

EL LÁPIZ DEL CARPINTERO: LA VOZ DE LOS SILENCIADOS

Óscar Bazán Rodríguez
Universidad de Cincinnati

Con *El Lápiz del Carpintero*, Manuel Rivas se centra en la guerra civil española a través de un relato que mezcla en sus páginas la realidad de un hecho histórico: con el franquismo, se restringe en España cualquier manifestación de una identidad propia distinta de la que establece la dictadura; y la invención de un relato en el que prevalecen los valores humanos, y la visión particular de aquellos que no tuvieron opción de contar su historia durante el conflicto, la visión de “los otros”, que en la obra de Rivas va a guiar la narración hasta el punto de superponerse, como se va a ver, a la de los que imponen la suya con la fuerza: los opresores.

Ahí no varía el ser español o el ser gallego, allí donde estés supongo que te rebelas un poco contra los mismos, y que te sientes unido un poco a los mismos, que son los que sufren. Yo creo que sí que hay una pregunta muy importante y es qué les sucede a los otros, qué les pasa a los otros. (393)

Manuel Rivas alude así¹ a un problema fundamental a la hora de tratar la idea de las fronteras y de los nacionalismos: ¿qué les ocurre a los que se alejan del foco principal que impone la norma, a los que habitan la periferia y deciden resistirse a las imposiciones del centro, a los que no son “los elegidos de Dios”? (104), como dirá el capellán en la novela de Rivas. ¿Es posible recuperar sus voces?

El Lápiz del Carpintero trata de dar respuesta a estas preguntas, resucitando en sus páginas la identidad de uno de esos personajes arrinconados, el cual funciona como representante de todos los demás; y la voz de los caídos, abanderada por un pintor difunto que ha transferido su conciencia a un pequeño lápiz de carpintero.

Pero no hay que caer en el error de pensar que la novela adquiere un enfoque maniqueísta, de queja desgarrada, y de denuncia explícita; como la mayoría de los autores que abordan esta temática a partir de los años ochenta², Rivas está más interesado en presentar la guerra civil española como escenario para desarrollar el drama humano, y profundizar en la identidad y la condición de sus personajes: “*El Lápiz del Carpintero* manifiesta una clara tendencia hacia la introspección y a la búsqueda de identidad, así como un fuerte deseo de “recomposición del yo” y del mundo cada vez más lejano en la memoria” (Tasende 207).

Este intento de reconstruir lo sucedido está plagado de nostalgia, porque a la visión idealizada del pasado se añade el desengaño del futuro, que el autor ya conoce. Por lo tanto no vemos la agresividad para con ciertos personajes que a veces surge en este tipo de obras. La visión acertada, lo dice el propio Rivas, es la que contempla el mestizaje como algo positivo y necesario de enriquecimiento mutuo, una auténtica transculturización, si queremos usar el término de Fernando Ortiz³:

La mezcla cultural va formando parte de la propia cotidianeidad. Yo creo que no tiene por que asustar, mas bien hay que tener, cuando hablamos de identidades, de esa identidad de las culturas, la actitud de reinención, de retroalimentación, con todas las influencias, con todo lo que te rodea. Una actitud defensiva lo que hace al fin y al cabo es reducir tu propia cultura al final a una especie de museo (401).

Ante todo, *El Lápiz del Carpintero* es una novela que habla de las víctimas, nos cuenta quiénes son, y qué vicisitudes soportaron con el trasfondo del horror de la guerra, y más aún, profundiza en cuál es la diferencia fundamental, si es que existe, la pieza íntima y propia que divide al opresor del oprimido, al conquistador del conquistado, al guardia del preso: “The victims in the process of the march toward unity are those who contradict, and so implicitly question, the dominance of the incorporating power” (Cairns & Richards 180).

Las víctimas, en este caso, son los gallegos que decidieron defender su identidad y su lengua, y por extensión todos aquellos que sufrieron las represiones franquistas durante la guerra civil española. En el presente artículo me propongo estudiar la condición de estos marginados en *El Lápiz del Carpintero*, desde tres puntos de vista: la relación de dependencia que se establece entre el guardia de prisión Herbal y el detenido Dr. Da Barca; el problema del nacionalismo gallego; y la función del lápiz que el pintor deja al morir como representante máximo de todos los presos, y en definitiva, como la voz de aquellos que han sido silenciados por la corriente de homogeneidad que se expande desde la cumbre⁴.

Uno de los juegos literarios más interesantes que se dan en la novela es la necesidad del preso que surge en el carcelero, y cuyo origen está en la actitud luchadora de Da Barca, tan extraña en los que están bajo el yugo. Ya, desde el principio, se advierte de esta rareza: “Yo ya soy un ectoplasma, le dijo el doctor. O, si lo prefiere, un extraterrestre. Por eso tengo problemas con la respiración” (12).

Manuel Rivas nos presenta con este comentario a un Dr. Da Barca envejecido, que se siente borrado del mundo; ya no es nada, sus ideales representan muy poco en la sociedad moderna, en la que priman los intereses individuales⁵. “Un extraterrestre” (12) nos dice con razón, pues en toda la novela aparece como una luz entre las sombras. El Doctor, no hay que olvidarlo, es el profeta Daniel en el pórtico de la gloria que el pintor dibuja: “el único que sonríe con descaro”, “un enigma para los expertos” (39); es la persona que destaca entre la miseria de la cárcel porque ha decidido no dejarse doblegar por los barrotes, y mantener su identidad a toda costa. “Daniel Da Barca, en fin, emerge...como una especie de reductor dispuesto a sacrificarse por los demás” (213). Son varias las referencias que se hace en el texto al aura “sobrenatural” que envuelve a Da Barca, a esa “luminosidad” que le viene por su desafío al franquismo, y la conservación de los valores que son más importantes para él: “Era como un curandero de esos que curan las verrugas a distancia sólo con una copla. Incluso cuando estuvo con un pie aquí y otro allá, a la espera de ser ejecutado, se dedicaba a darle ánimos a todo el mundo” (77).

Esta defensa de la identidad propia frente a la alienación, o mejor, frente a la sumisión, se lleva a cabo a través de una resistencia pasiva, de un comportamiento natural, como si estuviera fuera de la cárcel. Es su forma de lucha individual: “El Doctor Da Barca no dejó de afeitarse cada día...Se peinaba a diario como para un festivo. Y limpiaba los gastados zapatos, que tenían siempre el brillo de una foto sepia” (107).

De igual modo, Da Barca conversa amigablemente con los presos; da la impresión de que charla con un grupo de amigos íntimos o compañeros de fiesta (29-36), pero la ilusión se rompe cuando aparece la verdad, por boca de los que han perecido a la opresión: “¡Nos van matar a todos! ¿No os dais cuenta? ¡Nos van a matar a todos!” (36). El humor se convierte en un escudo contra la realidad; es el último recurso de aquellos que han perdido su fe en todo, Da Barca necesita de él para no caer en la desesperación, y fingir que la situación no es tal mala: “Se le ha caído el corazón” (80), le dice al inspector cuando se le escurre la pistola de la sobaquera.

La entereza que caracteriza al doctor, no sólo repercute en la admiración de sus compañeros, sino en la incompreensión de Herbal, el guardia de la cárcel, quien, a lo largo de la novela, desarrolla una obsesión hacia Da Barca que le lleva a salvarlo y a atormentarlo en más de una ocasión. Herbal odia, y al tiempo depende del doctor para definirse a sí mismo como individuo. Podríamos decir que Da Barca es indispensable para definir su propia personalidad. La vida de Herbal es una sombra de la de Da Barca, por ese motivo le salva cuando los “paseantes”⁶ vienen a buscarlo, o cuando baja la trayectoria de la bala para no herirlo de muerte. Él es consciente de esa dependencia, la cual adquiere su propia voz en el lápiz del carpintero. Herbal sabe que para seguir siendo dominador es necesaria la

presencia del dominado, pensamiento muy acorde con el planteamiento jerárquico que aplica al mundo: “Las relaciones entre humanos, no se olvide, siempre se establecen en términos de poder. Como entre lobos, el contacto exploratorio deriva en un nuevo orden de cosas: o dominio o sumisión” (93-4).

Herbal está aludiendo tanto a la situación que se vive dentro de la cárcel como a la que sucede fuera, ya que, en la obra de Rivas, el ambiente claustrofóbico de la prisión es un reflejo del que se encuentra en toda España; el mundo en el que se mueven los personajes es la representación de un país cerrado y dominado por el miedo; un país en el que la libertad ha sido mermada, especialmente en los casos de las regiones periféricas, en favor de la unificación. Da Barca es la pieza diferente, la que desentona en ese proceso de igualación, por eso, Rivas coloca un foco sobre él, y lo hace destacar. De igual modo, el hecho de que Herbal posea características de un ser embrutecido por el propio acto de dominación nos revela que España está sufriendo una enfermedad idéntica; lo mismo que Herbal, se está transformando en algo cruel y enfermizo: *decivilized*.

La autoconciencia de su necesidad de cercanía con el doctor Da Barca queda patente, cuando, una noche, Herbal se despierta entre ahogos: “El corazón le golpeaba angustiado en el arca el pecho. Estaba tan asustado que la vigilia lo llevó hacia la celda de castigo en la que dormía Da Barca, se apoyó jadeante junto a la puerta y estuvo a punto de pedir ayuda” (112).

Observamos que el impulso le lleva hasta da Barca para pedirle auxilio: más allá de su título de Doctor, lo que Herbal buscaba era redefinirse como individuo⁸; le aliviaba la presencia del preso porque gracias a él retomaba la identidad del guardia. Como apuntaron David Cairns y Shaun Richards:

The process of self-fashioning required the continued presence of an “other” so that the maintenance of subtle points of differentiation from the colonizer would continue to reproduce, not only the subordination of the colonized, but the superordination of the colonizer... (179).

Se puede concluir, pues, que aunque existe una cierta mistificación en torno al personaje de Da Barca, esta sublimación viene por la oposición integridad-fragmentación. Si partimos de que el hombre íntegro es el que posee una visión prístina de sus ideales, entonces tenemos que el fragmentado es el hombre confuso, el que no encuentra su propósito y se divide en varias personas. Lo más llamativo en la obra de Rivas es que ese hombre es Herbal, el carcelero, el opresor; es él quien busca la fuerza de la que carece en Da Barca, y le odia por poseerla, por ser el único que sonríe en el pórtico de la gloria: “Aquel doctor Da Barca le irritaba los nervios. Su apostura. Su serenidad. La sonrisa de Daniel” (108).

Sin embargo, el doctor no va a ser el único encargado de erigirse en el portavoz de los oprimidos; hay otro discurso que nace y se desarrolla a través de un lápiz del carpintero, el objeto que el guardia decide conservar como un trofeo de caza, y en el que se encarna un pintor asesinado.

“La voz de la cabeza dictaba como un apuntador. Diles que ya no está aquí, que casualmente se lo han llevado para Coruña esta tarde” (59). Esa voz que escucha Herbal, y que le dice que salve a Da Barca de los “paseadores” que vienen a fusilarlo es la voz del preso, la voz del “subalterno”, en palabras de Spivak⁹, que en la novela de Rivas encuentra un lugar perfecto para hacerse oír: la mente de su opresor, que es también su asesino. Pero ¿es esta voz real, es el discurso genuino del que ha sido amordazado?, o ¿por el contrario es una parte del propio carcelero, la voz irreal de su conciencia? ¿No es toda la obra una oportunidad de ceder la palabra a aquellos que no dispusieron de ella, o que no tuvieron la fuerza necesaria para usarla? Como cuando El Niño, el retrasado mental que habita la prisión, habla por boca del doctor Da Barca, quien le cede su entereza y su mente para protegerlo.

Parece evidente que el papel que desempeña el lápiz es el de la conciencia del oprimido dentro del opresor, se trata, indudablemente, de una conciencia positiva, de la humanidad que todos compartimos, y que es imprescindible para no caer en la bestialidad: “Cuando sentía el lápiz, cuando hablaban de esas cosas...el guardia Herbal notaban que le desaparecían los ahogos como por ensalmo...el guardia Herbal se sentía bien siendo lo que en ese instante era, un hombre olvidado en la garita” (91).

Esa voz es “el extraño”¹⁰ que vive en Herbal, o mejor, que ha despertado con la muerte del pintor, debido a que el guardia ha tomado conciencia de la división de poder que existe entre él y los presos: “Strangely, the foreigner lives within us: he is hidden face of our identity, the space that wrecks our abode...The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises” (Kristeva 123).

Es “the Other as the Self’s Shadow”¹¹, en términos de Spivak. El pintor se convierte en el reverso de Herbal, que le salva de la completa deshumanización. Cuando éste falta, surge el Hombre de Hierro, que “pugnaba por ocupar su lugar en la cabeza del guardia” (93). El Hombre de Hierro es el hombre desprovisto de compasión, sin remordimientos ni conciencia del bien, y aprovecha las debilidades de Herbal para dominarlo. En contraposición de esta faceta, tenemos que el pintor llega a Herbal para rescatarlo, como un salvador que emerge de la oscuridad:

Freud noted that the archaic, narcissistic self, projects out of itself what it experiences as a dangerous or unpleasant in itself, making of it an alien double, uncanny and demoniacal. In this instance the strange appears as a defense put up by a distraught self: it protects itself by substituting for the image of a benevolent double that used to be enough to shelter it the image of a malevolent double into which it expels the share of destruction it cannot contain (Kristeva 124).

Pero volvamos a la pregunta del principio: ¿esta voz es real, o no?. Si atendemos al pensamiento de Spivak, no tenemos más opción que decantarnos por la falsedad: “For the “true”¹² subaltern group, whose identity is its difference, there is no unrepresentable subaltern subject that can know and speak itself” (27).

Si la voz no tiene autonomía, entonces debe buscar un vehículo adecuado para transportarla. En el caso que nos ocupa, ese vehículo es la mente de Herbal, que opera como un filtro para su discurso, ficcionándola en cierta manera, convirtiéndola en realidad sólo para él, en una voz hermana que incluso le habla acerca de lo que no sabe: “Y le enseñaba cosas. Por ejemplo, que lo más difícil de pintar era la nieve. Y el mar, y los campos” (89).

Ésta es la forma que encuentra Rivas de dar una voz al que ha caído en las garras del mecanismo de la guerra, y otorgarle “the permission to narrate”, problema discutido por Said¹³, del que siempre dispone la élite y los que se amoldan a la homogeneidad imperante en cualquier caso de opresión. Se trata de una voz fantástica, muy dentro de la cultura gallega, pero es real al tiempo. La voz del oprimido muere en el mundo sensible; lo que Rivas está diciendo es que, tal vez, cobra vida en las mentes de sus opresores.

El Lápiz del Carpintero es una ofrenda al tiranizado por cualquier régimen totalitario; es el espejo de un “mal histórico”¹⁴ pero sin intención de convertirse en un lamento de profunda tristeza, sino en una narración vital y nostálgica en la que los presos, encarcelados por defender su identidad, encuentran un camino para dejarse oír. Como dice Herbal: “Lo que sucede es que las noticias de los derrotados suelen ser más fiables” (106). Los derrotados son los que ahora tienen la facultad de hablar: Da Barca, el pintor, todos los presos, constituyen juntos una fuerza de ataque que, en última instancia, llega a subvertir los papeles de los personajes, y convierte al guardia de prisión Herbal en el prisionero de su propia conciencia.

Pero no se puede aislar a los personajes, y lo que sucede dentro de los muros de la prisión, del hecho histórico en el que se encuadra la novela. Ya se ha mencionado el paralelismo entre ambos aspectos, pero también conviene tener en cuenta que la obra de Rivas se inscribe dentro de la literatura que trata de recuperar una identidad ya difuminada, aunque no por ello en conflicto con otras identidades. El problema viene cuando esa nueva identidad se impone, sin posibilidad de oposición, como ocurrió en Galicia y en la periferia de España durante el franquismo. En el caso gallego, Rivas nos dice que la identidad se compone de muchos factores dispares:

Es muy difícil establecer caracteres nacionales...cuando se habla de carácter gallego se asocia mucho con la saudade, con la tristeza. Creo que una sorpresa es ver cómo la propia tradición gallega y el gallego es un ser más bien muy festivo...Yo creo que el gallego tiene una apariencia de mansedumbre que viene dada por la historia de trabajos que tiene...Galicia son muchas Galicias (397-98).

Pero si hay algo que forma parte de Galicia, como bien apunta el autor, es la tradición oral, la cual la asemeja a Irlanda, en donde los relatos cortos tienen más vigencia, y en la literatura persiste la mezcla de realidad y fantasía, de igual forma que pervive en la gallega: “De peculiar un factor muy importante es la fuerza de

esa cultura oral...Ese componente imaginativo que tiene *El Quijote* tan claro, también en la literatura gallega sigue estando muy entremezclado” (404).

Lo fantástico se usa en las zonas marginales para combatir la realidad¹⁵; en la cárcel de *El Lápiz del Carpintero*, también se encuentra un hueco para ese escape del horror, por ejemplo el episodio del banquete imaginario de Gengis, al cual sugestionaba da Barca para que creyera que estaba comiendo una succulenta comida. Durante esos minutos Gengis y el resto de los presos dejan de estar allí; la fantasía se hace más real que las paredes de la cárcel. El doctor Da Barca lo confirma: “Es cierto eso que dice el refranero, que de ilusión también se vive. Es la ilusión, que le hace subir la glucosa” (88).

Quizás el punto más importante a la hora de abordar los nacionalismos sea el concepto de las fronteras, y qué es lo que las establecen. En *El Lápiz del Carpintero* hay una clara creencia de que las fronteras “oficiales” son una simple invención, y de que las verdaderas son universales: “Las fronteras de verdad son aquellas que mantienen a los pobres apartados del pastel” (14). También se aboga por el intercambio cultural, en favor de contacto enfrentado al desarrollo en solitario: “Todos soltamos un hilo, como los gusanos de seda, roemos y nos disputamos las hojas de morera pero ese hilo, si se entrecruza con otros, si se entrelaza, puede hacer un hermoso tapiz, una tela inolvidable” (14).

Esto estaría en relación con las ideas del propio Rivas, quien a lo ya mencionado al comienzo del artículo añade: “lo que no tiene sentido es definir al ser humano que tiene en el fondo algo de redentor, de animal solitario, de definirlo exclusivamente en función del lugar donde nace” (403).

Si las fronteras son ilusorias, lo que divide a los grupos que se alzan reivindicando una identidad diferente de la oficial debe de ser otra cosa. En *El Lápiz del Carpintero*, como en la historia de Galicia, el elemento definitorio es la lengua. En 1936, el gallego había sido reconocido como lengua co-oficial al castellano, según el Estatuto de Autonomía¹⁶, pero con la llegada de Franco cualquier manifestación de tipo independentista y nacionalista quedó frustrada, y se aplicaron restricciones a cualquier otra lengua que no fuera el castellano, iniciando así una campaña de desprestigio. Estas restricciones fueron más significativas en el caso del gallego, ya que afrentaban contra el infructuoso Estatuto de autonomía, que ya había sido aprobado anteriormente. Además, el Estatuto no sólo se refería a la lengua, sino a la institucionalización social y cultural de otras muchas propuestas colectivas. La enorme frustración que experimentó Galicia puede comprenderse:

El impacto de esta nueva malograda experiencia en los galleguistas que sobrevivieron a la hecatombe provocada por la rebelión militar fascista fue especialmente contundente, porque la Guerra Civil y las primeras décadas posbélicas significaron para Galicia...la eliminación radical de cualquier actividad o tentativa, pública (y privada), relacionada con la articulación de los signos de su identidad nacional (González-Millán 13).

En *El Lápiz del Carpintero*, vemos que entre los cargos del doctor para ingresar en la cárcel está el de “propagandista del estatuto de autonomía de Galicia, de tendencia “separatista”, y que la razón explícita del odio de Herbal hacia Da Barca es la lengua: “Él odiaba al doctor Da Barca...en los mítines de los pueblos hablaba gallego con acento de cuba” (49-50)

El sistema que se usa en la obra de Rivas para controlar cualquier exaltación nacional es el mismo que atestigua la historia: el terror. Como en “la muerte aplazada”, que consiste en la salvación de un condenado a muerte porque le toca una bala de fogueo: “Quien regresaba de la muerte pasaba a formar parte de un orden distinto de la existencia...se convertía en una especie de ser invisible, inmune, que había que ignorar por un tiempo hasta que recuperase su naturaleza mortal” (66).

El pueblo gallego debió de sentirse así, en un estado letárgico, es espera, alejado de su propia identidad, fingiendo una vida que no le era propia, aguardando el momento para reconquistar su esencia.

Todos estos aspectos confluyen para dar vida a las voces de los que fueron amordazados, lo cual se logra sin oponerse en ningún momento a las ideas de Spivak; sólo en la parte irreal. Manuel Rivas se apoya en las raíces de la cultura gallega y explora un espacio ficticio en el que es verosímil escuchar a “los otros”, “al extraño”, aunque no sea posible en la realidad. Crea dos personajes que hablan sin voz: Da Barca lucha a través de sus acciones, mientras que el pintor se expresa a través de su asesino. Pero ambos se hacen oír, incluso por encima de los que gritan, y su presencia fuerza al carcelero a confrontarse a sí mismo: el pintor a su conciencia, y Da Barca a su debilidad.

NOTAS

¹ Muy interesante resulta la entrevista realizada por Lola Bollo-Panadero y Luciano Picanço a Manuel Rivas. En ésta, además de la obra literaria del escritor, se tratan los problemas de las fronteras y de los nacionalismos, además de la visión particular de Rivas de la cultura gallega, y cómo la aplica a sus creaciones.

² Convencionalmente, se dice que esta corriente que enfoca la guerra civil española desde la psicología y la introspección fue iniciada con la novela de Julio Llamazares: *Luna de Lobos*

³ Etnólogo y antropólogo cubano, que acuñó el término de “transculturización” en sustitución de “aculturización”, a la hora de definir lo que ocurre en el choque entre dos culturas:

“I am of the opinion that the word “transculturation” better expresses the different phases of the process of transition from one culture to another because this does not consist merely in acquiring another culture, [...]but the process also necessarily involves the loss or uprooting of a previous culture, which could be defined as a deculturation”. (57)

⁴ Así explica Partha Chatterjee el surgimiento del nacionalismo “oficial”: “Official nationalism...this involved the imposition of cultural homogeneity from the top, through state action”. (165)

⁵ Mercedes Tasende advierte de que el entrevistador Carlos Sousa es uno de los representantes de las generaciones modernas, menos orientadas a los grandes valores: “frente al idealismo y la integridad de

las convicciones políticas de Da Barca, Sousa se caracteriza por su apatía en todos los órdenes de la vida". (209)

⁶ En la novela de Rivas, "los paseantes" son los que se llevan de la cárcel a los prisioneros que van a ser ejecutados.

⁷ "Decivilize" es el término que emplea Aimé Césaire para referirse a la pérdida de humanidad que experimenta el colonizador, y que lleva implícito el propio proceso de colonización.

"Colonialism destroys not only the cultures of the people it oppresses, but also the humanity of the colonisers themselves". (211).

⁸ Ranajit Guha señaló que los individuos sólo pueden ser definidos a través de la oposición: "identity-in-differential".

⁹ Gayatri Chakravorty Spivak, teórica india que trabajó con el tema del "subalterno". Tal concepto lo aplica a todos aquellos que están bajo la opresión de un grupo dominante, y a los que se les niega la libertad de expresión. Spivak explora la posibilidad del discurso por parte de los que no siguen las normas de poder. Nombres importantes que pertenecen a este mismo grupo son Ranajit Guha o Partha Chatterjee.

¹⁰ Julia Kristeva habla del "extraño" como una presencia dentro de cada individuo a la que éste se opone, pero con la que al tiempo se identifica: "Confronting the foreigner whom I reject and with whom at the same time I identify" (124). Ser conscientes de esta presencia supone la asimilación de nuestra propia diferencia, y la reacción ante este descubrimiento, dice Kristeva, puede ser la preocupación o la sonrisa: "To worry or to smile...our decision depends on how familiar we are with our own ghosts". (125).

¹¹ "The intellectual is complicit in the persistent constitution of Other as a Self's shadow" (24). Spivak se refiere al "otro" como algo supeditado, pero al tiempo indivisible de aquello a lo que se supedita.

¹² Guha desarrolla una clasificación de los grupos de poder en la India, dependiendo de su capacidad de dominación sobre los otros. En el primer nivel incluye los grupos dominantes extranjeros, en el segundo los grupos indígenas que ejercen presión en toda la India, en el tercero los grupos indígenas que dominan sólo en ciertos lugares, y en el cuarto el resto de la población indígena. Este último grupo es el que Spivak llama "true subaltern group", para diferenciarlo de los demás.

¹³ Edward Said tituló de esta forma uno de sus trabajos publicado para "The London Review of Books", en Febrero de 1984. Con "permission to narrate" se refiere a la posibilidad de contar la propia historia. Said dice que esta posibilidad se niega en toda relación de sumisión. Es lo que sucedió con los gallegos, catalanes y vascos durante el franquismo; lo que ocurrió, en general, con todos aquellos que se negaron a aceptar la dictadura. "The permission to narrate" se aplica sólo a los que tienen el poder.

¹⁴ Así define Xoán González-Millán ala Guerra civil española en relación con el deseo de superación que comparten los exiliados.

¹⁵ Rivas habla sobre este asunto en la entrevista citada: "El desafío para el escritor contemporáneo gallego es no sólo contar la realidad más directa, más patente, más palpable, sino también es cómo conseguir que los animales sigan hablando". (404)

¹⁶ El Estatuto de Autonomía plebiscitado el 28 de Junio de 1936 otorgaba el rango de cooficialidad a la lengua gallega, además de legitimar una serie de reivindicaciones que venían desde el siglo XIX. Cuando se desató la guerra civil, este texto fundamental fue prohibido, originando en el pueblo gallego, en especial en los exiliados, una necesidad de recordar y de procurar restaurar los valores que habían posibilitado la aprobación del Estatuto.

BIBLIOGRAFÍA

- Bollo-Panadero, Lola. "Visiones sobre fronteras: Entrevista con el escritor gallego Manuel Rivas". *Letras Peninsulares* 15.2 (2002): 391-403.
- Cairns, David and Richard, Shaun. "What is my natiOn?" *The post-colonial studies reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, y Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995: 178-79.
- Césaire, Aimé. "Discourse on Colonialism". *The birth of Caribbean civilisation: a century of ideas about culture and identity, nation and society*. Ed. O. Nigel Bolland. Kingston: Ian Randle; Oxford: James Currey, 2004: 210-27.
- Chatt Chatterjee, Partha. "Nationalism as a Problem". *The post-colonial studies reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, y Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995: 164-67.
- González-Millán, Xoán. "El exilio gallego y el discurso de la restauración social". *Arizona journal of hispanic cultural studies*. 6 (2002): 7-21.
- Kristeva, Julia. "Strangers to Ourselves". *Strangers: the first ICP triennial of photography and video*. New York: International Center of Photography, 2003: 124-28.
- Ortiz, Fernando. "On the social phenomenon of "Transculturation" and it's importance in Cuba". *The Birth of Caribbean Civilization. A century of ideas about culture and identity, nation and society*. Ed. O. Nigel Bolland. Kingston: Ian Randle ; Oxford: James Currey, 2004: 54-60.
- Rivas, Manuel. *El lápiz del carpintero*. Madrid: Suma de letras, 2000.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?" *The post-colonial studies reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995: 24-9.
- Tasende, Mercedes. "El proceso de mitificación en El lápiz del carpintero, de Manuel Rivas". *Monographic Review/Revista Monográfica* 17 (2001): 206-10.