


6-1995

¡Ay, Carmela!, Antítesis del teatro filmado

Miguel Ángel Auladell Pérez

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Auladell Pérez, Miguel Ángel. (1995) "¡Ay, Carmela!, Antítesis del teatro filmado". *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 6-7, pp 249-257.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

19

¡AY, CARMELA!, ANTÍTESIS DE TEATRO FILMADO¹

Miguel Ángel AULADELL PÉREZ
(Universidad de Alicante)

La adaptación cinematográfica de obras literarias siempre ha conllevado numerosos problemas de ejecución e importantes desacuerdos críticos. Sin embargo, desde los pioneros de la historia del celuloide se ha recurrido a la literatura como fuente de asuntos, ambientes, personajes, etc. La cuestión dialéctica surge en la posición del lector-espectador, el cual se sume en complicadas disquisiciones acerca de la conveniencia o no de la obra literaria trasladada a la pantalla. Este hecho, contrariamente a lo que pudiera pensarse, se agudiza cuando de lo que se trata es de llevar el teatro al cine, entre otras razones, porque nos enfrentamos ante la reacción de un hipotético lector/espectador/espectador-bis; es decir, un posible lector de la pieza dramática que ha asistido a su representación escénica y que también ha visto la correspondiente cinta. Básicamente, se han producido dos tipos de desarrollo: en primer lugar, la adaptación o versión cinematográfica de la obra teatral; en segundo lugar, la filmación o grabación, incluso en directo, de un espectáculo dramático. Nos enfrentamos, entonces, a dos formas de presentación limitadoras desde el punto de vista de la teatralidad. Por un lado, si bien la adaptación o versión cinematográfica enriquece las acciones y puede aumentar el número de personajes, también supone una desaparición de elementos básicos característicos de cualquier

¹ Este trabajo fue leído como comunicación en el Seminario Internacional "La imagen de la letra/La letra de la imagen. Relaciones entre el cine y la literatura", organizado dentro del Proyecto Erasmus, en colaboración con la Universidad de Bielefeld y celebrado en la Universidad de Alicante en junio de 1994.

representación llevada a cabo sobre un escenario ante la presencia del público. Por otro lado, la toma, por una o varias cámaras, de una representación adquiere el marbete de teatro enlatado que pierde, asimismo, la mayor parte de la viveza y el efecto catártico de los que goza el espectador en un coliseo, en un corral de comedias o en una simple plaza. En multitud de ocasiones, tanto los espectadores como los críticos cinematográficos aprecian estos lastres cuando asisten a una proyección de esa índole. Todos hemos dicho alguna vez que tal o cual película pecaba de un carácter demasiado teatral para referirnos a la falta de carácter cinematográfico de dicha cinta.

Este preámbulo ha de tenerse muy presente a la hora de emprender cualquier estudio de traslación del teatro al cine. En nuestro caso, vamos a ver cómo mediante un ejemplo antitético de teatro filmado puede llegarse a producir un filme de gran altura artística y de enorme éxito de público, paralelo a la calidad y resonancia de público y de crítica que tuvo la pieza dramática en que se basa aquél. Se trata de *¡Ay, Carmela! Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*, de José Sanchis Sinisterra, llevada al cine por Carlos Saura con el título de *¡Ay, Carmela!* La obra de Sanchis Sinisterra la escribió en 1986 y fue estrenada el 5 de noviembre de 1987 por el Teatro de la Plaza en el Teatro Principal de Zaragoza, bajo la dirección de José Luis Gómez. La película es una coproducción hispano-italiana² con un guión de Rafael Azcona y el propio Carlos Saura, que se llevó a la pantalla en 1989.

Los mecanismos de adaptación cinematográfica utilizados por Carlos Saura en *¡Ay, Carmela!* se basan, ante todo, en una manera propia de presentar el espacio y el tiempo narrativos. Esa manera difiere de la que sigue la obra de Sanchis y supone, ya de entrada, una transformación total de la estructura y del hilo conductor que ésta tenía. Podemos llegar a hablar de hasta dos argumentos.

¡Ay, Carmela! trata las peripecias de unos cómicos durante la Guerra Civil española. La película de Saura recoge prácticamente todos los hechos que expone Sanchis Sinisterra en su pieza, pero deja fuera dos aspectos fundamentales: 1) de qué manera se hila el desarrollo de la acción, y 2) el epílogo, última parte de la obra en que se explicita un mensaje político, que guarda relación con la querencia brechtiana que el autor ha venido repitiendo desde hace años.

La *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis, comienza con la aparición de Carmela, después de muerta, a Paulino:

PAULINO. ¿Quién está ahí?

CARMELA. Hola, Paulino.

² Es una producción de Andrés Vicente Gómez y una coproducción de Iberoamericana Films (Madrid) con Ellepi (Roma) en asociación con TVE.

PAULINO. Hola, Car... ¡Carmela! ¿Qué haces aquí?

Paulino cree estar borracho porque, además, siempre va con una garrafa en la mano. En la película, su gusto por el vino se aprecia, sobre todo, en dos ocasiones: en casa del alcalde de Belchite, el pueblo donde se desarrolla gran parte de la acción cinematográfica³; y, entre bastidores, durante la velada.

La extrañeza es total ante la aparición de Carmela y comienza un diálogo de preguntas y respuestas breves que trata de poner las cosas en claro, pero que, a veces, resulta absurdo como ocurre en numerosos momentos de *Tres sombreros de copa*, como el del Acto I, en que los dos personajes principales comienzan a conocerse:

DIONISIO. Pero es que a lo mejor, por hacer esto, le reñirá a usted su mamá.

PAULA. ¿Qué mamá?

D. La suya.

P. ¿La mía?

D. Sí. Su papá o su mamá.

P. Yo no tengo papá ni mamá.

D. Pues sus hermanos.

P. No tengo hermanos.

D. Entonces, ¿con quién viaja usted? ¿Va usted sola con su novio y con esos señores?

P. Sí. Claro. Voy sola. ¿Es que yo no puedo ir sola?⁴

La obra de Sanchis será una sucesión de apariciones y desapariciones de la protagonista que se aprovecharán para ir explicándonos qué ha ocurrido inmediatamente antes de su muerte:

PAULINO. La otra noche, aquí, cuando hicimos la función...

CARMELA. ¿Qué función?

P. La función de... ¿Es posible que no te acuerdes?

C. De muchas cosas no me acuerdo, a veces... Se me van, me vienen...

P. Claro, es natural, pero...

³ En la obra teatral se lee irónicamente en el frontispicio: "La acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938".

⁴ Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa / Maribel y la extraña familia*, ed. del autor, Madrid, Castalia, 1977, p. 76.

C. Ahora mismo, por ejemplo, me acabo de acordar de que tengo que irme...

Al mismo tiempo, se dará un juego de "teatro dentro del teatro", puesto que Paulino se encuentra en el escenario del teatro donde la mataron, y a lo largo de la obra representan algunos momentos de las *varietés* de su repertorio. Son continuos los comienzos *in media res* y los relatos en *flash-back*. Las diversas apariciones de Carmela provocan un diálogo con Paulino que consiste en una especie de 'moviola' recuperadora de lo que aconteció, al mismo tiempo que suscita en el espectador variados sentimientos:

1) El enfrentamiento con la muerte, con el más allá. Por ejemplo, pueden tocarse, pero no besarse. Paulino le pregunta: "Y... ¿darte un beso, puedo?", y Carmela le responde que no, porque -dice- "estoy muerta, y a los muertos no se les da besos" (p. 195)⁵.

2) La diferente percepción de los dos personajes.

3) La duda de Paulino ante lo que ve y oye (se cree borracho).

4) La rebelión de Paulino ante el Autor-Demiurgo, puesto que no se conforma con la manera exageradamente artificiosa en que éste ha dispuesto los diversos efectos. Al comienzo del Segundo acto, aparece blasfemando ("grita rabioso", dice la acotación) y afirma que: "Esto no es natural... Esto es demasiada casualidad... Esto ya es adrede... Aquí pasa algo que... Aquí hay alguien que... Porque yo no estoy borracho. Y es entrar aquí, y dale que te pego: todo son cosas raras..." (p. 224).

José Sanchis Sinisterra pretendió con *¡Ay, Carmela!* apelar a la memoria histórica. Para ello, aprovechó el cincuentenario del comienzo de la Guerra Civil, pero con una gran diferencia respecto de otras creaciones y eventos realizados con motivo de dicha efeméride, como es el diseño preconcebido de la pieza y la inclusión de un tono tragicómico básico para el desarrollo de la misma. El concepto de tragicomedia, de gran tradición en el teatro español, supone en *¡Ay, Carmela!* el escape del panfleto político en que podía haber quedado. El tono humorístico, el chiste, el enredo verbal y situacional, la distinta percepción de lo que sucede por parte de los personajes, son, entre otros, elementos básicos para, si bien no edulcorar un fondo tan trágico, sí hacer que el lector-espectador prosiga encandilado con las tribulaciones de los propios personajes, llegando casi a olvidar el ambiente que rodea esa situación dramática, y digo *casi* porque el Autor incluye un "Epílogo", en realidad un tercer acto, que sirve de explicitación de su mensaje:

⁵ Siempre citaremos de: José Sanchis Sinisterra, *Ñaque / ¡Ay, Carmela!*, ed. Manuel Aznar Soler, Madrid, Cátedra, 1993 (2ª ed.), indicando tan sólo el número de página entre paréntesis.

el peligro del olvido histórico en un país en el que todavía muchos de los modos utilizados tienen su origen en aquella contienda fratricida.

Paulino cuenta a Carmela lo que está viendo después de la muerte de ella y le dice: "¡A que no te me apareces en la Calle Mayor, o en la Puerta del Pozo, o en el Ecomato, o en el Centro Agrícola...! Aquello sí que es de verdad... Allí sí que pasan cosas de verdad, como cuando llega el autobús con los que vuelven del pueblo, y los falangistas los reciben a palos..." (p. 257).

Sanchis Sinisterra siempre explica su mensaje de forma didáctica, descubriendo así su pasado como profesor de literatura⁶. En esta última parte de la obra nos aparece Paulino, ya con camisa azul falangista, tras la muerte de Carmela. Se insiste, pues, en la cobardía del protagonista masculino y en su posibilismo. Se ha quedado al cuidado del Teatro Goya de Belchite, después de todo lo que ha ocurrido. Ahora ya ha perdido su dignidad artística definitivamente. Mucho más que cuando tenía que hacer uso de su 'don divino', los sonoros pedos que dejaba escapar durante sus actuaciones divirtiendo enormemente al público. Pero lo que es más importante, ha perdido paulatinamente su dignidad como persona, de manera paralela a cómo iba ganándola Carmela, que, por cierto, se preocupaba poco de su dignidad artística, aunque eran continuas sus reflexiones y afirmaciones al respecto. Son significativas las palabras que pronuncia cuando ve el teatro de Belchite lleno de militares franquistas del Ejército Nacional y falta ya muy poco para salir a actuar. Cree que va a ser como en el Ruzafa, de Valencia: "Lo mismito va a ser esto... Los decorados, la música, los números... Todo igual, igual. Y Belchite, lo mismo que Valencia..." (p. 227). La ironía del autor del texto es manifiesta; en esas palabras, aparece, la tragedia contenida. Pero, a continuación, incluye, como es recurso habitual, un chiste para distender. Al requerimiento de Paulino de "darle lo mejor al público. Estemos como estemos, tengamos lo que tengamos...", Carmela responde: "Pues a este público, como no le demos << cuscus >> ... ¿Te has fijado la cantidad de moros que hay?" (p. 227).

⁶ Hay alusiones en la obra al comentario y a la intelección de textos. Es de destacar la referencia a Lorca: los versos de las hormigas, que recuerdan el surrealismo de *Poeta en Nueva York*; su letra endiablada; la recitación por parte de Paulino de los primeros versos del famoso romance "La casada infiel"; y la intervención del granadino en el diálogo con una frase absurda al referirse a la pequeñez del mundo: "Pero ya crecerá" (p.216). En la película, Paulino recita una elegía a la muerte del poeta, ante el teniente italiano Amelio Giovanni de Ripamonte:

/ Se le vio caminando/ entre fusiles,/ por una calle larga./ Salir al campo frío,/ aún con las estrellas/ de la madrugada./ Mataron a Federico/ cuando la luna asomaba./ El pelotón de verdugos/ no osó mirarle la cara.

La recepción de *¡Ay, Carmela!* fue exitosa por parte del público y de la mayoría de la crítica⁷. Las razones del éxito popular, desde su estreno en Zaragoza, radican, sobre todo, en: la comicidad que invade la obra desde su comienzo; el propio texto, que da lugar a un juego dramático continuo con tan sólo dos dialogantes; y la labor de los actores, que fue afortunadísima en todos los casos, ya que los dos papeles fueron desempeñados sucesivamente por José Luis Gómez-Verónica Forqué, José Luis Gómez-Kiti Manver, Manuel Galiana-Verónica Forqué, Manuel Galiana-Kiti Manver, Manuel Galiana-Natalia Dicenta. Todos ellos actores curtidos y, si jóvenes, con una gran preparación declamatoria y gestual. Hay que subrayar que la película también contó con intérpretes excepcionales: Andrés Pajares en el papel de Paulino y Carmen Maura en el de Carmela. Además, intervinieron otros muchos, siendo importante el personaje de Gustavete al que le dio vida Gabino Diego.

La obra permaneció durante meses tanto en Madrid como en Barcelona, salió a provincias e incluso se ha traducido y representado fuera de España, adaptada a la problemática de países como Alemania⁸ o Argentina. La dirección escénica de José Luis Gómez aprovechaba al máximo los materiales que la obra le proporcionaba. Cuando aún no estaba tan de moda como en los últimos 80 y primeros 90, hacía sonar varias piezas folklóricas y zarzuelísticas de tono castizo que hicieron las delicias de un público que las tenía olvidadas o que ni tan siquiera las conocía ("Mi jaca", con su correspondiente transformación en "Mi España"⁹; el "Dúo de Ascensión y Joaquín"¹⁰; la popular "Todos los negros tomamos café" -sustituida en la película por "Al Uruguay, guay..."; y el pasodoble "Suspiros de España").

Por otro lado, el trabajo de luminotecnia era arduo y determinante, pues debía provocar un ambiente de ensoñación, en el que el Autor hacía dudar a Paulino continuamente. Además de los efectos musicales y sonoros en general, los efectos lumínicos dan idea al espectador de los diferentes momentos dramáticos, puesto que las entradas y salidas de los personajes no se producen en cada cuadro o escena que se representa; casi se cifan al comienzo y final de cada acto.

⁷ En la edición realizada por Manuel Aznar Soler (Madrid, Cátedra, 1993, pp. 297-308) se recogen en apéndice las reseñas aparecidas en la prensa zaragozana, madrileña y barcelonesa.

⁸ Vid. ed. de Manuel Aznar Soler, p. 188.

⁹ Vid. ed. Manuel Aznar Soler, p. 231.

¹⁰ Perteneciente a *La del manojito de rosas*, sainete lírico en dos actos, de Anselmo Carreño, F. Ramos de Castro y Pablo Sorozábal.

La estructura de la obra teatral es complicada. Entraña dificultad establecer unas partes claramente diferenciadas, puesto que los cambios espacio-temporales son múltiples y, en absoluto, se atienen a una sucesividad. Al contrario, el espectador puede percibir una simultaneidad en el sentido de que la acción dramática se desarrolla con la misma duración que la está presenciando y en un lugar familiar, siguiendo con el recurso de teatro dentro del teatro. El *quid* de la adaptación cinematográfica radica, precisamente, en este punto, al producirse en la película el relato lineal de lo que en la pieza teatral es una narración ajetreada. La cuestión se halla en ver cómo se resuelve dicha traslación no perdiendo el espíritu de la obra de Sanchis. Pues bien, hay que adelantar que se realiza, a nuestro modo de ver, de manera espléndida. Tanto Rafael Azcona como Carlos Saura, los guionistas del filme, se nos presentan mejores lectores que espectadores de la pieza dramática o, por lo menos, con mayor dominio del texto en sí que de lo que supone su puesta en escena. No obstante, hay que pensar también en que, tal vez, sea por ello por lo que el rendimiento cinematográfico es más que aceptable y por lo que también ha recibido el aplauso de público y crítica. Debe mencionarse el formidable movimiento de cámara en la primera ocasión que Carmela canta "Mi jaca", del Maestro Mostazo.

Sea principalmente como lectores o como espectadores, los guionistas han traducido al lenguaje cinematográfico el texto dramático. En su traducción han tenido en cuenta la mayor parte de anécdotas y hechos relatados, aunque no aparecen algunos significativos.

Es importante, como ya hemos apuntado, la ausencia de lo que se recoge en el "Epílogo", pero hay más. El significativo homenaje de Sanchis que supone el encuentro de Carmela con Federico García Lorca en el más allá y los versos superrealistas de las hormigas que éste le dedica, creación del dramaturgo, basándose en varias composiciones de *Poeta en Nueva York*, no aparece en la película; en su lugar, delante del teniente italiano Amelio Giovanni de Ripamonte, "prestigioso director de escena", cuando les va a encargar el espectáculo en Belchite, Paulino recita un poema elegíaco a Lorca¹¹. Es esta vez Carmela, salvando su habitual desconocimiento de las claves políticas, la que avisa a Paulino de que dicha composición no es nada apropiada para recitarla ante el teniente.

El cine requiere continuos cambios de escenario. Hay dos bloques secuenciales que surgen a partir del diálogo de la obra teatral; primero, se trata de cuando Paulino y Carmela son confinados en la escuela del pueblo, donde se hallan numerosos habitantes del mismo, encabezados por su alcalde y algunos brigadistas, entre ellos un polaco con el que Carmela se comunica y le enseña a pronunciar la palabra "España"; el hecho va a tener una trascendencia enorme que el espectador

¹¹ Vid. nota 5.

es incapaz de prever; en segundo lugar, es convenientemente digresivo el momento de preparar el vestuario en la requisada casa del alcalde al que acaban de ver fusilar en la escuela-prisión.

Por último, es inevitable subrayar el carácter incruento de la muerte de Carmela en la obra de Sanchis frente a la visión del disparo que acaba con la vida de la protagonista en el filme, cuando están representando un número ofensivo para la bandera republicana ("La República va al Doctor") y los brigadistas empiezan a cantar la copla "¡Ay, Carmela!". En la pieza teatral basta con lo referencial (en general, ésta, sobre todo, sugiere; la película, principalmente, presenta). Dice Paulino casi al final del Primer acto: "¿Por qué lo hiciste, Carmela? ¿Por qué tuviste que hacerlo, di? ¿Qué más te daba a ti la bandera, ni la canción, ni la función entera, ni los unos, ni los otros, ni esta maldita guerra? ¿No podías haber acabado el número final y santas pascuas? ¿Quién te mandaba a ti ponerte brava, ni sacar las agallas, ni plantarles cara...?" (p. 219).

Por otro lado, el director de la cinta ha aprovechado los aspectos que podían ser más espectaculares, aunque con discreción. Ejemplo de esto es la actuación en la zona republicana que configura la primera secuencia del filme, y que se ve interrumpida por el vuelo de unos bombarderos que sólo se escucha desde la improvisada sala teatral, presentando el pánico contenido de los que asisten al espectáculo. El director no nos ofrece un plano aéreo con diversos aviones en formación de combate. ¿Puede esto deberse a una simple razón de orden económico o responde, más bien, a no querer distraer la atención con demasiadas referencias contextuales omitiendo la trascendencia que posee el centrarse en los protagonistas para concitar en ellos de manera climática tanto el tono cómico como, en este caso, el carácter trágico?

Tienen un valor fundamental los números de baile y las canciones, elementos que en el texto, desde luego, sólo pueden imaginarse, pero que no cabe duda que causa su efecto al utilizarse, bien sea sobre el escenario, o bien sea en el celuloide. Lo que ocurre es que en este apartado también encontramos licencias del director que, en alguna ocasión, selecciona otra música u otros fragmentos de la letra de una canción. Así ocurre, precisamente, con la que da título a la obra, pieza que se hizo muy popular entre los combatientes republicanos del frente del Ebro; ocurre que no coinciden las estrofas que escoge Sanchis y las que se escuchan en la banda sonora de la película.

Hacia la mitad del Segundo acto, una "pegadiza marcha italiana" debe servir de fondo a una danza ejecutada por Paulino y Carmela; pues bien, en la cinta son miembros de la División "Littorio" los que salen a escena a bailar, cantando el teniente Ripamonte. La razón de primar la intervención de los fascistas está, evidentemente, en el hecho de ser la película una coproducción hispano-italiana.

Tampoco coinciden, en ocasiones, los textos que se escogen de los varios que hay en la obra, o incluso se incluye alguno en la cinta, como el poema elegíaco

a Federico García Lorca, ya citado, que no aparece en la pieza teatral. Pero ello, debemos situarlo en un marco más amplio, puesto que son numerosos los fragmentos de la obra elididos en la *Carmela* cinematográfica.

Desde el punto de vista intelectual, la obra teatral es más rica, pero la película supone mayor espectacularidad, montaje, y la casi divulgación del mensaje que contiene el "Epiflogo" de Sanchis. Ahora bien, el cine, para conservar el mismo o casi el mismo espíritu de la obra teatral ha tenido que transformar, sobre todo, la estructura espacio-temporal de ésta, lo que supone la antítesis del teatro filmado, a lo Laurence Olivier o a la manera en que han sido llevadas al cine algunos melodramas de Tennessee Williams, como *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, y, sin embargo, entronca con la línea de llevar a la pantalla obras dramáticas -en concreto las tragedias shakespearianas-, como Orson Welles, o hasta con la de *Bajarse al moro*, fenómeno paralelo al de *¡Ay, Carmela!*, muy cercano en el tiempo.

Lo curioso es cómo se consiguen resultados muy parecidos en cuanto a la percepción de la comicidad y, tal vez de manera más restringida a la percepción de la tragedia. ¿Asistimos en la película a una tragedia sin mensaje? Podría parecerlo si nos ceñimos al guión, pero el lenguaje cinematográfico incluye el movimiento de la cámara y es altamente significativo el que tiene lugar en la secuencia final cuando Paulino y Gustavete llevan flores a la tumba de Carmela fuera de la tapia del cementerio y a la que el joven, ya recuperada la voz, pone la pizarrilla que usaba para hacerse "oír" (entender), indicando escuetamente el nombre de la finada y los años de su biografía (1900-1938).

En definitiva, puede decirse que la película recompone el *puzzle* que nos presenta José Sanchis en su obra teatral. Pero esto podría parecer peyorativo si no se añadiera enseguida que dicha reordenación es fiel al objetivo del dramaturgo en cuanto al nivel temático y que supone, desde el punto de vista formal un cambio de valores, aunque recogiendo, en cierta medida, la intención de concebir *¡Ay, Carmela!* como "una obra sobre el teatro bajo la guerra civil. O, también una obra acerca de los peligros y poderes del teatro, de un teatro ínfimo, marginal, en medio de la más violenta conflagración de nuestra historia contemporánea"¹², palabras que podían leerse, tal cual, en el texto introductorio del programa de mano editado para el estreno de la tragicomedia.

¹² José Sanchis Sinisterra, ed. cit., pp. 296-297.