

## Sinais da Guerra Civil española no cinema galego: *O lapis do carpinteiro*

JOSÉ M<sup>o</sup> FOLGAR DE LA CALLE

RITA MARTÍN SÁNCHEZ

Universidade de Santiago de Compostela

### RESUMO

Partindo dunha historia real, o relato cinematográfico achégase a un período especialmente conflictivo na Galiza do derradeiro século.

**Palabras chave:** Cine; novela; Galiza; guerra civil española; lapis; morte; represión.

### ABSTRACT

Starting with a real story, the cinematographic tale approaches specially conflicting period on the Galicia of the last century.

**Keywords:** Cinema; novel; Galicia; Spanish civil war; pencil; dead; repression.

(...) detrás de lo que hicimos nosotros o de lo que dejamos de hacer, vino lo que tenía que venir, el diluvio, la cautividad de Babilonia, la invasión de los bárbaros, la dominación sarracena, el castigo de la ira divina, que con el desbordamiento de las masas proletarias nos ha dado lo que merecía nuestra complicidad o nuestra inconsciencia.

Esos enemigos y verdugos son en gran parte obra de nuestras manos; y así los que de ellos murieron, también tienen derecho a nuestros sufragios y oraciones.

Hagámoslo siquiera por caridad cristiana. (...)

Una oración por todos.

Paz a los que fueron nuestros héroes.

Paz a los que fueron nuestros mártires.

Paz a los que fueron nuestros verdugos.

*Requiescant in pace. Amen*<sup>1</sup>

---

1 Da Oración fúnebre que el día 17 de abril de 1939 predicó el Excmo. Sr. Arzobispo D. Tomás Muniz Pablos en los solemnes funerales que por los muertos en la guerra celebró la S.I. Catedral de Santiago de Compostela. Santiago, Impr. del Seminario, s.a. páxs. 27-28. Reproducimos o fragmento elidido:

*O lapis do carpinteiro*, obra cinematográfica á que vai adicada este traballo, desenvolve o cerne da súa historia no período da guerra civil<sup>2</sup> española, e nos anos inmediatamente seguintes.

Tendo ese marco cronolóxico, ¿podería pertencer ao grupo de filmes que se clasifican baixo a etiqueta de cine bélico?. Unha resposta provisional é que non pode facelo de pleno dereito, porque en Galicia en 1936 non houbo guerra “strictu senso”, a non ser que consideremos os enfrontamentos armados de xullo como tal. O que sí houbo foi a represión dos gubernamentais, e dos seus partidarios, polos sublevados que actuaron como vencedores.

Retomamos a pregunta doutra maneira, ¿a obra de Antón Rodríguez Reixa podería ser cine de xénero, cine bélico?. Dende hai varias décadas historiadores e teóricos do cinema especulan sobre a existencia e a pervivencia de xéneros cinematográficos moi diferentes, algúns deles herdeiros nos seus alicerces dos xéneros literarios<sup>3</sup>. No noso caso, hai cine de guerra por motivos diversos: políticos (identidade nacional; propaganda e contra-propaganda), históricos, relixiosos,... Se aceptamos estas ‘xustificacións’, atopámonos con que ‘cine bélico’ presenta conexións e fundamentacións ideolóxicas e socio-culturais, polo que as fronteiras para a súa definición son bastante permeables. Polo tanto, habería a posibilidade de tratar *O lapis* como un filme bélico.

## GUERRA CIVIL E CINEMA ESPAÑOL

Contrariamente ao que se puidera pensar, en case setenta anos non son moitas as películas españolas de ficción referidas ao decurso do noso conflito.

A idea da guerra como nova cruzada relixiosa, lanzada en Salamanca polo bispo Pla y Deniel en setembro de 1936 nunha carta pastoral, configura o que R. Gubern denomina

“Y ahora, Hermanos míos, a enderezar nuestra conducta, a desandar lo andado y a crear una España nueva: espiritual y soñadora, como la España de Isabel la Católica; austera y fuerte, como la España del Cardenal Cisneros; imperial y caballeresca, como la España de Carlos V; justa y temida, como la España de Felipe II; la España de la tradición, la España nuestra, la España por la que se han sacrificado los que murieron en el frente, repitiendo el dicho de los hijos de los Macabeos: *Parati sumus mori; magis quam patrias Dei leges praevaricari*; Vamos a morir para que detrás de nosotros quede en pie la patria de nuestros anhelos”. Muniz Pablos, que aparece nunha fotografía varias veces reproducida, facendo o saúdo fascista a carón do xeneral Franco e da súa muller, ao pé da fachada do Obradoiro, mantivo unha ‘tímida disidencia’ cos vencedores. Como exemplos sinalamos, no título, que a oración fúnebre é polos mortos na guerra, e tamén que nos muros das igrexas da cidade, da súa directa xurisdición, non se colocaron, nin se inscribiron os nomes dos “caídos”. Para outras disidencias, v. Manuel F. Rodríguez, *Os Anos Santos Composteláns do século XX. Unha mirada desde os xornais santiagueses*. Apepsa, s.l., 2001, páx. 97, n. 135.

2 Por decisión propia, non imos “sacralizar” con iniciais máiusculas, como acontece con certa frecuencia, o sintagma nominal ‘guerra civil’.

3 V., Ángel Luis Hueso Montón, *Los géneros cinematográficos (Materiales bibliográficos y filmográficos)*. Burgos, Mensajero, 1983, páxs. 17-30 para o cine bélico; Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*. (Trad. de Carlos Roche Suárez). Barcelona, Paidós, 2000, páxs. 33-53, para o concepto de xénero.

“cine de cruzada”. Acolleirá entre 1939 e 1942 sete títulos: *Frente de Madrid* (E. Neville, 1939); *El crucero Baleares* (E. del Campo, 1940); *Escuadrilla* (A. Román, 1941); *Porque te vi llorar* (J. de Orduña, 1941); *Raza* (J.L. Saénz de Heredia, 1941); *Rojo y negro* (C. Arévalo, 1942), e *Boda en el infierno* (A. Román, 1942)<sup>4</sup>. Dous deles foron especialmente conflictivos. O filme de del Campo, suspendido por indicación das autoridades da Mariña, foi prohibido definitivamente o 6 de novembro de 1948. A película de Arévalo estivo en cartel 15 días e, se ben tivo críticas encomiásticas, como a que lle adicou Miguel Ródenas, da que reproducimos estas frases,

Todo el patetismo de aquellos años de triste y odiosa recordación está magníficamente captado en este “film”, que hará el milagro de refrescar memorias, tornando en inolvidable lo que todos debiéramos llevar en la mente como la oración de cada día: ¡Salve, Franco!<sup>5</sup>,

foi retirada da exhibición<sup>6</sup>. No caso de *El crucero Baleares* a súa prohibición orixinou un grave prexuízo económico. O feito está considerado como un condicionante, entre outros, do pouco interese que, dende aquela, os nosos produtores tiveron por mostrar nas pantallas acontecementos da guerra<sup>7</sup>.

Durante os seis anos seguintes o cinema español estivo orfo de películas como as citadas. Na cinematografía do franquismo van predominar as comedias e, a distancia certa, filmes pretendidamente históricos que ensalzan a idea de españolidade desde a Idade media ata a guerra contra os franceses, no século XIX. En 1948 foi realizada *Vida en sombras*, única longametraxe do amateur Lorenzo Llobet Gràcia, que abrangue o período de 1905 á década dos 40. Relata a vida dun cineasta que filma, entre outros acontecementos, as loitas na cidade de Barcelona en xullo de 1936<sup>8</sup>. Pero será *El santuario no se rinde*

4 V., Román Gubern, *1936-1939: la guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*. Madrid, Filmoteca Española, 1986, páxs. 81-104. Outro achegamento a estos filmes do franquismo pódese seguir en Magí Crusells, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona, Ariel, 2000, páxs. 181-216.

5 En *ABC*, exemplar do día 26 de maio de 1942, páx. 23.

6 Para unha visión de conxunto da década, ademais dos títulos antecitados na nota 4, v., A. L. Hueso (dir.), *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998; José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona, Paidós, 2002. Datos máis concretos sobre esas obras en Juan Antonio Martínez-Bretón, “*El crucero Baleares*: un caso atípico de la censura franquista” en J. Pérez Perucha (coord.), *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*, s.l., Xunta de Galicia, 1995, páxs. 137-154; Pepe Coira, *Antonio Román, director de cine*. Santiago, Xunta de Galicia, 1999; Jaime de Andrade, *Raza: anecdotario para el guión de una película*. Madrid, Delegación nacional de propaganda, 1942; R. Gubern, *Raza. Un “ensueño” del general Franco*. Madrid, Ediciones 99, 1977; Ferrán Alberich, “*Raza*. Cine y propaganda en la inmediata posguerra”, *Archivos de la Filmoteca*, 27, outubro 1997, páxs. 51-61; Alberto Elena, “¿Quién prohibió *Rojo y negro*?”, *Secuencias*, 7, outubro 1997, páxs. 61-78; Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española*. Madrid, Alianza, 2006.

7 V. J.A. Martínez-Bretón, art. cit., páxs. 151-152.

8 Para a actividade non profesional de Llobet, v., José Torrella, *El cine amateur español. 1930-1950*. Barcelona, C.E.C., 1950, páxs. 82-85; 111 e 139-141. Sobre o filme, v., J.L. Castro de Paz, “*Vida en*

(A. Ruiz-Castillo, 1949) a obra que retoma o que M. Oms chama o “mito de Numancia” no cinema da guerra de España, comezado polo italiano A. Genina en 1940 con *L’assedio dell’Alcazar* (título español, *Sin novedad en el Alcázar*)<sup>9</sup>.

Nos anos 50, a situación interna e internacional faría que os asuntos da guerra civil se inscribisen na confrontación da chamada “guerra fría”. Con todo, hai catro obras, realizadas por Pedro Lazaga, *La patrulla* (1954), *La fiel infantería* (1959), sobre guións do escritor falanxista Rafael García Serrano e producidas por J.L. Dibildos<sup>10</sup>, xunto con outras dúas, *El frente infinito* e *Torrepartida* de 1956, que recuperan explícitamente a temática do “alzamiento”, se ben *Torrepartida* trata da guerrilla antifranquista na provincia de Teruel. É un

Relato en imágenes de las tristes andanzas de una partida, que en nuestra posguerra se llamaban “maquis” y no lo eran sino de bandoleros, enseñoreada de la fragosa Sierra de Albarracín, en los Montes Universales, y a la que la Guardia Civil termina por aniquilar<sup>11</sup>.

---

sombras”, en J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, páxs. 239-242. A súa estrea comercial retrasouse ata maio de 1953, en Barcelona; en xuño, en Madrid.

- 9 V., Marcel Oms, *la guerre d’Espagne au cinéma* (sic). Paris, du Cerf, 1986, páxs. 143-156; V. Sánchez-Biosca (coord.), “La imagen del Alcázar en la mitología franquista”, en *Archivos de la Filmoteca*, 35, junio 2000, páxs. 45-156; Imanol Zumalde Arregui, “El santuario no se rinde”, en J. Pérez Perucha (ed.), *Antología cit.*, páxs. 258-260.
- 10 V., Francisco Javier Frutos, Antonio Llorens, *José Luis Dibildos. La huella de un productor*. Valladolid, Semana internacional de cine, 1998, páxs. 39-42. A película ten unha dedicatoria “A todos los que hicieron esta guerra, estén donde estén, vivos o muertos, larga paz”. García Serrano tivo como coguionistas, na primeira, a José M<sup>o</sup> Sanchez Silva, mentras que na segunda foi o propio Dibildos. Silva era o autor do relato *Marcelino, pan y vino*, un dos paradigmas do cine relixioso do franquismo e iniciador, durante a dictadura, da corrente de “cine con neno”, que tería unha continuidade “afortunada”. Silva, en 1964, é coguionista xunto con Sáenz de Heredia de *Franco, ese hombre*, película haxiográfica dirixida polo segundo, e outra vez conmemorativa, agora dentro da campaña “XXV años de paz”. En 1965, Sánchez Silva coguioniza con García Serrano, *Morir en España* que, dirixida por Mariano Ozores, era unha réplica ao filme do francés Frédéric Rossif *Mourir à Madrid* (1962), que non se puido ver en España ata 1978. O contrasentido do filme español foi repetido en 1966 con *Por qué morir en Madrid*, de Eduardo Manzanos, sobre guión así mesmo de Serrano e Silva.
- 11 Parte do texto da ficha 843-12-11-56, editada por *Filmor.Cine*, un medio de expresión católico sobre a cualificación moral dos filmes exhibidos comercialmente. É unha das primeiras películas que, no franquismo, presenta a resistencia armada contra os vencedores. Con anterioridade foron *Dos caminos*, de Ruiz Castillo (1953), e a coproducción hispanoitaliana *La ciudad perdida*, realizada no ano 1954 por Margarita Alexandre e Rafael Torrecilla. O tema dos guerrilleiros sería retomado polo cine español despois da morte de Franco, por directores como Mario Camus en *Los días del pasado* (1977), Manuel Gutiérrez Aragón en *El corazón del bosque* (1978) e, con posterioridade, en *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1986), *El portero* (Gonzalo Suárez, 2000), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), e *El año del diluvio* (Jaime Chávarri, 2004). Parte destes datos foron obtidos de José María Izquierdo, “Maquis: guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española”, publicado en *Romansk Forum* n<sup>o</sup>16, 2002/2, páxs.105-116, e consultado o 09.03.2007 en [www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/esp/Izquierdo.pdf](http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/esp/Izquierdo.pdf).

*La fiel infantería* constitúe unha “conmemoración” dos 20 anos do final da guerra, e presenta algúns elementos mínimamente diferenciais con relación ás cintas da década anterior. En verbas de Dibildos, tratouse de

reducir al máximo los elementos nacionales (boinas rojas, camisas azules...) pensando que también sería más fácil la exportación<sup>12</sup>. Es cierto que la película está narrada íntegramente desde la perspectiva de un batallón franquista y que a veces queda reducida a una comedia de costumbres, pero era a lo máximo que se podía llegar en 1959. Al menos no hay mítines, ni alegatos políticos...<sup>13</sup>.

Os 60 comportan unha encrucillada para o cine bélico do franquismo. Por unha banda, os produtores, cabalmente, danse conta, cara ó final da década, que non é rendible presentar a guerra civil “desde una perspectiva convencional y halagadora para el poder”<sup>14</sup>; por outra, os xoves cineastas que se incorporan á industria, dentro das coercións censoras, van pouco a pouco introducindo muxicas críticas con relación á historiografía cinematográfica oficial ou oficiosa.

En 1961, Antonio Isasi filma *Tierra de todos*, sobre un guión de J. Feliú e J. M<sup>a</sup> Font-Espina.

*El valle de todos*, se llamaba el guión, título que yo cambié para evitar cualquier relación con el otro Valle de no muy grato recuerdo. (...) Era una bonita historia que brindaba una oportunidad única: tratar por primera vez con cierta valentía el tema de la reconciliación nacional teniendo como héroe de la película, cosa insólita hasta entonces, a un soldado rojo.

Toda la filmografía que se había hecho sobre la Guerra Civil era tendenciosa e inmovilista. Por suerte ya se empezaba a notar sutilmente en ciertos medios (...) el deseo de que se produjera una apertura que rompiera con los clichés establecidos, en que los de siempre eran buenos, buenísimos, y los otros malos, malísimos<sup>15</sup>. Por tanto, no era difícil creer que había caído en mis manos el asunto del año.

12 *Baïonnette au canon* é o título da versión en francés. M. Martin na súa crítica á estrea escribe que “es divertido constatar que la película (o al menos la versión francesa exhibida) no comporta ninguna referencia histórica precisa ... [ve influencias de filmes de Rossellini anteriores a *Roma, città aperta*, e remata] Tal como es, el film no resulta odioso: lo es la política a la que sirve de coartada”, en R. Gubern, *1936-1939*, cit., páx. 122a.

13 F.J. Frutos/A. Llorens, obr. cit., páx. 42.

14 R. Gubern, *1936-1939*, cit., páx. 151a.

15 Era un tratamento maniqueo que atinxía a case tódos os eidos da comunicación. Na década anterior, *Lo que no muere* foi un serial radiofónico, escrito por G. Sautier Casaseca e Luisa Alberca que, emitido pola SER (Sociedad española de radiodifusión), obtivo unha grande audiencia.: “es la historia del enfrentamiento de dos hermanos que simbolizan lo bueno y lo malo, las eternas dos Españas, los nacionales y los rojos, Abel y Caín, y el triunfo del bien sobre el mal”, Juana Ginzo, Luis Rodríguez Olivares, *Mis días de radio. La España de los cincuenta a través de las ondas*. Madrid, Temas de hoy, 2004, páx. 252. Seguiron unha versión teatral e outra cinematográfica, dirixida esta por Julio Salvador con el título *Lo que nunca muere*, en 1954. Unha das cuñas publicitarias do filme facía fincapé na orixe: “Lo que escucharon sus oídos... lo verán ahora sus ojos!”.

Sen embargo, o resultado foi que “no me dio dinero la película, pero sí grandes satisfacciones”<sup>16</sup>.

O rexime franquista celebrou en 1964 os “XXV años de paz”, cunha campaña dirixida dende o Ministerio de Información que tiña a súa fronte a Manuel Fraga Iribarne. O cine de propaganda ocupou nela un lugar importante (v., n. 10).

O cineasta aragonés Carlos Saura introduce a guerra civil na súa filmografía a partir de *La caza* (1965). Dela podemos dicir que establece unha liña de achegamento crítico ó conflito bélico e as súas consecuencias, xeralmente dende o punto de vista dos vencidos.

Na década seguinte, 1973 foi o ano de dous títulos relevantes, *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice e *La prima Angélica* de Saura que, nas postrimerías do franquismo, acadan un elevado nivel de confrontación coa censura. Ó impacto atinxido por estes filmes non é alleo o feito de estar producidos por Elías Querejeta. Hai outros creadores, entre eles, Jaime Camino, Basilio Martín Patino ou Jaime Chávarri que participan tamén desta “reescritura”<sup>17</sup>.

En 1977 desaparece a censura cinematográfica. Foi por medio dun decreto, “por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas”,

La cinematografía, como un componente básico de la actividad cultural, debe estar acorde con el pluralismo democrático en el que está inmersa nuestra sociedad. Es requisito indispensable para esta actualización adaptar el vigente régimen jurídico de la libertad de expresión cinematográfica a la nueva ética social resultante de la evolución de la sociedad española<sup>18</sup>.

Deixaba de ter efecto a coartada “protectora” para afrontar directamente nas pantallas determinados temas, entre outros o que nos ocupa. Aínda así, non houbo unha proliferación de historias ambientadas neste período. Se facemos un reconto todo o exhaustivo que o permiten as fontes oficiais (Base de datos do Ministerio de Cultura), non chegan a

- 
- 16 A. Isasi-Isasmendi, *Memorias tras la cámara. Cincuenta años de UN cine español*. Madrid, Ocho y medio, 2004, páx. 139. A cita anterior, na páx. 128. A expresión de Isasi, “Valle de no muy grato recuerdo” alude, claro está, ao Valle de los Caídos, monumento do franquismo situado nas cercanías de Madrid, no concello de San Lorenzo de El Escorial, no lugar coñecido por Cuelgamuros. No fundamental, a man de obra para a súa erección foi “aportada” por presos políticos. Inaugurado o 1 de abril de 1959, os discursos oficiais pronunciados, sobre eles o do xeneral Franco, insistiron reiteradamente en que se trataba doutro aniversario da “Victoria”.
- 17 V., Diego Galán, *Aventuras y desventuras de La prima Angélica*. Valencia, Fernando Torres, 1974; V. Erice, Ángel Fernández Santos, *El espíritu de la colmena*. Madrid, Elías Querejeta, 1976; Jaime J. Pena Pérez, *El espíritu de la colmena*. Barcelona, Paidós, 2004; Juan Hernández Les, *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*. Bilbao, Mensajero, 1986; Jesús Angulo (e outros), *Elías Querejeta: la producción como discurso*. Donostia, Filmoteca Vasca, 1996; John Hopewell, *El cine español después de Franco (1973-1988)*. Madrid, El Arquero, 1989.
- 18 Desta maneira comeza o real decreto 3071/1977, de 11 de novembro, publicado no *Boletín oficial del Estado*, nº 287, de 1/12/1977.

cincuenta o número das longametraxes que tratan exclusiva ou fundamentalmente o conflito bélico, sobre un total aproximado de tres mil filmes.

Neles podemos encontrar historias que recrean a vida cotián na retagarda como *La plaza del Diamante* (F. Betriu, 1982) o *Las bicicletas son para el verano*, realizada por Jaime Chávarri en 1984 a partir dun texto teatral de Fernando Fernán-Gómez. Da loita e as súas vicisitudes se ocupan, entre outras, *La vaquilla* (Luis G. Berlanga, 1985), *¡Ay Carmela!* (C. Saura, 1989), *La guerra de los locos* (Manolo Matji, 1987), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) e *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003). A resistencia armada despois do ano 39 dará lugar a filmes que van dende *Los días del pasado* realizada por Mario Camus en 1977 ata *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006)<sup>19</sup>.

## GALICIA

Podemos dicir que é en 1993 con *Huídos*, dirixida por Félix Sancho Gracia a partir da novela *Fuxidos de sona* de Carlos G. Reigosa publicada en 1990, que a guerra civil entra no imaxinario cinematográfico relacionado co noso país<sup>20</sup>, se ben por reaxustes de financiación quedou só a paisaxe como sinal identitario (por exemplo o protagonista, Antón Sotelo, pasa a chamarse Juan Márquez, e desaparece a toponimia galega)<sup>21</sup>.

Anteriormente, a súa presenza foi episódica –case marxinal–, como acontece en *Cruzada en la mar* (Isidoro Martínez Ferry, 1968) ou *Jo, papá* (Jaime de Armiñán, 1975), mentres que en *Gallego*, dirixida en 1988 por Manuel Octavio Gómez, a sublevación militar sorprende ao protagonista en Madrid en tanto que *A lei da fronteira* (Adolfo Aristarain, 1995), sitúa a unha das personaxes (o galego Juan, interpretado por Achero Mañas) na resistencia antifranquista, na secuencia que pecha o filme.

*A lingua das bolboretas*, rodada en 1998 por José Luis Cuerda, que no esencial é unha película sobre os mestres republicanos, acubilla unha serie de marcas dixéticas catafóricas que prefiguran a idea de que se trata dunha obra sobre a guerra<sup>22</sup>, a pesar de que ésta só aparece no epílogo. É algo que o propio Rivas advirte:

19 Da mesma maneira que no seu filme anterior –e primeira entrega da súa triloxía sobre a guerra civil– *El espinazo del diablo*, realizada en 2001, é a través da ollada dos nenos que del Toro se achega a problemática dunha sociedade ferida e gravemente lesionada polo horror da guerra e das súas consecuencias.

20 “Hay demasiadas películas sobre la guerra civil”, afirman algunos. “pero no sobre los huídos después de la contienda”, replica Sancho Gracia”, Ana Muñoz, “Sancho Gracia al frente de *Huídos*”, en *ABC*, 9 de marzo de 1993, páx. 117. V., X. Nogueira, “*Huídos*” en *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*, S.L., Xunta de Galicia, 2001, páx. 205-206.

21 Cfr., *El correo gallego*, 2 de mayo de 1992, páxs. 60-61; *Faro de Vigo*, 3 de mayo de 1992, páxs. 1, 8-11 de “Domingo. Suplemento semanal”. Na solicitude de subvención da productora perante a Xunta de Galicia, o título ía ser *Os fuxidos*, e o seu director Joaquín Romero Marchent; M. Matji que asumira a dirección, baixo o título de *Maquis*, foi substituído por Félix Sancho.

22 Cfr., Olivía Rodríguez González, “¿*Qué me quieres amor?*”, de Manuel Rivas, no cine”, en AA.VV., *Lecturas: imágenes*. Vigo, Universidade, 2001, páxs. 557-567.

Históricamente, el filme termina justo cuando la guerra se inicia. La gran cuestión, lo que hace de ella permanentemente contemporánea, y que puede llamar la atención de cualquier espectador en cualquier parte y en cualquier momento, es que trata de la producción del odio y de la tremenda fragilidad de la condición humana, del partido de la vida, frente a la apisonadora de la Historia<sup>23</sup>.

As imaxes do final de *A lingua*, completando estos argumentos, presentan o remate da infancia do neno, do seu proceso de aprendizaxe (non é gratuita a presenza do volume *La isla del tesoro*, unha homenaxe a un clásico da literatura xuvenil), a entrada trágica e cruel no mundo dos adultos, posto que na súa incorporación debe rexeitar todos aqueles valores adquiridos, como a amizade e a lealtade. Así mesmo, hai dúas homenaxes a dous clásicos do cinema europeo, *Roma, città aperta* (R. Rossellini, 1945) e *Les quatre cents coups* (F. Truffaut, 1959). Neste caso, iconográficamente, a airada carreira de Moncho é herdeira daquela outra que pechaba a primeira entrega da serie centrada na personaxe de Antoine Doinel: movemento ralentizado ata o seu conxelado, nun primeiro plano do seu rostro<sup>24</sup>.

### *O lapis do carpinteiro*

Na película, como no libro, [o lapis] é o que desencadea a acción e tamén o que lle pon o punto final. Non é, como algún escribiu, un elemento máxico, senón que é testemuña da cacería que se da en Galicia e foi depositario antes de esperanza e sempre conserva ese factor no medio do caos. Vai levando a memoria da esperanza. É un conductor de memorias que vai establecendo no medio do caos unha certa harmonía, ese chisco último que define á humanidade e que non é nin a racionalidade, nin o sentimento de beleza... senón o sentimento de vergoña. O ter sentimento de vergoña é para min o único revolucionario<sup>25</sup>.

- 
- 23 Manuel Rivas, “La película valiente”, en *Academia. Revista del cine español*, 28, verano de 2000, pág. 14.
- 24 Cuerda engade o paso da cor ao branco e negro, nun proceso inverso ao do comezo da película. Quizais quere ser unha tradución cromática, plástica, da construción dun relato que estrutura en dous tempos diferentes. Equiparamos ambos relatos só no formal. Na obra de Truffaut, perante Doinel ábrese un certo futuro; no caso de Moncho, o seu porvir é máis ben negro.
- 25 Manuel Rivas, entrevista en *Faro de Vigo*, 16 de abril de 2003, pág. 32. Referenciada en [www.noticiagalicia.com](http://www.noticiagalicia.com), visitada o día 9 de febreiro de 2007. Houbo un intento fallido de levar ao cine a novela por parte de Manuel Gutiérrez Aragón, v. *La voz de Galicia*, 18 de abril de 1999, pág. 38; e tamén a conferencia de M. Gutiérrez, “El caballero don Quijote cabalga por la pantalla”, impartida no Foro Complutense, o día 2 de xuño de 2005, en [www.ucm.es/info/fgu/foro/garagon.pdf](http://www.ucm.es/info/fgu/foro/garagon.pdf), páxs. 9-10 (consulta o 22 de marzo de 2007). Sarabela Teatro fixo unha versión que acadou varios premios no María Casares de 2001; sobre este texto v., M<sup>a</sup> Teresa García Abad: “El ajuar de la memoria: Un imperativo ético y estético en El lápiz del carpintero, de Rivas, Cuña y Reixa”, en *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid, Fundamentos, 2005, páxs. 178-197. Polo que se refire a Rodríguez Reixa, noutros dous filmes, *One Day in Europe. Galatasaray-Depor*, H. Stöhr, 2005, no que Reixa é coprodutor, e *Hotel Tívoli* (2007), que o dirixe, hai –no primeiro– historias en distintas cidades europeas que se desenvolven nun mesmo día, –no segundo– un obxecto, un chisqueiro que pasa de mán en mán, tamén en diferentes localizacións.

‘Testemuña’, ‘conductor de memorias’: reconstrúense nos textos literario e fílmico uns acontecementos vividos por personaxes co mesmo nome que as verdadeiras, xunto con outras personaxes con nomes mudados. Hai, polo tanto, tres niveis, que cronolóxicamente son: os acontecementos que sucederon en Galicia na segunda metade dos anos 30 do pasado século, a remodelación novelística dos mesmos, publicada en 1998 co título *O lapis do carpinteiro*, e a reelaboración cinematográfica en 2003, que repite o nome do relato de Rivas.

O tempo abrangue dende 1936 ata 1997, ano da morte do médico Francisco Comesaña Rendo<sup>26</sup>, persona da que se parte para a construción da figura literaria de Daniel Da Barca.

O tempo da novela está estruturado da seguinte maneira: un xornalista visita ao ancián doutor Da Barca na súa casa para facerlle unha entrevista (cap. 1)<sup>27</sup>. No cap. 2 o autor sitúa á personaxe de Herbal nun clube de carretera, onde traballa e vive. Os capítulos 3 ao 19 conteñen o relato que este, ex garda civil, conta a unha das prostitutas, María da Visitação. O cap. 20 volve ao sórdido presente de clube. Dous elementos funcionan, ademais, como conectores explícitos entre o primeiro e o derradeiro capítulo: o xornalista Sousa, e a obra do cura poeta Faustino [Rey Romero]<sup>28</sup>.

Pero na transposición hai modificacións que atinxen tanto a individuos como ao desenvolvemento da acción. Non imos analizar a idoneidade ou non das mesmas, toda vez que M. Rivas “autorizou” e mesmo aceptou o resultado cinematográfico:

O complicado era sobre todo a estrutura que plantexaba Manolo na novela, que facía unha especie de puzzle, de tempos e de personaxes, modificando os puntos de vista. E Antón e eu o que tivemos que facer foi reordenar todo eso, tratar de entresacar de aí unha historia cinematográfica, unha película. Pero, por exemplo, houbo moitos diálogos que respetamos casi literalmente tal e como os escribira Manolo, os personaxes creo que tiñan non só forza dentro da novela senón que se podían estender aínda máis. E o mellor dese traballo sobre todo foi a disposición de Manolo, que non só nos deu

- 
- 26 V., Luis Lamela García, “1936, la” Cruzada” en *Compostela. La guerra civil y la represión franquista en los documentos policiales y militares*. Sada, do Castro, 2005, páxs. 268 e 344. Testemuños sobre Comesaña, en Eva González, “Choncha Concheiro García. Personaje en que se inspira la obra “O lapis do carpinteiro”, en *Faro de Vigo*, 15 de novembro de 2003, pág. 43; Antía Cal, *Este camiño que fixemos xuntos. Memorias*. Vigo, Galaxia, 2006, páxs. 223-229. Esta autora relata o casamento por poderes de Comesaña, en febreiro de 1941, e maila historia da “noite de vodas”, nun hotel de Vigo, en agosto do mesmo ano. Precisamente *Noche de bodas* era o título do guión que preparaba Gutiérrez Aragón.
- 27 Citamos por Manuel Rivas, *O lapis do carpinteiro*. Vigo, Xerais de Galicia, 1998, páxs. 9-15. Un achegamento á temporalidade do texto, como ‘historia’ e como ‘discurso’ en Francisco Álamo Felices, *El tiempo en la novela. Las categorías temporales en El lápiz del carpintero de Manuel Rivas*. Almería, Universidad, 2002.
- 28 Para este autor, v. José Piñeiro Ares, *Semblanza biográfica de Faustino Rey Romero*. Pontevedra, 1986. Dos seus libros sinalamos, *Florilegio poético*, *Doas de vidro*, *Escolanía de melros* (do que Rivas reproduce un cuarteto de “O melro novo”), e noutro rexistro, *Teoría general de la existencia*.

carta blanca para facer o que quixeramos, senón que, incluso, cando ó principio Antón e eu tiñamos tanto reparo ao facer cambios sobre a novela, Manolo resultaba ser máis irreverente que nós coa súa propia obra<sup>29</sup>.

## O FILME

Tralos créditos de produción que aparecen sobre fondo negro, abre cun travelin de achegamento ao clube, situado perto dun cruce e veciño a un cemiterio de coches. Estamos en Fronteira, poboación próxima a Portugal, coas primeiras luces do día. O plano seguinte, detalle, mostra unhas mans de home que atan os cordóns duns zapatos brancos, e a continuación unha lene panorámica enfoca os pés dunha muller que calzan un par de zapatillas vermellas. O plano terceiro presenta a Herbal e mailo seu lapis, sobreviventes do relato que protagonizaron, e que se vai recordar nunha longa volta atrás, despois dos créditos artístico-técnicos. Estes discurren sobre imaxes en branco e negro dun carpinteiro, que cepilla madeira, e nas que sobresaie o vermello dun lapis que pousa sobre o seu banco. Segue unha toma da praza das Praterías de Santiago, con banda de música que desfila e cidadáns con vestidos de día de festa na mesma liña cromática que, cunha panorámica ao paso dun automóvil, vai incorporando a cor<sup>30</sup>.

Ata eiquí o prólogo do relato, o que empeza cando na pantalla vemos sobre-impreso o rótulo, “Santiago de Compostela 1936. Poco antes del golpe de estado”<sup>31</sup>. Outras dúas marcas temporais, relativamente recoñecibles, aparecen na película: unha xa mencionada (v.n. 31), e a terceira, na enfermaría do cárcere da Coruña, cando Daniel se recupera do tiro de Herbal. Xenxis infórmalle que *–Franco entrou en Madrid... Perdemos–*.

Volvendo aos fotogramas sobre os que vai o rótulo, hai neles continuidade coas imaxes dos créditos: son esceas da vida cotiá nunha cidade. Un taller dunha modista no que Marisa, acompañada pola súa prima, escolle os tecidos para un traxe; as mozas asisten a un mitin sobre o voto feminino, no que o orador é Daniel, o noivo de Marisa.

Pero vai seguir unha secuencia perturbadora. En claro contraste coa luminosidade e a ledicia que transmiten as anteriores, asistimos, nun cuarto pechado, en semipenumbra, cos modos icónicos dun “film noir”, a unha reunión de falanxistas e gardas civís, na que o seu xefe, o sarxento Landesa, lles asigna o seguimento de republicáns, galeguistas, con

29 X. Morais, nos ‘extras’ do dvd do filme editado por IB Cinema/LVG, A Coruña, 2006.

30 Un tratamento parello do pasado obsérvase en *A lingua das bolboretas*, onde os créditos discurren sobre imaxes fotográficas, reais e ficcionadas, da sociedade galega dos anos 30. Así mesmo, na cinta de Cuerda outra panorámica daba paso á cor, á vez que entra na casa da familia protagonista.

31 Trabajamos cunha copia falada en galego que, sen embargo, presenta o rótulo en castelán. A “sensu contrario”, anotamos que as novas do triunfo da sublevación en Ferrol e Coruña, que se escoitan nun aparato de radio na casa de comidas, están en galego. Segundo *La voz de Galicia* do 24 de xullo de 1936, día no que reaparece o xornal, interrumpido o día 19, os combates na cidade remataron o día 23, “Ayer ya no hubo nada inquietante que registrar. Fueron nbarridas (sic) las calles y los paqueos perdieron intensidad, sobre todo de noche. El vecindario pudo descansar tranquilo”.

mención explícita de Ángel Casal<sup>32</sup>, Gonzalo Rincón, o sindicalista Acuña e Da Barca ... Eiquí (re)aparece Herbal, que solicita a vixiancia de Daniel. Despois, o seu relatorio sitúa ás tres personaxes, e as ‘conexións’ entre elas, cara ao espectador.

*Landesa:* Mexicano ¿Cómo que mexicano?

*Herbal:* Da Barca naceu en México, meu sarxento, pero vive aquí dende os seis anos, cando os seus pais volveron dalá. Eran emigrantes.

*L:* Así que o tal Da Barca é médico no manicomio de Conxo, auxiliar na facultade de Medicina... Vai do hospital á Casa do pobo, e despois ao casino. E xúntase con anarquistas, comunistas, galeguistas... Pero ¿qué carallo é este home?

*H:* Creo que un pouco de todo, meu sarxento. Parece que anda por libre, como un enlace.

*L:* Sí, por libre, e aínda lle queda tempo para ir a conferencias, mitines, e levar a moza ao cinematógrafo, esa tal Marisa Mallo... unha rapaza interesante ¿non...? A ver, qué: ¿é unha muller de bandeira ou non?

*H:* Sí, é moi guapa, pero ela non ten nada que ver coas cousas del, meu sarxento. É a moza, e punto.

*L:* Pois, polo que ti pos aquí están moi unidos, ela sempre vai a tódolos mitines

*H:* Eso sí, meu sarxento, cando ela ven a Santiago botan o día xuntos, pero ela sólo vai aos mitines de Da Barca para velo, non participa.

Herbal defínese como perseguidor do médico, non tanto pola súa condición política, senon pola súa relación con Marisa, auténtica obsesión do garda civil. Da escasísima información que obtemos acerca del –prácticamente só que ten unha irmá, Beatriz, maltratada polo seu marido, Zalo–, unha serie de recordos en forma de “flash backs” evidencian unha infancia desgraciada (o pai, un home violento, que apunta coa escopeta a un raposo atrapado nunha trampa; cando lle golpea a cabeza contra o “santo dos croques”; ou cando lle da cunha pedra, porque está distraído...). Entre eles, o de Marisa con cinco ou seis anos é o único recordo amable<sup>33</sup>.

O filme rexistra dúas detencións en secuencias contiguas, a de Da Barca e a de Acuña, o sindicalista. A do primeiro ocorre no taller de costura, en presenza de Marisa e, no seu transcurso, Herbal non só zóupalle un culatazo ao médico, senon que tamén ameaza co seu mauser ás mulleres. Na caixa do camiión que leva a Daniel, van entre os detidos Casal e Rincón. Trátase dun plano económico, pois reúne aos tres individuos máis codiciados polos homes de Landesa. Por riba, hai un cambio lumínico significativo: xa no interior do taller, das cores cálidas que acompañan a chegada de Daniel, pasamos á semioscuridade do cuarto onde é apreixado e golpeado; logo, na rúa, cando o camiión se

32 A. Casal, interpretado por Antonio Mourellos, é o único que ten o seu nome propio.

33 A visión de Marisa forma parte da confesión de Herbal á prostituta, e conforma a explicación diexética da orixe da fascinación que sente por ela: a nena, loira, vestida de branco, cun lazo no pelo, sentada no chan, entre hortensias, xoga cunha boneca, mentras el leva un porquiño á feira, recordo todo el difuminado por un filtro fotográfico.

pon en marcha cos detidos, comeza a tronar. A detención de Acuña ocorre nunha casa de comidas. Se antes os executores eran gardas civís, agora son dous falanxistas (recoñecibles tamén polo seu vestiario). Hai, polo tanto, unha intención explícita en sinalar as dúas ponlas que van exercer a represión en Galicia: a militar e a política<sup>34</sup>.

A narración cinematográfica alterna, despois, esceas no cárcere de Santiago con esceas no pazo dos Mallo.

O cárcere<sup>35</sup> ocupa un posto senlleiro na narración. Estamos no patio da “falcona” de Santiago: Rincón recibe o lapis de máns de Acuña, mentres os prisioneiros discuten sobre a situación do país. Herbal corta bruscamente a conversa. Un plano cenital recolle a saída dos detidos para a cela, mentras outros presos –supoñemos que comúns– permanecen no patio. Se o picado extremo ven ser, de maneira formal<sup>36</sup>, premonitorio do que irá acontecer, os guionistas retardan o principio da verdadeira traxedia mediante dúas ‘pausas’ concatenadas: no xantar, os presos gustan dunha ensalada especial, pois pasa de matute viño do ribeiro, o que lle permite ao pintor contar a historia –*non é un conto, é un sucedido*– das irmás Vida e Morte<sup>37</sup>. Mentres, don Bieito celebra o banquete do seu aniversario e preside a mesa<sup>38</sup>, tendo a súa esquerda ao alférez Alexandre e a Marisa, e a súa dereita a un sacerdote, a Laura, e a un falanxista (representantes dos poderes fácticos dos golpistas).

Entre ambos xantares hai unha acción reiterada: no cárcere un dos detidos, Baldomir, ao remate do relato, verbaliza por primeira vez o que todos temen: –*¡calade con eso! Non vedes que nos van matar a todos...*– e, sae do comedor<sup>39</sup>. No pazo, xa aos postres, o señor Mallo, agasalla aos seus convidados recitando uns “versos orixinais” que son moi celebrados por todos a excepción da súa filla, quen abandoa a mesa airadamente cando escoita ao seu pai apropiarse de poemas de Espronceda e Lope.

Bieito e o alférez demonizan a Da Barca: roxo desgraciado, médico comunista. Acuña, entretanto, explica a oixe do lapis: foi de Antón Vidal, carpinteiro e anarquista, quen llo regalou a outro carpinteiro, Pepe Villaverde, –*libertario e humanista*–. Neste intre, Herbal irrompe na conversación, e pregunta polo que debuxa Gonzalo, o Pórtico da Groria, e logo rifan. A discusión é o prólogo á morte do pintor.

34 Por outra parte, non é inocente que Rincón, detido na camioneta, se persigne, xesto que repite Zalo Puga, presente na detención de Acuña.

35 V., Domingo Rodríguez Teijeiro, “Los espacios de reclusión en Galicia. Prisiones y campos de concentración”, en J. de Juana/J. Prada (coords), *Lo que han hecho en Galicia. Violencia, represión y exilio (1936-1939)*, Barcelona, Crítica, 2006, páxs. 187-234.

36 Fronte ao optimismo que trasluce A. Casal, Acuña di que non van acabar ben.

37 Para chegar a un baile –*tiñan que pasar unhas terras de marisma, con moito lamazal e que se coñecía por Fronteira. As dúas irmás ían coas zocas postas e levaban nas máns os zapatos. Os de Morte eran brancos, e os de Vida, negros*–.

38 Non aparece na novela, nin no filme, a nai de Marisa. Don Bieito é no relato de Rivas o avó de Marisa; no filme, o seu pai.

39 Hai entre as dúas esceas un encabalgamento acústico: trátase do son dunha campaña sobre o comentario de Da Barca, “falar é un esconxuro”, que logo vemos que é producido por Bieito, pedindo atención.

O asasinato de Rincón (do que despois falaremos) sinala o comezo da dependencia de Herbal co lapis e marca un punto de inflexión: a historia continúa, no fundamental, no cárcere da Coruña.

Rodríguez Reixa trata as secuencias da prisión dun xeito algo alixeirado, o que el xustifica da seguinte maneira:

Quería facer un melodrama romántico, lacrimóxico, que respectase moitísimo a historia de Rivas. Tamén me gusta moito o subxénero penitenciario. Revisé esas películas...<sup>40</sup>.

Alí é trasladado Da Barca, xunto con Acuña e Dombodán. Daniel adquire neste lugar o carácter de líder, xa desde a súa chegada: corrixe o diagnóstico da doenza que doutro recluso fai o doctor Soláns, o que lle vale poder traballar na enfermaría; redacta as cartas dos seus compañeiros analfabetos; enfrontase cun inspector de sanidade; capitanea o “concerto de tusidos” que interrompe a prédica triunfalista do capellán na misa que celebra o fin da batalla do Ebro; fai que Xenxis goste dunha exquisita comida imaxinaria, o que antecede á negativa dos reclusos a comer o rancho...

Na liña melodramática apuntada por Reixa, a secuencia da habanera constitúe unha ruptura do ritmo do filme –risco que o propio director asume como propio na entrevista antecitada–, a pesar de que hai unha relación icónica coa secuencia onde Gonzalo Rincón conta a historia de Vida e Morte: infográficamente aparecen nos muros, como telón de fondo, imaxes complementarias: ondas do mar e acordeóns, no primeiro caso; sombras dos músicos dunha orquestra, no segundo.

Melodramática tamén é –quizáis non se podería realizar doutra maneira– a visita que Marisa lle fai a Daniel no cárcere da Coruña. Baixo a mirada do omnipresente Herbal, o médico pídelle á moza que o esqueza. A resolución é moi diferente á que presenciamos, en Santiago, coa visita á falcona da muller do pintor, na que dominan os compoñentes tráxicos: Herbal, o seu asasino, dille que xa o soltaron, –*quedou en liberdade. Onte pola noite*–.

Romántico é o tratamento das esceas da enfermaría da cadea, onde a madre Izarne semella un anxo custodio, e onde predominan tonalidades brancas e douradas, en contraste cos grises e negros do resto das dependencias. A monxa é sabedora da adicción de Soláns á morfina, e o protexe, como tamén deixa facer aos reclusos que escoitan unha radio, que logo agochan nun armario.

As mortes por represión teñen dous espazos diferenciados. En Santiago e na Coruña.

Gonzalo Rincón é sacado da cadea por unha partida de falanxistas, na noite, e paseado pola “brigada do amencer”. Os asasinados, con Zalo Puga á súa fronte, comentan entre gargalladas as torturas que outros paseados sufriron antes de morrer:

40 En Miguel Anxo Fernández, “Conversa con Antón Reixa”, *Grial. Revista galega de cultura*, 158 (abril-xuño 2003), páx. 144.

Zalo: A ver, qué ¿Cómo facemos?

Herbal: Pegalle un tiro e xa está.

Z.: Non vin desde A Coruña para matalo de un tiro.

Falanxista 1: Podemoslle cortar as mans...

Falanxista 2: Sí, como fixemos co pintor Francisco Miguel<sup>41</sup>. Coñecíalo ¿non?

Z: Eh, pintor... ¿qué tal se te daría pintar sen mans?

Fal. 2.: Córdalle os collóns.

Z: E despois metemosllos na boca. Estás cagado de medo ¿non sí? (...)

Z: Poderíamos pegarlle un tiro no ventre, e deixar que se desangre como unha porca.

Fal. 1.: Eu digo que lle cortemos os collóns...

(A mirada desesperada do pintor busca á de Herbal e, por un momento, o garda se transforma no seu pai e Gonzalo no raposo preso na trampa).

H: Sinto moito, meu (Herbal dispara un tiro mortal na fronte).

A personaxe interpretada por Carlos Blanco ven ser case un heterónimo de Camilo Díaz Baliño, pintor, decorador, que traballaba tamén como escenógrafo para o empresario de espectáculos Isaac Fraga Penedo. Quizais esta figura sexa unha especie de representación daqueles que foron mortos polo “terror branco” en Galicia<sup>42</sup>. O corpo de Camilo Díaz apareceu no concello de Palas de Rei (Lugo) na mañán do 14 de agosto de 1936<sup>43</sup>.

Na Coruña o lugar dos fusilamentos é o Campo da Rata<sup>44</sup>, dos que o filme vai ofrecer dous con estruturas, con perspectivas diferentes.

Para o primeiro deles non hai esceas preparatorias. Entramos por corte, despois do fin da secuencia da visita de Marisa a Daniel no cárcere. Mentres no de Rincón os faros dun coche que o levara xunto cos asasinados ao lugar do crime marcan zonas de luz e de sombra, que incrementan a traxedia do feito reproducido, agora temos unha composición máis “plástica”, na que por unha parte hai varios puntos de luz (dos coches e dunhas fogueiras) que son debedores do único que existe en *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Francisco de Goya, pero por outra vemos os rostros dos verdugos, os que –como é sabido– non aparecen na obra do aragonés. A orde de fogo é despois do paso da luzada da Torre de Hércules. Cando os reclusos chegan ao Campo da Rata, están rematando con

41 Francisco Miguel [Fernández Moratino], coñecido pintor coruñés, foi asasinado o 28 de setembro de 1936. V., Syra Alonso, *Diarios*. Vigo, A nosa terra, 2000. Alonso relata moitos pormenores dos derradeiros días do seu marido e dos seus compañeiros.

42 Con esta caracterización, está escrito o libro *La Galice sous la botte de Franco. Episodes de la terreur blanche dans les provinces de Galice rapportés par ceux qui les ont vécu*, editado por J. Flory en París, en 1938, do que houbo versións en español, xa daquela. Obra anónima, citamos por la edición en castelán de Alvarellos, Santiago, 2005, anotada por C. Fernández Santander.

43 V., Luis Lamela, “1936...”, cit., páxs. 268-270. Segundo este autor, xunto con Sixto Aguirre, foron os primeiros sacados e paseados de Santiago. Temos que dicir que despois disto ‘desaparece’ a figura de Anxel Casal do relato cinematográfico, sen explicación de ningún tipo. Debuxos de Díaz Baliño realizados cando estivo na cadea de Santiago están reproducidos en Xerardo Díaz Fernández, *Os que non morreron*. Sada, do Castro, 1985, 2ª ed.

44 V., Luis Lamela García, *Un monumento en el Campo da Rata: razón y génesis*. A Coruña, Ateneo Republicano de Galicia, 2006.

tiros de gracia aos da quenda anterior. O son deses disparos encabalga cos golpes que Laura da na porta da habitación de Marisa, que ven de iniciar o seu suicidio. Por corte, outra vez, voltamos a Coruña. Os executores introducen unha maldade máis: un dos homes do pelotón, ó chou, dispara con balas de fogueo. Da Barca é ‘o beneficiado’. Entre os caídos está Acuña<sup>45</sup>.

A segunda morte, a do cantante anarquista Pepe Sánchez, acontece en off, de madrugada, cun plano xeral do cárcere e do promontorio da Torre de Hércules. Ocorre despois da secuenciada habanera que Sánchez interpreta acompañado polos seus compañeiros.

O derradeiro asasinato é, en realidade, un novo paseo<sup>46</sup>, executado por falanxistas sobre Dombodán e Da Barca, pola noite e na praia de San Amaro. O ensañamento sobre o primeiro é dobremente cruel, posto que se trata dun home “retrasadiño. Parvo de Cotto-lengo<sup>47</sup>”, á quen disparan no ventre e, posteriormente, rematan. Daniel libra pola intervención de Herbal, que calculadamente o malfire<sup>48</sup>. Esta secuencia é a única na que vemos á luz do día os corpos tiroteados, como recurso para mostrar que Daniel non faleceu.

O garda Herbal, interpretado por Luis Tosar, é destacado como protagonista de tódalas mortes. Por unha parte, como narrador que recorda o seu pasado; por outra, el é quen sinala aos elixidos, e mesmo mata a Rincón. Nas imaxes previas ás sacas, a cámara ailla a súa figura. Ven ser unha especie de anxo da morte.

Deixamos para o final da análise das marcas da guerra civil en *O lapis do carpinteiro* dous aspectos que conforman senllas secuencias: a do xuízo sumarísimo do médico, e a do seu traslado á illa de San Simón.

Polo que se refire á sesión do proceso, Da Barca asume a súa defensa. Sen embargo, no seu alegato –a cámara rexistra, no mesmo plano en segundo termo, a Herbal como único espectador– fala das inhumanas condicións sanitarias das prisións, e das mortes que nelas se producen polo escorbuto e a tuberculose<sup>49</sup>. O seu discurso non deixa vestixio algun no tribunal, que o condena a morte: trátase da ‘legalización’ dunha sentenza pre-determinada. Este climax narrativo rómpese coa conmutación da pena, pola temporal de

45 O escritor M. Rivas fai un ‘cameo’ nesta secuencia.

46 Os ‘paseos’ foron práctica dos dous bandos. “Cinco meses lleva en pie el Movimiento militar, erguido contra los crímenes que culminaran con el asesinato del valiente acusador público Calvo Sotelo, bizarro espejo de la más alta hombría española. En su sacrificio, escandalosamente patrocinado por el entonces Gobierno de Madrid, se inauguró la moda de lo que después se ha llamado cínicamente “el paseito”: la siniestra comodidad de ir los asesinos impunes a buscar en auto a la víctima a su domicilio y arrancarla de él bajo el cañón de las pistolas para matarla en una carretera, en un bosque, en los cantiles marineros”. Concha Espina, *Retaguardia. Imágenes de vivos y de muertos*. Córdoba, Nueva España, 1937, 3ª ed., páxs. 49-50.

47 M. Rivas, *O lapis* cit., páx. 57.

48 Marxinalmente, sinalamos unha falla de raccord, que ten que ver coa traxectoria do disparo da pistola de Herbal na boca de Daniel, apreciable cando este ‘convalece’ na cama da enfermaría.

49 Sobre a situación dos presos políticos, ademais do texto indicado na n. 35, v., Carlos F. Velasco Souto, *1936. Represión e alzamento militar en Galiza*. Vigo, A nosa terra, 2006, páxs. 79-120. Apuntamos que o reo ten a certeza de que, diga o que diga, vai ser condenado á pena capital. Por elo, o seu turno de intervención é unha denuncia da pésima situación hixiénico-sanitaria dos centros de reclusión.

cadea perpetua, froito de negociacións coas autoridades mexicanas. Unha reviravolta do guión, introduce o episodio do aparato da radio clandestina, que retrasa a excarceración de Da Barca.

Na ficción entra de novo con forza a “realidade” da relación da parella protagonista (cfr., n. 26): Daniel vai atoparse coa súa esposa cando é trasladado á San Simón, un lugar que ata Bieito Mallo considera que *–non é un cárcere. É un cemiterio de vivos...–*<sup>50</sup>.

O filme non nos leva á illa. Entre outras cousas, porque Herbal non acompaña a Daniel, e os seus recordos da relación directa co médico rematan nese intre<sup>51</sup>. Reixa ralentiza as imaxes despois das derradeiras verbas de Da Barca á súa muller, nas que lle pide limóns e moita froita<sup>52</sup>.

Por unha mixtura de corte e sobreimpresión, volvemos ao clube de estrada, situado perto dun cruce e veciño a un cemiterio de coches. Estamos nas primeiras horas da noite, e o local recupera á súa actividade. Un dos clientes que entra é o home dos zapatos brancos<sup>53</sup>. Ocupa na barra o posto de Herbal, que sae á estrada. A morte do ex garda civil pecha o círculo da narración. Só queda o lapis, que recolle María da Visitação.

---

50 O amontoamento dos reclusos na illa foi, na práctica, unha constante. V., Antonio Caeiro, Juan A. González, Clara M<sup>a</sup> de Saá, *Aillados. A memoria dos presos de 1936 na illa de San Simón*. Vigo, Ir indo, 1995, páxs. 20-21, 35-36, entre outras.

51 Se ben hai unha proximidade efectiva entre o perseguidor e carceleiro Herbal, e a súa vítima Da Barca, só neste momento o médico dille ao gada civil que a súa doenza non é tuberculose, senon unha lesión de corazón.

52 Os familiares dos detidos aportan alimentos, *Ibidem*, pág. 249.

53 Esta personaxe sen rostro está relacionada coa historia de Rincón sobre Vida e Morte, sendo a concreción da segunda, pois sempre calza zapatos brancos.

## Apéndice

### 1.- Ficha técnico-artística (abreviada)

Director: Antón Reixa. Argumento: A partir da novela homónima de Manuel Rivas. Guión: Antón Reixa e Xosé Morais. Fotografía: Andreu Rebés. Montaxe: Guillermo Represa. Música: Lucio Godoy. Canción, “Foi coma un soño”: Antón Seoane. Vestiario: Bina Daigeler. Maquillaxe: Cautlin Acheson. Perruquería: Marta Marín.

Director de produción: Javier Zulueta. Productoras: Morena Films, Portozás Visión, Sogecine, coa participación de Antena 3 TVG, D&D Audiovisuais (Portugal), Fish People Ltd. (Gran Bretaña), Caixanova e CTV. Ano de produción: 2002 (Segundo o depósito legal da cinta).

Intérpretes: Tristán Ulloa (Daniel Da Barca), Luis Tosar (Herbal), María Adán (Marisa Mallo), Manuel Manquiña (don Bieito Mallo), Nancho Novo (Zalo Puga), Carlos Sobera (sarxento Landesa), Gonzalo Uriarte (doutor Soláns), Celso Parada (Xenxis Khan), Santi Prego (Dombodán), Carlos Blanco (Gonzalo Rincón), Antonio Mourellos (Ánxel Casal), Luis Zahera (Acuña), Miguel de Lira (Pepe Sánchez), María Pujalte (Beatriz), Anne Igartiburu (madre Izarne), Rodrigo Roel (o xuíz), Sergio Pazos (sarxento), Maxo Barjas (Laura), Celso Bugallo (pai de Herbal).

### 2.- Sinopse

Galicia 1936. Daniel Da Barca e Marisa Mallo viven o seu amor en tempos de loita. El sobrevive no cárcere grazas a súa imaxinación e a súa palabra. Dende fóra, ela pelexa por devolverlle a liberdade. Entre eles e seguindo os seus pasos, Herbal, o home que vivía a Daniel no presidio e que agocha un segredo, unha obsesión. Un feito que o atormentará o resto da súa vida.<sup>54</sup>

### 3.- Escolma de críticas

“Procede *El lápiz del carpintero* de un libro de Manuel Rivas, un verdadero libro. Se perciben de su origen literario en la pantalla enunciados de sucesos, ecos de palabras, pero sólo eso (...). No hay realización del filme. Hay en su duración un añadido de tomas engarzadas que no consigue convertirse en secuencia, en articulación de lenguaje cinematográfico (...). Hay impericia, desconocimiento del manejo del lenguaje fílmico, en la dirección del filme. Antón Reixa hace (o no impide, es lo mismo) que los actores cuya composición quiere articular nos den sus personajes de una vez, volcando de golpe en la pantalla a sus personajes. (...) El filme está bien hecho en el sentido de fabricado, tiene el brillo de esmero en todos los aspectos mecánicos y ornamentales, o adjetivos, pero en lo sustantivo, en lo medular, falla, no es creíble, no funciona y, aunque argumentalmente se estén manejando sucesos vibrantes, no eleva, crea apatía”. (A.F.S., “Salto de página a pantalla” en *El País*, 25 de abril de 2003, páx. 47).

“A película *O lapis do carpinteiro*, de Antón Reixa, é singular por varias razóns, entre elas, porque por vez primeira a represión en Galiza chega ás pantallas con toda a súa crueza, sen metáforas nin elípses.

54 Traducido da sinopse en castelán da “Base de datos de películas calificadas” do Ministerio de Cultura español.

(...) Nunha cultura nacional como a nosa, cun mercado pequeno, con dificultades para exportar produtos propios, con orzamentos cativos para a creación cultural e cun goberno presidido por un ex -ministro de Franco resulta casi un milagre que se chegase a estreir unha película como *O lapis do carpinteiro*. Trátase da nosa historia, mesmo da nosa literatura –ese refuxio–, levada aos espazos públicos con custos de produción inusuais para a cultura galega, senón contamos cos grandes programas espectaculares de Xacobeos e outros eventos de *folclorización* oficial” (Carme Vidal, “A insolencia de Antón Reixa”, en *Grial. Revista Galega de Cultura*, nº 158 (abril-xuño 2003), páx. 136.)

“Parece definitivamente volcado el cine español en la explotación del fecundo yacimiento histórico que proporcionó, al arte en general y al cine en particular, el último de los episodios trágicos de nuestro país que no derivó en sainete, y lo hace en un momento en el que los gestores de poder se empeñan en resucitar aquellos fantasmas que todavía asoman de vez en cuando por las conciencias de las no tan nuevas generaciones (...) Como centro de la narración, el artista gallego ha escogido a Herbal (Luis Tosar), ex cabo de la guardia civil convertido en gerente de un club de alterne (toda la película es un gigantesco flash back), y portador de un pasajero lápiz rojizo, que sólo le abandonará cuando lo haga su último aliento. Pero aunque en torno a él giren los acontecimientos, esto no lleva consigo el que Reixa haya adoptado su punto de vista. Es más, se asienta el director gallego en una pretendida objetividad que lo único que consigue es difuminar el conflicto vertebrador de la película, que es el remordimiento de conciencia del ejecutor Herbal y su función de vértice del triángulo amoroso que completan el Dr. Da Barca y Marisa Mallo.” (Sergio Fernández Pinilla, “La memoria del dolor. *El lápiz del carpintero*” en *Reseña*, nº 350 (junio 2003), páxs. 30-31)

#### 4.- Datos comparativos da frecuentación dalgúns filmes galegos<sup>55</sup>

*Arde amor* (R. Veiga, 2000): 8.212 espectadores  
*Sei quén es* (P. Ferreira, 2000): 105.705 idem.  
*Divertimento* (J. García Hernández, 2000): 45.431 idem.  
*Lena* (G. Tapia, 2001): 49.364 idem.  
*O bosque animado* (A. de la Cruz, 2001): 509.186 idem.  
*As belas durmientes* (E. Lozano, 2001): 1.695 idem.  
*Os luns ao sol* (F. León de Aranoa, 2002): 2.103.882 idem.  
*Illegal* (I. Vilar, 2002): 8.841 idem.  
*Días de voda* (J. Pinzás, 2002): 38.579 idem.  
*Trece badaladas* (X. Villaverde, 2002): 134.513 idem.  
*Deseo* (G. Vera, 2002): 125.074 idem.  
*O agasallo de Silvia* (D. Pérez Galindo, 2003): 16.437 idem.  
*O Cid, a lenda* (J. Pozo, 2003): 553.408 idem.  
***O lapis do carpinteiro*** (A. Reixa, 2003): 171.325 idem.  
*A vida que che espera* (M. Gutiérrez Aragón, 2004): 167.757 idem.  
*Romasanta* (P. Plaza, 2004): 92.156 idem.  
*O ano da carracha* (J. Coira, 2004): 108.135 idem.  
*León y Olvido* (X. Bermúdez, 2004): 15.423 idem.  
*Mar adentro* (A. Amenábar, 2004): 4.099.378 idem.

55 Fonte, mcu.es, consultada o 22 de febreiro de 2007. Espectadores das dúas versións, galega e castelán.