

La película *El lápiz del carpintero*, un análisis narrativo desde la complejidad

Otto Roberto Yela Fernández

Universidad de San Carlos de Guatemala

ottoyela@hotmail.com, ottoyela@yahoo.com

Resumen: *¿Es posible recuperar la memoria histórica a través del cine? ¿Cómo afecta el filme al espectador? ¿Cuáles recursos audiovisuales posee? y ¿De cuáles estrategias narrativas se vale? Las respuestas analíticas se basan en los códigos de significación de Roland Barthes: Hermenéutico, proairético, sémico, simbólico y cultural o referencial (S/Z, 1970). La complejidad emerge a partir de la escucha atenta de “las voces” o códigos interrelacionados de las distintas ciencias, la cultura, la educación, el contexto; todo lo cual es posible gracias al “análisis total” barthesiano. Este estudio forma parte de una tesis doctoral en proceso en la Universidad de Alcalá.*

Palabras clave: *complejidad, hermenéutica filmica, narrativa audiovisual, semiótica.*

Abstract: *Is possible to recover the historical memory through film?: How does the film affects viewer? Wich audio-visual resources does it have? And Which narrative strategies are worth? The answers are based on the significant codes of Roland Barthes: Hermeneutic, proairetic, semic, symbolic and cultural or referential (S / Z, 1970). The complexity emerges from careful listening to "voices" or interrelated codes of the different sciences, culture, education, the context, all of which is possible thanks to the Barthes' "total analysis". This study is part of a doctoral thesis in progress at the University of Alcalá.*

Keywords: *complexity, hermeneutics of film, audiovisual narrative, semiotic .*

1. “La muerte es absolutamente tolerable si se es capaz de mirarla a los ojos”

Galicia, verano de 1936. El dirigente republicano Daniel La Barca es vigilado por el guardia civil Herbal, quien a la vez que lo admira, envidia la relación de amor que mantiene con su novia. Luego de capturarlo, Herbal irá revelando las vivencias traumáticas que lo acompañan desde niño.

Su frase: “La muerte es absolutamente tolerable si se es capaz de mirarla a los ojos” da la base sobre la que se articula la película: la muerte de un animal o un ser humano, toda vez que está justificada (por su naturaleza depredadora, o en el caso de los presos por su ideología desviada de aquello que es considerado como lo correcto) es “tolerable” y por lo tanto el homicida queda exento de remordimiento, al haber sido capaz de “mirarla a los ojos”, es decir, de asumir su ineludible responsabilidad de acabar con el enemigo. La película actualiza la complejidad de la lucha interna del ser humano, por actuar apegado a sus principios y valores, incluso en medio de una fatal misión.

En mi trabajo de tesis doctoral en la Universidad de Alcalá (en proceso), exploro las posibilidades que ofrece el cine para recuperar la memoria histórica de un pueblo o nación. En el caso particular de *El lápiz del carpintero*, me propongo explorar el universo de significados que puede detonar una historia que, aunque ficticia, encuentra cientos de historias paralelas tristemente reales.

1.1. Contexto histórico y fílmico de *El lápiz del carpintero*

La película está basada en la novela original de Manuel Rivas, y tiene como director a Antón Reixa. Los sucesos se desarrollan al término de Guerra Civil española, en Galicia. El año de presentación fue 2003.

2. La recuperación de la memoria histórica a través del cine

Existe diversidad de puntos de vista con respecto a las posibilidades del cine para llegar a establecer ciertas realidades históricas de manera objetiva, o al menos que nos pueda aproximar a establecer datos fidedignos del pasado de una sociedad. Desde el punto de vista de la complejidad, Morin (citado por Velilla, 2002: 7) indica que es prácticamente imposible retratar la realidad tal cual: “El conocimiento es en efecto, navegar en un océano de incertidumbres sembrado de archipiélagos de certidumbres”, por lo que consideramos que el trabajo de recuperar la memoria histórica estará siempre limitado por el tiempo, la diversidad de criterios y la subjetividad de quien observa determinado hecho histórico, entre otros obstáculos.

A esta incertidumbre que menciona Morin, podemos apelar a la hora de echar mano del cine como herramienta de recuperación de la memoria, pues toda película está impregnada por la subjetividad de sus creadores. Lo cual, pese a las apariencias, no se diferencia tanto de las otras fuentes llamadas “objetivas”, como los documentos

escritos, puesto que todos han sido redactados por personas que se deben a determinadas formas de pensamiento, ideología, intereses de grupo, etc. Esta “doxa” o injerencia del contexto, que hace las veces de “filtro”, incluso en el ámbito científico, lo expone ampliamente González (2007).

En una entrevista (19 de julio de 2011) con el historiador José Luis de los Reyes, quien tiene a su cargo el curso de Historia, Cine y Escuela, en la Universidad Autónoma de Madrid, habló al respecto de los criterios con los cuales se trabaja el tema de memoria, Historia y cine en la citada institución. De los Reyes expone que existe una diferencia entre el concepto de memoria histórica y la Historia como disciplina científica, puesto que la primera implica las opiniones personales de quien ha vivido un hecho y lo recuerda con sus propias experiencias al respecto. Posterior a ello, la memoria colectiva comprende la sumatoria de las memorias individuales, es decir, la visión conjunta de las experiencias acumuladas de un conglomerado de personas.

En cuanto al papel del cine como herramienta de recuperación de memoria histórica, de los Reyes (2011), expone que, la Historia se nutre de múltiples fuentes para establecer la autenticidad los hechos acontecidos. Según el historiador citado, al cine lo podemos ubicar como una fuente más, a la par de la historia oral que se transmite a partir de relatos.

A partir de lo anterior, nos encontramos con que, la Historia como tal, constituye una disciplina con sus propios métodos y procedimientos científicos (sobre todo el hipotético deductivo) que obtiene el conocimiento a través de la contraposición de la memoria individual o colectiva con la información producto de la investigación a través de diversas fuentes que registran datos a través del tiempo: escritas, fotográficas, cinematográficas, fonográficas, etc. De esa cuenta podemos decir que la memoria histórica, necesita ser confrontada con los hechos históricos a través de los métodos de investigación de la ciencia para ser tomada como cierta.

Por su parte, Rosenstone (1997) afirma que: “Ha llegado el momento en que el historiador debe aceptar el cine histórico como un nuevo tipo de historia”, “La historia que cuenta el cine se coloca junto a la historia oral y escrita”. Al igual que Reyes, Rosenstone, previene sobre el peligro de mezclar la memoria y la historia: “Se tiende a igualar historia y memoria al dejar que veteranos de la Guerra Civil Española expliquen (en las películas) sucesos que ocurrieron hace más de cuarenta años, sin señalar sus olvidos, sus errores o, incluso, sus invenciones” (Rosenstone, 1997: 29).

Sobre esta línea, y en busca de respuestas al problema de si la memoria testimonial que divulga el cine, puede contribuir al establecimiento de la historia, el experto francés en la materia, Marc Ferro (2008) indica que las películas de la memoria, en las que el testimonio de los vivos ayuda a conservar los hechos del pasado, “son también voluntaria y decididamente históricas”. Según él, la “historia-memoria” es un género que se ha desarrollado a medida que el discurso histórico, “sospechoso de parcialidad o de imprudencia, se veía sacudido por un cierto descrédito. En las películas-memoria, el testimonio es el documento principal, y la forma de interrogar, el secreto de la obra” (Ferro, 2008: 8)

Sin embargo, Rosenstone sostiene que, a la hora de utilizar el cine como método de reconstrucción histórica, se debe tomar cuidado en el hecho de que, al “comprimir el pasado” (tendencia común en algunas realizaciones cinematográficas), explicándolo de

manera lineal y cerrada, con una “interpretación exclusiva, de una única concatenación de acontecimientos”, estaríamos “rechazando la complejidad de causas y excluyendo la sutileza del discurso histórico textual” (Rosenstone, 1997: 29).

2.1 El cine como fuente de imaginarios colectivos

De los Reyes (2011), Sánchez-Biosca (2006.a) y Ferro (2008), coinciden en la apreciación de que el cine (junto con los demás medios de comunicación) está configurando cada vez más los mapas referenciales a los que acuden las nuevas generaciones, cuando oyen mencionar instancias u objetos que no han tenido oportunidad de conocer en persona (las pirámides de Egipto por ejemplo), o bien que son elementos de su vida cotidiana, que se encuentran “etiquetados” de alguna manera por su entorno social.

La idea del imaginario colectivo que recrean los medios es compartida por Sánchez-Biosca (2006.a: 317), quien indica que se generan a partir de un “sistema complejo de canales interconectados”. Este autor define ese imaginario colectivo como la “memoria colectiva del pasado reciente”, específicamente de los sucesos traumáticos de la Guerra Civil Española (GCE). Al igual que de los Reyes (2011), Sánchez-Biosca advierte de la diferencia que existe entre lo que se ha “cristalizado en imágenes y relatos verosímiles de la guerra y aquello que los estudiosos especializados establecen en el ámbito del conocimiento histórico”, en clara alusión a la diferencia entre memoria e historia.

En las conclusiones de su libro *El cine, una visión de la historia*, Marc Ferro discute respecto de estas visiones parciales de la historia. Según él, no es perjudicial que el creador de cine tome partido por una u otra tendencia ideológica. De hecho, indica que “serán pocos los cineastas que no pretenden dejar su sello personal, su modo de ver las cosas, su manera de interpretar la realidad”:

En el caso de que el cineasta tenga una mentalidad "de izquierda", explicará las causas de las revoluciones, si es "de derechas", analizará sus perversas consecuencias. En resumen, escribe para su gente, Todo lo más estos cineastas muestran a los que lo ignoran, y muchas veces con gran talento, que la historia ha tenido momentos memorables (Ferro, 2008: 162).

Sánchez-Biosca (2006.a: 333) dice al respecto que los medios de comunicación contienen una “triple condición de plasticidad imaginaria, oscuridad racional y eficacia emocional, los relatos (y su forma primordial, el mito) en conjunción con las imágenes en que cristalizan, son inevitables armas de entendimiento y comprensión, pero también de mistificación”. De lo cual, aspiramos a analizar junto a los hechos, “esa ingente forma de producción humana que es la narración”, la cual a través del tiempo gana en subjetividad, e incluso se impregna de los estereotipos y prejuicios propios del humano.

2.2 La narrativa del cine como relato histórico

Sobre la coherencia del discurso, tan apetecida por los espectadores a la hora de ver una película, se pronuncia el profesor valenciano Sánchez-Biosca (2006.b: 13), quien

opina que la historia “no son los hechos acontecidos en el pasado, es un discurso (un conjunto casi infinito de discursos) que trata (n) de explicarlos, conectarlos inscribiéndolos en cadenas causales que les otorgan sentido”. El cine constituye uno de esos discursos, que se une a muchos otros habidos y por haber, que intenta (con intenciones diversas) explicar la historia.

El discurso cinematográfico entonces, puede que descansa en alguna visión ideológica de sus autores, que pretenden explicar la historia, o muchas otras veces, los autores acuden a hechos históricos de gran significado para la audiencia, tan solo con el objetivo de “conectar” con la “cadena de emociones y sentidos” que implica el cine (Amar, 2009: 39), y así conseguir mayor audiencia para sus productos.

Raack (citado por Rosenstone, 1997), opina que “las imágenes son más apropiadas para explicar la historia que las palabras”, pues la historia escrita convencional es tan lineal y limitada que es incapaz de mostrar el complejo y multidimensional mundo de los seres humanos. Rosenstone comparte la posición de Raack, y señala las especiales características contextuales del complejo ritual que envuelve asistir a la proyección de una película:

Las películas tienen más facilidad que los libros para hacernos partícipes de las vidas y situaciones de otras épocas. Las imágenes de la pantalla, junto con los diálogos y sonidos en general, nos envuelven, embargan nuestros sentidos y nos impiden mantenernos distanciados de la narración. En la sala de cine estamos por unas horas, atrapados en la historia (Rosenstone, 1997: 31).

A partir de su naturaleza narrativa y sus finalidades propagandísticas, nos referiremos ahora a la figura del mito en las historias que se cuentan de la guerra, sobre todo porque tal naturaleza es compartida de manera estrecha por la industria cinematográfica.

En su libro *Cine y guerra civil española, del mito a la memoria*, Sánchez-Biosca (2006) nos conduce en una discusión respecto del componente narrativo que da pie al mito. En él expone que la condición que hace fuerte al mito es precisamente su vinculación con el relato que, de boca en boca y tiempo en tiempo se ha hecho de él.

Southworth (citado por Sánchez-Biosca) señala en su estudio de *El mito de la cruzada de Franco*, que los relatos sobre los cuales se consolidó la figura franquista se “sustentaban en esquemas narrativos de probada eficacia”. Según Southworth, debido a ello, dichos relatos son susceptibles de ser desmontados a partir del análisis de su forma, su “retórica particular y el entramado de su formulación”. Este autor sostiene que los relatos que dieron lugar al mito de Franco, echan mano de la eficacia persuasiva de la narrativa para convencer a la gente, a pesar que fueron “contrarios a los hechos” (Sánchez-Biosca, 2006.a: 23).

Concederemos, por tanto, gran importancia al estudio de las formas narrativas, convencidos como estamos que es a través del mito como se expresan representaciones sociales y concepciones irreductibles al enunciado lógico y racional, pero infinitamente más eficaces... La forma de estos mitos, no es en absoluto gratuita ni accidental, ya que si su contenido lograra traducirse al discurso racional se extraviaría por el camino el efecto de cohesión comunitaria o social que poseen (Sánchez-Biosca, 2006.a: 24).

Según Sánchez-Biosca, la generación del mito franquista se debió a un proceso en el que los “microrrelatos que se transmitieron de abuelos a nietos”, conformaron luego los macrorrelatos del franquismo, “cuya verdad no reside sólo ni fundamentalmente en la correspondencia con los hechos acontecidos, sino en su función y eficacia simbólica”.

Este proceso se nutre de los siguientes hechos:

1. Se divulga un relato con sólidos visos de credibilidad (factible) aunque no necesariamente racional.
2. El relato ejerce una función pasional, reforzando el lazo sentimental de una comunidad imaginaria, cuyos valores representa simbólicamente (Sánchez-Biosca, 2006.a: 24).

Debido a ello, el cine se constituye como un medio privilegiado, ya que comparte con el mito sus propiedades narrativas de hilvanar una estructura simbólica de representación social. Además se ve beneficiado por sus posibilidades del manejo de la imagen visual, la cual documenta hechos que se toman como ciertos, debido a la creencia del público de que la imagen visual es prueba fidedigna de los mismos: “En suma, mientras la estructura del mito les confiere indestructibilidad e impermeabilidad a los argumentos lógicos, la imagen aporta la fijación en la memoria de un documento que, por ser visual, admitimos como probatorio e inequívoco” (Sánchez-Biosca.a, 2006: 26).

Vemos como las acciones de propaganda tienen como objetivo reforzar los mitos propios, lo mismo que desmontar los mitos del enemigo; esto se da a partir de la “necesidad para el enemigo de socavar este mito, consciente de que en él se asienta, con robustez al parecer indestructible, un vínculo mágico en este sentido, la propaganda y la contrapropaganda tienen una tarea decisiva” (Sánchez-Biosca, 2006.a: 24).

Por su parte, Gispert (2008: 127) sustenta la idea que el cine de ficción histórica es base de la reflexión “en clave histórica” desde dos distintos puntos de vista: desde el referente temporal situado en el presente de cuando fueron rodados, convirtiéndose en testimonios del contexto social que los circunda; y luego también desde la “dimensión narrativa de la historia como vehículo para el conocimiento y para la educación”.

Este poder de reflexión del cine, tiene lugar gracias a la afluencia de disciplinas que contiene el cine. Gispert opina que “el mundo de la pantalla trata de forma simultánea la economía, la política y la sociología”, resultando una visión integral del conflicto. Esta característica, incluyente y compleja, lo hace más propicio que los libros para la reflexión histórica y social (Gispert, 2008: 137).

3. ¿Cómo explicar la implicación del espectador con la película?

Las preguntas centrales del presente análisis son: ¿Cómo afecta al espectador el filme? ¿Cuáles recursos audiovisuales posee? y ¿De cuáles estrategias narrativas se vale? Las respuestas se basan en los códigos de significación de Roland Barthes: Hermenéutico, proairético, sémico, simbólico y cultural o referencial (S/Z, 1970). La complejidad emerge a partir de la escucha atenta de “las voces” o códigos interrelacionados de las distintas ciencias, la cultura, la educación, el contexto; todo lo cual es posible gracias al “análisis total” barthesiano.

A su vez, el pensamiento complejo, según Edgar Morin (1999), es un espacio de reflexión que propone la transdisciplinariedad, entendida como la manera de buscar el entendimiento de la realidad, a partir de la escucha atenta de la multitud de ciencias y saberes generados por la raza humana (y de su entorno). Sin prescindir de ninguno, puesto que cualquiera de ellos podría complementar a los demás en su papel de dar cuenta de la infinita diversidad del conocimiento humano.

Una hipótesis del presente estudio es que, el análisis total de Barthes (S/Z 1970), constituye un ensayo de cómo dar salida al problema de la aprehensión de la realidad compleja, así sea observada directamente, o a través de sus representaciones narrativas, plasmadas en obras literarias o bien cinematográficas.

El método empleado se origina durante un seminario que impartió Barthes en la Escuela de Altos Estudio de París, en 1970; en donde analizó en compañía de sus alumnos, de manera “total” la novela corta de Honoré de Balzac llamada Sarrasine. Al decir “total”, se refiere a que intenta explicar, a partir de 5 códigos, todas las formas significantes de la obra, y a su vez, las maneras como se complementan y superponen unos saberes con otros, logrando la ilusión de realismo para el espectador, misma se debe a las estrategias narrativas dispuestas por el autor de la obra, las cuales son reveladas luego de la deconstrucción de dichos códigos.

Personalmente me interesó este método por contar con dos características aparentemente contradictorias: por un lado su relativa sencillez de manejo (tan sólo con 5 códigos podemos explicar el universo narrativo de una obra), y por el otro lado, sus infinitas posibilidades de implicación, combinación y superposición, lo cual permite explorar la complejidad del discurso narrativo.

Para Barthes, estos códigos son como la “red” o tejido, “a través del cual pasa el texto”, y que “al pasar a través de él se hace texto”. Estos códigos son la referencia sensible y aprehensible del carácter multivalente e inasequible del texto, son producto del esfuerzo de hacer estructurable lo inestructurado. Según él “no se trata de manifestar una estructura”, (lo cual no existe, debido a la reversibilidad y multivalencia del texto), sino de “en la medida de lo posible, producir una estructuración”; sujeta a ser analizada, aunque se la retenga y se la prive de su naturaleza vívida, narrativamente hablando, por un tiempo (Barthes 1970: 15).

3.1 Puntos de encuentro entre el pensamiento complejo y el presente estudio

Un punto de coincidencia entre nuestro estudio y la visión compleja, constituye la sugerencia de abordar los problemas más profundos de la comprensión humana desde

la propuesta artística, y en especial desde el cine, debido a que nos permite explorar las cualidades y defectos que van más allá de las apariencias externas y “objetivas”.

Así pues, con la intención de explorar si existen similitudes entre la propuesta del “análisis total” barthesiano de una obra narrativa, con los postulados del pensamiento complejo, diremos que ambos se detienen a reflexionar en la intrincada interacción de los elementos que componen el contexto del objeto de estudio. En tal virtud, Barthes (1970) considera que podremos aproximarnos a la “verdad” del texto (el texto es el universo de sentido narrativo en el que se interesa el sujeto de estudio, lo cual puede ser una obra literaria o bien una película cinematográfica), sólo si somos capaces de atender las “voces” internas de las que está “tejido el texto”, las cuales atraviesan toda la “estereografía” del espacio de significación, y que a su vez originan y hacen posible los significados a partir del “trenzamiento” de los códigos o voces. Esta postura habla de una sucesión de puntos de encuentro de tales códigos o voces, orbitando en la madeja de datos significantes, primeramente desordenados, pero que a partir de las particulares características de un texto, van tomando forma en los distintos tipos de discurso literario o audiovisual, todo ello en interacción con las motivaciones, intereses y características del destinatario del discurso, del espectador de la narratividad.

Por su parte, y de manera propia, el pensamiento complejo también hace énfasis en el contexto, pues a pesar que hace uso de la abstracción, busca que la producción de conocimiento se construya a partir de la constante reflexión del contexto cerebral, social y espiritual de las personas. Así vemos que esta postura busca “integrar y globalizar religando las partes al todo, el todo a las partes y las partes entre sí, pero tiene la conciencia de que es imposible conocer el todo: Es necesario movilizar el todo, pero es imposible conocer todo el mundo” (Gómez y Andrés, 1999: 116). Esto le añadiría un nivel de complejidad al pensamiento barthesiano, pero no refuta su propuesta sintetizada arriba, sino que más bien la complementa, ya que Barthes por su parte señala que no podemos conocer la “verdad” del texto (su estructura “profunda y estratégica”), pues esto iría en contra de sus propiedades reversibles y su inherente multivalencia. Para él, lo único que podemos conocer es su “plural”, o sea, sus redes de significantes múltiples e interactuantes, que propicien la crítica multidisciplinar: psicológica, temática, histórica, estructural, etc. para que “cada una intervenga y haga oír su voz” (Barthes, 1970: 10).

3.2 Reconstrucción de la estrategia narrativa a través de los códigos

El lápiz del carpintero, será dividida en lexias (o unidades de sentidos) para facilitar el proceso analítico. Cada lexia es más bien la “envoltura de un volumen semántico”, “dispuesto como un banquete de sentidos posibles”, regulados por una lectura sistemática, “bajo el flujo del discurso, la lexia y sus unidades formarán de esta manera una especie de cubo multifacético, cubierto con la palabra, el grupo de palabras, la frase o el párrafo, dicho de otro modo, el lenguaje, que es excipiente <natural>” (Barthes, 1970: 10).

Una manera que da Barthes para entender los códigos, es tomarlos como cada una de “las voces con las que está tejido el texto. En efecto, se dirá que lateralmente a cada

enunciado se oyen voces en off: son los códigos: que al trenzarse, <pierden su origen> en la masa perspectiva de lo ya-escrito, desoriginan la enunciación: la concurrencia de las voces (de los códigos) deviene escritura, espacio estereográfico, donde se cruzan los cinco códigos, las cinco voces: Voz de la Empiria (los proairetismos), Voz de la Persona (los semas), Voz de la Ciencia (los códigos culturales), Voz de la Verdad (los hermeneutismos), Voz del Símbolo (Barthes, 1970: 16):

1. Código Hermenéutico: Son las unidades que articulan una interrogante, un enigma, y su respuesta y resolución, o el retraso de la misma. Para Barthes la función de este código es esquivar el momento de revelar la verdad mediante obstáculos y detenciones, regulando “la cadencia de los placeres permitidos por el texto, atrapando al lector/espectador en un striptease narrativo”, pues retrasa la revelación final hasta un último momento. Estos artilugios narrativos serían la trampa, la equivocación, la respuesta parcial o suspendida, el estancamiento y el equívoco.
2. Código Proairético: Se refiere a la lógica de las acciones dentro del discurso narrativo, en nuestro caso, a las acciones o actuaciones de los personajes de la película.
3. Código Sémico: Son las palabras o elementos significantes que encierran una connotación .
4. Código Simbólico: Son las oposiciones o antítesis culturales que dan sustento al mito, a una cultura o a un texto.
5. Código Cultural: Hace referencia (cita) a determinados saberes o ciencias establecidos. Este código permite articular la historia a partir del respeto o no de las “reglas del juego” que rigen las relaciones, conductas y rituales cotidianos.
6. Cinematográfico: Como aporte de la presente investigación, se ha incluido un sexto código, que tiene que ver con la codificación propia del género cinematográfico: los encuadres, ángulos de cámara, efectos, fotografía, etc.

4. Análisis hermenéutico-narrativo de *El lápiz del carpintero*

Nota: Por motivos de espacio, tan sólo se incluyen las lexias 2, 4 y 7 del análisis total realizado en la tesis doctoral.

Lexia 2: La captura del líder (12:00-13:20)

Película: El lápiz del carpintero

Sinopsis: Daniel visita a Marisa en el taller de costura donde le confeccionan la ropa, ella se prueba un vestido y un pañuelo rojo. La guardia civil entra a capturarlo, mientras que Marisa y las costureras agreden oralmente a los uniformados. Herbal

amenaza con su arma a Marisa, al tiempo que le pregunta a las mujeres sobre qué le ven (de atractivo) a La Barca.

<i>El lápiz del carpintero, Lexia 2: UNIDADES SIGNIFICANTES</i>		
	<i>SopORTE</i>	<i>Morfema</i>
1	Daniel y Marisa visitan el taller de costura	A Marisa le preparan un vestido
2	Marisa se coloca un pañuelo al cuello	De color rojo/muy orgullosa
3	Los guardias civiles entran al taller	Costureras y clientes se alarman
4	Daniel pide a Marisa que se esconda	Ella no acepta y se queda
5	Daniel es detenido	forcejea con los guardias
6	Lo conducen a la calle	Es golpeado con una culata
7	Marisa y costureras protestan	Insultan a los guardias
8	Herbal amenaza con su arma a Marisa	Le pregunta “qué le ve” a La Barca
9	La carreta de presos se aleja	Marisa observa/empieza a llover

Códigos de Significación: Herbal reacciona como un rival amoroso

❖ Sémico: “¿Pero que le veis a este cabrón?” El reclamo de Herbal es fácilmente adjudicable al de un rival amoroso.

❖ Proairético: *Marisa se coloca al cuello un pañuelo rojo, con gesto de orgullo y para lucirse ante Daniel. ** El guardia insultado (y probablemente herido en su calidad de rival no correspondido), reacciona violentamente amenazando e insultando. ***Marisa no acepta esconderse: el amor por Daniel es más importante que su propia seguridad. ****Forcejeo: Daniel no es dócil a la conducta represiva.

❖ Cultural/referencial: Código del insulto: la finalidad es provocar la reacción del adversario.

❖ Simbólico: El pañuelo rojo como símbolo del bando republicano.

❖ Hermenéutico: Enigma 3: ¿Dejarán en libertad a Daniel?, ¿Volverán a estar juntos Marisa y Daniel? La separación de una pareja que se ama es un recurso

muy usual en la narrativa. Reforzamiento del Enigma 1: La pregunta hecha por Herbal a Marisa hace suponer que ve a Daniel como un rival.

❖ Cinematográfico: La lluvia como recurso de opresión y llanto, justo empieza cuando comienza el sufrimiento para Marisa y Daniel.

Lexia 4: Fusilan a Daniel y Marisa intenta el suicidio (45:00-46:45)

Película: El lápiz del carpintero

Sinopsis: Es de noche, llevan a fusilar a Daniel La Barca, mientras tanto, en su casa, Marisa prepara la tina. Los fusileros apuntan a los prisioneros, llega la orden de hacer fuego. Alguien toca la puerta del baño de Marisa, la descubren con las venas cortadas... Una bala era de salva, y ha sido la que le ha tocado a Daniel. El jefe de los esbirros se lo recrimina: “La próxima no habrá salvas, míralos bien, que vas a parar como ellos”.

<i>El lápiz del carpintero, Lexia 4: UNIDADES SIGNIFICANTES</i>		
	<i>Soporte</i>	<i>Morfema</i>
1	Guardias conducen a los prisioneros por un descampado	De noche/tan sólo a la luz de un faro en constante movimiento.
2	Marisa prepara la tina	A solas, en su casa
3	Guardias apuntan a los prisioneros	Se da la orden de hacer fuego
4	Tocan a la puerta de Marisa	El toquido es sonoro
5	Una amiga descubre a Marisa bañada en sangre	Se ha cortado las venas
6	Daniel queda vivo tras la descarga	Una bala era de salva
7	Un guardia lo increpa	le obliga a ver a los muertos

Códigos de Significación: Vidas paralelas.

❖ Sémico: “Vas a para como ellos”. Dominio total, no hay escapatoria.

❖ Proairético: Aún no sabiendo con seguridad que a Daniel lo estaban fusilando, Marisa intenta quitarse la vida, tras perder toda esperanza de estar junto a él.

❖ Cultural/referencial: *Código militar: Para que los fusileros se consuelen de no haber matado a su víctima, se incluye una bala de salva entre los fusiles. **Código de la tortura: se causa el sufrimiento del prisionero, si no corporal, moral y psicológico.

❖ Simbólico: Paralelismo (destinos comunes): Por contigüidad, la muerte de uno equivale a la muerte del otro. Si uno recibe una segunda oportunidad para seguir viviendo, el otro igualmente la recibe.

❖ Hermenéutico: Enigma 3: ¿Volverán a estar juntos los amantes? La respuesta ha estado a punto de ser negativa, sin embargo ambos reciben una segunda oportunidad (retardamiento del desenlace). Enigma 4: ¿Qué significa el lápiz? El lápiz es la historia escrita de la tenacidad republicana, el no decaimiento de los ideales.

❖ Cinematográfico: Se empalman dos diferentes escenas dentro de un solo recorrido narrativo, esto hace que los amantes estén a punto de morir al mismo tiempo. Por empalme se consiguen determinados efectos, como la sustitución de la descarga de disparos por el toquido sonoro a la puerta de Marisa.

Lexia 7: Herbal confiesa su secreto (1:30:00)

Película: El lápiz del carpintero

Sinopsis: Daniel es embarcado a la cárcel de San Simón. Marisa lo despide, mientras él lo hace desde la barca. Aparece Herbal, ya anciano, platicando con la joven trabajadora del burdel donde trabajan (él de barrendero). Herbal le ha contado toda la historia a lo largo del día (de hecho el filme inicia cuando él comienza a relatársela).

HERBAL. –Fue la última vez que los vi, Daniel La Barca... duro como un junco. Ni yo fui capaz de matarlo, ni los piojos, ni las palizas de San Simón pudieron con él. Algún tiempo después lo pusieron en libertad, y se fue a México, con Marisa. Ahí vivieron siempre juntos. Hasta que decidieron volver cuando murió Franco. Se establecieron aquí, en Fronteira. Hizo el trabajo de médico todos estos años, hasta ayer... (se muestra la esquela que comunica la muerte de Daniel, a la edad de ochenta y tres años).

JOVEN. –Y Marisa?

HERBAL. –No sabe ni que existo. Cuando iba con mi padre, al pueblo a vender los cerdos, yo me quedaba atrás para verla entre las hortensias. La llamábamos “la reina”, “la señorita Marisa”. Un día, mi padre me dio una pedrada (mientras el niño veía a Marisa), se me escapó un cerdo, mi padre gritó que era mejor venderme a mí que a los cerdos, puede que tuviese razón, vivieron mejor aquellos cerdos que yo... vigilando presos, y después ir a la cárcel por culpa del mal nacido de Zalo.... (su cuñado, a quien dio muerte por los malos tratos que daba a su hermana). Oye, ¿tú crees que hay vida en otros mundos?

JOVEN. –No sé, yo no soy de aquí, ni siquiera tengo documentación.

Al salir a la calle, pasan por la mente de Herbal multitud de recuerdos mezclados. Luego encuentra un perro que le ladra, lo ve fijamente y le dice: “Lo siento, hermano...” Dispara contra el perro, pero no acierta a darle ningún tiro. Entonces se desploma, y queda tendido en plena calle. Las chicas del burdel corren a ver lo que ha pasado. La joven a quien ha relatado la historia, desenfadadamente concluye que “está muerto”, coge el lápiz y se lo coloca en la oreja.

<i>El lápiz del carpintero, Lexia 7: UNIDADES SIGNIFICANTES</i>		
	<i>SopORTE</i>	<i>Morfema</i>
1	Despedida de Daniel y Marisa	Ella desde el muelle, a él lo conducen por el agua hacia una barca
2	Herbal conversa con una joven en un burdel	Le cuenta la historia/él ya es un anciano y trabaja de barrendero
3	Herbal muestra esquila de Daniel	Ha muerto a los 83 años
4	Se despiden	Ella debe volver al trabajo
5	Herbal sale del burdel	Vienen a su mente muchos recuerdos
6	Mira fijamente a un perro	El perro le ladra sin cesar
7	Le dispara al perro	Repetidas veces/no acierta ningún tiro
8	Herbal cae desplomado	En plena calle
	Trabajadoras del burdel salen a ver qué ha pasado	Llegan corriendo hacia el cuerpo
9	Una de las chicas coge el lápiz del suelo y se lo coloca en la oreja	Es la joven que ha escuchado la historia de Daniel y Marisa

Códigos de Significación:

❖ Sémico: **“Duro como un junco” La admiración de Herbal por el carácter inquebrantable de Daniel, a pesar de todas las adversidades en donde le vio, y a pesar de ser su carcelero. ***“La reyna”, “No sabe ni que existo”. El sentimiento de Herbal por Marisa, mezcla de admiración por su belleza y amor reprimido durante toda una vida, hablan de un estado de frustración ante la constante referencia de su inferioridad ante ella (y ante Daniel). ****“Era mejor venderme a mí que a los cerdos... vivieron mejor aquellos cerdos que yo...” el padre ha sabido imprimir un complejo de inferioridad en el niño. *****“No soy de aquí, ni siquiera tengo documentación”. El desarraigo y la prostitución como sinónimo de opresión y privación social.

❖ Proairético: La despedida entre Daniel y Marisa está llena de gestos y ademanes que intensifican el dramatismo: Daniel grita desde la barca donde lo están introduciendo, Marisa no es capaz de pronunciar palabra, y al no poder contener el llanto se da la vuelta y queda de espaldas a Daniel. Herbal mientras tanto los observa muy fijamente a ambos, y se acomoda el lápiz del carpintero en la oreja.

❖ Cultural/referencial: *Código de los colores: A la despedida, Marisa lleva puesto el pañuelo –rojo- que lució cuando Daniel estaba libre; Herbal se acomoda el lápiz –rojo- del carpintero; la barca que lleva a Daniel es roja y el tren que lo traslada al puerto tiene motivos rojos en el mecanismo de transmisión. Esta es la solución a una pregunta que hace Daniel a Marisa: “¿Cómo sabías que me llevaban en este tren?”. **Código del clasismo social: “Yo me quedaba atrás para verla entre las hortensias”. El niño de condición humilde, tiene que ver a “la señorita” a escondidas, para evitar el castigo de su propio padre, por <atreverse> a mezclar con los niños de buena familia.

❖ Simbólico: *Antítesis: la niña de buena familia (“reyna/ señorita”), y el niño de clase baja, que debe trabajar para vivir, y que además es descalificado de manera explícita (“cerdo”). **Analogía hombre-animal: el cerdo como representación de lo grotesco e infame.

❖ Hermenéutico: Enigma 1 totalmente resuelto: Herbal declara que desde niño ha sido admirador de Marisa. Por razones clasistas o económicas, Herbal no estaba <a la altura> de la niña, que aparece en sus recuerdos como “la reyna”, “la señorita Marisa”. Enigma 2 totalmente resuelto: Al final, también sería su propia muerte la que habría de “aguantar con la mirada”. Enigma 3 totalmente resuelto: contra toda previsión, Daniel sobrevive a la prisión y se confirma que vivió al lado de Marisa hasta su muerte. Enigma 4: El lápiz continúa siendo figura de tenacidad y lucha, dado que la historia no concluye del todo: ahora la joven que posee el lápiz, en condiciones adversas (prostitución), es quien deberá continuar su propia lucha por la libertad. Enigma 5: ¿Por qué es golpeado Herbal por su padre? Los golpes en su infancia son los traumas que arrastra hasta el día de su muerte, ya que, por los sentimientos de inferioridad incorporados no le han permitido que salga de un círculo vicioso de deseo-sufrimiento por lo que no posee.

❖ Cinematográfico: *Uso de cámara lenta (slow motion) para magnificar la actuación: en la despedida de los amantes; escena donde también fueron utilizados los planos superpuestos (Herbal en primer plano, colocándose el lápiz-Daniel en segundo ingresando a la barca). **Cierre de todos los círculos narrativos abiertos: el relato a la camarera, la historia de los amantes, la muerte del protagonista, la explicación de las escenas de la infancia, y la última poseedora del lápiz; esto como catalizadora del no olvido, y la continuidad de la lucha por la libertad y dignidad de la persona.

5. Conclusiones

El lápiz del carpintero, constituye un referente para reconstruir la memoria histórica, ya que permite aproximarnos a hechos del pasado que, debido a haber sido compartidos por muchos, puede actualizar una historia factible, y que podría ser paralela a miles de historias que probablemente se dieron en el contexto de la guerra.

La anterior afirmación se apoya en los estudios de expertos en el tema del análisis histórico de los filmes: de los Reyes, 2011; Ferro, 1995 y 2008; Rosenstone, 1997; Sánchez-Biosca, 2006; Amar, 2009; Raack 1997; Gispert, 2008, entre otros; quienes sostienen la idea de que el cine constituye una fuente válida, en la reconstrucción de la memoria a partir de su función testimonial y referencial. Asimismo, dichos autores coinciden en la opinión que, las películas son fuente documental para el esclarecimiento científico de la historia, al lado de otras fuentes tradicionales como los libros, documentos históricos, la memoria oral, etc.

Por otra parte, la mayoría de dichos autores considera que el cine, junto a los otros medios de comunicación de masas, constituyen en la actualidad, la manera más usual en que las jóvenes generaciones se enteran de los hechos históricos, función que desempeñan con mucha mayor efectividad que las llamadas fuentes oficiales de la historia (la ciencia histórica, la historia oficial, la escuela, etc.). Esta particularidad de los medios, aunada a su uso profuso de la imagen visual, ha dado como resultado la proliferación de imaginarios colectivos, que funcionan como referentes históricos de alta credibilidad.

Dichos imaginarios sin embargo, no están exentos de estereotipos y prejuicios, los cuales son reforzados por la naturaleza narrativa del mito, cuyo entramado mediático funciona como referente simbólico propicio para reforzar la imagen propia, o debilitar la del adversario, según convenga al emisor de turno

Gracias a su naturaleza compleja, integral e incluyente, el análisis “total” que propone Roland Barthes en su libro *S/Z* (1970), permite explorar e hilvanar los distintos significados que emergen a partir de la escucha atenta de las múltiples “voces” contenidas y connotadas en los distintos códigos revelados en *El lápiz del carpintero*.

Así pues, el “análisis total” barthesiano permite deconstruir las particulares estrategias narrativas de una obra, y sobre todo, explicar por qué son estratégicas, en virtud de su capacidad de articular ejes de significación correlativos en espacio y tiempo que articulan las cosas dichas por otros (hipertexto), los elementos ambientales e históricos (contexto), y las experiencias personales del espectador (referentes). A su vez, dichas estrategias narrativas permiten apelar a símbolos y elementos sémicos y connotativos que aluden a mitos y realidades históricas, que han sido construidos y se siguen construyendo a partir de las prácticas sociales y las relaciones entre humanos.

A partir del uso de particulares recursos audiovisuales, y estrategias narrativas, *El lápiz del carpintero* actualiza la complejidad de la lucha interna del ser humano, por actuar apegado a sus principios y valores. El guardia civil encargado de vigilar a los presos republicanos, Herbal, más que por cumplir con su deber como espía o escolta, actúa bajo el efecto de una fijación infantil por una muchacha que de antemano sabía que nunca podría pretender, sobre todo por el régimen clasista y excluyente que se vivía en la sociedad en la cual creció y fue educado. La mezcla de venganza y de admiración que profesa por el actual prometido de aquella muchacha, le hace adentrarse en la historia particular de la pareja, y termina, al final de su vida, halagando el temple y coraje con el cual aquel preso republicano, a quien le tocó custodiar, y que constituía su rival sentimental, mantuvo en todo momento, y fue lo que a la larga permitió su sobrevivencia en las insalubres cárceles nacionales.

A nivel sígnico, notamos el uso cinematográfico de colores, personajes y eventos; y a nivel narrativo, el uso de recursos tales como hilos conductores, los códigos y antitesis sociales; cuyo trasfondo histórico queda sugerido en las múltiples aristas y bifurcación de sentidos representados en las relaciones personales, familiares, de gremio, sociales, etc.

A nivel simbólico, el lápiz representa la tenacidad, la lucha de cada quien por su libertad, la resistencia ante la adversidad, sea ésta de tinte político, bélico, en la figura de traumas infantiles, o bien instituciones sociales que no responden a las necesidades individuales. Según el filme, esa lucha continúa en nuestros días, ante la explotación, marginación y abuso de inmigrantes, representados en la joven prostituta indocumentada que resulta ser la actual portadora del lápiz.

En relación a la reflexión de: ¿Qué consecuencias ocurren en el espectador de *El lápiz del carpintero*? y ¿Es que acaso las injusticias, las incertidumbres, la angustia y la privación de las libertades y los derechos individuales, que presencia en dicho filme, afecta su vida personal y colectiva? Diremos que, a partir de la deconstrucción analítica de las “voces” interiores del relato, y la reconstrucción compleja de los múltiples elementos contextuales presentes en él, los espectadores de la historia de Herbal, Daniel y Marisa, tienen ahora más elementos de juicio para comprender la dirección política y humana que tomó la historia de la España de la segunda mitad del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAR, Víctor (2009): *El cine y otras miradas, contribuciones a la educación y a la cultura audiovisual*. Sevilla, Ediciones y publicaciones Comunicación Social.

BARTHES, Roland (1970): *S/Z*. París: Éditions du seuil. (9ª Ed. En Esp.: *S/Z*. México, Siglo XXI (1997).

BARTHES, Roland (2001): *La Torre Eiffel*, Textos sobre la Imagen. Barcelona, Paidós.

DE LOS REYES, José (2011): Entrevista personal. Madrid, UAM.

FERRO, Marc (2008): *El cine, una visión de la historia*. Madrid, Akal.

FERRO, Marc (1995): *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel.

GISPERT, Esther (2008): *Cine, ficción y educación*. Barcelona, Laertes.

GONZÁLEZ, Jorge, y otros (2007): *Cibercultur@ e iniciación en la investigación*. México, Universidad Autónoma de México –UNAM–.

MORIN, Edgar (1999): *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París, Organización de las Naciones Unidas para la Cultura –UNESCO–.

MORIN, Edgar (2011): *Multidiversidad*. Consultado en Edgarmorin.com.

ROSENSTONE, Robert (1997): *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006.a): *Cine y guerra civil española, del mito a la memoria*. Madrid, Alianza Editorial.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006.b): *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid, Cátedra.

VELILLA, Marco (comp.) (2002): *Manual de iniciación pedagógica al Pensamiento Complejo*. Bogotá, UNESCO-Instituto Colombiano de Fomento de la Educación Superior, pp. 5-14.

YELA, Otto (2006): El cine como laboratorio social: la reconstrucción de eventos históricos en el aula a partir de una hermenéutica audiovisual. Trabajo de Investigación Tutelado. Madrid, Universidad de Alcalá.