dedicada a testimoniar su experiencia de deportado en Auschwitz ofrece una vía de reflexión para volver más inteligible la respuesta del ser humano en situaciones límite.

**Palabras clave:** *víctima; verdugo; abyección; impunidad; Primo Levi*

**Abstract**

Both *La lengua de las mariposas* and *El lápiz del carpintero*, written by Manuel Rivas, present conflicts and characters immersed in a context of violence and oppression sparked by the Francoist forces after their victory in Galicia. Meanwhile, one of the narrative cores of Eduardo Sacheri's *La pregunta de sus ojos* focuses on the relation between crime, impunity and punishment within the context of Argentinean State violence during the years previous to the military cope of 1976. In all of these works, the presence of despicable and criminal behaviors becomes inseparable from the existence of a dictatorship or other ways of violence related to an oppressive system. Therefore, the questions raised by these human behaviors need complex answers. The concept of grey area, coined by Primo Levi in his testimonial work about his experience in Auschwitz, offers a way to ponder about (and to become intelligible) the answers of the human being in limit situations.

**Keywords:** *abjection; victim; executioner; impunity; Primo Levi*

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria



## Dos relatos de Manuel Rivas

A mediados de la década de los '90, cuando tanto en España como en un conjunto de países de Europa y América Latina el interés por el pasado comenzaba a adquirir nuevas motivaciones y a buscar otras vías para indagar sobre las experiencias traumáticas<sup>1</sup> y combatir el olvido, Manuel Rivas publicó los dos relatos que serán objeto de estudio en este trabajo. El primero de ellos, "[A lingua das bolboretas](#)", pertenece al volumen de cuentos *Qué me queres, amor?*, de 1995<sup>2</sup>; el segundo, de 1998, fue la novela *O lapis do carpinteiro*. En ambos textos, la relación con la memoria de la guerra civil española y la posguerra es medular<sup>3</sup>. Los dos libros fueron traducidos de inmediato al castellano con gran éxito de público<sup>4</sup>, que se retroalimentó con sendas versiones cinematográficas: *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda (1999)<sup>5</sup> y *El lápiz del carpintero*, de Antón Reixa (2003).

Sería posible ceñirme a los textos estrictamente literarios escritos por el autor gallego, pero el resultado sería por demás engañoso. La literatura siempre ha dialogado con otras artes y lenguajes, pero en el presente siglo más que nunca comparte un espacio intermedial en que los textos de diferentes soportes y formatos se encuentran, entran en tensión y se influyen mutuamente. Cuando una obra escrita ha alcanzado gran notoriedad y prolongado su vigencia a lo largo del tiempo, el receptor que transita por distintos campos mediáticos finalmente sedimenta una lectura que es el resultado de múltiples cruces ¿Quién no tiene una imagen del Quijote mediatizada por los dibujos de Doreé, o por algunas de las numerosas representaciones cinematográficas? ¿Es posible recuperar una lectura originaria de *LM* sin que esté atravesada por el maestro y el discípulo que encarnaron magistralmente Fernando Fernán Gómez y el niño Manuel Lozano junto a un plantel de indiscutible calidad?<sup>6</sup>

## Los presentes del pasado traumático

En la década de los '80 los estudios sobre el pasado crearon un nuevo campo disciplinar, el de la memoria, que llenó el vacío que dejaba el territorio de las fuentes documentales y la metodología 'dura' de la historia. La nueva disciplina se presentaba como "una historia menos árida y más 'humana'" y buscaba herramientas que permitieran abordar un abanico de preguntas e inquietudes que los conocimientos clásicos dejaban sin respuesta (Traverso, 2011:13).

No me detendré en explicar aquello que todo interesado en el tema conoce: la política de deportación y exterminio sobre la comunidad judía y otras minorías étnicas y sociales ejecutada por el nazismo se convirtió en el primero y principal paradigma de las indagaciones del nuevo campo disciplinar. El genocidio que alcanzó su punto máximo en Auschwitz ha dado lugar a múltiples aproximaciones y reflexiones, y continúa generando un inapreciable material de estudio para dilucidar las experiencias padecidas por otros pueblos víctimas de crímenes de semejante magnitud. Entre las zonas objeto de mayor interés, sobresale la que concierne al buceo en lo más insondable de las experiencias traumáticas, en las simas donde unos hombres ponen a prueba la condición humana en el cuerpo y espíritu de otros a quienes convierten en sus víctimas. La figura del testigo, ligada a la de la víctima, abrió múltiples interrogantes que dinamitaron la fácil divisoria entre héroes y cobardes, fuertes y débiles, leales y traidores. A medida que los testimonios se adentraban en las tortuosas zonas fronterizas donde perversamente se obligaba a la coexistencia de los condenados inminentes con los que tenían un grado de utilidad para justificar una tan incierta como breve esperanza de supervivencia, se disolvían las certezas en torno a la condición de víctima y victimario.

La obra de Primo Levi constituye un difícilmente superable esfuerzo a la hora de dar testimonio –hacer memoria– de la experiencia del *Lager* y ahondar en las conductas de quienes sufrieron y llevaron a cabo el genocidio nazi. Pero es igualmente cierto que una situación extrema de violencia y degradación como la infligida en los campos de reclusión y exterminio son imponderables no sólo como revulsivo a favor de la memoria de los deportados, sino también porque constituyen un compendio de la naturaleza humana en su grado ínfimo: muestra lo que queda del hombre cuando su

condición misma es puesta a prueba y puesta en duda. Desde [Auschwitz](#) y Primo Levi se ha puesto en foco la borrosa frontera que separa la víctima del victimario, así como las certezas y coordenadas absolutas para entender las respuestas de los condenados que prestaron algún tipo de colaboración con los perpetradores y en contra de otros prisioneros.

Con independencia de la controversia sobre su excepción y anomalía, no queda sujeto a discusión que los análisis y reflexiones que se generaron en torno al nazismo y a la deportación y asesinato masivo han dado lugar a análisis modélicos y proporcionado herramientas críticas esenciales para ir más a fondo en la exploración de las situaciones límite que dejan en suspenso la noción de inteligibilidad y socavan las verdades establecidas sobre la naturaleza del mal y la psicología de la víctima y del verdugo. Se puede discutir si hay un antes y un después del genocidio nazi, pero no es tan fácil sostener que no hay un antes y un después del conocimiento del mal posterior a los lúcidos relatos del sobreviviente ítalo-judío autor de *Si esto es un hombre*.

Al momento de enfrentarse a la insondable dimensión de lo atroz, la literatura, discutida, incomprendida a veces, ha demostrado ser un camino eficaz para afrontar la dificultad de transmitir una experiencia traumática evitando que se convierta en simple estadística. Igualmente, constituye la literatura una entrada imprescindible para revelar los modos en que el pasado logra permanecer en la memoria colectiva y revelar zonas impregnadas de sentidos que la historia no es capaz de indagar o que llanamente desestima.

La ficción también da cuenta de las perspectivas con que acontecimientos pasados se proyectan sobre el presente y delimitan el futuro, ya que la memoria pone en evidencia no tanto las divergencias sobre la interpretación de unos hechos como “los desacuerdos sobre problemas contemporáneos con los que la memoria no deja de tener interferencias”. (Candau, 2002: 73)

Las numerosas obras sustentadas en el recuerdo de episodios históricos marcados por la violencia y la infamia, recurren a formas figurativas, retóricas y metafóricas propias de la literatura para llegar más hondo en la comprensión de lo inexplicable. Por otro lado, mediante la imaginación puede conseguirse un relato que traduzca con mayor eficacia la complejidad y la dimensión insondable del acontecimiento traumático. La reelaboración presente del pasado que está implícita en el acto de recordar ha jerarquizado el lugar de la literatura como medio para construir una memoria que se modifica y reescribe al compás de las inquietudes y deseos de los sucesivos momentos históricos.

### **Niños, héroes y antihéroes**

Manuel Rivas tiene un especial talento para adentrarse en los pliegues inextricables de la naturaleza humana y velar su voz para que el lector desentrañe por sí mismo el misterio o el drama que sobrevuela en los hechos cotidianos o descubra la perversidad que se oculta a la vista de todos y espera agazapada para despertar en circunstancias propicias.

Cuando Rivas aborda asuntos relacionados con la violencia desatada por el golpe de estado de 1936 contra la II República española y con la posterior guerra civil, pone de manifiesto su particular instinto para adentrarse en la fragilidad y la indigencia del hombre desguarnecido que de pronto se encuentra acosado por la intimidación y la violencia ejercida por los usurpadores del poder legal.

Para retratar estas circunstancias se vale de ficciones y recursos retóricos que ponen en evidencia la escabrosa deriva moral de gente común que ve su vida trastocada por un poder que impone su autoridad con el terror. Los relatos interpelan a lector y dejan la respuesta en su campo. Dolores Vilavedra ha observado que el escritor gallego tiene especial interés en las figuras desvalidas o débiles, visible en el papel diferenciado que concede “en sus historias a los niños, los ancianos o los minusválidos y que se explica por el hecho de que las suyas son miradas 'diferentes', capaces de descubrir en la realidad un aspecto poco común” (2001: 90). En los relatos analizados en el presente

estudio, un niño y un hombre rayano en la debilidad mental son especialmente eficaces para transitar las fronteras entre la víctima y el victimario, la lealtad y la traición, el dolor y la impiedad.

El cuento *LM* y la novela *LC* comparten algunos rasgos formales y narratológicos. Ambos relatos se estructuran en torno a dos héroes paradigmáticos, de estirpe clásica en cuanto a sus cualidades intachables y su trayectoria sin fisuras, un maestro y un médico. Paradigmáticos también en el contexto en el cual se insertan y del que provienen, ya que encarnan dos figuras emblemáticas en la construcción de las sociedades democráticas modernas, cabales agentes de progreso, ejemplos de trabajo volcado a la comunidad, ligados por necesidad al antidogmatismo y antioscurantismo. Referentes colectivos dueños de un alto capital simbólico, constituyen una amenaza para los abusos de los agentes locales de los poderes de la reacción: la iglesia, los gobiernos sometidos al poder económico, las grandes fortunas, las fuerzas de seguridad que les obedecen. Los dos protagonistas se iluminan con un aura laica, republicana y moderna, depositarios de sabiduría y conocimiento liberadores que se irradian sobre el devenir de los acontecimientos.

Frente al desconcierto y la incredulidad que desata en la población el clima la sublevación del 18 de julio de 1936, el maestro don Gregorio y el doctor Daniel Da Barca perciben la gravedad de los hechos y tratan de afrontar los días que se avecinan con entereza y dignidad.

Pero si los dos relatos logran un especial impacto que perturba al lector/espectador y lo sume en un incómodo desasosiego no se debe únicamente a la factura de los héroes-víctimas, sino al contrapunto de estos con los personajes que en la épica clásica se inscribirían en la serie del traidor o el antihéroe; y en los actuales estudios sobre la memoria traumática se identificarían como habitantes de la zona gris o subalternos que acatan órdenes con distinto grado de aquiescencia<sup>7</sup>.

La actualidad y vibración que mantienen estos dos relatos de Manuel Rivas se debe en gran parte a la inquietud que producen en el lector, de diferente manera, los intrincados comportamientos de los seres oscuros, protagonistas de situaciones de violencia inusitada: me refiero al niño Moncho (y por extensión, a sus padres), de *LM* y a Herbal, el carcelero de *LC*.

Antagónicos por el candor y la inocencia de uno y la vileza e imputabilidad del otro, sin embargo comparten cierta condición de debilidad que les veda una total comprensión de los acontecimientos. Los dos adoptan conductas ominosas que los empujan a secundar los crímenes y atropellos cometidos por las fuerzas que en julio de 1939 instauran el terror en Galicia. No obstante, es de rigor subrayarlo, las circunstancias y los derroteros que los llevan a la complicidad son bien distintos, y el grado de responsabilidad también, pero comparten, de diferente modo “[u]na gris e incesante alquimia en la que el bien y el mal, y junto a ella, todos los metales de la ética tradicional alcanzan su punto de fusión”. (Agamben, 2005: 20)

En *LM* Moncho –Pardal– es un niño que crece bajo la mirada tutelar de sus padres al tiempo que desarrolla una incipiente conciencia y autonomía. El cuento de 1995 es una pieza perfecta de este género narrativo: el relato está construido a partir de una voz infantil que recuerda su estrecha amistad con su primer maestro de escuela. En cambio, en la película de José Luis Cuerda, la historia se desarrolla en tiempo presente y la rutina escolar se inscribe en el marco más amplio del crecimiento en una aldea campesina, de modo que puede asimilarse a una novela de aprendizaje<sup>8</sup>. El niño se desarrolla bajo la mirada tutelar de sus padres al tiempo que desarrolla una incipiente conciencia y progresiva autonomía. La realidad cotidiana marca la biografía esperable de un niño de su edad: las clases en la instrucción pública, la aldea, la familia, la amistad, la rivalidad, los misterios de la naturaleza circundante.

En un segundo plano sobrevuela la Historia, con mayúscula, esto es, la educación republicana en los meses previos a la sublevación del ejército comandado por Franco, el hostigamiento de la Iglesia y otras fuerzas de la reacción, los indicios alarmantes de sedición, el golpe de estado del 18 de julio.

El relato de Rivas describe un proceso anamnético que sugiere un trauma no resuelto, el que le produjo, a instancias de la autoridad materna con el fin de proteger al padre, la traición al maestro y amigo entrañable, quien por su parte, representaba también una autoridad además de un modelo formativo. La voz en primera persona rememora desde un tiempo muy posterior, y aunque no proporciona coordenadas espaciales ni cronológicas acerca del momento de la narración –de la escritura–, las marcas del discurso no dejan dudas de que media un extenso lapso desde los hechos rememorados y el presente del relato.

*Yo iba para seis años. (LM: 25)*

*Han pasado tantos años y aún siento una humedad cálida y vergonzosa resbalando por las piernas. (LM: 26)*

*Aquel día de julio de 1936. (LM: 36)<sup>9</sup>*

Pese al tiempo transcurrido la perspectiva infantil del relato revela un trauma desde, como si el adulto se narrara a sí mismo una experiencia a la que no ha logrado dar sentido: no hay explicaciones desde la madurez, el relato está atado al punto de la niñez del protagonista, que quizás quedó congelada en aquel verano de 1936.

Sólo en algunos momentos el narrador da señales de tomar distancia y analizar desde la conciencia adulta algunos episodios, como la huida del colegio hacia el monte Sinaí el primer día de clase.

*Ahora recuerdo con una mezcla de asombro y melancolía lo que logré hacer aquel día. Yo solo, en la cima, sentado en la silla de piedra, bajo las estrellas, mientras que en el valle se movían como luciérnagas los que con candil andaban en mi busca. (LM: 37)*

Pero cuando relata la secuencia dramática de la prisión del maestro y del escarnio público del que participa junto a su familia, vuelve al tiempo de los hechos y a su percepción infantil, fragmentaria e inocente. La modalización indica una cercanía emocional con los primeros días de la guerra: “Algo extraño estaba sucediendo” (LM: 36); “Las madres empezaron a llamar a sus hijos”. (LM: 37)

Tampoco proporciona ninguna explicación ni justificación sobre los insultos que profieren sus progenitores y él mismo cuando los golpistas suben a don Gregorio a un camión junto a otros significados republicanos de la aldea con un destino que no podía ser otro que el fusilamiento. Nada permite suponer que Moncho ha elaborado la experiencia. Aunque ya ha dejado atrás la niñez, no habla de sublevación, ni de guerra civil, ni de victoria o derrota. Las escasas coordenadas históricas provienen de la reproducción en tiempo presente, de rumores y discursos ajenos, como el comentario de la vecina Amelia: “¿Sabéis lo que está pasando? En Coruña, los militares han declarado el estado de guerra. Están disparando contra el gobierno civil”. (LM: 37)

Ese vacío y la puesta en presente mediante una escenificación sin aditamentos introducen al lector en la inesperada y chocante escena final como si la pudiera observar de cerca: ante el temor de que el cabeza de familia sea apresado por “rojo” y simpatizante de la República, el padre y la madre de Moncho, Ramón y Rosa, se alinean con la multitud que, compelida por los esbirros de Falange, injuria a los detenidos, entre ellos don Gregorio. Primero grita el padre, por ruego de su mujer, y luego, azuzado por sus progenitores, el alumno dilecto no sólo insulta al maestro, sino que se suma a los niños que corren tras el camión arrojando piedras a los detenidos<sup>10</sup>: “...me empujaba con la mirada, los ojos llenos de lágrimas y sangre ‘¡Gritale tú también, Monchino, gritale tú también!’”. (LM: 41)

Si la actitud de los padres y del niño hubiera sido heroica, el desenlace sería igualmente cruento, pero moralmente edificante. Si Moncho hubiera desobedecido la orden de los opresores,

sería una figura por demás frecuente, un niño héroe y víctima. Pero la felonía unida a infancia e inimputabilidad, introduce una anomalía perturbadora. La indignidad del antihéroe es desestructurante y sacude al lector/espectador con preguntas sobre la conducta humana en situaciones de violencia extrema.

¿Cómo se hunde un buen hombre, un ciudadano corriente, un correligionario, en la abyección? ¿Cómo funciona el miedo, y sobre todo el miedo por los suyos? ¿Qué convierte a un niño en un traidor?, ¿qué extremo de violencia se llega a ejercer para que la infancia sea un rehén empujado a reproducir la ignominia de los mayores?, ¿qué grado de perversidad es capaz de ejercer un sistema que obliga a un inocente a elegir entre la vida –y la muerte– de dos seres queridos?

A la hora de interpretar el abrupto pasaje, el lector queda desarticulado, sin una tabla de valores cierta ni un esquema firme para atreverse a enjuiciar la conducta de los personajes inermes en una situación de violencia, amenazas y presión desmesuradas. Una mezcla de repudio y sorpresa junto a la búsqueda de asideros que permitan inscribir el gesto desesperado en una tabla de referencias, deja respuestas trucas y una intolerable sensación de vacío.

Juzgar con intransigencia la conducta del padre que doblega al hijo e insulta al maestro con el propósito de preservar su vida (no sabrá el lector si le sirvió finalmente para salvarse); o condenar a la madre –las madres en Rivas son figuras fuertes y decisivas<sup>11</sup>– que ante el cariz de los acontecimientos toma las riendas de la familia con un instinto de loba que sólo tiene una meta, reguardar su territorio, constituyen gestos de suficiencia de quien mira desde la galería.

La lectura opuesta, es decir, la indulgencia y la comprensión, parece un agravio a la memoria y la fuerza moral que sostuvieron en igual o peores condiciones miles de damnificados.

### **El lápiz del carcelero**

Herbal, el pertinaz vigilante del doctor Da Barca, médico republicano que después del golpe contra la II República conoce distintas cárceles franquistas, es, en términos coloquiales, un hombre de pocas luces. Su historia y su conducta hacen pensar en una discapacidad o inhabilidad intelectual unida a una carencia afectiva, resultado de una infancia mísera y cruel, embrutecida por el medio familiar.

...su padre blasfemaba porque nadie iba a comprar aquel cerdo tan sucio, y todo por su culpa [...] Habría que venderte a ti, y no al cerdo, murmuraba su padre. Si es que alguien te quisiera. (LC: 54-44)

En la película el actor Luis Tosar logra componer con maestría el personaje que bascula entre la conciencia del esbirro inclemente y la sumisión del subalterno instintivo que desde su limitada comprensión de la realidad, tiene un sitio para la clemencia.<sup>12</sup>

Herbal, en castellano ‘herbazal’, sitio poblado de hierbas –en Rivas los nombres no son casuales– alude a una condición agreste y cerril. El oscuro guardia de LC es una pieza dentro de la maquinaria de terror del estado para eliminar todo atisbo de oposición. Su trayectoria es la de un estricto y sumiso empleado de penitenciaría –en la película, guardia civil– que espera las órdenes y cumple con eficiencia su papel de carcelero de los republicanos detenidos a causa de sus ideas.

Su persona y naturaleza son el polo opuesto al doctor Da Barca, héroe sin fisuras, luminoso, íntegro, para algunos críticos, excesivamente modélico. Su figura intachable atraviesa con un halo de santidad toda la novela. Junto a él, como un ángel caído y opaco, Herbal lo acompaña sin descanso y, no sin cierta contrariedad y desconcierto, lo protege, le salva la vida en dos ocasiones, y termina admitiendo, al fin de sus días, que la cercanía a la pareja del doctor y la bella Marisa Mallo fue un oasis en su triste existencia. “Ellos fueron lo mejor que la vida me ha dado”, confiesa a la prostituta María Visitação. (LC: 185)

No está cargado de odio ni de venganza aunque es capaz de entrar en cólera, maltratar a los prisioneros y denunciar al doctor Da Barca, el médico protagonista de la novela. Sin embargo, detrás de su brutalidad y tendencia a la obediencia ciega emerge a veces un sentido compasivo y humanitario. La fluctuación tiene su origen en la puja que se da en su fuero íntimo entre un hombre de hierro –cruel e irreflexivo– y la voz de un pintor a quien mató expeditivamente para evitarle los tormentos con que habían planeado divertirse los falangistas en uno de los tantos siniestros ‘paseos’ nocturnos, en el cual Herbal debió participar en los primeros días del golpe de estado del 18 de julio.<sup>13</sup>

El pintor asesinado se convertirá en la voz de la buena conciencia del carcelero. El lápiz de carpintero que el preso sustrae a su víctima después de muerto –como queda dicho, Herbal le asesta un tiro para evitarle los suplicios previos que le tenían reservados– será el instrumento a través del cual el artista se convierte en una suerte de guía y acicate moral. Cuando la voz lo acompaña y aconseja, Herbal reprime sus tendencias más fieras e interviene secretamente a favor de los presos republicanos, y en especial, de Daniel Da Barca. Finalmente, el carcelero termina preso y expulsado del cuerpo, no por participar de ‘sacas’ nocturnas, ni por maltratar o ser cómplice del maltrato sistemático a los reclusos, sino por cometer un crimen aislado que hasta despierta simpatía en el lector: el asesinato de Zalo Puga, su cuñado, un falangista enriquecido con las requisas para abastecimiento, que propina palizas y humilla cotidianamente a su esposa, hermana de Herbal y uno de los escasos recuerdos felices de su niñez (la película enfatiza los rasgos del maltratador y sicario).

En términos absolutos, Herbal es un miembro de las fuerzas de seguridad que cumple y ejecuta órdenes, muchas de ellas por fuera de la ley. Si hubiera sido puesto en el banquillo hubiera tenido que responder, entre otros cargos, de asesinato con alevosía y probablemente, de cometer delitos de lesa humanidad. Pero, otra vez recogiendo las reflexiones de Giorgio Agamben

“el derecho no tiende en última instancia al establecimiento de la justicia. Tampoco de la verdad. Tiene exclusivamente a la celebración del juicio, con independencia de la verdad o de la justicia”. (2005: 16-17)

En este sentido, el derecho no debe albergar “la pretensión de agotar el problema”, así como las categorías éticas no se corresponden con las jurídicas. (Id., id.: 16) Porque afortunadamente literatura no se ocupa de la jurisprudencia, cuando se trata de elaborar y atender a las heridas abiertas del pasado, el discurso literario se introduce en pliegues recónditos, y ayuda a hacer menos ininteligible el abismo de los comportamientos humanos.

Continuando con el pensamiento del autor de *Lo que queda de Auschwitz*, la investigación histórica y los procedimientos judiciales pueden cerrar, de diferentes modos, el conocimiento y las deudas con las víctimas de delitos aberrantes contra la humanidad, pero seguirán abiertas las preguntas que vuelven los episodios traumáticos una materia sensible y actual, esto es, cuando las indagaciones se topan con la inutilidad de los datos y de las pruebas documentales para lograr “la simple comprensión humana de lo acontecido”.(Agamben, 2005: 7)

En este sentido, y sin desconocer el componente mágico de la cultura gallega que explica la faz benevolente del carcelero por la interconexión entre el mundo de los muertos y la realidad terrenal, trama que el doctor Da Barca define como “realidad inteligente”, Herbal es de la clase de guardia que puede suavizar el sufrimiento de los reos o de la prostituta en un burdel; su gesto de descerrajar un tiro a un prisionero para ahorrarle torturas previas, recuerda a los *Kapos* benevolentes que describe Primo Levi, cuyos castigos tienen el fin de evitar que caigan extenuados y pasen por ello mayores desgracias:

...algunos nos golpean por pura bestialidad y violencia, pero otros nos golpean cuando estamos ya bajo la carga, casi amorosamente, acompañando los golpes con

palabras de exhortación y de ánimo, como hacen los carreteros con los buenos caballos. (Levi, 2003: 111)

Por su parte, Herbal afirma:

Cometí muchas barbaridades, pero cuando me encontré ante el pintor murmuré por dentro que lo sentía mucho, que preferiría no tener que hacerlo, y no sé lo que él pensó cuando su mirada se cruzó con la mía, un destello húmedo en la noche, pero quiero creer que él entendió, que adivinó que yo lo hacía para evitarle tormentos. (LC: 19)

### **La coda argentina**

Este trabajo fue pensado como una exposición dedicada a Manuel Rivas, y específicamente, a la relación de su obra con la memoria. Sin embargo, al finalizarlo me pareció que quedaba trunco, y que se completaría si se consideraba otra situación en torno a la zona gris. Por este razón surge la coda, un cierre que extienda la reflexión con una novela argentina y su versión filmica, en las cuales la figura de la víctima/victimario muestran un rostro no contemplado en las ficciones ya tratadas, aun a riesgo de romper la unidad de este volumen dedicado a la obra del escritor gallego.

*La pregunta de sus ojos*, publicada en 2005 por el argentino Eduardo Sacheri, ofrece otro, y muy distinto ejemplo de inquietante solapamiento y trastrueque entre el bien y el mal, entre víctima y victimario, contracara de las situaciones de LM y LC ya descritas. La novela alcanzó mejor fama gracias a la trasposición cinematográfica de José Campanella, *El secreto de sus ojos* (2009), potenciada por los premios Oscar y Goya a la Mejor película extranjera de habla hispana en 2010, entre otros muchos galardones obtenidos.

El argumento se reparte en tres planos narrativos: un momento autorrepresentativo, en el cual Benjamín Chaparro, un fiscal retirado del Poder Judicial, empleado toda su vida en el Palacio de Tribunales de Buenos Aires, reflexiona sobre las dificultades formales que enfrenta a la hora de convertir en una novela la historia de un episodio policial que marcó su vida. El segundo plano es la reconstrucción de dicho episodio y el tercero, la deriva sentimental con una joven abogada devenida jueza, también imbricada en la intriga detectivesca.

La película introduce algunos cambios argumentales, unos más afortunados que otros, y modifica ciertas coordenadas espaciales, sin duda para hacer más verosímil y atractivo el guión.

Me centraré en la intriga policial y, fundamentalmente, en el desenlace. A diferencia de los dos relatos de Manuel Rivas, la novela de Sacheri no se inscribe estrictamente en lo que llamaríamos narrativas sobre el pasado reciente, pero incorpora de forma decisiva el tema de la violencia institucional y las consecuencias de la falta de justicia. Sucintamente, la trama que interesa para este trabajo se inicia en 1968, con la violación y el brutal asesinato de una joven recién casada, Liliana Colotto de Morales, y continúa con las diferentes estrategias que asume su viudo, Ricardo Morales, para obtener justicia primero y para concretarla por mano propia cuando termina triunfando la impunidad.

Mediante una investigación que no es preciso resumir aquí, el culpable del crimen, Isidoro Gómez, es descubierto y termina en prisión gracias al compromiso personal y a la perseverancia de Chaparro para esclarecer el crimen y condenar al culpable. Sin embargo, merced a una notoria capacidad para sobrevivir en el presidio, el asesino logra ser liberado cuando en mayo de 1973<sup>14</sup> en Argentina se abren las cárceles a los presos políticos sin proceso, detenidos durante el gobierno militar del general Lanusse. El esposo, obsesionado por el castigo al culpable, averigua que el asesino, Isidoro Gómez, no sólo está libre sino que, amparado por el funcionario judicial que facilitó la liberación, ha pasado a integrar las fuerzas parapoliciales organizadas por la ultraderecha del



peronismo, responsables del secuestro y asesinato de numerosos ciudadanos significados por su compromiso político o social en los años previos al golpe de estado de 1976.

En la película se introduce un elemento más en la intriga, ya que el viudo descubre que el asesino está libre porque aparece en televisión como miembro de la custodia de la presidenta María Estela Martínez de Perón.<sup>15</sup> Poco tiempo después Isidoro Gómez desaparece misteriosamente y se da por muerto en el contexto de los enfrentamientos armados con la guerrilla urbana y de las pujas entre los agentes del terrorismo de estado al comienzo de la dictadura de Rafael Videla. Chaparro es culpado del crimen por los esbirros que medraban en el poder judicial y para ponerse a salvo elige la vía del exilio interior en la ciudad de Jujuy.

En 1998, pasados treinta años del asesinato de la joven Colotto, y casi veinte del final de la última dictadura militar argentina, Benjamín Chaparro, ya jubilado y afincado en Buenos Aires desde el retorno de la democracia, recibe unas extrañas cartas con instrucciones firmadas por quien fuera su esposo. Siguiendo las minuciosas explicaciones de las misivas, se traslada hasta el domicilio de Morales, quien se había recluso en General Villegas, un lejano pueblo de la provincia de Buenos Aires. Allí descubre que Morales se ha suicidado con morfina porque estaba en la fase última de un cáncer terminal. El cierre del plan cuidadosamente diseñado –esta es la sorpresa y el punto polémico– lo constituye una postrera indicación a Chaparro para que llegue hasta el cadáver Isidoro Gómez, a quien había asesinado minutos antes de darse muerte. Morales había secuestrado al asesino poco después de que saliera en libertad y lo había mantenido prisionero durante más de dos décadas en una especie de jaula construida en un tinglado del terreno de su casa. El escritor y funcionario judicial, siguiendo las instrucciones finales del esposo convertido en juez y verdugo, entierra al asesino –detenido ilegal y desaparecido, hay que subrayarlo– en un rincón del amplio predio rural y recién entonces avisa a la policía, para que el levantamiento del cuerpo de Morales no despierte ninguna sospecha, y el caso pueda caratularse como un deceso por causas naturales.

En la película el final es diferente: el esposo está vivo y es rastreado por Chaparro/Espósito a partir de cierta correspondencia que aquel le envió ex profeso. Con el fin de ocultarle su maniobra punitiva, se ve obligado a ‘confesarle’ que en 1976 secuestró y mató a Isidoro Gómez, el asesino de Laura. Sin embargo, por una corazonada, Espósito decide espialo y consigue descubrir el calabozo secreto en el momento en que el viudo lleva alimento al homicida –ahora detenido ilegal– quien, viejo, demacrado y con visibles señales de deterioro emocional, al ver al inesperado visitante, sólo atina a suplicar: “-Por favor, dígame que me hable”. En veinte años de encierro, el hombre ha permanecido incomunicado y no había tenido otro contacto con el mundo que el viudo convertido en carcelero, quien le aplica la retorcida tortura de mantenerlo vivo con lo indispensable al tiempo que le niega la más mínima conversación. Tras descubrir la cárcel clandestina y el castigo infligido, el narrador y empleado de Tribunales se marcha por el mismo camino por el que había llegado.

El viudo vengador se caracteriza por ser un anodino, ejemplar y metódico empleado bancario. No había tenido en su vida otro momento de plenitud y felicidad que el breve tiempo transcurrido entre que conoció a la que sería su esposa y su muerte violenta. Su talante de ciudadano pacífico parece no corresponderse con el perfil del criminal vengativo y cruel en que se convierte tras la liberación del asesino confeso. Después de la muerte violenta de su esposa, se enfada ante la posible condena a cadena perpetua, que en las sociedades modernas se conmuta por un número finito de años; él quería cárcel definitiva y sin paliativos. Cuando descubre la liberación arbitraria decide convertirse en administrador y ejecutor de justicia.

La impunidad del asesino genera la venganza del damnificado. La novela de Sacheri, con los dos personajes muertos y un cómplice para ocultar el cadáver, ofrece un hecho clausurado y abre una reflexión; la película de Campanella, concluye con un final abierto: la sorpresiva revelación no conlleva una modificación de la situación, por el contrario, insinúa que el suplicio del prisionero se prolongará en el futuro, porque a la decisión de la víctima convertida en victimario se añade la

complicidad del testigo –Chaparro–, por simpatía, por comodidad, o por desconcierto. O debido a la simple sumisión a los detentadores del poder, heredada de los tiempos en que la simple muestra de desafección o de indiferencia –el primero se usaba en España, el segundo en Argentina– era pasible de inimaginables, imprevisibles castigos. Y no se trata de un testigo cualquiera, sino de un jubilado del poder judicial que además, inicia una relación sentimental nada menos que con una jueza de la Nación.

Bien se trate de la novela o de la película, Chaparro/Espósito es responsable de graves delitos: complicidad con la desaparición definitiva del secuestrado y con el plan de sustracción del cuerpo mediante una inhumación ilegal; o por complicidad con la reclusión clandestina por tiempo indeterminado en condiciones infrahumanas.

La impunidad de los dos verdugos, del que ejecuta y del que calla, ambos víctimas del terrorismo de estado en el pasado, sacude al lector si es que no se ha dejado atrapar por el final feliz de la historia de amor del funcionario de judiciales y la jueza Irene Menéndez Hastings, a la que amó en silencio tanto tiempo como el transcurrido desde el asesinato de la joven recién casada.<sup>16</sup>

### Recapitulación

A esta altura del análisis es oportuno volver sobre el testimonio de Primo Levi. Su penetrante análisis rompe lugares comunes y conceptos establecidos sobre uno de los genocidios más estudiados. Su perspectiva sobria y descarnada ha dejado enseñanzas insoslayables para abordar el tema del bien y el mal en las zonas grises. Aunque pueda objetarse que la desmesura y la excepcionalidad del exterminio orquestado por el nazismo no es parangonable con otros crímenes contra la humanidad –premisa discutida y revisada– las consecuencias morales y filosóficas son extrapolables e iluminadoras.

El lector de Rivas debe enfrentarse a un análisis que exige rigor y cautela: el sastre de *LM* no es culpable de ninguna muerte ni detención, su conducta no empeora la situación del maestro camino del paredón, pero produce una profunda herida moral y abre una pendiente por la que es el primero en ser arrastrado, y con él su hijo, víctima inocente. Su abyección y envilecimiento son tan insondables como el sufrimiento y la culpa que le produce su propia cobardía a partir del golpe de estado del 18 de julio de 1936.

En la otra novela de Rivas tratada en el presente estudio, *Herbal*, como he señalado más arriba, aunque alegue que sólo cumplía órdenes y dé señales de minusvalía intelectual y emocional, en caso de haber existido un juicio, seguramente hubiera sido declarado culpable por fusilar prisioneros sin proceso previo, ni siquiera sumarial. Es fundamental recordarlo: Primo Levi no concede a los guardias la indulgencia y comprensión que le merecen los prisioneros arrastrados a la zona gris.

Es cierto que la mayor parte de los opresores, durante o –más frecuentemente– después de sus actos, se han dado cuenta de que cuanto hacían o habían hecho era inicuo, hasta han experimentado dudas o malestares, incluso han sido castigados; pero estos sufrimientos suyos no son suficientes para incluirlos entre las víctimas. (2000: 21)

Pero tras la infamia de los actos cometidos por *Herbal* se vislumbra –la alusión etimológica a la luz no es aquí inmotivada– una cuota de humanidad que lo lleva a prestar cierto alivio a las víctimas, pese a no ser muy consciente de ello ni tan siquiera para usarlo a su favor. Este es el arte del narrador del cual el lector debe tomar testigo. Es la humanidad, no la culpa o la inocencia que en definitiva, es privativo de jueces y letrados, la gran diferencia que separa a *Herbal* de la fría, a veces desafiante impasibilidad de cientos de responsables o subalternos, condenados o no –los derroteros

de la justicia son muy diversos en los distintos países— que nunca expresaron con palabras o gestos, signos de contrición o piedad<sup>17</sup>.

Por último, en el relato de Sacheri, el sufrido esposo de Laura Colotto y el escritor en ciernes Benjamín Chaparro, muestran otros movimientos en la ambigua zona opaca habitada por víctimas y victimarios: la inclemencia del viudo con el culpable trastoca su estatuto de víctima y lo convierte en el otro, en un criminal sin piedad, en un ejecutor implacable y rutinario. Bajo su rostro apacible asoma el de un dios soberbio e implacable, sin señales de misericordia ni de dudas sobre el derecho que lo asiste. El lector ve cambiar abruptamente su condición de pobre víctima incapaz de concluir su duelo después del atroz arrebato de su esposa embarazada en 1968. Su impasibilidad, determinación y fría eficacia recuerda al metódico funcionario que maneja prolijos dispositivos para garantizar el funcionamiento de la maquinaria destructiva. La imagen burocrática y prolija de Morales, un solícito y ejemplar empleado de banco, adquiere tintes inquietantes cuando Chaparro lo encuentra por casualidad en una estación ferroviaria y el viudo le revela que realiza meticulosas e interminables 'guardias' en las terminales de trenes porteñas a la espera de ver pasar al asesino de Laura:

“-Los jueves me toca acá. Los lunes y miércoles en Constitución. Martes y viernes, Retiro. [...] Este mes es así. En mayo cambio. Todos los meses lo cambio”. (Sacheri, 2009: 147)

En un marco de reflexión sobre el ejercicio del terror envuelto en un velo de asepsia y distancia, el motivo del ferrocarril, el prolijo cronograma que Morales cumplió rigurosamente varias horas todos los días durante un año guarda resonancias del metódico trabajo de Adolf Eichmann para garantizar el funcionamiento de la red de los trenes que trasladaban a los deportados a los campos de concentración.

Desde el punto de vista de la reparación histórica, la determinación del damnificado Morales va en dirección opuesta a la paciente búsqueda de justicia de organismos de derechos humanos como Madres o Abuelas de Plaza de Mayo y en cambio, avala la posibilidad, contrafáctica, de que damnificados directos o deudos se hubieran entregado a misiones punitivas contra nazis, SS, secuestradores, 'desaparecidos'... Desde el punto de vista de los debates en torno a la justicia actual en Argentina, la posición del viudo y de su cómplice del poder judicial, proporciona argumentos a los reclamos antigarantistas y a los partidarios de recortar los derechos de los detenidos y procesados.

Los tres relatos comentados comparten la presencia de personajes y situaciones encuadrables en la subalternidad y la zona gris. Las semejanzas entre sus circunstancias y dilemas son prácticamente nulas: un niño, un guarda cárcel y una víctima de la impunidad alentada desde el estado. Por otro lado, sólo representan una mínima parte de las infinitas individualidades de las víctimas de las maquinarias concebidas para imponer el terror. Es atributo de la literatura poner el foco en seres puntuales, dar cuerpo, rostro y nombre a unas pocas entre incontables víctimas, para que estas no se hundan en el anonimato del inabordable número de vidas violentadas, “centenares de millares de personas de todas las clases sociales”, “una muestra representativa, no seleccionada de la humanidad”, como describió Levi el universo demográfico del *Lager*. (2000: 21)

Probablemente, no surgirán respuestas definitivas del presente trabajo, pero será suficiente si ha logrado exponer con mediana claridad las interpelaciones y dilemas que se desprenden de los textos comentados. Sería suficiente si, como quiere Dominick LaCapra, las indagaciones se parecen a las de aquellos críticos que se reconocen “indisolublemente académicos, agentes éticos y ciudadanos o seres políticos”, (2008: 239) y por tanto, conciben el arte, o la literatura, “en una relación particularmente estrecha, provocativa y mutuamente cuestionadora con la historia”. (Id., id.: 209)

## Notas

[1](#) Enzo Traverso (2011) define el nuevo rumbo como la era del testigo. Por su parte, Bruno Groppo en 2000 dejó registro del interés de los investigadores por desmitificar los relatos heroicos de la resistencia al nazismo e indagar en el silencio o la complicidad de la sociedad civil en los países ocupados. En los últimos años, el papel de los subalternos y de los actores secundarios de la historia ocupa el foco de estudios e historias noveladas (Macciuci, 2010). El interés por el testimonio no es privativo de la memoria, la literatura da numerosas muestras del auge de memorias, relatos autoficcionales, textos híbridos entre la historia y la ficción que revelan el interés por aspectos privados y 'menores' de la realidad.

[2](#) Ese mismo año el volumen recibió el Premio Gonzalo Torrente Ballester, y en 1996, en su versión ampliada con seis nuevos relatos, el Premio Nacional de Narrativa.

[3](#) A partir de ahora, *LC* y *LM*. La paginación remite a las ediciones en castellano *El lápiz del carpintero* y *La lengua de las mariposas* citadas en la bibliografía.

[4](#) Alfaguara, 1996 y 1998 respectivamente.

[5](#) La versión de *LM* merecería un capítulo aparte; sólo me adentraré en algunos aspectos necesarios para el presente estudio. V. un análisis más completo en Macciuci 2006. Cabe recordar que el libro cinematográfico estuvo a cargo de Rafael Azcona quien recibió el Premio Goya 1999 al mejor guión adaptado. El guión fusiona el citado relato con otros dos cuentos del mismo volumen, "Carmiña" y "Un saxo na néboa".

[6](#) El fenómeno tiene muchos aspectos por profundizar. Cabe preguntarse si la encarnadura (el término que utilizo es motivado) de ambos lenguajes no depende de la fortuna del maridaje, y si en algunos casos la fusión no se convierte en un ruido molesto que el lector trata de apartar, como sucede con *LC*, cuya trasposición fílmica es menos afortunada según mi entender.

[7](#) Primo Levi establece una tajante divisoria entre los subalternos que gozan de libertad y los colaboradores de la zona grises, que pertenecen al colectivo de los deportados, prisioneros y sometidos a vejaciones extremas. (2000: 11ss.)

[8](#) Ver un desarrollo de esta perspectiva en Macciuci, 2006.

[9](#) Todos los subrayados me pertenecen.

[10](#) La secuencia fílmica modifica algunos detalles sustantivos respecto del libro; por ejemplo, los improperios en boca de Moncho en la película de Cuerda y los del cuento, hay una diferencia cualitativa fundamental que modifica el grado de aquiescencia del chico con las órdenes de sus padres y con la conducta colectiva. V. un análisis detenido en Macciuci, 2006.

[11](#) V. Vilavedra, 2011.

[12](#) Por el papel de Herbal, Luis Tosar recibió en 2004 el premio al mejor actor en el 19 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

[13](#) Vale la pena mencionar que Rivas deja insinuados otros dos personajes que transitan en la zona gris de los verdugos-víctimas: el director de la prisión de Santiago, "que era un hombre muy

atormentado, dicen que antiguo amigo de algunos de los que estaban dentro” (LC: 25), quien encomienda a Herbal que evite los tormentos de los falangistas al pintor. El segundo es el doctor Solans, médico de la prisión de Coruña, que consume morfina para aplacar su mala conciencia por el puesto que ocupa.

[14](#) La Ley 20.508 de Amnistía del 27 de mayo de 1973, que otorgó libertad a los detenidos por delitos políticos durante la dictadura precedente, fue la primera ley sancionada por el gobierno del presidente Héctor José Cámpora que había asumido el 25 de mayo del mismo año.

[15](#) María Estela Martínez de Perón (Isabelita), esposa y compañera de fórmula de Perón. Después de la muerte del primer mandatario ejerció la presidencia el 1º de julio de 1975 hasta el golpe de estado del 24 de marzo de 1976.

[16](#) He visitado varias páginas que comentan el libro o la película: son muy pocas las que hacen mención –somera– a la prisión del asesino, y ninguna profundizaba la cuestión. Sólo encontré una entrevista a Sacheri en la cual el escritor alude a esa derivación de la trama poco atendida por los receptores, aunque la define como una “privatización del castigo”, no como un delito de extrema gravedad desde el punto de vista criminal y moral: –“El dilema que plantea la novela es qué hace Morales ante la realidad de que al asesino lo soltaron. Confeso y todo, el criminal termina libre. Quería ir un poco más allá de la justicia por mano propia. No es que yo me ponga en la piel de Morales y diga: ‘esto es lo que hay que hacer’; pero me gustó jugar con esa posibilidad de la ‘privatización del castigo’, asumiendo las consecuencias personales también” (Friera, 2009). El énfasis es mío y persigue destacar el eufemismo para disculpar un acto de justicia ilegítima que no se diferencia de la venganza y conjuga en la misma conducta una reacción atávica de las sociedades sin garantías jurídicas con un razonado plan propio de agentes de inteligencia de estados totalitarios modernos. La cuestión no sólo se silencia sino que paradójicamente, la contratapa de la edición de Alfaguara (2009), entre otros elogios, pondera la novela como ejemplar “historia protagonizada por hombres que hicieron de la búsqueda de la verdad un destino; de la memoria, un camino imprescindible, y de la lealtad, un culto que trasciende el tiempo, las distancias y la muerte”.

[17](#) La figura del subalterno, aunque para Levi no merece la condescendencia de las víctimas arrastradas a la zona gris, en la actualidad atrae la atención de los interesados por la memoria traumática. La responsabilidad de los subordinados no se sanciona de la misma manera en los distintos países y es motivo de intensos debates. Baste considerar el éxito de la novela *Der Vorleser* (1995) de Bernhard Schlink, y de su versión filmica, *The Reader* (Stephen Daldry, 2008). En esta línea se incluye igualmente la indagación sobre el silencio, la complacencia, o complicidad de la sociedad civil con los regímenes totalitarios. La novela *Una misma noche*, de Leopoldo Brizuela, Premio Alfaguara 2012, bucea en los conflictos que pueden generarse en el seno de una familia. El autor argentino pone el foco en la figura de su padre, aquiescente con la dictadura y con los procedimientos del terrorismo de estado que le tocó en suerte presenciar.

## **Bibliografía**

Agamben, Giorgio, 2005 [1999]. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo sacer III*, Valencia: Pretextos, 2ª ed. corregida.

Azcona, Rafael, 1999. *La lengua de las mariposas*, Madrid: 81/2, Sogetel, Las producciones del escorpión.

Brizuela, Leopoldo, 2012. *Una misma noche*, Madrid: Alfaguara.

Candau, Joël, 2002 [1996]. *Antropología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Friera, Silvina, 9 de agosto de 2009. "Entrevista con Eduardo Sacheri. 'Escribir es decir siempre algo que tenés atravesado'", *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-14788-2009-08-03.html>

Grosso, Bruno, 2000. "Memoria e Historia", *Políticas de la Memoria*, CeDinCi, III, 3, oct., 10-17.

LaCapra, Dominick, 2008. *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires: Prometeo.

Levi, Primo, 2000 [1989]. *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Muchnik Editores, S. A. (Trad. Pilar Gómez Bedate)

Levi, Primo, 2003 [1958]. *Si esto es un hombre*, Barcelona: Muchnik Editores, S. A. (Trad. Pilar Gómez Bedate)

Macciuci, Raquel, 2010. "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario", en *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, R. Macciuci y M<sup>a</sup> Teresa Pochat (Dirs.), La Plata: Ediciones del lado de acá, 17-50.

Macciuci, Raquel, 2006. "La lengua de las mariposas: de Manuel Rivas a Rafael Azcona (o El golpe a la República de los maestros)", *Espacios Nueva Serie*, 2, dic., 186-202. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*

Rivas, Manuel, 2002[1998]. *El lápiz del carpintero*, Buenos Aires: Suma de letras. (Trad. de Dolores Vilavedra. [1998. *O lapis do carpinteiro*, Vigo: Xerais].

Rivas, Manuel, 2001[1997]. "La lengua de las mariposas", en *¿Qué me quieres, amor?*, Madrid: Alfaguara, 20<sup>a</sup> ed., pp. 21-41. (Trad. de Dolores Vilavedra. [1995. *Qué me quieres, amor?* Santiago de Compostela: Galaxia].

Sacheri, Eduardo, 2009. *El secreto de sus ojos*, Buenos Aires: Alfaguara.

Schlink, Bernhard, 1995. *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes. [El lector, Barcelona: Anagrama, 2000. Trad. de Joan Parra Contreras].

Traverso, Enzo, 2011. *El pasado, instrucciones de uso*, Buenos Aires: Prometeo.

Vilavedra, Dolores, 2011. "La obra literaria de Manuel Rivas: Notas para una lectura macrotectual", *Romance Notes*, enero, 51(1), 87-96.

### **Películas citadas**

Bovaira, Fernando (Productor), José Luis Cuerda (Director), Rafael Azcona (Guionista), 1999. *La lengua de las mariposas* [película], España: Sogetel.

Herrero, Gerardo (Productor), Campanella, Juan José (Director), José Campanella y Eduardo Sacheri (Guionistas), 2009. *El secreto de sus ojos*. Argentina, España: Haddock Films, Tornasol Films.

Daldry, Stephen (Director), David Hare (Guionista), 2008. *The Reader*. Estados Unidos, Alemania: The Weinstein Company / Mirage Enterprises / Neunte Babelsberg Film.

Gordon, Juan y Antón Reixa (Productores), Reixa, Antón (Director), Antón Reixa, Xosé Morais (Guionistas), 2003. *El lápiz del carpintero*. España: Socine / Morena Films.

Esta obra está bajo licencia

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)