



Universidad de Valladolid

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESPAÑOL: LINGÜÍSTICA,
LITERATURA Y COMUNICACIÓN**

TESIS DOCTORAL:

¡Ay, Carmela!

Historia de dos textos y una traición

*(Aproximación al estudio de la transformación del
libreto teatral en guion cinematográfico)*

Presentada por Jorge Villa Romero para optar al grado
de
Doctor/a por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Mercedes Miguel Borrás

Valladolid 2024

La presente investigación es el desarrollo lógico y científico del Trabajo Fin del Máster (TFM) de Investigación en Comunicación como Agente Histórico y Social (UVA), curso 2015-2016, del mismo título y autor:

¡Ay, Carmela!, historia de dos textos y una traición
(Aproximación al estudio de la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico)



Universidad de Valladolid

¡Ay, Carmela!,
historia de dos textos y una traición

(Aproximación al estudio de la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico)

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR:
MERCEDES MIGUEL

JORGE VILLA ROMERO

Valladolid, 2024



Un chico nunca ha llorado ni ha corrido mil metros
Arthur Flegenheimer

*Fue en España donde mi generación
aprendió que uno puede tener razón y ser
derrotado, que la fuerza puede destruir el
alma, y que a veces el coraje no tiene
recompensa*
Albert Camus

*A mi yaya Angelita que de niño me
contaba cuentos de astronautas con
mi nombre. A esa niña que un
verano viajó desde Zaragoza hasta
Sabadell para ver a su tía, estalló la
Guerra Civil, se quedó sola y ya no
pudo regresar a casa junto a su
familia hasta que no se acabó todo.
Entonces ya se había convertido en
una mujercita. A la anciana que me
mira, me sonrío y se le ilumina la
cara cuando le digo: “Yaya,
guapa...”*

*A mi madre, la hija de mi yaya
Angelita, que le contaba cuentos a
su nieta Angelita con su nombre.*

*A Carlitos, Nuria y Javi, grandes contadores de historias, cada uno a su manera...
A mi sobrina, Ángela, porque no se puede ser más lista, más guapa ni más buena gente.*

***¡Ay, Carmela!*, historia de dos textos y una posible traición**
(Aproximación al estudio de la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico)

A mi padre, un gran contador de historias IN MEMORIAM.



Agradecimientos

Esta tesis doctoral no podría haberse elaborado, para bien y para mal, sin el aliento y la ayuda desinteresada, a menudo inconsciente, de muchísimos afectos y conocidos. También son responsables todos aquellos que jamás creyeron en mí, entre los que me incluyo. Quisiera mencionar de entre todos ellos:

Luis Carlos Villa Acedo y María de los Ángeles Romero Bartumeus, Francisco Javier Villa Romero, Nuria Villa Romero, Pablo Blanco y Angela Blanco Villa, Luis Romero Bartumeus, Carlao (Carlos Álvarez) y Leyre Martínez, Henar Rodríguez “Chenola”, Alicia Gil, Santiago Lorenzo, Victor Verrier, Patricia Heras, Juan Collado, Pablo Peris, Emilio Vigara, Javier Roldán, Daniel Rodríguez, Floren Abad y Esperanza Mendieta, Pedro Coria, María Robles, Luis Ángel Pérez, Diego Cano de Gardoqui, Tecla González Hortigüela, Hermandad de Caballeros I Vitelloni, Anna y Antonio Saura, Miguel Lasheras, María Monjas, Marga Gómez Riesco, Natividad Méndez, Jesús Guerra, Enrique del Castillo, Ana Alvarado, Alicia Hurtado, Irene G. Escudero, Félix Blanco, Os Solterinhos (Laura Ribón y Dani García), Toño Garrido y Alma Romera, Mikel Iribarren, Juan Francisco Viruega, Luis María Ferrández, Álvaro Martín Sanz, Daniel Pascual, Pablo Berdón, Samuel García-Gil, Miguel Román y Raúl Maestro (Mundimag), Pablo Salvador, Toño Iglesias “Morrontxu”, José Carreño, Susana Gil, Susana Gil-Albarellos, Germán Vega García-Luengos, Rosa Arráez, Ana Gracia Escohotado, a toda la gente del Máster de Investigación de la Comunicación como Agente Histórico-Social de la UVA y, por supuesto, a mi queridísima directora de Tesis, Mercedes Miguel Borrás...

...A todos los que se me olvidan y no debería porque no se lo merecen.

***¡Ay, Carmela!*, historia de dos textos y una posible traición**
(Aproximación al estudio de la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico)



RESUMEN

La presente investigación estudia la creación del libreto dramático *¡Ay, Carmela!* y su transformación en guion cinematográfico. Un Estudio de Caso en el que se parte de ambos textos para analizar y aquilatar su importancia como partituras o pretextos de dos objetos artísticos definitivos (obra representada y película), dentro de sus respectivos procesos de comunicación, la relación de parentesco y el grado de fidelidad que mantienen entre ellos y respecto a otros textos (intertextualidad). En el ochenta y ocho aniversario del inicio de la Guerra Civil de España, se valoran las características, discursos y miradas respecto a este acontecimiento que ofrecen Libreto y Guion como reflejo del sentir de la sociedad y de la opinión pública de aquella época. Se valora la importancia de *¡Ay, Carmela!* (guion) dentro de la obra de Carlos Saura y se buscan otras influencias de este texto escrito mano a mano con Rafael Azcona. *¡Esa luz!*, una pseudobiografía sauriana sobre Ramón J. Sender y Amparo Barayón durante los primeros meses de la contienda, emerge como un hipotexto fundamental.

ETIQUETAS

¡Ay, Carmela!; Adaptaciones teatro-cine; Sanchis Sinisterra; Azcona-Saura; Guerra Civil; hipertextualidad; intermedia works; Memoria histórica; ¡Esa luz!

ABSTRACT

This research studies the creation of the dramatic *libretto* *¡Ay, Carmela!* and its transformation into a film script. A Case Study in which both texts are used to analyse and assess their importance as scores or pretexts for two definitive artistic objects (play and film), within their respective communication processes, the relationship of kinship and the degree of fidelity they maintain between them and with respect to other texts (intertextuality). On the eighty-eighth anniversary of the start of the Spanish Civil War, the characteristics, discourses and views of this event offered by libretto and script as a reflection of the feelings of society and public opinion at the time are evaluated. The importance of *¡Ay, Carmela!* (script) within the work of Carlos Saura is assessed and other influences of this text written hand in hand with Rafael Azcona are sought. *¡Esa luz!*, a pseudobiography by Saura about Ramón J. Sender and Amparo Barayón during the first months of the war, emerges as a fundamental hypotext.

TAGS

¡Ay, Carmela!; Sanchis Sinisterra; Azcona-Saura; Spanish Civil War; Film and theatrical adaptation; hypertext; intermedia works, Historic Memory; ¡Esa luz!

ÍNDICE CAPITULAR

0.0. Introducción.....	19
0.1. Objeto de estudio y Objetivos	28
0.1.1. Último Objetivo.	31
0.2. Preguntas de investigación e Hipótesis.	33
0.3. Procedimiento metodológico.....	35
0.3.1 ¡Ay, <i>Carmela!</i> , un Estudio de Caso (EC).	35
0.3.1.1 Procesos Sociales.....	36
0.3.1.2. Características del Estudio de Caso.....	37
0.3.2. Método y fuentes.	40
0.3.2.1. Las entrevistas en ¡Ay, <i>Carmela!</i> (Proceso de elaboración).....	45
0.4. Estructura de la Investigación.....	48

PRIMERA PARTE.

Marco Teórico. Epistemología

1.Creatividad y Neurociencia Cognitiva.....	53
<i>(Lectura, escritura creativa y adaptativa para Teatro y Cine: libreto y guion).</i>	
1.1. Creatividad	57
1.2. El procesamiento lingüístico.....	58
1.3. Lectoescritura.	62
La emoción.....	64
Curiosidad.....	65
1.4. El cerebro en el proceso de escritura creativa.	65
1.5. Escritura literaria, dramática y de guion.....	66
1.6. La percepción visual.....	67
1.7. Creación y adaptaciones.	71

2. Teatro y Cine, Artes Espectaculares.....	75
2.1.El arte teatral.....	77
2.2. El arte del cinematógrafo.....	79
2.3. La esencia del Cine.....	82
Límitaciones.....	84
2.4. André Bazin.....	84
2.5. Jean Mitry. Arte y Lenguaje.....	86
2.6. Relaciones Teatro y Cine, según Bazin y Mitry.....	90
2.7. El Teatro filmado: Virginia Guarinos.....	92
2.8. Texto Artístico.....	92
3. Narratología.....	95
3.1. Historia, relato y narración.....	95
3.2. Tema y contenido.....	97
3.3. El Análisis Narratológico: V. Propp.....	98
3.3.1. Unidades Narrativas.....	99
3.3.2. Las “Esferas de Acción”.....	102
3.4. Modelos Actanciales: Greimas.....	103
3.5. Narrativa: Literatura y Cine.....	107
3.6. Niveles de Narración: Batjin.....	109
3.7. Gerard Genette.....	110
Especificidad teatral.....	111
3.7.1. Genette: Tiempo, Modo y Voz.....	111
3.8. Influencia y diálogos entre los textos.....	116
Grecia y los orígenes.....	116
3.8.1. Transtextualidad, Intertextualidad.....	117

3.8.2. La Escritura en Segundo Grado	119
Especificaciones.	121
3.9. Modelo de análisis “total”: Roland Barthes.....	122
3.10. Cine Narrativo.	126
Orígenes.	126
3.10.1. Sistema de Estudios (Esplendor y crisis).....	129
3.10.2. Producto Cultural de Masas.	129
3.10.3. Perturbaciones.....	131
Neorrealismo y Nuevos Cines.....	132
3.11. Teatro Clásico y Naturalista	136
4. Naturaleza del Texto Dramático y del Guion	139
4.1. Libreto (Texto Dramático).....	141
4.2. Guion.	144
4.2.1. Elementos del Guion.....	148
4.3. Libreto y Guion dentro del Proceso comunicativo.	150
4.3.1. Funciones	151
4.3.2. El Proceso	153
4.3.3. Procesos Comunicativos en una adaptación	161

SEGUNDA PARTE

Estudio de Caso (E. C.)

5. Los Autores y su trabajo.....	161
5.1. José Sanchis Sinisterra.....	161
5.1.1. Influencias. Brecht y Beckett.	163
Brecht.	163

Beckett y Kafka.....	164
5.1.2. Dramaturgia Cohesiva y Estética de la Recepción.....	167
5.1.3. Teatro Fronterizo.....	169
5.1.4. Metateatro.....	170
5.2. <i>¡Ay, Carmela!</i> en la obra de Sanchis Sinisterra.....	172
5.3. Rafael Azcona.....	176
5.4. Carlos Saura. Aproximación biográfica (como guionista).....	181
5.4.1. Carlos Saura y la Guerra Civil.....	183
5.4.2. Carlos Saura, música y ensayos.....	192
5.5. <i>¡Ay, Carmela!</i> en la obra de Azcona y Saura.....	195
5.6. Rescritura de <i>¡Ay, Carmela!</i>	200
6. Establecimiento de la Ficha de Análisis.....	203
7. <i>¡Ay, Carmela!</i> (Libreto).....	206
7.1. Paratextos (Título y subtítulo, dedicatoria y aclaración).....	206
7.2. Estructura.....	209
7.2.1. Historia.....	209
7.2.2. Discurso.....	210
7.2.3. Libreto <i>¡Ay, Carmela!</i> Segmentación propia.....	211
7.2.3.1. Historia vs Escenas.....	216
7.2.4. Niveles, tiempo y espacio.....	217
7.2.5. Estructura Metateatral (y Grice).....	220
7.3. Personajes: diálogos y acotaciones.....	222
7.3.1. Personajes explícitos.....	222
7.3.2. Personajes implícitos.....	223
7.3.3. Acotaciones.....	224

7.3.4. Humor y esperpento.....	225
7.4. Esquemas Actanciales y Modo (Dos perspectivas).....	226
7.5. Hipertextos en el Libreto.....	229
7.5.1. Otros hipertextos.....	232
7.5.1.1. Pastiches, parodias y travestimentos	232
7.5.2. Anacronismos	236
7.6. Tema y sentidos.....	238
7.6.1. Dimensión simbólica.	239
8. ¡Ay, Carmela! (Guion).....	241
8.1. Paratextos.....	244
Título.....	244
Autoría y origen.....	245
8.2. Estructura.....	246
8.2.1. Historia.....	246
8.2.2. Discurso.....	248
8.3. Niveles, tiempo y espacio.....	252
8.4. Acotaciones y diálogos.....	252
8.5. Personajes.....	253
8.6. Esquemas Actanciales (Dos perspectivas)	255
8.7. Hipertextos en el Guion.....	259
8.7.1. <i>¡Esa luz!</i> y <i>Muerte en Zamora</i>	261
8.7.1.1. Guion <i>¡Esa luz!</i> 1ª versión (mayo 1988).....	266
8.7.1.2. Guion <i>¡Esa luz!</i> 2ª versión (abril 1990).....	268
8.7.1.3. <i>¡Esa luz!</i> , novela.....	269
8.7.1.4. <i>¡Esa luz!</i> y <i>¡Ay, Carmela!</i>	270

8.7.2. Otros hipotextos.....	272
Canciones, poemas e himnos.....	272
Imágenes (alegorías a la II República).....	277
8.8. Tema y sentido (Guion).....	279
8.8.1. Síntesis y Dimensión simbólica.....	280
9. Estudio Comparativo de textos: Libreto/Guion	283
9.1. Ficha comparativa.....	283
9.2. Resumen comparativo. Guion vs Libreto.....	290
10. Primeras valoraciones.....	309
10.1. Valoraciones Libreto <i>¡Ay, Carmela!</i>	309
10.2. Valoraciones Guion <i>¡Ay, Carmela!</i>	310
10.3. Valoraciones Libreto vs Guion.....	311
11. Entrevistas a los autores.....	317
11.1. Entrevista a Sanchis Sinisterra.....	318
11.1.1. Resultados de la entrevista y nuevos datos.....	337
11.2. Entrevista epistolar a Carlos Saura.....	343
11.2.1. Cuestionario.....	344
11.2.2. La Entrevista I.....	348
11.2.3. Repreguntas a Saura.....	362
11.2.4. La Entrevista II.....	363
11.2.5. Resultados entrevista y nuevos datos.....	368
11.2.5.1 Primera parte (Entrevista I).....	369
Derecho a la rescritura final.....	371

11.2.5.2. Segunda Parte (Entrevista II).....	372
12. Novedades, revisión y retoque de las fichas.	373
12.1. El trabajo de Azcona y <i>La Corte del Faraón</i>	374
12.2. ¡Ay, Carmela! en <i>Estudio 1</i> (TVE).....	377
12.3. Ficha análisis comparativo-contrastiva definitiva.....	381
13. Conclusiones (Aproximación).....	389
13.1. Conclusiones (Libreto).....	389
13.2. Conclusiones (Guion).	391
13.3. Transformación ¡Ay, Carmela!: del Libreto en Guion	394
13.4. Dos naturalezas. Motivos de la transformación.	397
13.4.1. Un motivo más	398

TERCERA PARTE

Contexto (Coda o estrambote)

14. Aproximación a la época en que se crean los textos ¡Ay, Carmela!.....	401
14. 1. Introducción.	401
14.2. Sobre la Opinión Publica	403
14.3. De la dictadura a la Democracia en España.	406
14.4. La Transición española, una sorpresa para la teoría política	410
14.5. Memoria y Olvido, pacto de silencio y consenso.	413
14.6 Ausencia de datos oficiales. La única encuesta	418
14.7. Orígenes de la transformación social (Pre-transición).....	420
15. Teatro español, antecedentes y la Transición 1975-1990.	424

15.1. <i>¡Ay, Carmela!</i> Un éxito contradictorio, semilla de un debate ...	427
16. El Cine durante la Guerra Civil y sobre la Guerra Civil.....	430
16.1. Franquismo	431
Vencidos	432
16.2. <i>El crimen de Cuenca</i> . Un caso singular	436
La prohibición	438
16.3. <i>¡Ay, Carmela!</i> (1990), un segundo éxito intermediado	439
17. Conclusiones finales.....	442
17.1. Verdades, olvidos y futuras líneas de investigación	447
18. Bibliografía, documentación y referencias.....	451

ANEXOS

Anexo I. Estudios Literatura-Cine y las adaptaciones, una aproximación	485
Anexo II. Encuesta <i>Cambio 16</i>	505
Anexo III:	
<i>Filmografía Carlos Saura</i>	512
<i>José Sanchis Sinisterra, obra esencial</i>	530
<i>Rafael Azcona, obra esencial</i>	533

***¡Ay, Carmela!*, historia de dos textos y una posible traición**
(Aproximación al estudio de la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico)



ESQUEMAS, IMÁGENES, CUADROS Y TABLAS

<i>I. ESQUEMA DE ANÁLISIS ESTUDIO DEL CASO (EC) ¡AY, CARMELA!</i>	43
<i>II. ESQUEMA PARA ENTREVISTAS ¡AY, CARMELA! (EC)</i>	44
<i>IMAGEN 1. ÁREAS BROCA Y WERNICKE</i>	59
<i>IMAGEN 2. SISTEMA LÍMBICO</i>	64
<i>IMAGEN 3. PROCESO DE CAPTACIÓN VISUAL</i>	68
<i>IMAGEN 4. CORTEZA VISUAL Y PROCESO DE COMPRENSIÓN DE LA IMAGEN</i>	69
<i>IMAGEN 5. HEMISFERIOS CEREBRALES</i>	73
<i>IMAGEN 6. AREA DE INTELIGENCIA EJECUTIVA</i>	73
<i>IMAGEN 7. ALEGORÍA REPÚBLICA</i>	278
<i>IMAGEN 8. LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO</i>	278
<i>IMAGEN 8. LA NIÑA BONITA</i>	279
<i>CUADRO I. MODELO ACTANCIAL A. GREIMAS</i>	104
<i>CUADRO II. MODELO ACTANCIAL PROFUNDO (SER Y PARECER)</i>	106
<i>CUADRO III. RELACIÓN RELATO, HISTORIA Y NARRACIÓN (G. GENETTE)</i>	115
<i>CUADRO IV. PROCESO DE COMUNICACIÓN. MODELO JAKOBSON</i>	150
<i>CUADRO V. PROCESO DE COMUNICACIÓN. MOD. JAKOBSON (FUNCIONES.....)</i>	153
<i>CUADRO VI. PROCESO DE COMUNICACIÓN. MODELO JAKOBSON</i>	154
<i>CUADRO VII. PROCESO DE COMUNICACIÓN. MODELO JAKOBSON</i>	155
<i>CUADRO VIII. DOS PROCESOS DE COMUNICACIÓN. MODELO JAKOBSON</i>	156
<i>CUADRO IX. PROCESOS DE COMUNICACIÓN EN UNA ADAPTACIÓN DE TEATRO A CINE. MODELO JAKOBSON</i>	158-159
<i>CUADRO X. FICHA DE ANÁLISIS</i>	205
<i>CUADRO XI. TIEMPO, HISTORIA Y DISCURSO EN EL LIBRETO ¡AY, CARMELA!</i>	216
<i>CUADRO XII. ESCENAS Y NIVELES EN LOS DOS ACTOS Y UN EPÍLOGO</i>	218
<i>CUADRO XIII. MODELO ACTANCIAL LIBRETO. PERSPECTIVA PAULINO</i>	227
<i>CUADRO XIV. MODELO ACTANCIAL PROFUNDO. PERSPECTIVA PAULINO</i>	227
<i>CUADRO XV. MODELO ACTANCIAL LIBRETO. PERSPECTIVA CARMELA</i>	228
<i>CUADRO XVI. MODELO ACTANCIAL PROFUNDO. PERSPECTIVA CARMELA</i>	229
<i>CUADRO XVII. ESQUEMA GENERAL HIPERTEXTUALIDADES, ¡AY, CARMELA!</i>	235
<i>CUADRO XVIII. DISCURSO, HISTORIA Y ESTRUCTURA. GUIÓN ¡AY, CARMELA!</i>	251
<i>CUADRO XIX. ESQUEMA MODELO ACTANCIAL GUIÓN, CARMELA</i>	256
<i>CUADRO XX. ESQUEMA MODELO ACTANCIAL PROFUNDO, CARMELA</i>	256
<i>CUADRO XXI. ESQUEMA ACTANCIAL. GUIÓN. PAULINO</i>	258

CUADRO XXII. ESQUEMA ACTANCIAL PROFUNDO. GUIÓN, PAULINO	258
CUADRO XXIII. NARRACIONES EN ¡AY, CARMELA! LIBRETO Y GUIÓN	315
TABLA I. ACTITUDES CON MOTIVO DEL FALLECIMIENTO DE FRANCO	422
TABLA II. ESTADO DE ÁNIMO DE LA POB. TRAS LA MUERTE DE FRANCO	422

Los novelistas no leen novelas sino para saber cómo están escritas. Uno las voltea, las desatornilla, pone piezas en orden, aísla un párrafo, lo estudia, y llega un momento en que puede decir: «Ah, sí, lo que hizo fue colocar al personaje aquí y trasladar esa situación para allá, porque necesitaba que más allá...” En otras palabras, uno abre bien los ojos, no se deja hipnotizar, trata de descubrir los trucos del mago. La técnica, el oficio, los trucos son cosas que se pueden enseñar y de las que un estudiante puede sacar buen provecho.

Gabriel García Márquez
La bendita manía de contar

Hace años, en el festival de Cine de Cannes de 1960, a la salida del público después de ver mi primer largometraje “Los golfos”, alcancé a escuchar lo que una señora francesa muy elegante decía a otra: “Quel pays de sauvages”.

Tengo la esperanza de que ese juicio de ayer haya dejado de ser válido hoy.

Carlos Saura
¡Esa luz!

Traición 1f (*Cometer una, Hacer traición a*) Comportamiento de una persona que engaña o hace daño a un amigo o a otra persona que ha depositado en ella su confianza. ~ Deslealtad, infidelidad. **2** (*Alta*) Delito que se comete sirviendo al enemigo de la propia patria. // **a traición** Se aplica a la manera de causar daño cuando se hace por la espalda, ocultándose o de cualquier modo que imposibilita la respuesta del atacado: ‘Le hirieron a traición’

Diccionario María Moliner, 2008.

0. Introducción.

La ceremonia de entrega de los premios Goya del año 2023 homenajeó a Carlos Saura apenas 24 horas después de que el realizador oscense hubiera fallecido. Hacía unos meses que la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España había anunciado que este director aragonés había sido elegido para recibir el “cabezón” de honor que representa a su paisano Francisco de Goya. Todo un homenaje a la importante y sinigual trayectoria en el Cine, más de seis décadas (casi siete), por la gran calidad de sus películas, la repercusión internacional que había tenido su obra, sus aportaciones al lenguaje cinematográfico mundial y su indudable influencia en el trabajo de los cineastas actuales. Durante la gala, el presidente de la Academia, Fernando Méndez Leite (Gala Premios

Goya 2023, 2:14:00) recordó a su amigo Carlos y se lamentó porque su colega, su camarada, no hubiera podido levantar jamás su proyecto más anhelado y ambicioso, su gran película sobre la Guerra Civil. Méndez Leite, en cierta medida, se equivocó. Ciertamente es que el director aragonés jamás rodó *¡Esa luz!*, su primitiva y personalísima versión sobre la contienda española que, como él mismo había asegurado en varias ocasiones, tanto le marcó. Sin embargo, el propio Saura reconoció que sí había conseguido plasmar su mirada sobre el conflicto y realizar su gran película acerca de tan crucial acontecimiento en la que se retratan los dos bandos (Ojeda, 2022, p.10).

Treinta y un años antes, la noche del 16 de febrero de 1991, el largometraje *¡Ay, Carmela!* triunfó en la ceremonia de los premios Goya. Dirigida por Carlos Saura e interpretada por Carmen Maura, Andrés Pajares y Gabino Diego, entre otros, esta producción se alzó con 13 de los 15 premios a los que aspiraba. Un largometraje que trata sobre unos pobres y míseros cómicos de *varietés* que entretienen a las tropas milicianas y gentes de la zona republicana durante la Guerra Civil española. Tras la función, una noche fría y de niebla, este trío de desgraciados entretenedores se extravía rumbo a Valencia y acaba en la zona enemiga donde, para salvar sus vidas, acabarán entreteniendo con su talento, numeritos y canciones al ejército sublevado.

Los laureles para casi todos los departamentos que contribuyeron a la creación de esta obra en celuloide, supusieron la cima y el punto y seguido de una aventura que comenzó algunos años antes como un modestísima y minúscula pieza teatral. Quizás la primera idea de todo, la más precaria y original, la chispa creadora de todo este fenómeno de *“Ay, Carmela”* prendió una mañana de sábado, allá por los sesenta años pasados, cuando un bisoño y valenciano profesor de lengua y literatura de instituto, tras ganar su cátedra en Teruel, visitó de la mano de otro juvenil profesor y nuevo amigo José Antonio Labordeta, las ruinas del teatro Goya de Belchite, municipio muy simbólico de los desastres de la Guerra Civil por los bombardeos y barbaridades cometidas desde ambos bandos enfrentados durante la contienda del 36. Aunque tal vez no naciera ahí la idea y fuera aún más lejana, hija de una tradición y memoria colectiva. Quién sabe si los orígenes de *¡Ay, Carmela!* no son anteriores. Tal vez de cuando este formador levantino ni siquiera existía y a su futuro padre, también profesor y significado ideológicamente con el bando republicano, le despojaron en el 39 de su cátedra de Química de Instituto y tuvo que subsistir como docente de medio pelo en academias para reforzar las carencias de los bachilleres con más problemas en las asignaturas de ciencias. Posiblemente, aún podríamos retroceder mucho más en el tiempo, más de tres siglos, para descubrir el origen

de “Ay, *Carmela*” en las andanzas y desventuras de un par de míseros cómicos de la legua, Ríos y Solano, que acuerdan forman un ñaque¹, tal y como escribió Agustín de Rojas Villadandro en un fundamental pasaje de su *viaje entretenido* (Rojas Villadrandro, 1603). Dos pobres cómicos, inequívocos representantes de ese teatro popular, de calzadas y caminos, vulgar, miserable y fronterizo que coexistió junto al prestigioso Teatro Barroco, noble y palaciego de los Lope de Rueda y Lope de Vega, Caro Maillén, Castillo Solórzano o Calderón de la Barca, entre otros, durante el Siglo de Oro.

Todas estas peripecias, o ninguna de ellas, podrían explicar el origen de la película, *Ay Carmela*. Bien pudieran ser su germen porque tal vez lo sean del texto primigenio y original, dramático y teatral, que un tal José Sanchis Sinisterra comenzó a pergeñar un día de diciembre de 1985 en el “rodalías” que cada mañana le llevaba desde Terrassa a Barcelona donde impartía sus clases en un instituto de bachillerato de la ciudad condal. Sanchis Sinisterra esbozó una obra minimalista, chiquitita y para un escenario prácticamente vacío, con sólo dos personajes, una pareja de cómicos republicanos de variedades que, en su deambular en busca de bolos, se extravían por culpa de la niebla y terminan en la zona equivocada, la del bando sublevado. Es el homenaje de un hijo a su padre, de un fascinado del teatro a los cómicos de la legua y que suponía, también, la personal mirada de Sanchis Sinisterra sobre la Guerra Civil en vísperas del cincuenta aniversario del alzamiento:

Yo la obra empecé a escribirla en diciembre de 1985, considerando que en el 86 iba a celebrarse el cincuentenario y que iba a ser una celebración, por decirlo así, socialdemócrata, una celebración conciliadora y, quizás, más bien destinada a cubrir con un discreto velo de objetividad todo el horror, la violencia de la guerra y su secuela de cuarenta años de franquismo (...) Tenía intención de remover las aguas, no remover la herida, pero sí al menos focalizarla. (Sanchis Sinisterra, 2013, p. 62)

¹ Ñaque es el nombre que en el siglo XVII recibían las compañías de cómicos ambulantes compuestas por dos únicos actores. De la clasificación histórica de tipos de compañía de teatro del Barroco español, ñaque es, tras el bululú, la segunda enumerada por Agustín de Rojas Villadandro en su libro *El viaje entretenido* (1603). En esta obra puede leerse que el repertorio teatral del ñaque se componía de algún que otro entremés, algún fragmento de auto sacramental y las rimas de octavas y loas; piezas que solían acompañar con el repiqueteo de un tamborino o un pandero.

¡Ay, Carmela! Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo”, se estrenó el 5 de diciembre de 1987 en el Teatro Principal de Zaragoza y tuvo un éxito inmediato que se alargó durante más de tres temporadas². Un montaje y producción de *El Teatro de la Plaza*, dirigida por José Luis Gómez, quien además interpretaba a Paulino, mientras que Verónica Forqué se convertía cada noche en la Carmen de *¡Ay, Carmela!* Constituyó uno de los acontecimientos más extraordinarios y relevantes del teatro español³ de finales del siglo XX. Así lo señala Aznar Soler en su edición de la obra del autor valenciano al referirse a la época en que se estrenó la obra:

El éxito más espectacular, tanto de crítica como de público, del teatro español durante los años 80 (...) La representación de José Luis Gómez se convirtió en un pequeño fenómeno sociológico, insólito en el último teatro español. (Sanchis Sinisterra, 2013, p. 59)

El incontestable triunfo sobre los escenarios de *¡Ay, Carmela!*, animó al productor Andrés Vicente Gómez a estudiar la posibilidad de producir una película homónima. Le propuso la dirección a un realizador tan relevante como Carlos Saura quien, a su vez, se obcecó en escribir el guion de *¡Ay, Carmela!* con Rafael Azcona, posiblemente el guionista español más prestigioso de la historia. Eran una pareja que había trabajado con éxito anteriormente, pero que se había separado⁴ tras discutir seriamente hacía más de 15 años. Saura y Azcona no habían vuelto a dirigirse la palabra ni, mucho menos, a colaborar desde entonces. El resultado en pantalla, tanto por los premios como por la afluencia de espectadores que llenó las salas⁵, fue sobresaliente.

Esta producción le sirvió al realizador aragonés para ofrecer una personalísima visión de la Guerra Civil a través de las peripecias de una pareja de cómicos, aun cuando mantuviese notables variaciones con respecto al texto original de la pieza. (Ríos Carratalá, 1999, p. 165).

² Datos de la revista de teatro *Primer Acto*.

³ Según datos de la revista *El Público* y al sumar los números, sólo en la temporada 1988-89: 205 representaciones y 62.087 espectadores en Madrid. Año 1990 en Barcelona, 91 representaciones y 57.322 espectadores.

⁴ Ver capítulo 5, epígrafes 5.4.1. y siguientes.

⁵ Un total de 907.217 personas acudieron a las salas en España, y se obtuvo una recaudación: 2.001.419,89 €. Fuente: Ministerio de Cultura y Deportes (MCyD)

¿Quién sabe si el origen de la película tiene raíces bien diferentes a las de Sanchis Sinisterra?, ¿si la idea primera de Carlos Saura, cuando vio la obra o leyó el texto dramático, no fue otra? A lo mejor el director aragonés pensaba en los bombardeos de Madrid, Valencia o de la Barcelona que el niño, de entre 4 y 7 años, que era por aquellos días grabó a fuego en su mente. Tal vez fueron las canciones que se escuchaban de Angelillo por aquellos días de odio y destrucción, las coplas que entonaban los milicianos o las que tarareaban los fascistas italianos cuando vinieron a España para apoyar al ejército de Franco y que este pequeño Carlos Saura escuchaba por aquellos días. En esa época en la que viajó con sus padres de una ciudad a otra siguiendo al gobierno de la República. Acaso no pensaría Saura en los secretos a media voz que sus progenitores se comentaban sobre el infortunio que unos vecinos aragoneses que vivían en su misma calle en Madrid, los Sender, habían sufrido al empezar la contienda. Se habían separado aquel verano del 36 por la guerra y la mujer de Ramón, bella pianista como su madre, había sido ejecutada por los nacionales en Zamora. Quizás no, a lo mejor Saura simplemente quedó maravillado con el texto de Sanchis Sinisterra, pero decidió que toda la “fontanería teatral” del mismo no era lo más indicado para un artefacto tan sofisticado como una película. Posiblemente, este gran director aragonés decidió que necesitaba otras estrategias narrativas para contar esta historia en imágenes y sonidos porque, tal y como estaba diseñada para la escena, no terminaba de verla. La realidad es que Saura “pervirtió”, “traicionó” el texto dramático para construir un gran film bélico de lo más costumbrista, naturalista -casi antisauriano, a tenor del estilo de su filmografía anterior- tal vez porque llevaba tiempo proyectando realizar una gran película sobre esa Guerra Civil que tanto marcó a muchas generaciones de este país y, sin duda, a todos aquellos que como él la vivieron siendo niños.

Lo cierto es que tanto obra de teatro como película tuvieron una notable relevancia en aquellos años 80 y principios de los 90. Resultaron productos culturales exitosos, reflejaron el sentir de al menos una parte de la sociedad de aquella España recién salida de la transición. El libreto, la obra, su adaptación a guion y la película realizada triunfaron, se convirtieron en obras de referencia. Poco importó que no fueran idénticas. Tal vez el texto dramático original y el guion adaptado (pretextos, antetextos, textos intermedios o “intermediate Works”) contenían las ideas y sensibilidades, los sentimientos de un gran número de ciudadanos -a la película se le acusó de estar más en sintonía con la opinión pública y, seguramente, publicada que mostraba a diario y a la obra con aquella que no se manifestaba en demasía- del país (1986-1990). Quizás la obra

representada y la película (frutos de ese libreto y guion) reflejaban lo que Sigfrid Kracauer en *De Caligari a Hitler* enunció al referirse a la importancia de la producción cinematográfica de un estado: que las películas (en este caso también la obra teatral) de cada época reflejan la actitud y el sentir general de una nación ante determinados aspectos de la vida (Kracauer, 1985, p. 25). La importancia que tuvieron en la sociedad estas dos piezas bien pudo influir junto a otras, como objetos artísticos y comunicativos de cambio, en conformar una memoria histórica, a mantener un recuerdo que permanecería más o menos latente y que finalmente cristalizaría casi dos décadas después con una ley al respecto.

El director de cine Sidney Lumet reconstruye en su libro, *Así se hacen las películas* (*Makin movies*, 1995), una anécdota de lo más reveladora sobre Arthur Miller. Lumet escribe que cuando leyó *Focus* (1945), la primera novela del dramaturgo norteamericano, le pareció tan magnífica como sus mejores obras de teatro: *Todos eran mis hijos* (1947), *Muerte de un viajante* (1949), etcétera. Así que le preguntó al dramaturgo por qué si tenía tanto talento y pulso para la novela, renunciaba al control creativo absoluto que permite la escritura de un libro por el control compartido de una pieza que transitará por las manos y los criterios del director, del reparto, del director artístico, del figurinista, del productor, etcétera. Miller contempló a Lumet con picardía y le respondió que le gustaba ver lo que su trabajo evocaba en otros⁶. Para sorpresa de Lumet, el autor le reconoció que el resultado podía contener revelaciones, sentimientos e ideas que el propio dramaturgo nunca supo cuando escribía y pergeñaba la obra (Lumet, 1999, p. 40).

Arthur Miller denomina evocación a lo que el texto dramático es por naturaleza: una propuesta, una guía muy bien estructurada y planificada pero que necesita ser completada y activada para su realización espectacular. Según la profesora Bobes Naves ese es el *quid* de la cuestión:

El texto dramático, dirigido en primera instancia a la lectura, cumple todas las circunstancias y las fases de un proceso de comunicación literaria, pero además se prolonga, mediante una transducción realizada

⁶ “Arthur Miller’s first and, I think, only novel, *Focus*, was, in my opinion, every bit as good as his first produced play, *All My Sons*. I once asked him why, if he was equally talented in both forms, he chose to write plays. Why would he give up the total control of the creative process that a novel provides to write instead for communal control, where a play would first go into the hands of a director and then pass into the hands of a cast set designer, producer, and so forth? His answer was touching. He said that he loved seeing what his work evoked in others. The result could contain revelations, feelings, and ideas that he never knew existed when he wrote the play. It’s what we all hope for.” (Sidney Lumet, 1995, p. 30)

por un lector, que se convierte en nuevo emisor de un proceso desdoblado, intrínsecamente específico del drama, en una representación escénica. (Bobes Naves, 2006, p. 37).

El fin último del texto teatral es su representación, lo que implica una puesta en escena, es decir, un tránsito del texto a las tablas del escenario y de la escritura a la interpretación. Un lugar donde convergen literatura, plástica, música, luz, moda, estilismo y en cierta medida arquitectura. El texto dramático es interpretado y traducido a otro lenguaje para su puesta en pie, para su realización. Un conjunto de palabras escritas que forman frases y que por su condición poética o sugerente son siempre, como asegura esta teórica, suscitativas y multiequívocas. Algo similar, si no lo mismo, podría decirse sobre el guion y su transformación cinematográfica. Es un “exceso de material significante”, como lo explica la profesora Mercedes Miguel cuando alude a Roman Jakobson (Jakobson, 1975) para referirse al carácter poético de las películas:

...la poética es aquello que hace a las palabras desviarse de su sentido recto, convirtiéndolas en extrañas. Lo que produce la literalidad de un texto, es ese exceso de material significante presente en el lenguaje. Un juego producido en las relaciones (sintagmáticas y paradigmáticas) de las palabras que las lleva a alejarse de su uso cotidiano, las vuelve ambiguas y las convierte en una lengua extraña. La poesía surge en el encuentro entre el lenguaje y la realidad, produciendo un nuevo significado: de lo conocido nace lo desconocido (Miguel Borrás, 2008, p. 99).

¡Ay, Carmela!, historia de dos textos y una traición (Aproximación al estudio de la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico), como se titula esta investigación, es un estudio concreto de caso, un pequeño acercamiento a las diversas relaciones y diferencias que existen entre el Teatro y el Cine en sus guías o pretextos, de la funcionalidad de estos, su naturaleza y características para servir a los objetos artísticos definitivos para los que trabajan (obra representada y película) como guías, textos y narraciones; en definitiva, nos referimos a la importancia de estos textos como hechos del lenguaje y medios de comunicación para crear otros objetos diferentes y con un estatus o rango superior o definitivo (aunque sea momentáneo en el caso de la obra teatral). Esta investigación pretende detenerse en los límites de las películas y las obras de teatro, en

sus cuadernos de navegación, en las fronteras más difusas y originarias, alrededor de dos exitosas obras (teatral y cinematográfica) que comparten título, *Ay, Carmela* (obra de teatral y película), ya que una, cuanto menos, se inspira en la otra.

Sería absurdo, por lo inabarcable del asunto, afrontar en el presente estudio doctoral un análisis completo y absoluto de las relaciones entre la película y la obra teatral, tal y como desde esta investigación se intuye que debería efectuarse. Este trabajo supone un pequeño “balbuceo” científico, un comienzo, sólo un primer paso que se centrará en observar y comparar las dos herramientas originarias, pero subsidiarias, aunque fundamentales, que se crean inicialmente para construir los “artefectos” (dispositivos), objetos, productos comunicativos y artísticos definitivos que son la película y la representación dramática: el guion y el texto teatral (texto dramático) o libreto⁷. Un guion, en este caso concreto, inédito al que esta investigación ha tenido acceso y que se ofrece en exclusiva⁸.

Llega el momento de analizar, indagar, seguir un mapa sobre la creación, los planteamientos, estrategias, fuentes de inspiración e indicaciones que los “arquitectos”, los creadores de estas “guías” o “cuadernos de navegación” propusieron antes de que el resto de escritores (director, reparto, iluminador, sastre, compositores y músicos, decoradores; en cine también montador y productores...) y equipos de todas las *¡Ay, Carmela!* que existen, existieron o existirán (película y diferentes representaciones), se pusieran a trabajar y ejecutar cada proyecto. Es hora de transitar por la genealogía de la obra de teatro y el largometraje cuando el receptor potencial de *¡Ay, Carmela!*, el público, el espectador, ni siquiera imaginaba que algún día disfrutaría de la venturas y desventuras de Carmela y Paulino (y Gustavete) sobre las tablas, a través de una gran pantalla o por la televisión.

Bienvenidos a un viaje alucinante a lo pequeño, al origen difuso y en negro sobre

⁷ El presente trabajo toma la acepción “libreto” o “libreto teatral”, aunque en pureza se trate de un extranjerismo originario de Italia que hace referencia al texto dramático gráfico que se utiliza en las óperas, para referirse al texto gráfico teatral (literario). La finalidad es diferenciarlo del texto gráfico cinematográfico, guion, y también utilizar menos el término “texto” que en algunos pasajes de esta investigación posee el significado de tejido (según acepción de Roland Barthes, 1970 y Claude Lévi-Strauss, 1964, p.35) y que podrían provocar confusiones terminológicas.

⁸ Guion incunable y sin posibilidad de publicar libremente pues no hemos conseguido la cesión de derechos. Pertenecen a la productora (Iberoamericana). Por ello, aparece en los anexos (Anexo II) exclusivamente para la lectura del Tribunal y comprobación del trabajo de la presente investigación, pero no está disponible para su libre uso ni podrá reproducirse bajon ningún concepto para otra finalidad.

blanco de las semillas de dos éxitos. Dos guías (“antetextos” o “pretextos”⁹), textos de paso que, a menudo, ni siquiera tienen consideración (concretamente el guion) pues resultan difíciles de catalogar y definir. Y es que, por su función y naturaleza, por su carácter, pueden explicarse, tal como escribió el autor de la obra original (texto dramático), José Sanchis Sinisterra, en el arranque del *Manifiesto (latente)*¹⁰ de su Teatro Fronterizo para definir las intenciones, el espíritu, lo híbrido y plebeyo de su proyecto teatral. Bien podría estar refiriéndose a la condición de estos escritos fuente que son el libreto y el guion:

MANIFIESTO LATENTE

(TEATRO FRONTERIZO)

“Hay territorios en la vida que no gozan del privilegio de la centralidad.

Zonas extremas, distantes, limítrofes con lo Otro, casi extranjeras.

Aún, pero apenas propias.

Áreas de identidad incierta, enrarecidas por cualquier vecindad.

La atracción de lo ajeno, de lo distinto, es allí intensa.

Lo contamina todo esta llamada.

Débiles pertenencias, fidelidad escasa, vagos arraigos nómadas.

Tierra de nadie y de todos.

Lugar de encuentros permanentes, de fricciones que electrizan el aire.

Combates, cópulas: fértiles impurezas.

Traiciones y pactos. Promiscuidad.

Vida de alta tensión.

Desde las zonas fronterizas no se perciben las fronteras”

⁹ Este trabajo designa “antetextos” o “pretextos” a libreto y guion por ser anteriores y origen de los textos definitivos (película y representaciones). Se utilizan los prefijos pre- y ante- con el significado que establece la RAE: Indica anterioridad local o temporal/Denota anterioridad en el tiempo o el espacio. El profesor Steven Maras (Maras, 2009, p. 47) lo llama “intermediate work” por su carácter de textos de paso.

¹⁰ Aparecido en la revista *El Público* núm.1 (enero, 1989), pp. 21-23.

Leer un texto teatral consiste en asistir a una representación imaginaria. Todos los niveles de discurso dramático remiten a un referente teatral, escénico, a un espectáculo que todavía no (o ya no) tiene lugar. Por tanto, leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual.

José Sanchis Sinisterra
La escena sin límites

0.1. Objeto de estudio y Objetivos.

El objeto de estudio de la presente de investigación es el libreto teatral, texto dramático, que lleva por título “*¡Ay, Carmela! elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*” y el guion cinematográfico de *¡Ay, Carmela!* Dos textos interrelacionados, dos escritos que dialogan, que se diseñan y configuran como guía de otros textos (entendiendo aquí texto como objeto, tejido u obra, producto cultural de masas): representación teatral y película.

Dos objetos concretos que delatan el propósito fundamental de este trabajo con ambición cinetífica: analizar y estudiar el libreto y el guion, ubicarlos perfectamente dentro de los diferentes procesos de comunicación por los que atraviesan para la consecución de una obra representada y una película. Establecer sus relaciones y la transformación que se produce de un texto a otro (dos documentos escritos en negro sobre blanco). Entender los motivos por los que se parecen y también difieren en gran medida, siempre enfocados en la finalidad para la que fueron creados cada uno.

Las transducciones -según la RAE: transformación de un tipo de señal en otro distinto- de un texto lingüístico escrito a su representación en imágenes y sonidos o a su puesta en pie sobre un escenario, también la transducción de una obra teatral a una película requiere de un conocimiento previo, por parte del autor, de la naturaleza propia de cada medio para el que se escribe. Atendiendo a los planteamientos enunciados por Ferdinand de Saussure, las transducciones implican cambios estructurales y formales producidos por la alteración de la materia de expresión (sustancia) y por tanto por la naturaleza del significante (Saussure, 1972, p.129)¹¹. Si bien resulta fundamental tenerlo presente, este trabajo de investigación lo que plantea es la transformación de un texto

¹¹ Llamamos signo a la combinación de concepto y de la imagen acústica (...) Proponemos conservar la palabra signo para designar al conjunto, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente por significado y significante; estos dos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total del que forman parte”. (Saussure, 1972, p.129)

destinado a poner en escena a otro que se redacta como partitura y/o guía de cara a establecer una narración en imágenes (rodado y montado) y sonido. No sería esa adaptación una transducción en sentido estricto, pues en este aún no se produce un cambio de señal. Se trata de una transformación un tanto particular: la transformación de un texto dramático literario en escenas, con vistas a representarlo sobre un escenario, en otro dramático en escenas y desarrollado en secuencias con la idea de construirlo mediante diferentes planos que unidos y empalmados formarán una película.

André Bazin, al referirse al paso de la literatura (y el texto dramático lo es) al cine sentenciaba: “la buena adaptación cinematográfica debe llegar a restituir lo esencial de la letra y del espíritu” (2015, p. 116). Tal vez el problema principal que aparece en el caso de *Ay, Carmela* y su adaptación de texto teatral a guion cinematográfico sea su fidelidad. Si se intervino o se creó el nuevo texto con la intención de hacer una transducción al cine lo más fidedigna posible o un nuevo producto libremente inspirado en *Ay, Carmela* (libreto y obra teatral).

Las ideas, la evocación, la poética, el talento, el entendimiento o la interpretación que cada responsable de la obra representada y la película *¡Ay, Carmela!* tiene en mente cuando escribe para el escenario o rodarlo y “pintar” o registrar sobre los negativos que luego se proyectarán en la pantalla influye en las obras definitivas. Supone el resultado de su grado de rigor y fidelidad al texto que guió su trabajo; también deriva, no obstante, de la calidad de esa guía, de ese “manual de instrucciones”, y de los mecanismos narrativos y dramáticos que indican y sugieren las distintas páginas del libreto y el guion. Son sus fuentes, tal vez las semillas más esenciales y evidentes de las obras artísticas, pero no las únicas que los dos artefactos comunicativos (película y obra teatral) utilizan para vertebrar su mensaje y establecer sus relatos. Teatro y Cine son dos medios de comunicación elaborados cuya propia idiosincrasia influye decisivamente en el mensaje que comunican.

Las relaciones entre Literatura (y el teatro o género dramático como parte de la Literatura) y Cine aparecen casi desde el mismo nacimiento del cinematógrafo de los hermanos Lumière (1895). Antes de exponer concretamente los objetivos y las cuestiones que surgen en este trabajo, acotar con precisión el enfoque de la investigación, no se puede obviar las ideas y opiniones que François Truffaut escribió respecto a las adaptaciones y relaciones Cine-Teatro en *La revue de les lettres modernes* durante el verano del 1958. Constituyen, seguramente, la mirada más sugerente y clarificadora acerca de lo que esta investigación pretende aquilatar. Suponen toda una declaración de intenciones.

Oponer la fidelidad al texto y la fidelidad al espíritu me parece falsear los datos del problema de la adaptación, si es que lo hay. No hay ninguna regla posible, cada caso es particular. Todos los golpes están permitidos excepto los bajos; en otras palabras, la traición del texto o del espíritu es tolerable si el cineasta sólo se interesa por una u otra y si ha conseguido hacer: a. Lo mismo; b. Lo mismo, pero mejor; c. otra cosa mejor (...) Son inadmisibles la estupidez, el empequeñecimiento y edulcorar el producto (...) El cine es otra cosa, puesta en escena. El único tipo de adaptación válida es la adaptación del director, es decir, la que se basa en la reconversión de ideas literarias en términos de puesta en escena. (Truffaut, 1999, p. 274-275)

¡Ay, Carmela!, historia de dos textos y una traición, tiene como objetivo fundamental estudiar, analizar y comparar los procesos de creación y reescritura del texto literario o libreto y del guion de *Ay, Carmela* como herramientas para la producción de dos objetos artísticos y comunicativos: obra teatral y película. Un propósito que se desarrolla y especifica en los siguientes puntos.

1-Comprender, estudiar y analizar las estrategias, conceptuales y narrativas, y la dramaturgia del texto teatral *Ay, Carmela. Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*, como herramienta (guía o partitura) para su función última, la representación espectacular: comprender qué comunica la obra, cuál es su mensaje, cómo se articula el relato y los personajes, cuáles son las referencias y referentes más importantes. Cómo y por qué surgió y qué mecanismo sugiere el texto de cara a su representación espectacular.

2-Descifrar las diferencias y similitudes entre el texto escrito de *¡Ay, Carmela! Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo* y el guion de *¡Ay, Carmela!* Averiguar los motivos de esos cambios y transformaciones y cuáles son las razones de esta aparente “traición” al texto origen o fuente.

3-Comprender, estudiar y analizar las estrategias, conceptuales y narrativas, y la dramaturgia que utilizan Saura y Azcona en el guion de

¡Ay, Carmela! Cuánto, cómo, por qué y de qué manera aprovechan sus talentos narrativos y cinematográficos, para transformar la obra de teatro en un guion.

4-Señalar qué idea tenía Saura a la hora de enfrentarse a esta adaptación. Si quiso aprovechar la oportunidad de rodar *¡Ay, Carmela!* para integrar, tal vez, más ideas e historias sobre la Guerra Civil que le rondaban desde hacía tiempo e intentaba producir.

5-Enunciar cuáles son las referencias más importantes que los textos remiten.

6-Descubrir el significado y la validez del guion como partitura, cuaderno de navegación, para la producción de la película, además de su importancia dentro de los guiones de Rafael Azcona y Carlos Saura (particularmente y también en sus trabajos en conjunto).

Otros objetivos, tal vez secundarios, que se destilan y emanan de los puntos anteriores son:

7-Averiguar qué importancia le da Saura al guion a la hora de enfrentarse a la creación y construcción de una película

8-Descubrir si los resultados sobre este proceso de investigación sobre la adaptación del texto dramático *¡Ay, Carmela!* al guion *¡Ay, Carmela!* pueden ser extrapolables a otros procesos de adaptaciones en general o no. Si bien pudiera establecerse la propuesta como parte de un método de análisis o no.

0.1.1. Último Objetivo.

Esta investigación, a modo de “estrambote”, se asomará¹² al pequeño fenómeno

¹²La presente investigación no se plantea exclusivamente este asunto, es una investigación más transversal y solo este objeto de estudio podría ocupar varias tesis doctorales. Por todo ello, en los epígrafes correspondientes simplemente se apuntan algunos aspectos relativos a la época que sirven para contextualizar. Véase como ejemplo los epígrafes relativos al Teatro y al Cine de la Transición, principalmente en los puntos y párrafos introductorios en los que se trata menciona el Teatro y Cine durante la Guerra Civil o durante la dictadura de Franco, pues su finalidad es meramente introductoria y, a juicio de esta investigación, indispensable para ubicar y explicar al lector los orígenes, circunstancias y situación de la España de aquellos momentos.

sociológico¹³ que algunos autores consideran que supusieron en su tiempo (década de los 80) la obra y la película (año 90) que emanan del libreto *¡Ay, Carmela!* Es, por tanto, el octavo objetivo del presente trabajo¹⁴:

9-Contextualizar y vislumbrar los motivos y causas de los éxitos de *¡Ay, Carmela!* (obra teatral y película). Plantear si pueden considerarse (incluso desde sus primeros planteamientos: libreto y guion) como unas semillas artísticas de lo que fue la primera ley adoptada en España el 31 de octubre 2007 sobre la memoria histórica: *Ley de la Memoria Histórica* (Ley 52/2007, igualmente llamada la *Declaración de reparación y reconocimiento personal*. BOE, 2007) cuya finalidad era reconocer de manera oficial los derechos de las víctimas del régimen franquista.

Este es el último propósito de la presente investigación: completar y ofrecer una perspectiva general, aunque sea un esbozo, de la relevancia de estas obras (pretextos, antetextos, textos intermedios o “intermediate works”¹⁵) como posibles agentes de cambio, expresión del sentir de una parte de la sociedad de su época (1986-1990). Así lo creía Sigfrid Kracauer, a mediados del siglo XX (como se apunta en la introducción, p. 14), cuando se refería a la importancia del Cine desde un punto de vista casi sociológico: “Las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos” (Kracauer, 1985 (1947), p. 25). El historiador Marc Ferro (1995 (1980)), siguiendo la línea de Kracauer, asegura que las imágenes son un contranálisis de la sociedad de la época, algo revelador, mientras que Pierre Sorlin (1985, pp. 246-263) sostiene sin reparos que las películas muestran la expresión ideológica del momento en que se hacen.

¹²Según todos los especialistas en el tema. Ver datos en la edición de la obra *¡Ay, Carmela!* comentada por Manuel Aznar Soler (Sanchis Sinisterra, 2013, pp. 58-59)

¹⁴ Esta investigación nació como idea dentro del Máster en Investigación para la Comunicación como Agente Histórico y Social de la Universidad de Valladolid. De hecho, primero fue un TFM (Trabajo Fin de Máster) que avanzaba gran parte de lo que en las siguientes páginas se muestra y apunta sobre la adaptación de una obra en otra, pero también algo más: indaga en la influencia y relevancia del cine y el teatro en la sociedad como objetos artísticos y comunicativos de su época.

¹⁵ Tal y como designa el investigador Stephen Maras al guion (2009, p.47)

0.2. Preguntas de la Investigación e Hipótesis.

¡Ay, Carmela!, historia de dos éxitos y una traición plantea desde su enfoque varios retos difíciles de resolver. Una lectura preliminar del texto dramático y del guion cinematográfico, más una pequeña reflexión, provoca que las dudas y cuestiones surjan por doquier. Pueden resumirse en las siguientes preguntas:

- ¿Qué cuentan el libreto y el guion y cómo lo cuentan? ¿Tienen el mismo contenido, significado, morfología, protagonistas, mensaje y tema? ¿Cuál es el espíritu de cada texto y qué lo inspira a cada uno? ¿Cuál es el tema de cada uno?
- ¿Se establece algún diálogo entre ambos textos?, ¿de qué tipo?
Si es así ¿Qué proceso de transformación sufre el libreto de *¡Ay, Carmela!* hasta llegar al guion cinematográfico? ¿Qué motivos tendría Saura (y Azcona) para transformar el libreto llegando incluso a “traicionarlo” ?, ¿Por qué?
- ¿Cuáles son las referencias e inspiraciones más evidentes del libreto y del guion, respectivamente? ¿Qué tipo de relación mantienen entre ambos y con otros textos (canciones, poemas, cuadros, relatos orales, historias, etc.)?
- ¿Qué función cumple cada uno de estos textos?, ¿Cuál es su utilidad como instrumentos dentro del proceso de comunicación de la obra y la película (Naturaleza del texto dramático y del guion)? ¿Qué mecanismos y recursos utilizan los autores de estos “pretextos” o “antetextos” para señalar, indicar y sugerir de cara al producto definitivo y último para el que se crean y configuran como guías (la representación espectacular y la película)?
- ¿Cómo influyen las circunstancias históricas y sociales de la España de los 80 y 90 en la escritura de cada uno de los textos? ¿Qué intención tenía Saura cuando quiso hacer *¡Ay, Carmela!* en cine?
- ¿Qué relevancia pudieron tener estos textos y en los objetos artísticos definitivos que constituyen? ¿Son reflejo de una determinada opinión pública y sentir general de la sociedad de la época en que se crearon y

la posterior? ¿Manifiestan las ideas del país en una época o son ellos quienes, como objetos artísticos, ayudan a plantearlas en la sociedad? ¿Qué relevancia tienen en la creación de una determinada memoria colectiva que influirá años después en la redacción de una ley?

Estas cuestiones establecen las dos hipótesis generales de la investigación.

-Hipótesis 1: *¡Ay, Carmela! Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo* es un texto dramático cuya transformación a guion cinematográfico supuso importantes desplazamientos de significación que afectan a tres instancias básicas de cualquier proceso de comunicativo: la enunciación, el mensaje y la recepción. Es una “traición”¹⁶, o al menos lo parece, formal, estructural, semántica, espiritual y de contenido del texto original (libreto). Los motivos de esta transformación quizás no se justifiquen únicamente por la distinta naturaleza de los artefactos significantes de los que son fuente cada uno de estos textos: obra representada y película. Puede que vayan más allá.

Las razones y causas de la transformación, mutación o “traición” que se presumen en esta hipótesis se dirigen hacia otro tipo de factores, intereses y circunstancias. Es decir, de la Hipótesis 1 emana la Hipótesis 2, son los motivos y se pueden argumentar de la siguiente manera:

-Hipótesis 2: El guion de *¡Ay, Carmela!* busca ser la guía de una película sobre la guerra civil española (Guerra Civil) más edulcorada, comprensible y políticamente correcta que el texto dramático original (libreto). Un texto en sintonía con la Opinión Pública (O.P.) o, al menos, publicada, de la época. Una O.P. aparentemente asumida por la sociedad española de aquellos años (pacto de silencio, olvido y perdón: consenso). Un guion en la línea de los valores pactados durante la Transición por los partidos políticos y con un claro afán de que el resultado fílmico fuera un producto cultural de masas, el mayor éxito

¹⁶ A partir de unas lecturas previas de libreto y guion, se presume traición porque el texto guion aprovecha el título de la obra escrita, pero es descaradamente infiel al texto original. Plantea otra cosa que no es la adaptación y ajuste o potenciación de las virtudes del libreto para el rodaje de una película: puesta en cuadro, puesta en escena y puesta en serie del texto dramático original.

de la temporada o del año y, por lo tanto, no *molestará* (o no demasiado) a ningún segmento de la población.

En síntesis, los autores del texto-guion despojan del carácter simbólico, experimental, onírico, pero también sugerente y manifiestamente ideológico (político y hasta panfletario) que posee el texto dramático (libreto) para establecer un texto que sirva de guía para la construcción de un largometraje que sea un producto cultural con un claro afán generalista y tolerado por todos los espectadores, por la sociedad en general, de aquellos años.

0. 3. Procedimiento metodológico.

0.3.1. ¡Ay, Carmela!, un Estudio de Caso (EC)

Este trabajo nace como la investigación de unos objetos concretos, un caso particular y determinando cuyas conclusiones no tienen por qué extrapolarse a todas las adaptaciones y transformaciones de una obra literaria a película. No obstante, si bien en un principio no se plantea que pudiera generar una teoría general, el análisis cruzado de datos, algunos patrones, estrategias, maneras y procedimientos que se emplean podrían resultar adecuados para utilizarse en circunstancias y casos similares.

Debemos recordar, tal y como ya se ha apuntado, que la presente investigación se aborda como un estudio fundamentalmente inductivo e interdisciplinar, que nace con un carácter marcadamente empírico y trabaja con datos fundamentalmente cualitativos. La variedad de fondos y fuentes de documentación con las que se trabaja, de muy diversa índole y materialidad (sonoros, escritos, audiovisuales, musicales, humanos...), la manera de acometer y afrontar el diseño previo del trabajo, obliga a enmarcarlo dentro de los Estudios de Caso (EC). Se trata de una técnica que permite utilizar las herramientas metodológicas cualitativas que se proponen, ofrece una libertad y moldeabilidad, un enfoque, que se adecúa perfectamente a las intenciones del presente proyecto. El EC es connatural al ámbito en el que se utiliza tal manera de proceder en una investigación: los procesos sociales¹⁷ (por ejemplo, la Educación y los sistemas educativos, también la Comunicación, la Historia...) (Simons 2011, p. 19).

¹⁷ Los estudios de caso también existen y se aplican en los campos de la gestión de empresas, desarrollo organizativo y los estudios sobre políticas, pero el presente trabajo no los tiene en consideración. La profesora Helen Simons reconoce que los EC no se generan únicamente en el campo de la Educación y sus antecedentes se encuentran en las más variadas disciplinas, desde la medicina a la antropología. Cada uno con su propia lógica y finalidad (Simons, 2011, p.19)

0.3.1.1. Procesos Sociales

¿Qué es un proceso social? ¿Cómo podría definirse? Pérez Porto y Merino (2013), señalan que habría que remitirse a estudiosos y pensadores históricos tales como Émile Durkheim, Max Weber o Berger y Luckman para explicar los distintos y variados procesos sociales y niveles de socialización que existen y que se contemplan. Porto y Merino intentan acotar el concepto de proceso social, que reconocen abstracto en gran medida, y plantean que podría definirse por las interacciones dinámicas que se desarrollan en el seno de una sociedad. Es decir, por un grupo de sujetos que tienen una cultura compartida, creando una comunidad. Argumentan estos autores que si lo que se entiende por realidad social incluye a personas, grupos e instituciones, vinculadas entre sí mediante las relaciones sociales (que pueden implicar cooperación, oposición, competencia, influencia, etc.), estas distintas formas de interacción son las que los sociólogos denominan procesos sociales. Por todo ello, finalmente, estos se aventuran a definir el proceso social como: “una forma de conducta que aparece de manera repetida en una sociedad” (Pérez Porto y Merino, 2013, párr. 7).

Esta investigación asume la anterior definición e intuye que sus objetos de estudio son textos que se pueden considerar como un reflejo o resultado de un determinado proceso social de la época en que se crearon, vestigio de algunas ideas y opiniones más o menos latentes dentro de la sociedad de aquellos años. La escritura de la pieza teatral objeto del presente estudio, *Ay, Carmela*, se pergeña con una serie de características y motivaciones determinadas cuya puesta en pie o escenificación fue todo un éxito. Lo mismo puede argumentarse respecto a la adaptación (traducción o transducción) o conversión de ese texto fuente en una célebre película avalada por crítica y público. Lo que se estudia es la transformación de un texto dramático en otro, guion, que sirvió para que el objeto artístico construido bajo sus directrices sedujera al público de la época que abarrotó las salas de cine. Libreto y guion de *¡Ay, Carmela!* son, por tanto, dos elementos, dos escritos y guías cruciales para el devenir de dos obras artísticas que fueron muy representativas en el Teatro y el Cine Español de su tiempo. Dos objetos y productos artísticos o culturales muy señalados (obra representada y película) como acontecimientos desde un punto de vista histórico-social de esa España de finales de los 80 y principios de los 90.

0.3.1.2. Características del Estudio de Caso (EC)

Existen infinidad de motivos por las que parece procedente encuadrar y afrontar *¡Ay, Carmela! historia de dos textos y una traición* como un Estudio de Caso, que no deja de ser una herramienta, una estrategia, un método, un enfoque. Para ello conviene señalar sus características.

Helen Simons, escribe en su manual *El estudio de caso: Teoría y práctica*, (Simons, 2011, p. 15) que la investigación con EC se ocupa de cómo construir, dirigir y comunicar la historia del caso objeto de la investigación. La autora añade que el EC documenta e interpreta la complejidad de una experiencia en su contexto sociopolítico concreto. El profesor Robert Stake, tras reconocer que es un método que parte de las más tradicionales y seculares actitudes investigadoras naturalistas, holísticas, etnográficas, fenomenológicas y biográficas, o lo que es lo mismo, la pura observación y recogida de datos para luego valorarlos e interpretarlos, lo define de la siguiente manera: “El EC es el estudio de la particularidad y la complejidad de un caso, por el que se llega a comprender su actividad en circunstancias que son importantes” (Stake, 1995, p.11).

El EC admite investigar un fenómeno en su auténtico contexto tal y como señala Yin: “...en especial cuando estos (contextos) no resultan tan evidentes y los límites entre el fenómeno y su contexto no son claramente evidentes” (Yin, 1994, p. 13). Además, concreta este autor, que esta técnica se abastece de múltiples pruebas y permite varias técnicas de análisis y recogida de datos, eminentemente cualitativas. Simons añade que el EC es una estrategia de investigación cualitativa exhaustiva: “El EC cualitativo valora las múltiples perspectivas de los interesados, la observación en circunstancias que se producen de forma natural y la interpretación en su contexto” (Simons 2011, pp. 21-22, 45).

En suma, el EC es una herramienta de la investigación que se utiliza para abordar un caso que se considera de gran de interés y poder analizarlo en toda su complejidad. Para ello se requiere utilizar diversas fuentes, los propios objetos de estudio, así como el contacto y los diferentes testimonios, así como valorar y repasar el contexto para llegar a algunas conclusiones y evidencias empíricas quizás extrapolables o no. Es decir, parece evidente que podríamos establecer un EC como un método o diseño por los siguientes motivos:

-Particularista: estudia intensamente y de manera muy profunda y detallada un fenómeno que es objeto de estudio y en toda su complejidad.

-Descriptivo: diferencia, concreta y separa las partes y circunstancias que componen el todo.

-Heurístico: parte de la observación y la indagación, crea nuevos significados o los reformula para ampliar las experiencias.

-Inductivo: descubre relaciones y genera nuevas hipótesis.

¡Ay, Carmela!, historia de dos textos y una traición parece, por tanto, perfecto para abordarlo mediante un EC. El trabajo se adentra en dos textos de creación en el que variables como la biografía y la educación sentimental de sus autores, sus constantes creativas, el momento vital en que se encontraban al redactarlos y el de la sociedad en que vivían pueden ser necesarios para encontrar las claves de la investigación. Se intenta desentrañar cómo se construyeron, dirigieron (que decisiones se tomaron en los textos y por qué) y comunicaron las historias del presente caso, los dos objetos de la investigación (Libreto y Guion) sin obviar su contexto sociopolítico concreto. Se estudia en profundidad, se descomponen las semillas de dos éxitos muy enclavados en su tiempo y todas sus variables: la España del 50 aniversario de la Guerra Civil, recién salida de la transición, tras 40 años de dictadura y apenas estrenada su europeidad (entrada en la UE). Se pretende comprender el proceso de creativo y adaptativo de los textos que configuraron *¡Ay, Carmela!*, obra y largometraje. Cómo unas líneas escritas en folios de papel fueron capaces de configurar dos realidades, dos objetos ilusorios y a la vez tan reales, tan similares y diferentes entre sí. Tal vez por ello, este método o estrategia de investigación, este enfoque, se adecúa perfectamente para diseñar los pasos a seguir en el presente trabajo. Tal y como señala R. K. Yin a la hora de establecer si el diseño del Estudio de Caso (EC) es el más apropiado para analizar el fenómeno, el sistema o el objeto que se pretende estudiar:

La estrategia preferida cuando se planteen las preguntas del *cómo* y *por qué*, cuando el investigador tenga poco control sobre los sucesos -en los objetos de estudio de este trabajo ya sucedieron- y cuando la atención se centre en un fenómeno en un contexto real. (Yin, 1994, pp. 1-2)

Sin duda son los cómo y por qué de cada página, de cada párrafo de los objetos de estudio, las preguntas fundacionales que esta investigación pretende aclarar y resolver.

Posibles sesgos. Toda investigación cualitativa, como la que aquí se presenta, tiene defectos que es necesario apuntar y señalar. Hay un factor limitante, intrínseco a los EC y cualitativos. Se trata del imprescindible factor humano, tan maravilloso, pero también parcial de (los) investigador(es) y de algunas fuentes que se utilizan (testimonios). Las interferencias que esto pueden suponer son las siguientes:

- a) Tal y como ya se ha señalado, la subjetividad del investigador es un aspecto inevitable del esqueleto de un EC. No debería ser un problema, sino más bien, debidamente controlada y disciplinada, un elemento esencial para la comprensión e interpretación del caso.
- b) Las conclusiones que se extraigan de la investigación jamás podrán capturar absolutamente la realidad que fue. Siempre se debe recordar y señalar la temporización del estudio, la naturaleza parcial de las interpretaciones y las condiciones de su reconstrucción para que los lectores y receptores del estudio puedan hacerse una idea sobre la propia relevancia y trascendencia del trabajo.
- c) Existen varias maneras de que se provoquen en un EC interferencias que sean aplicables a otros contextos. No se afirman como proposiciones ni generalizaciones formales, como puede ocurrir con las muestras aleatorias o en la investigación de diseño experimental. Nacen de una base de datos cualitativa y apelan más a una comprensión tácita y situada por su vinculación con otros casos y escenarios.
- d) La utilidad de las conclusiones para la determinación de su posible validez o su extrapolación de cara a otras investigaciones dependerá fundamentalmente de la asunción de los presupuestos de los que se parte, de la aceptación de las diferentes formas en que se establece su validez y se comunican las conclusiones de la investigación con Estudio de Caso.
- e) Hay que reiterar que, en el EC, a menudo el objetivo no es una generalización formal con el que poder establecer una teoría general sino el caso la particular: se pretende ofrecer una exposición profusa de un escenario o un (unos) hecho(s)

o un (unos) objeto (s) singular(es) y concreto(s) para establecer el valor del caso y contribuir a ampliar los conocimientos sobre un tema determinado.

0.3.2. Método y fuentes.

¡Ay, Carmela!, historia de dos textos y una traición tiene un carácter marcadamente interdisciplinar en el que se establecen relaciones entre diferentes artes y ciencias sociales: el Cine, el Teatro, la Literatura, la Música, etcétera..., aunque no se puede obviar que se trata de una investigación enfocada originalmente desde el prisma de la Comunicación. Para alcanzar los objetivos enunciados (Epígrafe 0.1.) se recurre a diversas materias de una manera transversal que abarcan desde la Narratología (el Formalismo ruso, el Estructuralismo francés, el Postestructuralismo...), la Literatura comparada (fundamentalmente la Estética de la recepción), el Teatro, el Cine, la Teoría de la Comunicación (también la Neurociencia Cognitiva), la Historia de la Música, la Historia, los Estudios biográficos y la Sociología, entre otros.

Principalmente, se plantea una revisión bibliográfica y de las teorías existentes acerca de la naturaleza del Cine para tener un marco teórico multidisciplinar, en función del enfoque hacia el que se quiere partir, un tanto particular, y sobre el que arrancar el proyecto. Existen numerosos trabajos sobre Literatura y Cine¹⁸ y también sobre Teatro y Cine en concreto (Mitry, Eickembaum, Baldelli, Bazin, Mitry, Jost, Sánchez Noriega, Guarín, Pérez Bowie, Urrutia...) ¹⁹, como así se refiere en el ANEXO I de esta investigación. Todos ellos son muy rigurosos, científicos y están enfocados desde diferentes perspectivas. Sin embargo, son menores los que se centran concretamente en los objetos de estudio de la presente investigación: las relaciones entre el Libreto y el Guion, la transformación que se produce de un texto a otro (dos escritos lingüísticos en papel, en negro sobre blanco), siempre pensando en la finalidad para la que se redactaron. Este trabajo pretende encontrar sus particularidades, pero también revisar la categoría, uso y naturaleza del guion respecto a la categoría del texto dramático o libreto: si se les considera una simple herramienta que se difumina y desaparece luego en la película, como así lo entiende Jean Claude Carrière (1996, p.165)²⁰, o si habría que otorgarle un rango

¹⁸ Ver Anexo I.

¹⁹ Ver bibliografía del Anexo I.

²⁰ “Un film est achevé quand le scénario a disparu. La structurea rejont l’invisible. On ne la sent plus. Toute l’intelligence, toute la sensibilité du spectateur se portent sur le film lui-même, qui, comme le disait parfois Godard, est “un film en train de se faire”

literario y desdeñar que sea una simple descripción de imágenes como a su manera plantean Stephen Maras (2009), Raynauld (2012) o Sabina Gutiérrez (2018), entre otros.

Trabajar libreto y guion como dos “textos narrativos y de paso” parece, por tanto, lo más lógico, así que el corpus teórico utilizado se enfoca en los estudios que se aproximan y ajustan a ello: la narrativa y el discurso, las funciones del personaje y las relaciones entre un texto, los que le han precedido (literatura en segundo grado) y su capacidad de sugerencia y guía para montar la obra y realizar una película (naturaleza del teatro y del cine).

Nos encontramos ante una investigación sobre lo creativo y provisional que puede transformarse como así sucede. Para ello se decide investigar, indagar de una manera eminentemente inductiva. Prima la observación, la recogida de datos y el análisis de los objetos de estudios. Los resultados se contrastan, verifican, aquilatan y relacionan. Para el diseño del método se plantea utilizar y combinar diferentes técnicas cualitativas (recopilación datos no numéricos) a causa de lo complejo y pluridimensional del objeto (de los objetos) de estudio. El propósito es mantener una ruta preestablecida en la que apoyarse, pero flexible por si durante el seguimiento de las pesquisas surgen revelaciones, pistas y aspectos que obligan a reconducir y reformular el trabajo hacia otros lugares. En suma, se establece una estrategia de investigación en la que poder mantener una ruta a seguir, pero lo suficientemente dúctil como para tener la capacidad de variarla, moldearla, rediseñarla y reconducirla, si fuera el caso, con el fin de resolver los enigmas y las cuestiones que se plantean.

La idea es viajar a los orígenes de *¡Ay, Carmela!* Estudiar, analizar y desentrañar los mecanismos y herramientas de la narrativa que se utilizaron para construir unas piezas (texto dramático teatral y Guion) que incluyen y se inspiran en otras ya prefiguradas. Es decir, se rastrea en busca de todos los parámetros, artísticos o no, que ambos textos utilizan, integran y de los que parten -que son sus referencias, inspiraciones, sus fuentes, sus textos pretéritos (hipotextos) de toda clase y condición y sus influencias-. Para conseguirlo, se sigue el mapa de sucesos que ambos textos desprenden, el diálogo que mantienen entre ellos y lo que provocaron entre los diferentes receptores que luego se convierten en autores/ emisores (ejecutores/escritores) de los objetos artísticos definitivos

(Traducción¹⁹) “Una película está acabada cuando el guion ha desaparecido. La estructura se ha hecho invisible. Ya no la sentimos. Toda la inteligencia, toda la sensibilidad del espectador son transportadas por la misma película que, como decía a menudo Godard, es “una película en proceso de realización”.

(obra representada/película). Dos viajes muy diferentes, lo que permite a continuación compararlos y contrastarlos, evaluar sus diferencias y buscar las causas y motivos.

La importancia e influjo que los textos objeto del estudio tienen en las obras artísticas definitivas que resultan también es un asunto relevante para esta investigación. No es menos significativo, evaluar la importancia que el mensaje que contienen Libreto y Guion tenían en la sociedad de su tiempo. Si lo que revelan los textos está en sintonía con la ideología y el pensamiento imperante y establecido en el conjunto de la población española de aquella época o, al menos, en una parte de ella. Libreto y Guion configuran la primera arquitectura o guía, la partitura, de los textos/objetos artísticos definitivos resultantes, representación escénica y película, o como señala la profesora M^a Carmen Bobes Naves al referirse al texto dramático: texto espectacular (Bobes Naves, 2004, pp.500-501).

En suma, *¡Ay, Carmela!, historia de dos textos y una traición*, por todos estos motivos y al ser una investigación en la que predomina la observación y el análisis, se encuadra como un Estudio de Caso (EC) en el que se combinan diferentes herramientas de metodología cualitativa, principalmente desde el punto de vista del relato y del discurso. Con este propósito, a partir de un corpus teórico se crea una ficha que analiza cómo se desarrolla y expone la historia en cada texto:

El texto literario -teatral también- o fílmico cuentan una historia (personajes y sucesos) mediante un conjunto de procedimientos que llamamos discurso; la comparación puede ejercerse a partir del momento en que los materiales se encuentran organizados en un relato. (Sánchez Noriega, 2019, p. 80)

El análisis comparativo del discurso y de las hipertextualidades entre el texto dramático teatral de José Sanchis Sinisterra, en el que se inspira la película *¡Ay, Carmela!* y el guion cinematográfico homónimo e inédito, al que ha tenido acceso la presente investigación por gentileza de su familia, sugieren que Carlos Saura (junto a Rafael Azcona) buscó otros elementos y textos, otras fuentes, además de la obra original, para escribir el guion.

Se parte de la literatura comparada para realizar el estudio, en especial del espíritu de ese artículo fundacional que fue *Le mot et la chose* (Baldensperger, 1921) para llegar hasta la intertextualidad (Kristeva y Genette): la estrategia que se emplea para comparar

cuál es la relación, las conexiones más importantes, que mantienen unos textos con otros (pinturas, canciones, relatos, novelas, poemas, piezas teatrales, películas...), ya sea en su aspecto formal como de contenido. Se buscan aquellos objetos, fuentes y textos que influyen decisivamente en las características del texto teatral original (Libreto) y también del film *¡Ay, Carmela!* pero desde el guion. Se toman como referencia las teorías dialogistas de Batjtin (2004 (1963)) y estructuralistas de Julia Kristeva (1967) y Gerard Genette, para intentar adivinar cómo dialogan libreto y guion entre ellos y con textos anteriores. Se toma como base la definición que da Genette sobre hipertextualidad en *“Palimpsestos. La Literatura en segundo grado”* (1989 (1983)): “Toda relación que une a un texto B (hipertexto), a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario” (Genette, 1989, p.14). Es un aspecto más que contatar junto al de desentrañar cuál es el tema de uno y otro texto, la idea, sus estructuras dramáticas, de qué tratan y cómo está contruido cada uno de ellos: *¡Ay, Carmela!* libreto o texto teatral y *¡Ay, Carmela!*, guion (y película).

No se obvia en ningún momento que la adaptación y/o transformación de un texto teatral a imágenes cinematográficas implica una repetición, aunque sea variada (Balló y Pérez, 2006), una transformación (de texto a texto) y una transducción (cambio de señal a otra) en la que se utilizan unos códigos diferentes, incluso distintas maneras estéticas de transmitir símbolos y motivos (Ballo y Bergala, 2015).

I. Esquema de Análisis Estudio del Caso (EC) ¡Ay, Carmela! (Elaboración propia).

A) ANÁLISIS LIBRETO (Objeto de Estudio)

- 1- **Discursivo, formal y de contenido** del texto teatral.
- 2- **Intertextual** del texto teatral.

B) ANÁLISIS GUIÓN (Objeto de Estudio)

- 3- **Discursivo, formal y de contenido** del guion cinematográfico.
- 4- **Intertextual** del guion cinematográfico.

**C) ANÁLISIS COMPARATIVO/CONTRASTIVO
LIBRETO vs GUIÓN**

- 5- **Contrastivo y comparativo** (discursivo, formal y de contenido) del Libreto vs Guion.
- 6- **Contrastivo y comparativo** (intertextual del Libreto vs Guion)

Una indagación sobre la vida, los trabajos y la obras de Sanchis Sinisterra, Saura y Azcona, sobre sus constantes creativas y anécdotas vitales, las diferentes declaraciones de los autores respecto a la Guerra Civil, relevantes estudios acerca de ellos, más el

análisis comparativo-discursivo y de intertextualidad de ambos textos objeto de la investigación (Libreto y Guion), indican que, tal vez, Carlos Saura no estaba muy interesado en hacer una adaptación fidedigna de la obra teatral. Hay que detenerse en otros proyectos frustrados del realizador y en otros textos de Azcona para evaluar qué relevancia tienen como hipotextos del Guion de “Ay, Carmela”. Con todos estos datos se diseñan y establecen unas entrevistas (más o menos en profundidad) a José Sanchis Sinisterra y Carlos Saura en las cuales se contrasta o modifica, se relativiza, contextualiza y se aquilata lo que los análisis, resultados y primeras valoraciones revelan.

II. Esquema para entrevistas ¡Ay, Carmela! (EC) (Elaboración propia).

D) ESTUDIO OBRA Y BIOGRAFÍA AUTORES

- 7- Fuentes documentales y obra (Estudios, entrevistas, obra, corpus teórico y biografía) de José Sanchis Sinisterra.
- 8- Fuentes documentales y obra (Estudios, entrevistas, obra y biografía) de Carlos Saura.
- 9- Fuentes documentales y obra (Estudios, entrevistas, obra y biografía) Rafael Azcona.

E) PREPARACIÓN ENTREVISTAS

Sanchis sinisterra= 1 (Análisis discursivo, formal y de contenido del **texto teatral**) + **2**(Análisis intertextual del **texto teatral**)+**C** (Análisis comparativo-contrastivo **Libreto vs Guion**)+**7**(Estudios, entrevistas, obra, corpus teórico y biografía José Sanchis Sinisterra)

Carlos Saura= 3(Análisis discursivo, formal y de contenido del **Guion**) + **4**(Análisis intertextual del **Guion**)+ **C** (Análisis comparativo-contrastivo **Libreto vs Guion**)+ **8** (Estudios, entrevistas, obra, corpus teórico y Carlos Saura) +**9** (Estudios, entrevistas, obra y biografía Rafael Azcona).

F) ENTREVISTAS

- 10- **JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA.**
- 11- **CARLOS SAURA.**

Conclusiones. Tras las entrevistas y las respuestas de los autores de Libreto y Guion, se valoran, revisan y reubican todos los datos contrastados, se completa o repasa la investigación y se reevalúa la validez de todo. Se retocan las fichas de análisis, el análisis comparativo-contrastivo y, finalmente, se establecen las conclusiones. Por último, se contextualiza Libreto y Guion (así como obra representada y película) dentro de la época

en que se crearon para indagar sobre su importancia como reflejo del sentir de la sociedad española de aquellos años respecto a la Guerra Civil de España. Para ello se barajan diferentes trabajos, teorías y estudios sobre la “Memoria colectiva”, se repasa aquella época en España. Se barajan y contejan diversos datos sobre la población, también sobre el cine y el teatro de la España de aquellos años: su afluencia de público y recaudaciones. Es una visita a la España de los 80 y su manera de mirar la Guerra Civil, apoyados en los datos de algunas encuestas y muestreos como el del IOPE (del Instituto de la Opinión Pública España) del año 83 sobre la población española (único que se encontró que versara y hubiera preguntado a un universo poblacional significativo su idea y opinión sobre la Guerra Civil y el Franquismo). Con todo ello se intenta ubicar convenientemente los objetos de estudio y sus obras definitivas para poder establecer alguna conclusión que nos ayude a responder a la última pregunta de la presente investigación dentro de unas conclusiones finales definitivas.

En resumen, este trabajo es una aproximación al estudio de la transformación de un texto teatral a guion cinematográfico cuyos resultados son una suma de análisis, técnicas y herramientas cualitativas utilizadas sobre los objetos de estudio, que se completa con una gran cantidad de fuentes documentales y que ha obtenido unas entrevistas más o menos en profundidad, todo ello amparado en el marco y la forma un de Estudio de Caso. Se utiliza una METODOLOGÍA TRIANGULAR y ESTRATIFICADA que permite responder a las Preguntas de la Investigación que se plantean, así como cotejar, comprobar, contrastar y corregir, ratificar y comprender las hipótesis que se han formulado.

0.3.2.1. Las Entrevistas en *¡Ay, Carmela!* (Proceso de elaboración)

Uno de los instrumentos técnicos de mayor utilidad en la investigación cualitativa para recabar datos y también para contrastarlos son las entrevistas. Las que se plantean aquí tienen una profundidad relativa, dentro de lo que ha sido posible -por la personalidad de entrevistados y la realidad establecida²¹- dentro de las circunstancias de cada uno de los autores vivos (mientras se ha desarrollado la tesis) de ambos textos: José Sanchis Sinisterra y Carlos Saura.

²¹ Pandemia por Covid 2019.

El método de la entrevista es, seguramente junto con la observación, la técnica más antigua de la humanidad. Es la *mayéutica socrática* y, si se utiliza con criterio, si se minimizan sus sesgos, una de las más efectivas. En las entrevistas cualitativas el investigador es el instrumento de la investigación y no lo es un protocolo o formulario de entrevista. Los clásicos Taylor y Bogdan (1996, p. 100) sostienen que podría entenderse por entrevistas cualitativas y en profundidad a reiterados encuentros cara a cara entre el entrevistador y el informante (o entrevistado), unos encuentros dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que el informante tiene respecto a su vida, obra, experiencias, tal como las expresan con sus propias palabras

Según Folgueiras Bertomeu (2016), la entrevista es una técnica cuyo fin es el acopio de información y también de contraste de los resultados y las hipótesis que se plantean en toda investigación. Además de ser una de las estrategias y técnicas que se pueden utilizar, tiene ya un valor en sí misma si se realiza correctamente. Tanto si se elabora y celebra dentro de una investigación, como si se diseña al margen de un estudio sistematizado, tiene unas mismas características y el mismo fin, recabar datos.

Igual que el número de individuos que se encuentran en la entrevista establece una tipología, en este caso siempre dos (entrevistador y entrevistado), también se pueden clasificar según el grado de estructuración: la entrevista estructurada, semiestructurada y la entrevista no estructurada o en profundidad. Folgueiras Bertomeu añade en el mismo trabajo (Folgueiras Bertomeu, 2016) que el momento de la investigación en que se realiza la entrevista o las circunstancias que la rodeen también implica otro criterio de clasificación:

A-Entrevistas iniciales o exploratorias (también llamadas diagnósticas):

Se trata de una entrevista a menudo poco profunda en la que se plantean los motivos y objetivos de la investigación y las preguntas suelen ser más o menos abiertas. Puede servir para focalizar hacia dónde se encaminará en estudio y establecer su ruta.

B-Entrevistas de seguimiento o desarrollo: Sirven para describir la evolución o el proceso de la investigación, o de un aspecto determinado. A menudo se recurre a ellos para alumbrar alguna cuestión y establecer nuevas vías por la que encaminar la investigación.

C-Entrevistas finales. Utilizar una otra modalidad de entrevista, en el tiempo de la investigación, responderá al objetivo marcado. En el presente estudio es muy interesante realizarla al final, o casi. Sirve para comprender algunos de los datos que los textos objeto de estudio revelan, contrastar los que resultan de las fichas de análisis y, gracias al ingente número de documentación que se maneja, indagar por si hubiera algún aspecto que pueda haberse escapado a la investigación para dilatarla o extenderla.

El objetivo de una entrevista es obtener información de forma oral y personalizada sobre acontecimientos, experiencias y opiniones. Siempre participan –como mínimo- dos personas. Una de ellas adopta el rol de entrevistadora y la otra de entrevistada, y se genera una interacción en torno a un tema de estudio. Por las circunstancias, se trataban en un principio de unas entrevistas relativamente semiestructuradas, con un guion abierto y mínimamente pautado. No obstante, la cosa no fue exactamente así debido a las circunstancias y el formato que se consiguió cerrar en el caso del realizador aragonés²²

Por todo ello, y por otros motivos que se señalan en concreto en el capítulo relativo a las entrevistas a Sanchis Sinisterra y Saura (capítulo 11), no puede hablarse de que estas puedan definirse como Entrevistas en Profundidad. Son simple y llanamente entrevistas: rigurosas y con un significativo valor por lo que aportan las declaraciones, pero con un rango que esta investigación no se encuentra en condiciones de considerar lo suficientemente profundas.

La intención era contrastar los datos de la ficha, contextualizarlos, aclarar algunas dudas y que abrieran nuevas vías sobre las que reanudar la investigación y reanalizar los textos, si fuera necesario, para finalmente obtener las respuestas y conclusiones pertinentes que han motivado el presente estudio.

Efectuados los análisis en profundidad de los textos objeto, Libreto y Guion, separado y el análisis conjunto comparativo-contrastivo, se revisaron las biografías, estudios, artículos, circunstancias, trabajos y obras de los autores (sus textos y filmes más

²² Hay que señalar que Carlos Saura se negó en rotundo y costó más de cinco años, y la mediación de su hija Anna y su hijo Antonio, que aceptará responder a un simple cuestionario vía email. Ciertamente es que luego la relación ciberespital se alargó algo más, hasta un total de trece páginas con las respuestas, recuerdos y reflexiones del cineasta y que se presenta en esta investigación. Si bien lo que contestó en primera instancia, allá por el 2021, fue un extracto del borrador de unas memorias que se publicarían póstumamente (*“De imágenes también se vive”*, 07-09-2023). Tras leerlo con detenimiento, se le reenvió alguna pregunta más aclaratoria y, al repreguntarle, Saura resultó algo más explícito.

pertinentes), se cotejaron con los aspectos y datos que se desprenden del Libreto y el Guion y que se señalan en las fichas, y se completaron y ampliaron cuando fue necesario. Con todo ello se prepararon las entrevistas. Se plantearon las posibles preguntas, las más adecuadas (que no las de la investigación, no debe confundirse) de una manera relajada y no minuciosa. Se valoraron los posibles sesgos que podrían conllevar las respuestas: el tiempo acaecido provoca recuerdos reinventados que, a menudo, no son exactamente verídicos y que de tanto repetirlos constituyen casi una leyenda veraz, aunque no verídica,

Fundamentalmente se les pregunta por el proceso de creación particular de cada uno de los textos y las circunstancias que acaecieron para que los desarrollaran. Los pormenos y también se les pide una valoración sobre por la adaptación. Es decir, se les pregunta por su situación particular, las condiciones y los motivos que los llevaron a cada uno de ellos a la redacción y desarrollo del libreto y el guion. Luego se les habla acerca de los datos obtenidos que aparecen en las fichas y ellos se explican con toda la libertad del mundo y el sesgo de las circunstancias de la entrevista (por email a Saura, fueron varios correos de repreguntas) y los muchos años que hace que se enfrentaron a sus creaciones.

Analizadas y valoradas sus respuestas, en contraste con los datos, valoraciones y primeras apreciaciones extraídas de los objetos de estudio analizados y los datos de las fichas, se contrastaron y modificaron aquellos aspectos que no se habían contemplado, se repasaron de nuevo aquellos otros que se habían infravalorado, se ahondó en alguno que las entrevistas sugirieron hasta establecer casi todas las conclusiones de la investigación. Son el resultado de comparar sus respuestas más fiables y veraces, tras valorar los posibles sesgos que hubiere, con las realidades de los textos, notas, datos y pistas extraídas de los diferentes análisis realizados. Con todo ello se contestaban casi todas las preguntas que se planteaba en la investigación y se compararon los resultados con las hipótesis.

0.4. Estructura de la Investigación.

¿Cuáles son las relaciones entre el texto dramático literario (Libreto) y el Guion y cuáles sus particularidades (esto es lo original y novedoso de la investigación) como preconfiguradores, sugeridores y promotores de objetos culturales, artísticos y de comunicación definitivos? ¿Se encuentra en estos pretextos el sentir más o menos general de la época en que se redactan, se estrena la obra o se produce la película emanada de ellos o no? En suma y asumiendo la reiteración: lo que se propone es un análisis comparativo entre un texto escrito “en negro sobre blanco” dramático y otro, de la misma

materia, llamado guion. También los distintos procesos de creación que ocurrieron, sus similitudes y diferencias, en uno u otro texto, siempre pensados para guiar la representación espectacular (Libreto) o producir una película (Guion).

Para conseguirlo, el trabajo se ha dividido en TRES PARTES claramente diferenciadas:

PRIMERA PARTE: Marco Teórico. Epistemología. Son los fundamentos a partir de los cuales se establecerá la investigación: naturaleza artística del Cine y del Teatro, narratología, naturaleza del guion y del texto dramático, así como el proceso comunicativo que se produce en una adaptación. Esta primera parte arranca con un prefacio sobre los procesos neurolingüísticos, neurocognitivos y neurofisiológicos que el cerebro humano ha desarrollado para la creación, concretamente artística, literaria y cinematográfica.

SEGUNDA PARTE: se centra en el caso concreto que nos ocupa: el Libreto y el Guion de “*Ay, Carmela*”. Se estudia a los autores de ambos textos (Sanchis Sinisterra), su biografía, trabajos, inspiraciones, constantes y se ubican sus textos de *Ay, Carmela* dentro de su trayectoria artística (fuentes primarias). También se ahonda en los trabajos y estudios a los que estas obras y otros trabajos y maneras de sus autores remiten (fuentes secundarias), entre los que se incluyen, aunque no exclusivamente, las relaciones entre teatro y cine (desde Stephen Maras, Hayden White, Manuel Aznar Soler, Julia Sabina Gutiérrez, Carmen Peña Ardid, Mariano de Paco, Pérez Rasilla, Ríos Carratalá, Marcela Beatriz Sosa, Virginia Guarinos, Sánchez Noriega, Pérez Bowie, pasando por Lorenzo Gómez, Diego Galán, Juan Carlos Frugone y un largo etcétera...), sobre las obras objeto de la presente investigación, sin obviar los análisis comparativos entre la película y la obra *¡Ay, Carmela!* (Auladell Pérez, Ríos Carratalá, Fernández Ariza...) que existen, como así se referencia en la bibliografía.

A partir del Marco Teórico y los estudios a los autores y sus trabajos, se establecen las fichas de análisis de cada texto y se comparan y se comparan. A continuación, se procede a realizar los análisis de cada uno, también el comparativo-contrastivo y, con los datos resultantes, se reestructura y corrigen las fichas. Se indaga en las nuevas vías que sugieran los datos con más investigación hasta completar las fichas y con todo ello se preparan los encuentros con los autores vivos de libreto y guion de *¡Ay, Carmela!*

Una vez realizadas las entrevistas, se evalúan y contrastan con los datos de las fichas y la primera valoración hecha de las mismas. Se retocan, completan y, finalmente, con todos estos datos se establecen las primeras conclusiones.

La TERCERA PARTE, por último, como si del popular “efecto mariposa”²³ se tratara, y los estudios de caso (EC) así lo permiten, la presente investigación ofrece, o al menos lo pretende, una perspectiva más:

Con las conclusiones que se establecen con el trabajo de las dos primeras partes, esta Coda o Estrambote ubica y contextualiza los textos objeto de estudio (Libreto y Guion) de la investigación y sus artefactos artísticos resultantes (obra representada y película) dentro del periodo sociopolítico e histórico en que se crearon. Para ello se remedan algunas técnicas de los estudios de caso (EC) en educación (Robert Stake, Simons, Yin...). Es decir, se intenta mirarlo dentro del proceso social en el que se encontraba la sociedad y afloraron estos textos.

Se boceta una pequeña aproximación a partir de conceptos y términos como Historia, Opinión Pública, Memoria colectiva, Memoria histórica y olvido a partir de los trabajos y textos de autores como Paul Ricoeur, Walter Benjamin o el historiador Hayden White. Se contemplan sus actitudes, aproximaciones críticas y desafíos respecto a los discursos de la memoria y el conocimiento histórico a raíz de los usos y abusos a los que los poderosos y las ideologías las someten. También se repasan muy someramente las artes teatrales y cinematográficas nacionales de aquella época y en fechas anteriores²⁴(aunque de manera muy sintética pues no es objeto de la investigación), incluso sus relaciones. Se recogen y revisan algunos estudios y datos estadísticos acerca de la OP y la sociedad española de aquella década de los ochenta y de la Transición y se recuerdan algunos hechos, circunstancias, actitudes y noticias los años en el que se pergeñaron texto dramático y guion y se relacionan. Para finalizar, se relacionan estos datos, circunstancias y variables con un sólo fin: ofrecer desde el presente una pequeña perspectiva, algunos indicios, sobre la importancia de cada uno de los textos trabajados como sugerentes guías para reflejar en la obra de teatro y la película resultantes el sentir de parte de la sociedad

²³ Concepto asociado a la *Teoría del caos* (Lorenz, 1963), plantea que, si en un sistema se produce cualquier perturbación inicial, el efecto y consecuencias a medio o largo plazo en otra parte del sistema puede ser enorme. El concepto de *efecto mariposa* se toma del milenario proverbio chino: “el aleteo de las alas de una mariposa puede provocar un tornado al otro lado del mundo”.

²⁴ Se repasa, por ejemplo, el Teatro y Cine de la Transición y solo se menciona muy sucintamente, tal vez en exceso, y de manera introductoria las circunstancias de ambas industrias culturales durante la Guerra Civil y el Franquismo, pues tal y como se señala no son objeto de la presente investigación.

española de esos años y, quién sabe, quizás, también de la actual.

La intención es poder especular alguna explicación a las conclusiones y nuevos descubrimientos que pueden emanar de los dos primeros bloques, así como responder al sexto objetivo de la investigación: si pueden considerarse *Ay, Carmela* (obra) y *Ay, Carmela* (Film) (incluso desde sus primeros planteamientos: libreto y guion) como unas semillas artísticas de lo que a la postre fue la primera ley adoptada en España el 31 de octubre 2007 sobre la memoria histórica: *Ley de la Memoria Histórica* (Ley 52/2007, igualmente llamada la *Declaración de reparación y reconocimiento personal*) cuya finalidad era reconocer de manera oficial los derechos de las víctimas del régimen franquista.

La presente investigación, por tanto, en cuanto a su desarrollo conlleva un proceso que puede parecer a menudo reiterativo o repetitivo y con una estructura poco ortodoxa, sobre todo a partir de la SEGUNDA PARTE. Tal vez porque una de las hipótesis formuladas lleva a otra y, por lo tanto, unas conclusiones ayudan a establecer alguna más. También por la propia naturaleza que el EC propone: las valoraciones y los datos de los análisis permiten enfocar las entrevistas que, a su vez, contrastan, confirman o desechan lo hallado y establecido, retocar las fichas de análisis, continuar la investigación o cerrarla y considerar algunas de las valoraciones como conclusiones definitivas.

PRIMERA PARTE
MARCO TEÓRICO. EPISTEMOLOGÍA.

En el cerebro es donde se realiza todo. Ya sabemos que no vemos con la vista ni oímos con el oído. Que en realidad vista y oído no son sino canales conductores, y más o menos fieles transmisores de las impresiones de los sentidos. En el cerebro es donde está roja la amapola y perfumada la manzana, y donde canta la alondra”

Oscar Wilde
De profundis

1. Creatividad y Neurociencia Cognitiva.

(Lectura, escritura creativa y adaptativa para Teatro y Cine: Libreto y Guion).

En este punto se aborda el proceso neurocognoscitivo que ocurre en el cerebro de todo creador, autor teatral y guionista en el caso de esta investigación, a la hora de abordar un proyecto, de inventar algo y, qué decir tiene, de adaptar un texto (relato, novela u obra dramática) a otro (guion cinematográfico) cuya misión es servir como guía y pauta para la creación de un objeto artístico completamente diferente: película. Los caminos fisiológicos que se producen en la mente para la creación y la plasmación en negro sobre blanco de un texto de paso, es decir, destinado a inspirar, guiar y producir otro objeto de comunicación (película u obra de teatro) diferente a una fábula, cuento, relato, novela o ensayo.

Estamos viendo el final de una película. Toda la acción ha transcurrido en la Francia de 1944. El primer plano largo de un remedo colegial, infantil y ficcionado de Louis Malle (Julien) que mira atentamente cómo unos nazis de la Gestapo se llevan presos a un sacerdote y a varios niños del colegio. En off se escucha la voz adulta (1987) del propio realizador francés que dice: “Bonnet, Negus y Dupre murieron en Auschwitz; el padre Jean, en Mathausen. La escuela volvió a abrir sus puertas en octubre. Han pasado más de 40 años, pero recordaré cada segundo de esa fría mañana de enero hasta el día de mi muerte”. Así termina *Au revoir les enfants* (Louis Malle, 1987), una película escrita y dirigida por este mítico director y cuyo filme ganó el León de Oro en la Mostra de Cine de Venecia de aquel año. Ese último momento y toda la película ilustra y relata una época, un tiempo, un espacio y unos acontecimientos rememorados, luego rescritos, recreados y reinventados para finalmente ser reconstruidos en imágenes y sonidos como un largometraje. Un filme inspirado en hecho reales y que versa sobre la amistad entre dos críos en un internado carmelita del interior de Francia durante la 2ª Guerra Mundial. El niño judío, Hans Helmut Michel (Jean Bonnet en la película), estuvo “escondido” en el

colegio Avon de Fontainebleau donde Louis Malle y su hermano Bernard cursaban estudios. Tras arrestarlo la Gestapo, el 15 de enero de 1944 fue enviado a Drancy y luego deportado a Auschwitz. Un suceso capital para entender esta obra. Se trata de una película “pseudoautobiográfica” de Malle. Una historia que le obsesionó años y años como así reconoció en una entrevista: “Durante mucho tiempo, me negué pura y simplemente a abordarlo, porque este hecho me había traumatizado y tuvo un impacto y gran influencia sobre mi” (French et Malle, 1992)

El director no pretendía rodar un diario en imágenes ni hacer un documental²⁵ ya que se trata de una ficción, un relato esbozado a partir de sus recuerdos y de su trauma a los que sumó anécdotas y elementos recuperados de otros lugares y personas. Cambió hechos, añadió circunstancias de otros momentos de su niñez y aportó grandes dosis de ficción: por ejemplo, el niño Malle jamás tuvo amistad con el Bonnet real, tal y como ha atestado el realizador en diversas entrevistas y declaraciones²⁶. Fue este arrepentimiento de una relación prácticamente inexistente, imaginada, uno de los motivos para escribir y rodar la película. Se trata simple y llanamente de una creación.

Cuenta Antonio Sánchez Escalonilla (Sánchez Escalonilla, 2001, p. 29) que, en 1983, le preguntaron a Steven Spielberg de dónde había sacado una idea como la de *E.T., el Extraterrestre*, cómo se le había ocurrido una película tan exitosa. El, por entonces, joven director se tomó su tiempo para responder:

No puedo decir que E.T., cayera del cielo y me golpeará en la cabeza. Existe un cúmulo de experiencias desde la época en que mi padre me sacó de la cama a las 2 de la mañana para contemplar una lluvia de meteoritos, cuando tenía 6 años. De repente, me di cuenta de que el cielo estaba allí arriba y que las estrellas merecían ser estudiadas de cerca. Mas tarde vi *El Mago de Oz* y *Peter Pan* y todas las películas que hicieron Disney, Hitchcock y Kubrick. Leí todas las novelas de Steinbeck y Faulkner. Y todas mis experiencias del colegio, el instituto y la Universidad me llevaron finalmente a un lugar del desierto del Sahara, donde estaba rodando *En busca del Arca Perdida*. Y entonces algo cayó del cielo y me golpeó en la cabeza. Algo con forma de

²⁵ Entrevista a Louis Malle para Positif nº320

²⁶ Entrevista a Louis Malle para Positif nº320

pequeño ser, rechoncho y blando llamado E.T. (Turner, 1984, p. 4 en Sánchez Escalonilla, 2001, p. 29).

El popular director americano se refiere en esta confesión a toda su vida y a su educación sentimental, como bien señala Sánchez-Escalonilla. Se refiere a todos los momentos que le impactaron para hablar de su creación. Y sin medir su éxito, se trata simplemente de una invención más, como la de Louis Malle o los miles de historias, novelas, cuentos, series, obras teatrales y películas originales, inspiradas en hechos reales o no, incluso aquellas que versionan, se basan o adaptan diferentes materiales literarios.

Este punto de la presente investigación compendia algunos estudios y claves sobre la creatividad, concretamente la creatividad verbal estética en su expresión escrita y cómo se aplica a los textos destinados a organizar o representar una obra teatral o a guiar y producir una película. Es decir, cómo se escribe un texto creativo (¿Cuál no lo es?) y cómo se reformula, encajan y adaptan los conceptos de la escritura creativa para aplicarlos en el proceso mental que se ejecuta con vistas a que el texto resultante sea la guía de instrucciones para producir un mensaje en otro medio -escribir pensando y/o proponiendo una puesta en escena, un armado sobre las tablas para teatro; escribir en imágenes, planos y sonido para el cine-, o sea, la redacción de un guion cinematográfico o un texto teatral (libreto). Se pretende apuntar y señalar, aunque sea muy resumidamente, qué procesos suceden en nuestro cerebro, sobre todo en el marco de las transformaciones y adaptaciones literarias -como es el caso del guion de *¡Ay, Carmela!* a partir del libreto *¡Ay, Carmela!* - cuando se escribe con este fin. Es decir, cuando se escribe como dramaturgo o como guionista. Se trata, pues, de reflexionar acerca de la complejidad de nuestras representaciones mentales más afines traducidas a discursos poéticos verbales con fines audiovisuales. Un intento de aquilatar la importancia de la emoción y la atención en la creación de recuerdos y aprendizajes que se utilizarán para inventar, recrear y representar en imágenes y sonidos posteriormente.

La TE/D (Teoría del Emplazamiento/Desplazamiento) es el marco, el lugar limitado sobre el que abordar un fenómeno tan complejo y dinámico como el de la creación y la escritura creativa. Planteada, formulada y construida con la voluntad o el principio de unidad de conocimiento, la Teoría del Emplazamiento/Desplazamiento (TE/D) ubica desde dónde comenzar a comprender y dar respuestas a nuestro universo, a la vida y a la realidad humana a partir de las bases científicas más sólidas. Es decir, enfoca los

planteamientos de las ciencias sociales y humanidades desde las claves vigentes en la investigación física, química y biológica. La TE/D parte de un enfoque sistémico (Bertalanffy, 1992) y polisistémico (Even-Zohar, 1990), del principio de complejidad (Morin, 2000) y de policausalidad, así como del de inclusividad (cada etapa y realidad del Cosmos incluye lo sucedido previamente).

El catedrático Manuel Vázquez Medel explicó la TE/D en el III Congreso ASETEL (2019): “El principio básico de la TE/D es, precisamente, nuestro estar en el mundo, formar parte de un proceso cósmico de materia y energía en expansión, del que somos consecuencia y fruto, pero también parte activa.”²⁷. Vázquez Medel mantiene que estamos emplazados (y en constante desplazamiento) desde nuestras coordenadas espacio-temporales, pero también desde el mundo de conciencia, que son estas las tres las dimensiones en las que se basa la TE/D, que coinciden con tres universales lingüísticos: espacio, tiempo y persona. Estas se extienden desde sus instancias más concretas: aquí, ahora, yo (nosotros):

La TE/D, por encima de concretos detalles, nos ofrece las bases para apreciar en la creación literaria estas instancias emplazantes, a modo de marcadores (shifters), que apuntan hacia el sujeto de la enunciación en los ricos términos planteados por Jespersen, Jakobson o Barthes. Y que también se vuelven hacia el lector empírico en la relación pragmática de la comunicación”. (Vázquez-Medel, 2019)

La TE/D se inspira y construye a partir del concepto de Heráclito del fluir incesante o necesariamente, que no puede dejar de cesar. Parte de aquella idea de que todo cambia constantemente y evoluciona con el universo. Somos nosotros, los humanos, en nuestra conciencia de formar parte, al menos temporalmente, de este infinito, de estos procesos, quienes aportamos la noción de ubicación, de ser y estar (Parménides), de narratividad o relatividad ontológica. Es decir, el hombre con su protagonismo y vivencias durante esta transformación incesante del universo que habita es quien otorga sentido y perspectiva (del antes, del ahora y de lo que sucederá), desde estructuras narrativas de la experiencia de la vida, al universo indiferente.

²⁷ Actas en prensa. III Congreso de la Asociación Española de Teoría de la Literatura (ASETTEL) *Transversales: teoría y literatura en relación con otros ámbitos del saber y de la experiencia*.

1.1. Creatividad.

La creatividad, en cualquiera disciplina, se refiere a la capacidad de generar ideas. Ya sean originales absolutos (si es que ello pudiera ocurrir) o a partir de otras preexistentes. El concepto de creatividad, en esencia, se define como la capacidad de asociar ideas, conceptos o imágenes y recuerdos para relacionarlas construyendo o creando otras novedosas y diferentes a las primigenias. De Haan y Havighurst (1961), indican que la creatividad es un proceso o actividad humana que provoca la producción de algo nuevo, desde un nuevo desarrollo técnico, artefacto, descubrimiento científico o una obra de arte original. John Gardner (2001 (1983), p. 126) en *El Arte de la Ficción*, no se aleja mucho de sus colegas y al centrarse en el individuo creador explica: “el individuo creativo es una persona que resuelve problemas con regularidad, elabora productos o define cuestiones nuevas en un campo y de un modo que, al principio, podría considerarse como nuevo (novedoso), pero que al final llega a ser aceptado en un contexto cultural concreto o general”

La escritura creativa es un acto humano emplazado en unas circunstancias concretas: un lugar y un tiempo determinados, y en un estado más o menos complejo de conciencia. Es una acción que provoca un desplazamiento del estado mental del escritor/creador, así como de sus lectores. Es decir, de aquellos individuos que conectan (en mayor o menor medida, dependiendo de sus competencias y de las que el texto requiera) con el potencial significativo del texto resultante.

El desarrollo en los últimos tiempos de la neurociencia cognitiva ofrece interesantes matices sobre el proceso de la escritura. Hay que afrontarlo forzosamente desde el principio de que toda realidad humana tiene origen y fundamento en el cerebro; el sistema cuerpo/cerebro/entorno caracteriza todo proceso y dinámica mental. La escritura como haz y su envés la lectura, constituyen -según establece la neurociencia- un muy reciente y fundamental hallazgo. Si la adquisición oral del lenguaje es connatural al ser humano, la lectura y la escritura (en adelante lectoescritura) precisa de un complejísimo y peliagudo aprendizaje que provoca significativos reajustes y adaptaciones en el cerebro (Croft y Cruse, 2008). Se crean, desarrollan y adaptan conexiones y redes neuronales nuevas, pues originalmente la mente no se encontraba biológicamente establecida ni destinada (diseñada) para esta innovadora actividad. Será este particular desarrollo y adecuación lo que permite al individuo adquirir, desarrollar y mejorar sus habilidades y competencias de lectoescritura. Es un hecho que sucede gracias a neuroplasticidad del cerebro. Un órgano extremadamente plástico y maleable, tal y como aseveró y demostró

Greenouch (1997(1976)), cuya organización y estructura es muy sensible a todas las experiencias. Porque nos encontramos con que el cerebro es un órgano extremadamente dúctil, cuya función primordial consiste reorganizarse y transformarse continuamente para aprender, recordar y conseguir el comportamiento adaptativo ideal al entorno de vida en el que se encuentre. No cabe duda de que escritura y lectura suponen un increíble reto para tan sensible órgano que le obliga a modificarse y ajustarse para superarlo.

No se debe olvidar, además, que conseguida por el cerebro y, por tanto, adquirida por el individuo la habilidad de la lectoescritura, la comunicación verbal escrita y el habla (la habilidad oral del lenguaje) se retroalimentan especialmente en esos momentos de transformación de las interacciones comunicativas, tal y como señala Vázquez Medel en *La oralidad del tercer entorno* (Vázquez Medel, 2014b).

La creatividad no es, sin embargo, un valor, característica o cualidad exclusivamente humana, a pesar de lo que señalan algunos autores como Trigo Aza (Aza, 1999, pp. 25-27). Antonio Damasio en *El extraño orden de las cosas* (2018), mantiene que existen una serie de comportamientos y dinámicas aparentemente asumidas como propias del individuo que aparecen en la vida animal, incluso desde las primeras células vivas sin núcleo, las células procarióticas. En este sentido, Odling-Smee, Laland y Feldman postulan que todo organismo vivo es creativo y puede llegar a tener un profundo efecto sobre su entorno y el de otros organismos (Odling-Smee, Laland y Feldman, 2003).

La creatividad tiene originalmente siempre una misma finalidad, sobrevivir: adaptarse para mantener la vida. Es la herramienta imprescindible para la subsistencia, la perdurabilidad de un organismo o un ser, también para su equilibrio (homeostasis), necesario para adecuarse lo mejor posible en su ecosistema. En resumen, será el grado de éxito de su creatividad, su capacidad de transformación y, por tanto, de adaptación a sus circunstancias y entorno lo que le permita triunfar en su objetivo primordial como ser orgánico, mantenerse vivo. Ese es su trascendental logro.

1.2. El procesamiento lingüístico.

Fue Paul Broca en 1864 (Sagan, 1979), mediante sus estudios post mortem en pacientes con afasia²⁸, quien asoció el lenguaje articulado, el control del habla en el cerebro, allí donde se forman las palabras, a la zona cortical que hoy lleva su nombre: Área de Broca. Se trata de una región o área frontal del hemisferio izquierdo. Carl

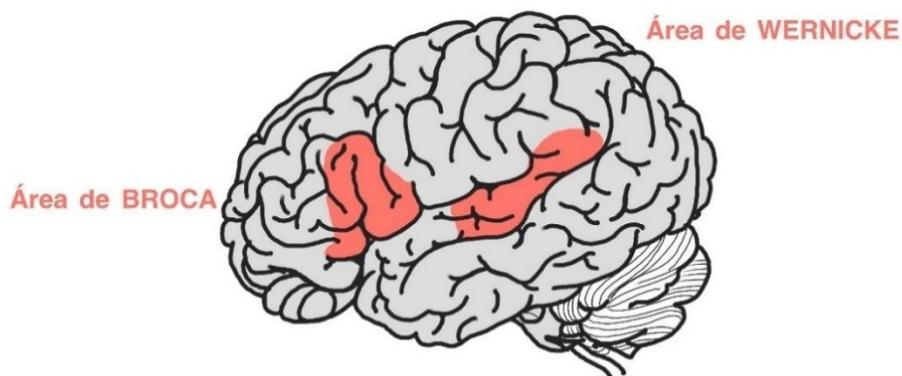
²⁸ Problema médico causado por un daño en las partes del cerebro responsables del lenguaje.

Wernicke (1874), por su parte, utilizando una metodología de investigación muy similar a la de Broca, determinó que era fundamental para la capacidad de comprensión (inteligencia) del lenguaje hablado una zona parietotemporal del hemisferio izquierdo (Área de Wernicke). Joseph Jules Dejerine (1892), con sus pioneros estudios sobre la alexia (pérdida total o parcial de la capacidad lectora), finalmente, señaló la gran relevancia que tiene la parte posterior del hemisferio izquierdo en la lectura, es decir, en la comprensión del lenguaje escrito. Según Puente Ferreras, el proceso de nuestro cerebro en el procesamiento lingüístico sería el siguiente:

Cuando se oye una palabra, su sonido lo capta primeramente la corteza auditiva, que lo transmite a la zona adyacente de Wernicke donde es comprendido. Cuando se lee una palabra, la corteza visual primaria, que percibe su imagen, la transmite a una zona de la corteza que procede a una transformación auditiva de la palabra; para una respuesta escrita a una instrucción oral, la información sigue el mismo circuito en sentido contrario; para una respuesta hablada a una pregunta oral, dado que la zona receptora del lenguaje (Wernicke) y la zona de emisión (zona de Broca) están enlazadas por un haz particular -el haz arqueado- el programa se transmite de la primera a la segunda. (Puente Ferreras, 1999, p.55)

Actualmente, los estudios permiten conocer amplias zonas de las cortezas de asociación prefrontales, parietales y temporales que, añadidas a las áreas de Broca (lóbulo frontal) y Wernicke (lóbulo temporal), también participan en estos procesos.

Imagen 1. Área de Broca y de Wernicke.



Elaboración propia a partir de Tratado fisiología médica (Guyton y Hall, 2021)

Inspirados en el psicólogo constructivista Jean Piaget (padre del desarrollo cognitivo) y su particular y dinámica visión de la relación genética (estudio de la biología que busca comprender y explicar cómo se transmite la herencia biológica de generación en generación mediante el ADN) con la epigenética (cambios hereditarios causados por la activación y desactivación de los genes sin ningún cambio en la secuencia de ADN subyacente del organismo), son diversas las investigaciones que utilizan en el ámbito de la neurociencia y la neurolingüística el término de “creoda”. Una locución que engloba y nombra esas predisposiciones o nuevas redes creadas por la dinámica entre lectura y escritura y que se desarrollan y perfeccionan con su práctica (proceso de aprendizaje y perfeccionamiento del tejido). Creoda (surcos vitales de conducta), o creodas, son las secuencias de conexión neuronales o sinápticas (acercamiento y unión de estas para transmitir impulsos eléctricos, es decir, para relacionarse y comunicar información) que se ensanchan y extienden por hábito o por instinto. La capacidad estética humana podría considerarse una creoda que se potencia y despliega cuando se adquiere la capacidad oral del lenguaje, más aún con el aprendizaje de la lectura y escritura y que permanecerá en constante crecimiento y ajuste con la práctica de la escritura creativa. En suma, existen investigaciones y resultados en el campo neurofisiológico capaces de fundamentar y explicar las dinámicas creativas y estéticas, podríamos decir incluso que “artísticas” del ser humano.

La Teoría de Emplazamiento/Desplazamiento (TE/D) engloba diferentes disciplinas científicas y postula que cada una de las zonas evolutivas de nuestro cerebro se esfuerzan por desarrollarse y hacerse más complejas. Es el *conatus* y la voluntad de ir más allá, algo esencial en el ser humano (de manera individual y colectiva), la búsqueda: nuestro tronco cerebral sostiene las bases más fundamentales e inconscientes de los procesos vitales, que se hacen más complejas cuando el sistema límbico (cerebro emocional), en el que residen las respuestas emocionales del placer (recompensa) y del dolor (castigo) interactúa con la corteza cerebral de asociación para transformarse en consciencia o voluntad de significado y de sentido. Esta transformación es fundamental para los seres humanos como clave para la supervivencia individual y colectiva. El arte, pues, cumple también una función adaptativa y homeostática, es decir, de adecuarse con el fin de mantenerse en las condiciones más favorables para sobrevivir.

A la pregunta de si el arte tiene un valor biológico siendo el hombre un ser biológico como es, habría que contestar afirmativamente, ya que

para el ser humano el arte es la dimensión que le ayuda a dar un sentido a su existencia más allá de aquellas que le mantienen *biológicamente vivo*. (Mora, 2007, p. 139)

Pero... ¿Qué significa eso de que el arte es la dimensión que le da sentido a su existencia (humana)? Existe un viejo dicho aplicable y transformado en casi todas las culturas y sociedades -máxima talmúdica, proverbio oriental, refrán popular- que define el arte como la mentira que nos permite entender la realidad. Una explicación que prácticamente engloba la manera que tiene el ser humano de expresar y constatar los mayores abstractos, mediante metáforas y parábolas. Es decir, de concretar los dilemas del mundo.

Mora (2007) señala los *tres procesos* cognitivos que según el prestigioso arqueólogo Steven Mithen, en su popular estudio *Los neandhertales ya cantaban rap: los orígenes de la música y el arte* (Mithen, 2005) se encontraban en el origen del arte:

- 1- La capacidad de crear una imagen mental que no represente fidedignamente al mundo real.
- 2- La comunicación intencional.
- 3- La capacidad de dar a “cosas” significados más allá del que tienen. Es decir, otorgarles una dimensión simbólica que no tienen por qué tener originalmente al dotarles de una historia.

Parece evidente que estos tres atributos son inherentes al ser humano. Tres complejísimo procesos cognitivos que tienen una importancia significativa en el proceso de escritura creativa:

A-La creación de imágenes mentales que no son meros trasuntos de la realidad del mundo supone algo mágico, casi un *imago* según la definición lacaniana (Lacan, 1946) de inaccesible a nuestros ojos por espacio imaginario, idealizado, inextenso e indivisible:

Le da fundamento a una forma de causalidad, que es la causalidad psíquica misma (...) el imago es esa forma definible en el complejo espacio-temporal imaginario que tiene por función realizar la identificación resolutive de una fase psíquica, esto es, una metamorfosis de las relaciones del individuo con su

semejante” (Lacan, 1998(1946), p.178)

B-La voluntad intencional que pretende activar determinadas imágenes en los lectores potenciales en busca de una comunicación completa y exitosa.

C-La dimensión simbólica, seguramente el potencial más extraordinario y sorprendente de la comunicación verbal estética (oral o escrita): la capacidad de trascender los significados y sentidos más habituales de las cosas, seres, situaciones, personajes...Un proceso que nos permite elucubrar y especular para así crear otros mundos y universos: posibles e imposibles y de ensueño o pesadilla.

Las dinámicas de escritura creativa conectan y activan amplísimas zonas del cerebro. Arrancan las “tres potencias del alma”, como las denominó San Agustín de Hipona: memoria, entendimiento y voluntad. Fantasía e imaginación serían variantes particulares pertenecientes a esta santísima trinidad del alma creativa.

1.3. Lectoescritura.

La competencia lingüística es imprescindible, pero no suficiente, para poseer una buena competencia literaria. Hay que sumar las infinitas variaciones que ofrece el desarrollo del lenguaje, los innumerables desafíos, retos y emociones de los que participan otras vías de comunicación estética que no son verbales. El lenguaje hablado, oral, es consecuencia de un larguísimo proceso evolutivo, dos millones de años desde el homo habilis hasta el sapiens sapiens que se supone que somos. Un lento y proceloso camino, con varias alteraciones genéticas demostrables, en el que solo ayer, hace unos 5.000 o 6.000 años aproximadamente, nace la escritura. Un proceso que, tras florecer, se regula y desarrolla ya dentro de pequeñas comunidades que la establecen y codifican como elemento comunicacional y reserva, memoria, de acontecimientos. Es la presión social y cultural, no genética, la que lo impone. Deciden que su provecho y utilidad les interesa como individuos, familias y grupos. Los humanos lo utilizan para comunicarse e influir en sus iguales, para explicar el mundo y es una invención, una meta casi mágica: posiblemente la mayor creación del hombre como raza.

El jardín de las lenguas es el espacio cultivado más sobresaliente del

cerebro humano. Al referirse a él, se puede hablar de *otra naturaleza* para definir ese fenómeno enigmático que denominamos lenguaje. Chomsky en *Cartesian linguistics* (1966) insistirá en el aspecto creativo del lenguaje por su alcance indefinido y su libertad frente a la influencia de los estímulos, definiéndolos como la expresión esencial de la naturaleza humana. En efecto, el lenguaje integra el genio inventivo del hombre en las formas más diversas y elaboradas, desde la poesía al discurso político y a la expresión fundamental de lo que se está de acuerdo en llamar la naturaleza humana (...) El lenguaje es la más ejemplar de las re/present/acciones de las que es capaz el cerebro” (Vincent, 2009, p. 389)

A medio camino entre lo innato y lo necesariamente adquirido por imitación y emulación, Vincent añade:

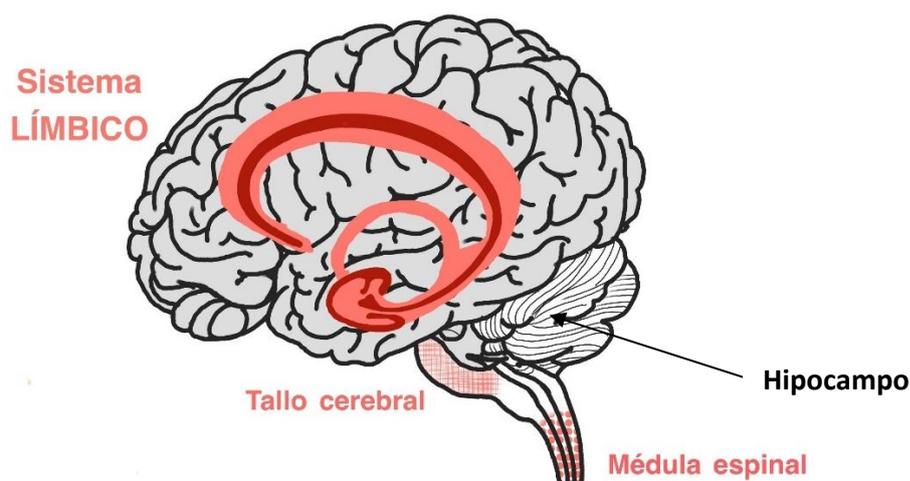
Es tan cierto decir que el lenguaje es el resultado de un aprendizaje como afirmar su naturaleza instintiva y hereditaria (genética). El aprendizaje de la palabra pone en juego capacidades innatas, independientes de la modalidad vocal o manual” (Vincent 2009, p. 389)

Vincent, tras apuntar varios ejemplos, defiende la existencia de una naturaleza instintiva del lenguaje en el ser humano: “Significa que existen en el cerebro dispositivos anatómicos y organizaciones neuronales de origen genético que le permiten aprender a hablar durante un periodo crítico” (Vincent, 2009, pp. 91-392). Se trata un proceso complejísimo, el de la adquisición del lenguaje en el ser humano (Vincent, 2009, p. 406), que implica a más de veinte áreas corticales que se asocian al tratamiento fonológico. En suma, una pluralidad de subsistemas funcionales bien diferenciados.

Parece que esta suele ser una pauta constante en relación con el lenguaje, muy especialmente cuando la palabra se utiliza para proyectarnos hacia el fascinante mundo de la imaginación y la fantasía: utilizamos amplias zonas del cerebro que se interconectan para producir efectos extraordinarios, que afectan a nuestra motricidad, nuestro sistema emocional, nuestras representaciones cognitivas, y que en ocasiones -de manera mediata o inmediata- activan también nuestras capacidades ejecutivas.

La emoción. No existe creación sin emoción, una función esencial para la supervivencia del individuo. Nos referimos a procesos y ocupaciones que se reúnen, catalogan y traducen, se codifican, en términos neuronales en ese cerebro interno dentro de nuestro cerebro que es el cerebro límbico-cerebro emocional y el hipocampo, directamente relacionado con el funcionamiento de la memoria, la generación y recuperación de recuerdos, y las emociones por lo que interfiere en nuestro aprendizaje, ayudándonos a consolidar los conocimientos que vamos adquiriendo. Mora explica que las emociones no solo resultan de evocaciones que se producen ante un estímulo externo (un susto, un ataque, un accidente), uno interno (un recuerdo) o un proceso que da soporte básico a la comunicación entre congéneres (lenguaje emocional), también es la llama que calienta y da sentido y coherencia a la razón, al pensamiento y a los procesos mentales y -por ende- al pensamiento creativo (Mora, 2017).

Imagen 2. Sistema Límbico.



Elaboración propia a partir de Tratado fisiología médica (Guyton y Hall, 2021)

La emoción es fundamental e imprescindible en todo proceso cognitivo y, particularmente, para esas funciones esenciales que son el aprendizaje y la memoria. Dentro de ellas está la atención y la memoria ejecutiva, imprescindibles en el lenguaje y la lectura. La emoción, a través de la amígdala, alcanza las diversas áreas de la corteza cerebral. Esto incluye las zonas principales de procesamiento del lenguaje y la lectura, es decir, los territorios de Wernicke y de Broca. Podemos deducir, por lo tanto, que no se podría leer ni escribir texto alguno, ni libro, folleto o prospecto sin esa llama, esa pasión, sin ese destello emocional (curiosidad o interés, fascinación) que en nuestro cerebro se produce para provocar la atención esencial que se necesita para leer. Una atención que

opera en el contexto del estudio y la lectura.

Curiosidad. Es la semilla emocional, ese chispazo que provoca la curiosidad que supone este interés resulta connatural al ser humano. Destaca sobremanera como el ingrediente supremo para ser creativo. Es un proceso que se origina en el cerebro de los individuos como un código de funcionamiento que lleva a crear nuevas preguntas y respuestas. En el arte, en particular, el creador explora y busca, siempre con curiosidad. Resulta de aplicar un color, una textura o una pincelada en la superficie de un lienzo, por ejemplo. Tal vez la exploración ocurre en cada presión y movimiento de las manos sobre al modelar con barro o a cada martillazo y cincelada contra la piedra o el mármol de escultor. Es la curiosidad del artista lo que le empuja a conseguir algo nuevo, diferente al mundo real o a recrear y reinventar otra realidad idealizada. Es el encuadre, la parcelación de una parte de la realidad en un momento determinado lo que denota un mundo alternativo. En el caso de la escritura y la lectura, aún resulta más importante pues, en la misma realidad del lenguaje, las palabras están connotadas de emocionalidad y la elección de unas en vez de otras sirve para definir, calificar y relatar circunstancias, sucesos y personajes. Un proceso de evocación crucial para el resultado y el impacto de la narración, a menudo, para que se produzca la comunicación con el potencial lector. La palabra está repleta de historia, de memoria, deseo, emoción, capacidad de empatía y de fascinación.

1.4. El cerebro en el proceso de escritura creativa.

Llega el momento de afrontar qué ocurre en el cerebro cuando, una vez adquiridas las competencias orales y de lectoescritura, se inicia un proceso con voluntad creadora. Supone toda una odisea de interacciones en nuestro cerebro en el que recordamos y transformamos esas experiencias y los relacionamos con otras, con distintas ideas y saberes.

Escribir es una tarea muy compleja que implica procesos mentales diversos, cognitivos y afectivos, y en el que se ve comprometido todo el cerebro. Escribir supone, al menos, un conocimiento de los códigos de lenguaje (fonemas, grafemas, palabras), una capacidad para convertir los fonemas en grafemas, un conocimiento del sistema grafémico, una actividad psicomotriz, una capacidad visoespacial que permita distribuir, juntar y mezclar palabras, además de los conocimientos y memorias sobre el mundo y nosotros mismos. La

escritura y la lectura se aprende a partir del lenguaje hablado. (Lebrero, Fernández y García, 2015, p. 27)

Parece indudable que son fundamentales el pensamiento lateral y el analógico para el proceso de escritura creativa. El *lateral thinking* o *thinking out (side) the box* es la personalísima estrategia del escritor al enfrentarse al papel en blanco. Conforma su sello diferencial y connatural buscar perspectivas fuera de lo aparentemente establecido más allá del razonamiento lógico (o pensamiento vertical) más común (se entiende por analogía la capacidad de comparar y establecer relaciones entre elementos, cosas y sucesos de distinta naturaleza). Sobre la segunda dimensión, el pensamiento lateral y analógico, afirma Manuela Romo (2003):

La estrategia más genuina del pensamiento creador es la analogía, mediante ella se conectan realidades muy distintas en formas originales y valiosas²⁹. A este proceso se han referido autores de muy diversa forma: Koestler en su obra clásica *The act of creation* lo llamó “bisociación” y consideraba que el verdadero logro en muchos descubrimientos científicos es ver una analogía donde nadie la había visto antes, Mednick definió creatividad en términos de asociaciones remotas (Mednick, 1962). Es muy interesante desde la psicología cognitiva, a este respecto, la obra de Holyoak y Thagard (1995), *Mental leaps: analogy in creative thought*, quienes consideran la analogía como la esencia del pensamiento creador (Romo, 2003, p. 22).

1.5. Escritura literaria, dramática y de guion.

Es la analogía la máxima de cualquier relato que no sea ensayístico (y a menudo en estos también al metaforizar abstractos en concretos), es la manera de explicar el mundo y de ejemplificar. Con el nacimiento del Teatro y, a finales del siglo XIX y principios del XX, con la aparición del Cine cabe suponer que esas maneras de analogía y de concreción en la lectoescritura se adaptarán para plantear una representación o recreación. El nacimiento de estos artefactos narrativos y comunicativos (el último unido a un avance tecnológico) modificará la manera en que los escritores dramáticos (y los guionistas) y

²⁹ Sería la capacidad de hacer metáforas.

los lectores (actores, productores y directores) que vayan a dejarse indicar por esos textos (además de los lectores que degusten estos escritos) se enfrenten al texto. Resulta necesario un conocimiento común del artefacto definitivo para el que se utilizará (película o representación teatral), la manera en que se utilizará (actos, escenas, secuencias y hasta planos), las posibilidades de representación o recreación en cada caso y la capacidad que cada frase en papel tiene de proponerlo (por ejemplo en el cine: un mayor énfasis en lo que dice un personaje sugiere de un primer plano, una ubicación y espacio muy descrito y detallado supone alargar en el tiempo la descripción visual y mostrar todos los detalles que se indican, etc...; la acumulación de frases cortas y con punto y seguido apunta un montaje más acelerado. La abundancia de frases largas y subordinadas propone planos más largos en su duración).

Proponer situaciones e imágenes para relatar. Escribir un guion y un libreto supone imaginar situaciones por escrito y en el cine también proponer e insinuar, a menudo, sucesivas imágenes “relativamente” encuadradas. Esto significa rememorar, recrear y reinventar esas imágenes a partir de las que se han percibido en la vida y recuerda el cerebro. Para ello (más aún para el realizador) es muy importante la capacidad de percepción, así como el aprendizaje y la memoria hasta el punto de que este consumo e interpretación de imágenes (la educación pictórica, fotográfica, arquitectónica, cinematográfica, visual y audiovisual en general) supone la propia modificación física del cerebro (igual que ocurre con la lectura) y la aparición de creodas.

En la memoria, dentro del contexto de las imágenes, influyen factores culturales, de aprendizaje y se acumula también la imaginaria tanto de la Historia del Arte percibida como del mismo cine y el entorno en el que se desenvuelve cada autor guionista en cuestión. El ser humano se influye y educa por imágenes del pasado y del presente. Esto hará que lo que se enuncie y plantee en un texto (dramático o guion) sea deudor del aprendizaje de lo observado y retenido, así como de la manera particular de haberlo guardado (memorizado) de quien lo describe y propone.

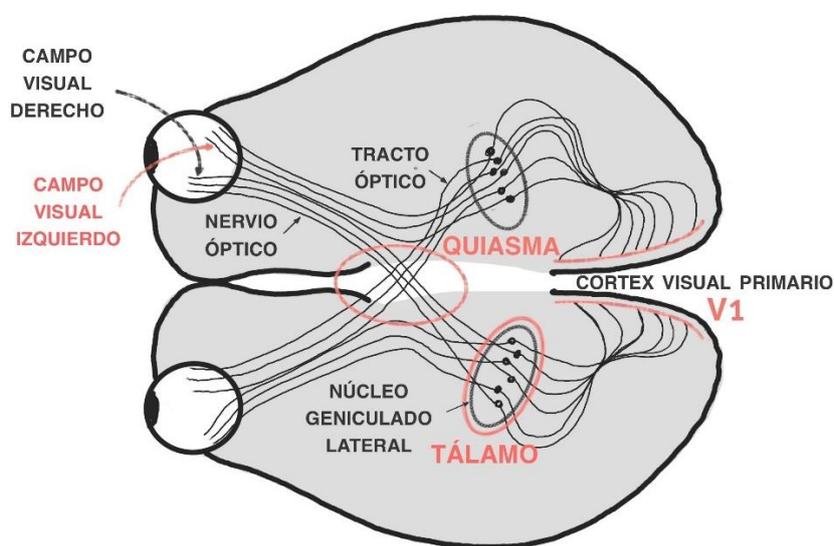
1.6. La percepción visual.

Hace apenas uno años, se descubrieron diversas áreas visuales en el cerebro cuya existencia y funcionamiento ni siquiera se habían imaginado. Tales hallazgos supusieron que, en el proceso de percepción visual humano, se revelara que ver, interpretar y comprender las imágenes no son asuntos fácilmente disgregables (Zeki, 2005, p.89). Las

diferentes áreas visuales, algunas de las cuales están especializadas en procesar distintos aspectos de toda escena e imagen (tales como la forma, el color y el movimiento) denotan cuestiones muy relevantes sobre los motivos por los que el cerebro los procesa en comportamientos distintos.

La conexión visual más importante entre la retina (donde captamos visualmente la realidad) y el cerebro se conoce como nervio óptico. La información que se transmite es eléctrica, pero al llegar a las neuronas, esa electricidad se transforma en química. La información se transfiere de una neurona a otra gracias a estas transmisiones químicas que llevan la información desde el terminal neuronal en el que se han liberado al terminal de la otra neurona, un proceso que se conoce como sinapsis. Así, la retina de cada ojo se conecta con una parte concreta de la corteza cerebral. Se denominó originalmente “retina cortical”, posteriormente corteza “visual-sensorial” y, más recientemente, corteza visual primaria o área V1 y se ubica en la parte posterior del lóbulo occipital. Es una parte muy concreta de la corteza cerebral y se emplea específicamente la visión. En suma, la retina se conecta exclusivamente con una parte muy delimitada del cerebro, la corteza visual primaria (Ver imagen 3).

Imagen 3. Proceso de Captación Visual.

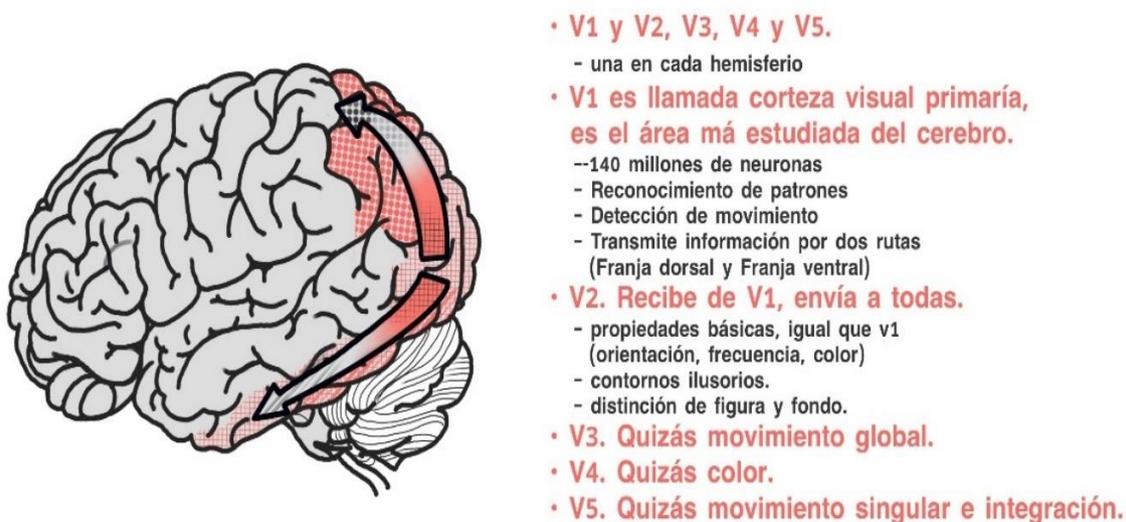


Elaboración propia a partir de Tratado fisiología médica (Guyton y Hall, 2021)

Hasta el córtex visual primario (V1) llegan muchos tipos diferentes de señales – relacionadas con el color, luminancia, movimiento, forma, profundidad, etc...-. Las células de V1 que reciben estas señales relacionadas con la visión se agrupan cuidadosamente en “compartimentos diferentes” y especializados para luego enviarlas a

otras áreas visuales, tanto de forma directa como a través de las áreas intermedias que rodean V1. Semir Zeki (Zeki, 2005, pp. 78-79) señala que esta corteza visual primaria o V1 actúa como distribuidor de estas señales. Es decir, reparte los datos de la imagen, los diferentes atributos, a las diferentes áreas visuales de la corteza que le rodea, aunque también participa de forma importante en el propio procesamiento visual, cuyo resultado comunica a las áreas visuales que se encuentran a su alrededor. Por lo tanto, lo que denominamos parte visual del cerebro, es una colección de muchas áreas diferentes (V1, V2, V3, V4, V5), de las cuales V1 (corteza visual primaria o corteza estriada) sería la puerta principal de la retina que da paso a las demás áreas visuales y la más importante. Simplificándolo mucho, se podría decir, que uno “ve” con V1 y “comprende” o “entiende” lo que ha visto con la corteza “asociativa” que le rodea.

Imagen 4. Corteza Visual y Proceso de Comprensión de una imagen.



Elaboración propia a partir de Tratado fisiología médica (Guyton y Hall, 2021)

Cada célula de estas áreas (visuales) es muy selectiva respecto al tipo de señal o estímulo al que responde. Neitz y Jacobs (1990, pp. 621-636) señalan que una de estas neuronas puede reconocer y trabajar, por ejemplo, un determinado color, pero no otros. Estas células trabajan tan concretamente que desprecian otros aspectos de la imagen como es la forma. Explican su asombrosa concreción pues se excitan y actúan con el rojo, por ejemplo, pero se inhiben ante el verde. Las hay que se activan con el blanco y no actúan ante el negro (o viceversa). De esta manera, por ejemplo, (Urtubia Vicario, 1997, p. 259) el área V4 y sus neuronas son las responsables de que podamos percibir los colores, aunque no sea exclusivamente esa región cerebral la implicada.

Sorprende que, entre los 100.000 millones de neuronas que puede tener el sistema nervioso humano, exista un grupo tan específico de las mismas y en unas regiones cerebrales determinadas que respondan a unos diversos aspectos tan concretos de la imagen (imágenes): una forma, un color determinado y no otro, el movimiento (V5), el reconocimiento de rostros³⁰ (como es el caso en el giro fusiforme del cerebro). Que, a pesar de esa especificidad tan concreta, el individuo perciba y tenga inmediatamente una impresión conjunta de cada imagen con todos los atributos a la vez.

Todo este proceso de percepción se inicia desde la corteza visual primaria o V1, que luego lo distribuye a las otras áreas del cerebro donde cada célula (neurona) responde únicamente a una señal muy concreta para la que está diseñada. De igual manera, los estímulos que recibe el ser humano del mundo exterior cuando mira no se procesan en el cerebro todos a la vez, aunque esa sea la sensación de percepción. Ocurre en distintos momentos “neuronales” y en zonas geográficas cerebrales diferentes (Mora, 2005, p.84). Existe una jerarquía temporal inapreciable para el individuo a la hora de procesar toda la información.

Las diferencias y la especificidad jerárquica que se produce entre las funciones cerebrales de la vista no responden a la pregunta de por qué cada uno encuadra o encaja de una manera u otra la realidad que percibe ante sí, cómo la imagina, recrea o reinventa. Sin embargo, ayuda a entender mejor cómo funciona el proceso visual: a partir de la realidad, de los elementos que aparecen y se ubican espacialmente, pasando por el ojo y su funcionamiento, hasta los procesos cerebrales más complejos que analizan de manera selectiva, los atributos de esa realidad exterior. La formación cultural, social y artística, el entorno, la imaginación, el arte y la idiosincrasia, las particulares emociones propias de cada individuo no pueden explicar de manera conclusiva la manera de seleccionar, imaginar, de crear imágenes y de encuadrarlas y encajarlas. No obstante, es a través de estos procesos sensoriales y cerebrales son como los fija en la memoria y los recuerda y evoca para recrearlos, reinventarlos o reconstruirlos como imágenes, aunque sea por escrito.

³⁰ La abundancia de neuronas encargadas del reconocimiento de rostros podría explicar la importancia que el retrato pictórico y fotográfico han tenido siempre en la sociedad y viceversa: el cerebro dedica toda una región cortical al reconocimiento facial, lo cual además indica que el rostro aporta una gran cantidad de información interesante e importante para el cerebro.

1.7. Creación y adaptaciones.

En el caso de las adaptaciones de una novela o una obra de teatro a una película, a la hora de escribir un texto guía o guion que sirva para diseñar y plantear el film hay varios aspectos que conviene señalar. Tal y como refieren Vázquez-Medel, Mora y Acedo García (2020, p. 9) debe considerarse la escritura creativa (en general) desde las diferentes teorías de la acción humana, a partir de la primera fase del polo poético productivo del modelo socio-semiótico de la comunicación, que permite considerar todo un amplio conjunto de factores que afectan al estado de la mente humana en el momento del proceso creativo -o en el recreador de correcciones, tal y como ocurre en un posible adaptación-: factores de carácter biográfico, económico, político, social, ideológico, religioso y psicológico. Además de todos ellos, esta investigación propone como un factor decisivo la naturaleza del artefacto (Cine y/o Teatro) para el que el texto se crea y está destinado.

Vázquez-Medel, Mora y Acedo García (2020, p. 9) mantienen que la escritura creativa, incluso en sus profundas transformaciones que pueden suponer en los entornos transmedia y digital, se contempla desde la necesaria complejidad desde la TE/D que articula todos los datos anteriores desde las tres coordenadas espaciales, temporales y personales (o de contenidos de conciencia):

La consideración de la mente humana desde la TE/D como un sistema abierto, complejo y dinámico con tres dimensiones básicas -cuerpo, cerebro y entorno- íntimamente interrelacionadas permite una más adecuada comprensión de las dinámicas de escritura, si bien acepta que nunca podrá agotar las variables que inciden en dicho proceso de escritura creativa, que ni siquiera son accesibles para el propio creador, que siempre dice algo más y algo menos de lo que quiere decir, y por ello, al menos virtualmente, existen diferencias (a veces muy importantes) entre la *intentio auctoris* y la *intentio operis*. (Vázquez-Medel, Mora y Acedo García, 2020, p. 9)

El presente estudio añade el entorno audiovisual en general y cinematográfico en particular como un factor transformador de la escritura creativa, algo completamente asumido en la actualidad, pero que bien podría compararse con la influencia en la escritura que están teniendo hoy en día los entornos digitales y transmedia.

El proceso de escritura creativa necesita de todas las dimensiones básicas de la mente humana:

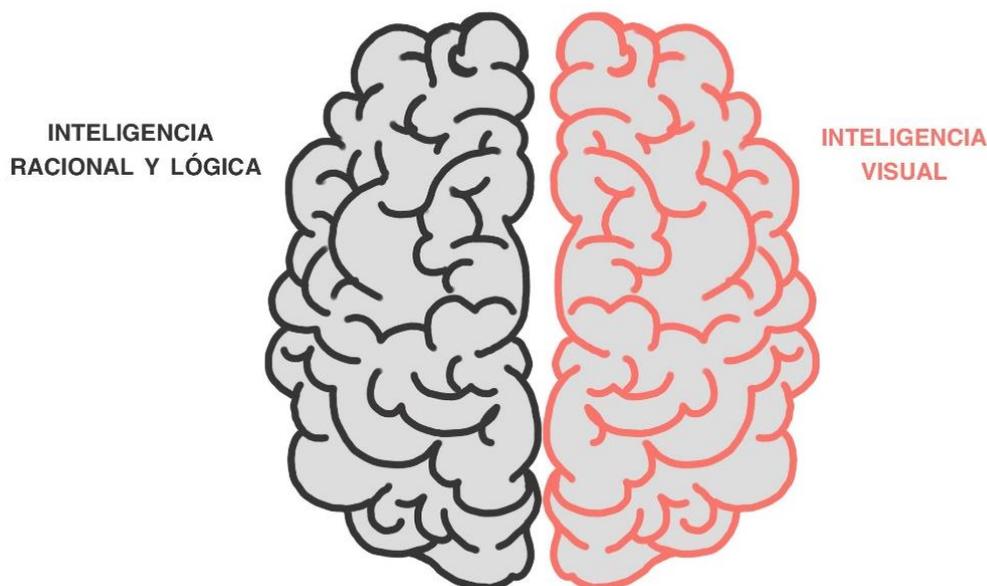
-La **inteligencia motriz**, fundamental en la materialidad de la escritura, algo que permite comprender y analizar las significativas diferencias de la escritura manual o caligráfica y la del teclado de la máquina, del ordenador (Smartphone y tablet)

-La **inteligencia emocional** (sistema límbico, hipocampo), que nace con el impulso escritor, es la culpable de la motivación para escribir, y también articula y matiza todas las posibles representaciones verbales, pues nada de lo humano es ajeno a la dimensión de la emoción y el sentimiento como elaboración compleja de los factores que nos mueven desde fuera.

-La **inteligencia racional y lógica**, que establece planes creativos y preside los procesos de emisión lineal de las palabras, regidas incluso en sus modalidades gráficas por las dimensiones fonético-fonológicas, morfosintácticas, léxico-semánticas y pragmáticas del lenguaje oral. Ahí se encuentra la inteligencia lingüística, en el hemisferio izquierdo. Como las áreas de Broca y Wernicke, ubicadas en la tercera circunvolución frontal, en las secciones opercular y triangular del hemisferio izquierdo

-La **inteligencia visual espacial**. La inteligencia visual espacial parte de la Teoría de las Inteligencias Múltiples de Howard Gardner (1983), que identificaba ocho tipos de competencias diferentes –lingüística, musical, lógico-matemática, espacial, kinésica, interpersonal e intrapersonal, a las que más tarde añadió la inteligencia naturista y existencial. La inteligencia visual espacial suele ubicarse en el hemisferio derecho y es la capacidad de percepción de la realidad y sus detalles que sirven para la formación de modelos mentales que puedan ser rotados y manipulados de manera abstracta, o bien reproducidos gráficamente.

Imagen 5. Hemisferios Cerebrales.



Elaboración propia a partir de Tratado fisiología médica (Guyton y Hall, 2021)

-La **inteligencia ejecutiva**, que controla y mantiene todo el proceso de escritura desde la sección de los lóbulos prefrontales. Todo el cerebro humano movilizado en el proceso de escritura.

Imagen 6. Area de Inteligencia Ejecutiva.



Elaboración propia a partir de Tratado fisiología médica (Guyton y Hall, 2021)

Hay que señalar y añadir, que en función del género y el tipo de escritura (Vaquez-Medel, Mora y Acedo García, 2020, p.10), así como de su dimensión *rhemática* o

expresiva y *temática* o de contenido, durante la redacción creativa se activan determinadas zonas específicas de nuestro funcionamiento cerebral, como las dedicadas a los procesamientos auditivo, visual e incluso al resto de los sentidos, que son muy eficaces para uno de los recursos más importantes de la creación: la evocación. También otras partes como el sistema límbico (especialmente la amígdala), orientando y coloreando emocionalmente, tanto en la enunciación como los enunciados. No obstante, lo más señalado, seguramente, de todo este proceso de escritura sea el uso cerebral de las zonas asociativas que se encuentran activas que tal y como asegura Mora (2020) tiene también una función homeostática (estable), terapéutica y de mantenimiento de la reserva cognitiva.

La escritura creativa y adaptativa -aún más esta segunda- incluye también un planteamiento activo y creativo de la lectura. Leer no es un acto pasivo absorbente y asimilable, sin más, de lo que hay escrito en un libro, sino que es un proceso activo (*re-creativo*) de lo que allí se describe para acotar, versionar, añadir, quitar, modificar, relacionar, trastocar, asociar y añadir (aún más si cabe en el caso de las adaptaciones); algo muy significativo también a la hora de enfrentarse a un guion cinematográfico o un libreto teatral. Vázquez-Medel y sus compañeros lo resumen perfectamente al referirse al concepto de leer:

Leer significa activar un amplio arco cognitivo que involucra la curiosidad, la atención, el aprendizaje, la memoria, la emoción, la consciencia, el sentimiento, el conocimiento y el pensamiento, llegando a construir esos puentes tan necesarios como reales entre humanidades y ciencia. Y uno de esos puentes, y como ejemplo, es la belleza, esa experiencia que evoca la lectura de tantos párrafos de la buena literatura. Belleza que, arrancada de las palabras, en el caso de la lectura, no existe en el mundo, sino que es creada por el propio cerebro humano. Belleza que es experiencia individual, elaborada por el cerebro de modo diferente en cada persona que la siente. Belleza: prodigio del cerebro que la crea y la recrea. (Vázquez-Medel, Mora & Acedo García, 2020, p.10)

2. Teatro y Cine. Artes Espectaculares.

El Cine desde su nacimiento se ha emparentado con el Teatro. Son dos disciplinas que tienen un difícil encuadre dentro de las clasificaciones más habituales de las bellas artes. Tadeusz Kowzan, por ejemplo, así lo hace:

Las nociones tradicionales de espacio y tiempo serán el punto de partida de la división de las artes en dos grandes grupos: las artes espaciales y las artes temporales. El primer grupo abarca las artes plásticas -el dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura- y todo lo que habitualmente se denomina artes visuales. El segundo grupo comprende la música y la literatura. (Kowzan,1992, p.19)

Desde esta perspectiva, el teatro sería un arte temporal, pues se consideró tradicionalmente (desde los griegos) siempre como uno de los géneros literarios, distinto de la lírica y del relato principalmente por su forma dialogada, aunque hubiera casos muy fronterizos formalmente entre estos géneros (teatro lírico, novela dialogada...). La profesora M^a Carmen Bobes Naves (1981, p. 11) sin embargo, explica que existe algo fundamental en el texto dramático que lo especifica frente a los otros géneros literarios, y es que el diálogo no se ofrece como una forma elegida por el autor entre otras posibles (como sería el caso de un poema lírico o de una novela dialogada) sino como forma impuesta en la virtualidad de la representación.

La profesora Bobes Naves se refiere a que el teatro es directamente representable y no se trata de un género que necesite de una adaptación. Tal vez por este motivo, Kowzan añade en su intento de categorizar las Artes que existe un tercer grupo formado por las artes del espectáculo:

El arte del espectáculo no pertenece a ninguno de los dos grupos mencionados. En nuestra opinión constituye un grupo particular y diferenciado... Es el arte cuyos productos se comunican necesariamente en un espacio y en un tiempo determinados ... Los productos del arte del espectáculo necesitan los dos elementos a la vez. Esto los distingue de las demás artes, y nos induce a considerarlos como un grupo autónomo ... Una obra de arte que se comunica obligatoriamente en el espacio y en el tiempo. (Kowzan, 1992, p.26)

Parece indudable que el Cine, a tenor de los postulados que especifica Kowzan, sería también un arte del espectáculo, igual que otros que enumera:

La representación de un drama y un escaparate animado, la misa pontificia y el juego de agua, el espectáculo de variedades y el cine, las sombras chinescas y la coronación real, el patinaje artístico y el recital de un cantautor, la ópera y la reconstrucción cinética, el cortejo carnavalesco y la recitación de un rapsoda, los fuegos artificiales y la pantomima, el striptease y la fiesta principesca, las marionetas y el número del prestidigitador, el optófono y el desfile militar, el circo y el cosmorama, el ballet y la exhibición náutica, luces y sonidos, y la linterna mágica, la canción de verbena y el concierto sinfónico, las evoluciones de los gimnastas y el espectáculo de autómatas, son otras tantas manifestaciones del arte del espectáculo. (Kowzan, 1992, p.26)

La explicación de este semiólogo y su comparación con distintas disciplinas más o menos peculiares hay que relativizarla, pero deja algo en claro: Teatro y Cine fundamentan su capacidad comunicativa y expresiva principalmente en el espacio y el tiempo para formular su discurso. Son dos disciplinas audiovisuales de carácter espectacular.

La mirada de Walter Benjamin. emparenta al Cine con la Arquitectura, un arte que el filósofo mantiene que siempre estuvo pensado, desde sus orígenes, como una creación destinada al consumo y disfrute masivo debido al coste y al carácter monumental de sus productos. De ello puede deducirse que lo emparenta como arte especial pues a partir de los planos se construye el monumento, hay una transducción.

El autor de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* también analiza y diagnostica con cuidado las implicaciones de las transiciones y mutaciones de la literatura al periódico, de la pintura a la fotografía y luego a la fotografía masiva, del teatro y la danza hacia el teatro y danza de masas, etc. Mantiene que la manera de reproducir técnicamente una obra de arte, incluso a la reproducción mejor acabada, le falta algo:

...el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar

en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales (...) El aquí y ahora del original constituye el ejemplo de su autenticidad. (Benjamin, 2021, p.5)

Benjamin subraya el hecho de que el cine, en tanto arte que es ilustre vástago del siglo XX, es un objeto de arte que solamente puede ser concebido para las masas, y, por lo tanto, como un nuevo arte que incluso en términos técnicos, es imposible que sea producido o consumido sólo por unos pocos individuos o por pequeñas élites. En eso se diferencia del teatro y también en su liturgia y en lo que podríamos denominar como aspectos metateatrales: afirma que la más mediocre representación de una obra de teatro es, en un cierto sentido, superior a la mejor película desde su propia naturaleza, aunque su impacto y repercusión tenga un menor alcance. Lo es, precisamente, porque la película carece del elemento *vivo* que sí está presente siempre en el teatro. Una diferencia fundamental y que implica una serie de consecuencias: en el cine hay una serie de mecanismos, de montaje, de tests ópticos, de manejo de cámara y el actor representa para un aparato. No hay contacto directo con la energía del público que modifica el hecho teatral. En la obra de teatro el actor mantiene siempre una relación *directa* con su propio público, lo que le permite reaccionar a las respuestas del espectador (retroalimentación o feed-back), modificando incluso si es necesario y sobre la marcha la propia actuación y representación, algo que en el cine está completamente excluido. Toda el aura que rodea a la representación teatral, cuando el público puede ver personalmente al intérprete antes y después de la presentación de la obra, y lo observa transfigurarse en la escena, y lo saluda y felicita en su camerino al final, todo eso se pierde también en el caso del actor o intérprete de la obra de cine. Incluso, y de manera más profunda, Benjamin señala que, en esa representación *viva* del actor de teatro, sobrevive siempre un vínculo que evoca, irreparablemente, a la primera y original representación de esa obra en su contexto de creación original y toda la tradición que conlleva la pieza.

2.1. El arte teatral.

¿Qué es el teatro? Definir precisamente el objeto teatral es algo inabarcable para la presente investigación. Peter Brook decía que podía tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo: “Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro

le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar el acto teatral” (Brook, 1969, p.11). Con relación a eso que ocurre, a esa comunicación que nace, el escritor y director David Trueba cuenta que Fernando Fernán Gómez sostenía que la gente iba al teatro a ver si se equivocaban los actores (Trueba, 2017, 5:13). Seguramente sea un chiste, una broma en la que este actor revela lo que se produce en el hecho teatral: la emoción y energía que nace y se produce en una representación. Un acontecimiento coyuntural, un momento efímero y que no volverá a suceder, que jamás volverá a producirse exactamente igual y que implica a unos emisores que son los actores que se expresan y comunican y a un público que lo presencia en directo.

Desde la semiótica se puede plantear que el hecho teatral es el conjunto de todos los elementos que intervienen en lo que genéricamente se conoce como teatro y que está compuesto por dos macroelementos fundamentales: el texto y la representación (Gutiérrez Flórez, 1989, p.78). Un arte, el del teatro, que, tal y como afirma María del Carmen Bobes, podría definirse como un género literario cuyo fin es su representación ante unos espectadores en un escenario, durante un tiempo y en un espacio concretos (Bobes Naves, 1987, pp. 24-27) (Bobes Naves, 1988, pp. 78-80).

Bobes Naves repasa en sus trabajos, en concreto en su artículo titulado *Posibilidades de una Semiología del Teatro* (1981), la doble naturaleza de este artefacto literario y espectacular. Asume que tanto texto como representación se actualizan en el espectáculo teatral, a pesar de que son distintas realidades (1981, p.14). Bobes Naves recuerda como Anne Ubersfield (1977) llega a la conclusión de que el texto teatral incluye virtualmente la representación y que lo teatral no se resume exclusivamente en la representación y la puesta en escena. El texto ya es teatro e incluye su representación. Es decir, contiene el diálogo (si así lo señalara) así como todo el conjunto de signos que pueden realizarse durante la representación. No una representación concreta, sería una imaginada, pero el texto ya se plantea indudablemente como algo representable.

La semiología estudia el teatro como texto y como representación, como un conjunto coherente de signos diversos que buscan sentido coherente en cada representación. Bobes Naves explica que el paso decisivo para una semiología del teatro sucede cuando se reconoce precisamente la complejidad de códigos necesarios para interpretar los signos lingüísticos y no lingüísticos que se actualizan en escena.

Es Tadeus Kowzan (1969, 1997) quien desmenuza el teatro hasta en 13 sistemas de signos: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y el sonido. Unos

son signos auditivos otros visuales, unos se manifiestan en la persona del autor, otros en el espacio escénico. Todos ellos contribuyen a crear un espectáculo específicamente distinto de otras manifestaciones artísticas, literarias o no-literarias.

Todo esto es el teatro y mucho más: el espectáculo, la energía y la comunicación que se produce entre unos actores que ante un público en vivo llenan un espacio vacío y por mimesis o diégesis, o por la suma de ambas más un conjunto de signos (mediante sus movimientos y la palabra, o la ausencia de ella, y una serie de signos lingüísticos y no lingüísticos) relatan una historia que produce una reacción en los espectadores que, a su vez, influye de alguna manera en la representación haciéndola única. El resto de los matices y especificaciones sobre lo que se presenta ante nuestros ojos durante el hecho teatral viene después:

La complejidad, heterogeneidad y plurivocidad del hecho teatral, ese multiforme conjunto de categorías, signos y sistemas codificadores en el que pretendemos establecer un orden, una coherencia y una jerarquía, precisando el lugar y las relaciones que existen entre esos diversos elementos, es decir, sistematizarlos después de describirlos” (Gutiérrez Flórez, 1989, p.79)

2.2. El arte del cinematógrafo.

Es necesario plantear algunos asuntos de capital importancia sobre el Cine entendido como una de las Bellas Artes y como sistema estructurado de signos (lenguaje) que no se pueden obviar, aunque sea de una manera resumida, sencilla y esquemática, antes de emprender la presente investigación. La consideración de que todo objeto artístico es un lenguaje parece ser primordial y la consideración de las películas, al menos algunas, lo son.

A partir de los trabajos de Roland Barthes³¹ podríamos asumir el objeto artístico como el ejemplar elegido de esa dimensión del discurso que es el texto, la textualidad, el aspecto o el envés del lenguaje que no es comunicativo. Jesús G. Requena plantea que quizás, por qué no, es la cara que nos revela su dimensión estética, aquello indecible y que pierde su sentido al descomponerlo y analizable: “...y si esto fuera así podríamos arrancar esta palabra de los ámbitos filosófico-especulativos en los que tradicionalmente

³¹ Barthes, R. (1971) *El grado cero de la escritura*. SigloXXI, Buenos Aires.
-(1980) *S/Z, an essay*. Siglo XXI. Madrid.

se ve inscrita” (González Requena, 1985, p.114).

Hay que recordar por las dificultades que atravesó el cinematógrafo para que se le considerara como un artefacto potencialmente capaz de producir arte y obras de arte durante su primera década de existencia. Se le consideraba una pura anécdota, un aparato para registrar momentos y poco más. Justo unos años en los que parecía que se certificaba la muerte y el “fin del arte”. Podría considerarse exagerada tal afirmación, pero al menos sí que se puso de manifiesto por aquel tiempo el agotamiento del sistema de las artes tal y como se entendía hasta entonces.

Marcel Duchamp aspiraba a principios del siglo XX a demostrar que el arte debía permanecer fuera del arte (Kosuth, 1969, p. 80). Poco a poco, se extendió esta corriente que apostaba por la idea embrionaria en la mente del creador como la auténtica obra de arte, muy por encima de su materialización manual. Era lo que se conoce como el Arte Conceptual: lo mental, la experiencia reflexiva y la constante formulación de ideas debían ser los principios del verdadero artista. El objeto físico, la realización física o material, era secundario y casi irrelevante. Hubo quienes lo consideraron un residuo y lo rechazaron por su marcado carácter mercantilista y de consumo. En este contexto y circunstancias, el cine tuvo que superar infinidad de obstáculos para establecerse o llegar a ser considerado como una disciplina artística.

Igual que el resto de las artes demostraron su autonomía tras la disgregación de la tragedia griega³², el Cine trató de emanciparse del teatro, de la pintura, la arquitectura y la música explotando sus valores específicos y configurando, a menudo sin mucha consciencia, poco a poco un lenguaje que resultó ser la hibridación y síntesis de las artes espaciales, interpretativas, narrativas y temporales a partir del cine sonoro. Las fue incorporando a su lenguaje. Se convirtió en un artefacto catalizador, aunador y fermento de lo mejor y más espectacular y popular de las anteriores disciplinas.

S. M. Eisenstein consideró el cine como la versión definitiva de las artes precedentes; su “cinematograficidad”³³ suponía la culminación de unos rasgos expresivos presentes en la arquitectura, la escultura, la pintura, la danza, la música y la poesía. Un arte “polifónico”. Y lo conseguía debido a que no era un arte del espacio, del tiempo o

³² El arte griego primitivo fue un arte global. Un conjunto funcionalmente unido a la tragedia donde todo es cantado y bailado. Esta representa una combinación lograda de las artes: poesía, teatro, vestuario, mimo, música, etc...

³³ “Cualidad que tiene la película de expresar unas ideas según sus propias características típicas” (Cantos Pérez, 1997, p. 54)

del movimiento, sino un arte del, o sobre, el “desarrollo en el tiempo”:

La evolución técnica ha permitido la aparición del Cine, que posee la facultad de captar al mismo tiempo todos los aspectos de la realidad, con la consiguiente aproximación a la unidad del elemento superior. (...) A causa de limitaciones de orden técnico, el Cine aparece incompleto. Pero paulatinamente se va desarrollando hasta alcanzar su plenitud. Primero conquista el movimiento. Después, el sonido. Y ahora, el color. Y aunque el avance insuficiente de la técnica encierra todavía los sentidos de la vista y el oído en el estrecho espacio de la pantalla, es lógico esperar que el Cine supere todas estas limitaciones y, suprimiendo toda convención y todo artificio, alcance finalmente el arte total. (Eisenstein, 1989 (1958), pp. 315-316)

El cineasta ruso se refirió en esas páginas (Eisenstein, 1958) al “CINE” con mayúsculas y lo comparó con la “Creación” trascendente y superior a la que debía aspirar el hombre-artista una vez vencida la visión de Dios. Mantenía que había que atender a su necesidad de interpretar la naturaleza, el mundo sensible y la esencia de la vida, y expresar esta interpretación a otros seres humanos a través de diferentes medios o vehículos –las artes- en una representación física. Este tipo de representación, que para Richard Wagner estaba ligado en la Antigüedad al género de la tragedia griega (a menudo se ha visto en el drama visual un calco de la Gesamtkunstwerk, la obra de arte absoluta) debía materializarse para Eisenstein en el Cine: el séptimo arte o el Arte Total. En definitiva, el arte del Siglo XX y parte del XXI³⁴. Tal vez, el perfil industrial y empresarial del universo cinematográfico obligaron al Cine a adoptar o a convertirse en un artefacto artístico menos pretencioso. De lo que no cabe duda es que, tal y como señala Arnold Hauser (1952) en su completísima *Historia social de la literatura y el arte*: “El cine significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna de producir arte para un público de masas” (Hauser, 1998, p. 484).

³⁴ A juicio de esta investigación, otras revoluciones tecnológicas y progresos pueden haber convertido el cine en un Arte algo más pequeñito, si es que lo es o cuando lo es.

2.3. La esencia del Cine.

¿Es el Cine un Arte? Se preguntaron algunos intelectuales, filósofos y artistas a principios del siglo XX. Fue el teórico Ricciotto Canudo quien lo bautizó como “Séptimo Arte” y desde entonces hubo abundantes esfuerzos y estudios orientados a la definición y búsqueda de una estética del cine. El poeta italiano se adelantó e inspiró a Eisenstein y a los soviéticos con su *Manifiesto de las Siete Artes* (1911) al considerar el cine como el arte total que aunaba todas las bondades alcanzadas por las otras seis bellas artes que en 1746 categorizó Charles Batteux (pintura, escultura, arquitectura, música, danza y literatura). Había nacido el arte del futuro, pues se emparentaba con las que lo antecedieron y suponía su síntesis en cuanto a que se expresa a la vez en el tiempo y en el espacio (Cabot, 2016). A la hora de formular su estética parecía imprescindible indagar cuál era su grado de parentesco con estas otras artes, en qué difiere y si puede tener su propia especificidad. Como Séptimo Arte, Canudo se refiere a una síntesis total de arte y pretende crear una brecha entre los artistas y los industriales del cine a los que él mismo llama “tenderos”.

La teoría cinematográfica del periodo mudo se ocupaba, aunque fuese tan solo intuitivamente, de cuestiones que acabarían perpetuándose en el ámbito del cine ¿El cine es arte o mero registro mecánico de fenómenos visuales? Si es un arte, ¿cuáles son sus principales características? ¿En qué se difiere de otras artes como la música, la pintura o el teatro? (Stam, 2001, p. 43)

La teoría cinematográfica durante su periodo silente (mudo) reflexiona acerca de la potencialidad de esta nuevo y fascinante artilugio, el cinematógrafo. Se intuía la posibilidad de transformar al cine en un arte independiente y que ese desarrollo, paradójicamente, lo alejara de las otras artes. Algunos teóricos de esa primera etapa del cine reivindicaron un cine puro y no contaminado con el resto de las artes, como fue el caso de Jean Epstein (Stam, 2001, p. 49). También hablaba del cine como de una *revelación profana* pues lo consideró esencialmente sobrenatural: “Todo se transforma” (Abel, 1988, p. 246). Teóricos de ese periodo, como Rudolf Aheimm, Bela Balázs o Hugo Münsterberg (y toda la escuela soviética), plantean que el poder del cine y su materia prima está en la mente y que las películas deben enfocarse en ello y trabajar con ese objetivo mediante recursos psicológicos y estéticos:

Rudolf Arnheim indicaba la importancia del cine como arte al tratar de alejarse lo más posible de toda representación fiel de la realidad; y (el húngaro) Béla Balázs, que proponía que el cine debía poseer su propio lenguaje forma que finalmente lo aleje de su dependencia de otras artes. (López de la Cruz, 2018, p. 80)

Arnheim, Balázs o Münsterberg son teóricos formativos que apuestan por un cine que exhiba y muestre sus diferencias respecto a lo real, creen que los elementos del lenguaje cinematográfico tienen una capacidad extraordinaria de desarrollarse hasta el punto de poseer más relevancia que lo que se puedan relatar con ellos. Para los formalistas, lo importante no es tanto el qué sino el cómo.

Francesco Casetti (1990, pp. 22-25) señala y ahonda en la esencia del Cine, en su naturaleza, en un intento de definir el Cine en sí mismo (teorías ontológicas). A partir de los años sesenta surgen varias corrientes de trabajo al respecto. Según la clasificación de Casetti están los que subrayan su naturaleza realista (Bazin, 1958; Kracauer, 1960; Aristarco, 1969); también quienes se decantan por la pertenencia del cine al territorio de lo imaginario (Morin) y los que se optan por centrarse en su dimensión lingüística (Mitry). Casetti mantiene que aparecen otros dos paradigmas: el de las teorías metodológicas (aquellas que defienden un enfoque científico al estudio del fenómeno cinematográfico) y el de, años después, las teorías de campo (centradas en el cine como fenómeno sociocultural).

André Bazin, con la reunión textos y artículos que a partir de 1958 publica bajo el título nada baladí de la sencilla pero fundacional pregunta *¿Qué es el Cine?*, construye un corpus teórico en que plantea el Séptimo Arte como una reflexión metafísica y filosófica (concretamente, ontológica). Propone una visión existencialista de la imagen con los elementos que toma de la realidad, a través de la limitación de la puesta en escena y de la pantalla. El teórico e historiador Jean Mitry parte de los postulados ontológicos bazinianos para transitar por lo metodológico y llegar a lo que considera un lenguaje, el cinematográfico. Bazin y Mitry tienen dos concepciones diferentes a la hora de desarrollar sus análisis y explicaciones sobre la naturaleza misma del Cine. A grandes rasgos, Bazin habla de una realidad del cine, mientras que Mitry le da preponderancia a la cuestión de la imagen como objeto de significación y lenguaje: el montaje³⁵. Es lo que construye la

³⁵ Serán estos dos grandes teóricos y sus planteamientos acerca de la naturaleza propia del Cine sobre los que esta investigación enfatiza y en los que se basa antes de abordar el trabajo que pretende desarrollar. Los

puesta en escena a partir de la suma de los diferentes planos (fragmentación, tamaño del plano: puesta en cuadro), según un orden y duración (puesta en serie).

Límitaciones. Bazin y Mitry son dos autores cuyos estudios tienen sin duda limitaciones. En el caso de Bazin, seguramente con una postura ontológica que puede tildarse de idealista y enfocada más en lo filosófico que en lo fílmico, sobre todo desde la perspectiva semiótica que inaugurará Christian Metz, y el Estructuralismo (aspectos que el presente trabajo abordará al tratar la narrativa). Jean Mitry, por su parte, pionero en una lingüística del cine cuyos postulados y la influencia de lo cultural, y hasta lo imaginario, dentro de la cuestión cinematográfica se ponen en duda por teorías de campo postreras. Sin embargo, muchas de sus conclusiones se mantienen vigentes y abordan la naturaleza propia cinematográfica con una lucidez inigualable.

2.4. André Bazin.

Las teorías y postulados bazinianos parten fundamentalmente de varias cuestiones que se plantea este teórico, padre de los *jóvenes turcos*³⁶ de la *Nouvelle Vague*, en sus artículos *¿El arte de cine es el arte del ser?* y *¿El cine participa de la realidad o la realidad participa del cine?*, Bazin (2015 (1958), p. 23) propone como metáfora para su argumentación el “complejo de la momia” como génesis del origen de la pintura y la escultura y que supone sortear el tiempo y vencer a la muerte por parte del hombre, de su obsesión por la inmortalidad, por trascender “ontológicamente”. Explica Bazin que, de esta manera, para superar semejante y humanísima aspiración surgen las Artes. Son el remedio que encuentra el hombre de sobrevivir al tiempo: una forma de morir física pero no espiritualmente. La muerte no puede luchar con la representación pictórica o escultural en la que su representación queda perpetuada, tal y como ocurre en la religión egipcia en su proceso de momificación de los cuerpos que se conservan durante miles de años.

La pintura como universo ideal. Bazin se refiere a la pintura como representación de la realidad que se desarrolla durante el Renacimiento. Esta es su referencia, a la que considera el origen ontológico de la imagen pictórica y la que supone un fin mayor, la

considera por su validez y lógica de cara a afrontar el estudio que se aborda.

³⁶ Llamados así los críticos de los años 50 de la revista *Cahiers du Cinema*, y que luego pasarían a dirigir películas (Truffaut, Godard, Resnais, Rohmer, Chabrol...), por lo radical de sus opiniones y la virulencia (en clara referencia a los disturbios y conflictos que ocurrían en las colonias magrebíes de Francia por aquellos años) con que denostaban en sus artículos algunos films a los Truffaut calificaba como “el cine de papá” (conformista, acartonado y burgués).

representación de su doble: “No se trata ya de la supervivencia del hombre, sino -de una manera más general-, de la creación de un universo ideal en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo” (Bazin, 2015 (1958), p. 24). El nacimiento de la fotografía y el cine, según Bazin, suponen la crisis que la pintura alcanza durante los siglos XIX y XX, sufren una amenaza por las reproducciones de ese doble basadas en la pura técnica (dispositivo mecánico).

Traición del Cine a la pintura. La aparición de la fotografía (y luego el cine) sitúan a la reproducción en una paradoja: El hombre queda fuera de la mediación a la hora de momificar su paso por el mundo, su perpetuación existencial depende exclusivamente de la objetividad de un artefacto tecnológico. Bazin (2015, p. 29) explica que el Cine (evolución inmediata de la fotografía) supone la consolidación de la objetividad fotográfica (frente a la mano subjetiva y humana de la pintura) porque añade el componente temporal a través del movimiento de la imagen. Momifica el cambio y genera que la imagen de la realidad sea también la del principio y fin de la condición espacio temporal. Tal vez por ello, y para que el Cine consiga la objetividad y trascendencia ontológica, Bazin realiza una serie de análisis de películas en los que se desprende su proclamación de que la pantalla destruye radicalmente el espacio pictórico (Bazin, 2015, p. 212).

Montaje, marco, pantalla y realidad. Bazin establece una dialéctica y confrontación entre el marco en la pintura y la pantalla en el cine. Lo aborda como un problema filosófico y estético. Los principios bazinianos suponen que, a través del montaje, el Cine reconfigura el espacio perceptivo del espectador frente a la obra. Bazin (2015, p. 212) mantiene que el Cine, a través del montaje, reconstruye la unidad temporal horizontal, diferente a la temporalidad del cuadro que se desarrolla geológicamente en profundidad (montaje interno y encuadre único) y provoca una situación indefinible ante la continuidad geométrica entre el cuadro y la pared, entre la pintura y la realidad. Además, también se centra en establecer diferencias de esta traición del Cine a la pintura en los límites de marco y pantalla: “Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una mirilla que deja al descubierto una parte de la realidad” (Bazin, 2015, p. 213).

Resumiendo, la teoría de Andre Bazin considera las diferencias entre pintura y cine a través de las particularidades del nuevo arte: el uso del montaje, el movimiento, el tiempo y esa ilimitación en el espacio fílmico traicionan la representación pictórica. El Cine es

diferente no solo desde la plástica de la imagen, también desde su naturaleza ontológica de interferir objetivamente entre el proceso del ser y la realidad material.

2.5. Jean Mitry. Arte y Lenguaje.

Jean Mitry en su *Estética y psicología del Cine* (1963), aborda el estudio sistemático de las estructuras cinematográficas, analiza la imagen fílmica, el ritmo y el montaje para establecer su naturaleza como arte. Su tratado consta de dos volúmenes. El primero posee un mayor calado teórico. El segundo lo consagra al estudio de las formas cinematográficas y se sumerge de nuevo en el ritmo y el montaje, pero ejemplificando sus teorías. El tiempo, el espacio y lo real percibido reciben un amplio tratamiento, al amparo de la fenomenología, de las percepciones y de las condiciones sociológicas del “realismo” en el Arte. Este teórico francés parte de elementos puramente técnicos para encontrar una profunda vinculación con el armazón estructural y el aroma estético que otorga un efecto de sentido buscado por cada director.

Mitry se ampara en las propuestas sobre cine narrativo de Christian Metz (o las comparte), quien se planteó si el cine era, como metáfora lingüística, una lengua o un lenguaje (Metz, 1974, pp. 39-40). Christian Metz se inspira y busca en la teoría fílmica el papel desempeñado por la lengua en el esquema de Ferdinand de Saussure (lo toma como modelo más que como una simple referencia). Al analizar el Cine como discurso (asimilando la expresión verbal y la cinematográfica asimilables, tal vez un error en sus postulados), Metz reconoce que la imagen cinematográfica corresponde más a un enunciado (al menos uno) que a una palabra y esa posibilidad de pensar cualquier relato en términos de enunciado define la narratividad cinematográfica y convierte al cine en un lenguaje (Metz, 1974). Quizás un lenguaje sin lengua, pero un lenguaje.

Mitry, sea como fuere, está de acuerdo con Metz en considerar al cine como un lenguaje, y es de los primeros teóricos que realmente observa esa búsqueda que el propio cine hace de su esencia como arte, de lo que le es exclusivo y propio de su técnica y estética. Su idiosincrasia como obra cinematográfica independiente e independientemente de las otras artes.

Jean Mitry será un precursor al responder conscientemente a estas cuestiones. Se centra en el fondo y la forma del cine (refiriéndose puramente al cine narrativo, que es al que considera en mencionado estudio pues mantiene que el cine experimental es otra cosa) para evidenciar su particular naturaleza artística respecto a otras artes plásticas, literarias, teatrales y musicales. Mantiene y expone la condición del cine como arte y

como lenguaje.

El teórico francés, no obstante, sugiere un error en las ideas de Metz al concebir el cine con las herramientas del lenguaje verbal y con los códigos y consideraciones lingüísticas, pues considera que el Cine es un lenguaje propio y particular. Mitry resalta la importancia y valor del tema cuando especifica que ninguna perfección formal hará jamás que una obra sea plena y suficiente si esa forma no valoriza un determinado contenido que la justifique y para cuya expresión esté hecha (Mitry, 2002, pp. 452-453). Plantea que la forma es algo más que un simple medio de comunicación y manifiesta que en el cine es el sustrato que permite dar fundamento a las significaciones (a las ideas o imágenes que evoca cualquier signo o fenómeno interpretable). En suma, Mitry señala que las formas cinematográficas son la materia misma significante (expresiva y expresión) del cine. Es a través de ella, de la forma, como los espectadores pueden llegar al fondo y es a través de ellas como los autores pueden expresarse cinematográficamente. La forma es la base de la comunicación cinematográfica. El cine, el fondo y la forma, asegura Mitry, están vinculados de tal manera que no existe el uno más que el otro.

Mitry desarrolla este pensamiento al determinar que, en el cine, la base es la forma y la intriga (la trama) no es más que el pretexto que permite vincular, relacionar y potenciar más estrechamente acontecimientos susceptibles de tener un sentido. Porque el tema es el contenido latente de la obra, lo que se conoce como la “moral de la historia”. Es aquello que es significado a lo largo de la película y que, poco a poco, se va filtrando en la conciencia del espectador sin que se haya explicitado jamás durante la misma. Quizás por ello Mitry acaba redefiniendo conceptos asociados a lo puramente cinematográfico y que pueden resumirse en lo siguiente (Mitry, 2002, pp. 453-457):

Contenido (Fondo): Podría considerarse la intriga y el tema a la vez, el conjunto de hechos significantes. Es decir, todo lo que es representado y todo a lo que la representación da un sentido. Esto supone que, en el cine, el contenido (fondo) se constituye de la trama y el tema a un mismo tiempo.

Forma: Es la estructura dada a un encadenamiento de los hechos con vistas a expresar lo que con estos hechos no podrían expresar sin su mediación (formal). Otra formalización daría a esos mismos hechos otro sentido completamente distinto.

Estilo: Es la manera de construir estas formas con vistas a lo que tiene que significar de acuerdo con su misión.

Forma/Idea (Mitry, 2002, p. 455). Con estos conceptos, Mitry concluye que, para el autor o creador cinematográfico, la idea llama a la forma. Porque mientras esta no ha sido formulada no es más que una intención, un proyecto. Sin embargo, para el espectador es la forma la que llama a la idea porque la forma supone para él la única manifestación sensible y manifiesta de la idea a su disposición. Solo puede acceder al pensamiento, acción o emoción a través de la forma. La idea es deudora de una forma sin la cual no podría existir y de la que por tanto depende absolutamente el sentido de la obra misma. Quizás por ello Mitry sentencia que es tan vano juzgar una obra únicamente a partir de su forma, como lo sería juzgar su contenido independientemente del valor particular que toma a través de una forma dada. Porque expresar algo es hacerlo sensible mediante una forma.

En resumen, Mitry manifiesta que la verdadera profundidad de cineasta consiste en saber y adivinar el cómo (forma) y el por qué (fondo) deben mostrarse y expresarse su narración. Es decir, debe elegir o crear la forma adecuada a la necesidad de un determinado sentido, la forma que lo expresa. Para el artista, el problema de la forma es el único problema estético que puede ser resuelto en el campo de la expresión, porque el fondo como sentido manifiesto no existe más que a través de la forma.

Arte desde la forma. Mitry considera al cine (narrativo) un arte, sin duda, desde la forma. Entiende que la forma no es un esquema abstracto sino un pensamiento encarnado en hechos concretos. La idea no puede ni debe hacer olvidar la realidad que lo provoca y la sostiene. Y, por lo tanto, debe mostrarse consecuente a los hechos referidos objetivamente. Al no poder manifestarse más que a través de los hechos concretos, debe asegurarse la narración de tales hechos.

Las imágenes cinematográficas son para Mitry a la vez descriptivas y simbólicas, actúan a la manera de un signo lingüístico (unidad que por relación natural se asocia a un objeto, hecho, idea o concepto) pero no exactamente como él. Las imágenes por sí mismas no significan nada, cobran sentido a través de las relaciones de hechos que nos presentan. Por tanto, es el sentido general de la historia el que determina a cada imagen el valor sígnico de una imagen. Porque la imagen literal es denotada (indicio manifiesto) y la imagen simbólica es connotada (un indicio y un sentido que puede interpretarse de algún modo).

Explica Mitry (2002, p. 459) que los símbolos siempre son consecuencia de los

acontecimientos descritos y se hallan en consecuencia directa con ellos. Sin el apoyo de la narración, las metáforas visuales, se hallan desprovistas de sentido. En cine, los símbolos (connotados) solo forman su sentido en función de los sucesos que les sirven de apoyo y permiten su interpretación. Ningún mensaje simbólico inteligible podría existir sin el soporte necesario de un mensaje literal.

El Cine como expresión artística. Mitry (2002, pp. 464-465) expone que toda expresión artística, por el hecho de serlo, es el resultado de una connotación (lo que no quiere decir que toda connotación sea un hecho estético). En este sentido, mantiene que todo arte es un sistema connotado. Es decir, un sistema cuyo plano de expresión está constituido a su vez por un sistema de significación. Por tanto, las unidades de sentido en cine (planos), al igual que las técnicas narrativas, deben plegarse a una estructura temporal que las somete. Las estructuras se organizan sobre la lógica y la cronología de un proyecto intencional del relato (virtualidad pura constituida por la infraestructura ideal) y solo formalizándose pueden constituirse tal cual son. De ahí que Mitry argumente que al poder ser formalizadas las significaciones en muchas formas posibles y al hallarse en cada película de una forma única que responde a su estilo, puede haber tantos significados posibles como significaciones (o modos de significar) puedan existir. “En el cine los significantes siempre son visuales y audiovisuales, si bien su materia es idéntica su forma no lo es. No existen, a priori, sino que son contingentes” (Mitry, 2002, p. 465).

Lenguaje cinematográfico. Mitry, a continuación (2002, p. 465), mantiene que, en el lenguaje cinematográfico, los significantes no existen a priori y se constituyen en función de un contenido determinado. Estos significantes son siempre distintos porque las unidades de sentido están casi siempre compuestas de elementos heterogéneos (imágenes, palabras, sonidos) cuyas articulaciones internas son infinitamente variables y están en función de ciertas relaciones externas y de un determinado estilo. De esta manera, la realidad que el cinematógrafo registra es independiente del lenguaje cinematográfico, pero no así la realidad representada cinematográficamente, pues es consecuencia de una representación. Un determinado lenguaje siempre se halla constituido por la expresión y la comprensión de una historia cuya intelegibilidad depende a su vez de las cualidades formales de este lenguaje

“Todo filme se dirige al pensamiento al mismo tiempo que se dirige a los ojos, y no solo impulsa a pensar sobre aquello que ofrece a los ojos sino con aquello que ofrece a los

ojos”, señala Mitry (2002, p. 469) para ratificar la idea que tiene sobre cine (narrativo), como lenguaje: su poder, naturaleza y su capacidad comunicativa.

Los símbolos cinematográficos. Mitry reitera durante todo su estudio en precisar que el símbolo en el cine no se halla en las imágenes concretas sino en la imagen mental sugerida por sus relaciones y en su propio proceso de imaginación (analogon³⁷). Mantiene, que el símbolo no está en el significante (en la forma) sino en el significado (concepto o idea que representa): “La actitud del espectador consiste en descifrar a través de lo percibido las ideas sugeridas más que las ideas significadas, dado que por necesidad las significaciones cinematográficas son imprecisas y ambiguas” (Mitry, 2002, p. 470). Es por ello que, por eso, los sucesos referidos por la narración (cinematográfica) constituyen el nivel más elemental de comprensión y sostiene que el cine exige una intelección inmediata, a falta de la cual el mensaje se nos escapa.

Estética del filme en la dramaturgia. Desarrollando este concepto, Mitry (2002, pp. 473-475) afirma que la denotación precede siempre a la connotación: lo expresivo está siempre determinado por lo narrativo porque la narración es forzosamente anterior a la expresión. La expresión se basa enteramente en la narración y, por lo tanto, el tema queda determinado por la acción dramática. Para finalizar, Mitry expone que el hecho estético no radica en ilustrar conceptos introduciendo símbolos preestablecidos o ideas hechas en un drama cualquiera, sino en conmovier con hechos concretos por medio de los cuales se expresan las ideas (con o sin metáforas, con símbolos o metonimias). Ese es el modo de significación de las imágenes animadas, defiende Mitry.

2.6. Relaciones Teatro y Cine según Bazin y Mitry.

Andre Bazin y Jean Mitry se refieren y ocupan gran parte de sus teorías, recensiones y escritos a señalar las diferencias entre ambas artes, Teatro (y siempre refiriéndonos al teatro de texto y obviando otros tipos de teatralidad como es el caso de las *varietés*, la revista o la Comedia del Arte) y Cine. Comentan la artificiosidad de uno respecto al otro (y con eso no lo definen en su calidad, ni mucho menos) desde su naturaleza (lenguaje, espacio real...) y también las diferentes actitudes que el propio

³⁷ El doble significado del conjunto de las imágenes en un filme, en contraposición a la significación unívoca en la pintura, llevará a Mitry a considerar que la imagen cinematográfica entendida como signo es a la vez un símbolo; en el sentido lingüístico, y un análogo (a través del proceso de imaginación, el análogo pierde su propio sentido y lo reemplaza por el del objeto que representa. Ej: cuando alguien mira la fotografía de un loro en la selva, deja de ver un papel impreso y ve el paisaje con el loro) (Mitry, 1986, pp.132)

público debe tomar respecto a ellas.

La representación teatral tiene lugar en un espacio marcadamente señalado, diferenciado del espacio natural, tal y como asegura Bazin: “el teatro, por su esencia no puede confundirse con la naturaleza bajo pena de disolverse y dejar de ser” (Bazin, 1966, p. 243). En el cine, señala Mitry, no hay un escenario determinado donde se representa, la acción sucede en un espacio real: “El espectador es testigo de un drama que no parece en modo alguno haber sido hecho para él” (Mitry, 2002, pp. 415-416). Mitry explica que, además, el espectador teatral asume que se trata de una representación en un acuerdo tácito por el que va a permitir dejarse abordar en esta particular forma de narración: “Forma parte de una comunidad cuyos miembros están ligados por un consentimiento unánime” (Mitry, 2002, p. 415). Bazin, al respecto, plantea que lo que sucede en una pantalla siempre es real o lo sustituye, tal y como se ha señalado en el epígrafe anterior cuando el crítico francés se refiere a la pantalla como una “mirilla de la realidad”: “El universo de la pantalla no puede yuxtaponerse al nuestro; lo sustituye necesariamente ya que el concepto mismo de universo es espacialmente exclusivo” (Bazin, 1966, p. 247).

En suma, podría señalarse y entresacarse de las aportaciones de Bazin y Mitry que ambos están en sintonía al diferenciar la naturaleza de estas dos bellas artes. Se puede decir que, en el teatro, aparte de su artificiosidad, la sustancia dramática se plantea desde las situaciones y se desarrolla y resuelve en los diálogos. Todo viene expresado, desarrollado y resuelto por lo que dicen o no dicen los personajes, lo verbal. Sin embargo, en el cine existe un discurso visual apoyado en gestos y en la escritura de la cámara y en el montaje. Mitry compara palabras con imágenes, por ejemplo, para llegar a decir que unos son para el teatro lo que las otras para el cine: “La imagen cinematográfica desempeña exactamente el papel que en el teatro cumple el verbo” (Mitry, 2002, p. 414). Bazin lo refleja al considerar que la importancia del texto, de la palabra de una obra se pierde, se diluye o se complica cuando se traslada al cine:

No es esencialmente la acción de la obra lo que se resiste al cine, sino, más allá de las modalidades de la intriga, que serían quizás fáciles de adaptar a la verosimilitud de la pantalla, la forma verbal que las contingencias estéticas o los prejuicios culturales nos obligan a respetar. Es la palabra lo que se resiste a dejarse coger en la ventana de la pantalla. (Bazin, 1966, p. 245)

Lo cierto es que, como señala Mitry: “No hay una obra teatral que no encuentre en el

verbo su finalidad, puesto que en el teatro todo llega por las palabras” (Mitry, 2012, p. 405). Porque el teatro, y partiendo de los postulados que ambos autores mantienen, propone situaciones (también dilemas) que se desarrollan y resuelven verbalmente, su discurso es verbal. Sin embargo, el cine -la imagen y su fragmentación, el montaje y el sonido más la música- formula enunciados que resuelve audiovisualmente, su discurso es audiovisual.

2.7. El teatro filmado: Virginia Guarinos.

Es Virginia Guarinos (1996), (Ver Anexo I. Estudios Literatura-Cine y las adaptaciones, una aproximación), en su soberbio estudio sobre las adaptaciones de textos teatrales al cine y las relaciones entre ambas artes, quien mejor lo explica. Guarinos (1996, p.81) apunta que mientras el espacio teatral es dado por la escena, el fílmico viene creado por el espacio físico filmado, la relación de la cámara con él, el montaje, etcétera. Ese puede ser uno de los motivos por los que afirma que no puede hablarse de teatro filmado ya que existe un discurso narrativo pleno cuando se adapta teatro a cine. La autora mantiene que se trata de una categoría inexistente. Guarinos dice que lo que diferencia al cine del teatro no es solo su naturaleza narrativa y mimética, puesto que ambos la poseen, sino los elementos que en cada tipo de discurso se emplean y que viene condicionado por el modo de recepción y emisión del lenguaje. En suma, propone una idea contraria a la que se ha venido defendiendo a lo largo del tiempo porque el teatro construye situaciones y el cine produce enunciados:

Siendo cierto que en teatro lo más importante es producir enunciados, el cine teatralizado siempre seguirá produciendo enunciados, aunque estos conlleven en su interior más situaciones de enunciación que otros discursos fílmicos. Desde el momento en que hay una cinta que contiene teatro, el discurso es la representación y no la representación el discurso. Así puede afirmarse que no solo no existe un cine teatralizado desgajable del narrativo, sino que el teatro filmado no existe. (Guarinos, 1996, pp. 113-114)

2.8. Texto Artístico.

El profesor Luis Martín Arias (Martín Arias, 2014, pp.7-30) se refiere al texto como un espacio (un tejido, un entramado) donde se encuentran diversos materiales: el de los signos (semiótico), el de las imágenes (imaginario) y el de la materia (lo real). Martín

Arias se inspira claramente en el concepto que Levi-Strauss denominó bricolaje (“*bricoleur*”) en su trabajo *El pensamiento salvaje* (1964). El profesor Levi-Strauss, considera estos materiales como residuos de construcciones y destrucciones anteriores.

Los elementos que colecciona y utiliza el *bricoleur* están preconstreñidos (...) La decisión depende de la posibilidad de permutar otro elemento en la función vacante, hasta tal punto que cada elección acarreará una reorganización completa de la estructura, que nunca será aquella que fue vagamente soñada, ni aquella otra que se pudiera haber preferido en vez de ella” Si se trata de películas, de cine, se trataría de trozos de objetos, cosas, cuerpos, de tiempo real registrado pero también de signos icónicos y verbales”. (Levi Strauss, 1964, p.18)

En el caso del guion y del libreto, podría considerarse como poética y sugerencia interpretable de lo que el nuevo autor (receptor del texto de cara a rodarlo o ponerlo en escena), su director y otros colaboradores o miembros del equipo (director, iluminador, montador) interpretará de cara al montaje, a la puesta en escena y al rodaje.

Martín Arias sigue a Jesús G. Requena (G. Requena, 1995, p. 45), quien matiza el concepto de bricolaje y se refiere a ello como el lugar donde la materia misma, lejos de ser mero trasladador o soporte de los signos que en ella se modulan, impone su presencia y su resistencia.

Luis Martín Arias (Martín Arias, 2014) parte de una teoría general del lenguaje para proponer la existencia de tres tipos de textos: artísticos, científicos e ideológicos. Plantea que los textos deben analizarse teniendo en cuenta sus especificidades porque, a menudo, aparecen fusionados y entremezclados como partes de un único texto. Según Martín Arias, los textos ideológicos suponen un desconocimiento del mundo y del individuo, una falsa conciencia de la realidad y una denegación de lo real, que sólo se puede rozar desde la ideología en forma de goce canalla, mediante el odio político al otro. Por el contrario, los textos artísticos se sitúan frente a la dimensión fundadora del lenguaje y la verdad subjetiva, del mismo modo que los textos científicos permiten establecer el principio de realidad y un conocimiento objetivo; proponiendo por esto a la verdad fáctica como un constructo lingüístico que contiene en su interior una muestra, huella de lo REAL.

Luis Martín Arias recurre a Barthes para considerar el texto no tanto como estructura o sistema si no como proceso, movimiento o espacio: un campo de energía metodológico, una producción que absorbe simultáneamente al escritor y al lector. El texto como

enunciación, escritura. No centrado en lo que dice, más bien referido en el proceso de decir. Lo importante es el movimiento por el que lo indecible se perfila entre los signos y los significados que se tejen en las secuencias que constituyen el espacio que se pretende analizar de un texto artístico. La enunciación como esfuerzo por ceñir con palabras e imágenes lo indecible.

El texto artístico construye, en torno a lo indecible, un orden simbólico. Eso sería lo que buscamos en ellos: un orden de palabras, y de otros símbolos (imágenes, acciones, símbolos), con los que encontrarnos y establecer nuestro contacto con lo REAL. Resumiendo, el texto importa no como palabra enunciada o dicha, si no como palabra naciente, sentida: punto de ignición.

El texto artístico sería pues, según González Requena y Martín Arias (G. Requena, 1995, pp. 37-39) el espacio de escritura, sí, pero también de la experiencia de la dimensión fundadora del lenguaje; esa que, como muy bien apunta el artículo de Martín Arias, funda al individuo en tanto que sujeto: allí donde el lenguaje se convierte en el lugar donde se origina la experiencia humana. Un espacio sagrado sería el texto artístico, pues constituye el Génesis. El punto justo ignición donde el Verbo o significante crea el mundo humano y origina la experiencia. Un espacio sagrado también porque construye el orden simbólico de lo REAL. Ese lugar inexplicable que duele porque quema, desgarrar y traspasa todos los significantes que “decoran” el imaginario común

Orden simbólico. En torno al punto de ignición, según Martín Arias y González Requena se constituye un orden simbólico. No un mero orden discursivo, ni siquiera un código de signos, pues, como bien explica González Requena en todos sus trabajos, si los signos tapan, si protegen al que los habla del contacto con lo real, los símbolos, en cambio, conducen y trasladan hacia lo REAL. Por todo ello, en los textos ideológicos y científicos, ambos autores entienden que la materia de expresión queda neutralizada y finalmente se transforma en invisible, reducida a mero soporte de aquello que transmite. En los textos artísticos la materia siempre posee un valor añadido y primordial. Sólo esa presencia material, su resistencia a los signos y las imágenes (imagos) que soporta, muestra esa labor por la que lo simbólico nace en el lugar donde el Lenguaje y lo REAL se encuentran.

Huella. Martín Arias mantiene que el texto artístico es un espacio huella. Memoria del trabajo del sujeto que ha estado allí. Una muestra de su esfuerzo por rehacer las palabras para afrontar su experiencia. Si el texto artístico es espacio de escritura, se tratará del lugar donde el sujeto se perfila entre el Lenguaje y lo Real.

3. Narratología.

En 1960, Tzevan Todorov acuña el término Narratología en su *Grammaire du Decamerón* (1969). Es la teoría de los textos narrativos, una disciplina que se centra en el análisis estructural de los relatos. Podría considerarse como una suerte de gramática de la literatura, derivada de la semiótica, que estudia los elementos que aparecen en una narración y cómo las relaciones que se establecen entre ellos generan significados. Los antecedentes de la Narratología son los formalistas rusos cimentados por Vladimir Propp en su *Morfología del Cuento* (1928). La Narratología trabaja tanto la novela como el teatro y el cine³⁸. Así se explica que estas dos artes espectaculares puedan estudiarse y analizarse en sus elementos textuales y preconfiguradores que son Libreto y Guion a partir de las teorías concebidas para la literatura de Vladimir Propp (1928), Algridas Greimas (1966 (1971)), Mijaíl Bajtín (1963), Julia Kristeva (1967), Roland Barthes (1970) o Gerard Genette (1983), entre otros. Es la ciencia a la que se aproxima esta investigación por ser la más eficaz y lógica para analizar y comparar unos textos escritos que narran, como son el Libreto y el Guion. Unas bases, las de la narración y la narratología que se convierten en el sustento científico y metodológico más apropiado para establecer y diseñar unas fichas de análisis.

3.1. Historia, relato y narración.

Una narración consiste en un acto del lenguaje por el que una sucesión de acontecimientos con interés humano se integra en la realidad de este mismo acto” (Bremond, 1977, p.186), así podría definirse este concepto que Aristóteles (384-322 A.C.) tomaba como una unidad: “lo que tiene principio, medio y fin” (2004, p. 84). Roman Jakobson (1982 (1960)) lo considera un discurso, una serie de enunciados. Esto no quiere decir que todo discurso narre, tal y como precisan Gaudreault y Jost (1990, p.28), pues existen discursos argumentativos, demostrativos, explicativos, etcétera. Robert Mckee, por su parte, se refiere a narrar como la demostración creativa de una verdad:

La narración de una historia es la prueba viva de una idea, la conversión de una idea en acción. La estructura de los acontecimientos de una historia será el medio que utilizemos primero para expresar y luego para demostrar nuestra idea...Sin explicaciones. (2002, p. 147)

³⁸Cine narrativo.

Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1995, p. 92), consideran la narración como relatar un acontecimiento, ya sea real o imaginario, que implica dos aspectos: en primer lugar, que el desarrollo de la historia se deje a discreción del que la cuenta (...); en segundo lugar, que la historia tenga un desarrollo reglamentado a la vez por el narrador y por los modelos en que se conforma: “Es el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en el que se coloca” (1995, p. 109). David Bordwell define formalmente la narración³⁹ como: “El proceso mediante el cual el argumento y estilo interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador” (1996, p. 53).

El texto literario se despliega en tres modos diferentes: el relato, la narración y la historia. Si bien la historia sería la sucesión cronológica de unos hechos de principio a fin, Aristóteles (y Platón) consideraba narración y relato como un todo que clasifican por el modo de representarse: Diégesis y Mímesis (modalidades de la Lexis). En su *Poética*, Aristóteles también menciona el argumento (2004, pp. 54-59) como uno de los elementos que constituyen una obra (historia). Además, se refiere a tres conceptos fundamentales: *praxis*, *mythos* y *poiema*, que bien pueden relacionarse con acción, relato y discurso. El gran sabio griego es quien establece el punto de partida para los postreros estudios del relato y del que ya se desprende que es el resultado de la narración de lo sucedido (acciones) y que depende de cómo se ha establecido el discurso. Los guionistas Carrière y Bonitzer (1991, pp. 116), hablan de narración, pero aseguran que otros lo denominan relato, discurso, construcción dramática. Se están refiriendo a la manera en que se cuenta la historia, al cómo se hace:

Entre otras cosas, a la manera en que los acontecimientos y los datos de la historia se ponen en conocimiento del público (modos de relato, informaciones ocultas y luego reveladas, utilización de los tiempos y las elipsis, de las insistencias). Este arte de la narración puede, por sí solo, dar interés a una historia sin sorpresas. (Carrière & Bonitzer, 1991, p. 116)

³⁹David Bordwell se refiere a la narración cinematográfica, pero bien podría valerlos también para teatro y novela, como él mismo señala (1996, p. 53)

3.2. Tema y contenido.

Hay un aspecto imprescindible que se debe señalar en este repaso por la narrativa y la construcción dramática: el tema y contenido de los relatos, de las obras y los textos. ¿Qué es un tema?, ¿pura entelequia? Podría decirse que es un concepto abstracto donde van a confluír las acciones o de donde parten. Alonso de Santos menciona que en el mundo teatral existen obras denominadas de tesis (Teatro de tesis, se dice) en el que el tema tiene una importancia capital. Condiciona el argumento, el lenguaje y los vínculos quedan subordinados a la premisa básica que el autor pretende demostrar (Alonso de Santos, 1998, p. 347): “El punto de salida (provocación) y su punto de llegada tendrán que ver con ese objetivo. Ajustándose su trabajo previo a un objetivo por donde transcurrirá su creación”. El *Diccionario de Teatro*, de Patrice Pavis, resulta de lo más clarificador al respecto:

El tema general es el resumen de la acción o del universo dramático, su idea central o su principio organizador. Esa noción muy utilizada en el lenguaje crítico carece de rigor. (2015, p. 468)

No obstante, Pavis añade que los temas son elementos de contenido y los menciona como “ideas fuertes, imágenes, los *leit motiv*, aquello de lo que hablamos” (2015, p. 468)

Aumont y Marie (1990, p.130), en su estudio de análisis del cine, consideran que el tema sería el aspecto del que habla el film que se está analizando, relacionan el tema con la noción de contenido, aunque muestran sus reparos: “El (significado) contenido debe siempre precisarse con mucho cuidado” (1990, p.131). Apuntan estos autores (y aseguraba Mítry) que el contenido va siempre en relación con la forma del largometraje y que no podrá analizarse lo primero sin tener en cuenta lo segundo. Sánchez Escalonilla (2001, pp. 58-59) comparte esta idea con Aumont y Marie, en cuanto a la manera de narrarlo, y matiza que el tema siempre depende y se concreta en el argumento, personajes y género. Aconseja vincular el tema a la trama a través de una estrategia estructural: “..., y expresarlo en un triple conflicto que garantiza el interés dramático de todo guion: conflicto argumental, conflicto entre personajes y conflicto personal”.

Sánchez Escalonilla ofrece una definición general de tema que puede ser pertinente para establecer el concepto: “la propuesta ideológica que el guionista muestra con su historia, y que puede tratar sobre cualquier aspecto referente a las humanidades: desde

reflexiones artísticas, históricas o políticas, hasta las religiosas, morales o antropológicas” (2001, p.59).

3.3. El Análisis narratológico: V. Propp.

Uno de los miembros de la escuela formalista rusa es Vladimir Propp, quién en 1928 publica su trabajo *Morfología del Cuento*. Se trata de una investigación en la que a partir del exhaustivo análisis de 100 cuentos (lo toma de una recopilación de cuentos de tradición eslava rescatados y editados por el folklorista ruso, Aleksandr Afanassiev⁴⁰) tradicionales de su país⁴¹, Propp establece una serie de constantes que pueden advertirse en todos los relatos del mundo. El trabajo, a pesar de su desconocimiento fuera de la hoy extinta URSS hasta 1958 cuando se traduce al inglés, influye en teóricos tan señalados como Levi-Strauss, quien ese mismo año publicó un análisis estructural de los mitos, *Antropología Estructural*. Una compilación de textos fundacionales que, junto al trabajo de Propp, componen lo que después se conocería como narratología. En *Morfología del cuento*, Propp plantea desde su primera página el carácter científico, exacto y mensurable de la estructura de un relato:

Nadie ha pensado en la posibilidad de la noción y del término de morfología del cuento. Sin embargo, en el terreno del cuento popular, folklórico, el estudio de las formas y el establecimiento de las leyes que rigen la estructura es posible, con tanta precisión como la morfología de las formaciones orgánicas. (Propp, 1981, p. 13)

Propp disecciona cada cuento mediante un riguroso método deductivo para acabar (aunque él lo sitúa al principio de su texto para que quede más claro) con cuatro conclusiones generales. Cuatro tesis (Propp, 1981, pp. 34-36):

1. “Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento”.

⁴⁰ “Tomaremos la colección de Afanassiev, empezaremos el estudio de los cuentos por el número 50 (que es, de acuerdo con el plan de Afanassiev, el primer cuento maravilloso de su colección) y lo continuaremos hasta el número 151” (Propp, 1981, p. 36).

⁴¹ AFANASSIEV, N. (1958) *Narodnye russkie skazki A. N. Afanasieva*. Los cuentos populares rusos de Afanassiev, tomos I-III, Moscú.

2. “El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado”.
3. “La sucesión de las funciones es siempre idéntica. Debemos observar que las leyes citadas conciernen sólo al folklore. No constituyen una particularidad del cuento en cuanto a tal. Los cuentos creados artificialmente no están sometidos a ellas”.
4. “Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura”.

3.3.1. Unidades narrativas.

Propp llega a estas cuatro tesis como consecuencia del estudio de las funciones de los personajes que, según concluye, representan las partes fundamentales del cuento y son las que aísla en primer lugar para su estudio. En total suma 31 funciones (1981, pp. 37-83). Por función, entiende Propp: “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (1981, p. 33).

El esquema clásico, aristotélico, del desarrollo de una intriga o un discurso (Planteamiento, nudo y desenlace. Aristóteles⁴² lo denominaba: Exposición, peripecia y catástrofe, también se refería a *desys* y *lysis* cuya traducción podría entenderse como nudo y desenlace) permiten establecer qué funciones ocurren en cada una de estas tres fases. Vladimir Propp las denomina “situación inicial” o “principio” al referirse al planteamiento:

Los cuentos empiezan habitualmente con la exposición de una situación inicial. Se enumeran los miembros de la familia, entre los que el futuro protagonista (por ejemplo, un soldado) se presenta simplemente mediante la mención de su nombre o la descripción de su estado. Aunque esta situación no sea una función, no por ello deja de representar un elemento morfológico importante. Las clases de principios de los cuentos se examinarán al final de esta obra. A este elemento lo definimos como *situación inicial*... (Propp.1981, p. 37)

En suma, estas serían las 6 funciones de situación inicial (Propp. 1981, pp. 38-41)

⁴² *Poética* de Aristóteles (2004, p. 52 y 81)

- 1-Alejamiento. Uno de los miembros de la familia se aleja.
- 2-Prohibición. Recae una prohibición sobre el héroe.
- 3-Transgresión. La prohibición es transgredida.
- 4- Conocimiento. El antagonista entra en contacto con el héroe.
- 5- Información. El antagonista recibe información sobre la víctima.
- 6- Engaño. El antagonista engaña al héroe para apoderarse de él o de sus bienes.

Las siguientes funciones del personaje de Propp podrían encuadrarse dentro del desarrollo. Él las denomina y considera “funciones intermediarias” (1981, p.107) de una intriga, pues ocurren tras la aparición de alguna de las anteriores. Sin embargo, es conveniente aclarar que el mismo Propp señala que las funciones iniciales se pueden repetir con la intervención de un nuevo personaje al que hay que transmitir la información (1981, p. 107).

Las funciones intermediarias serían las siguientes:

- 7-Complicidad. La víctima es engañada y ayuda así a su agresor, muy a su pesar.
- 8- Fechoría. El antagonista causa algún perjuicio a uno de los miembros de la familia.
- 9- Mediación. La fechoría es hecha pública, se le formula al héroe una petición u orden, se le permite o se le obliga a marchar.
- 10- Aceptación. El héroe decide partir.
- 11- Partida. El héroe se marcha.
- 12- Prueba. El donante somete al héroe a una prueba que le prepara para la recepción de una ayuda mágica.
- 13- Reacción del héroe. El héroe supera o falla la prueba.
- 14- Regalo. El héroe recibe un objeto mágico.
- 15- Viaje. El héroe es conducido a otro reino, donde se halla el objeto de su búsqueda.

16- Lucha. El héroe y su antagonista se enfrentan en combate directo.

17- Marca. El héroe queda marcado.

Finalmente, están las funciones utilizadas como desenlace. Es lo que Propp designa como “funciones terminales” (1981, p.107):

18- Victoria. El héroe derrota al antagonista.

19- Enmienda. La fechoría inicial es reparada.

20-Regreso. El héroe vuelve a casa.

21-Persecución. El héroe es perseguido.

22- Socorro. El héroe es auxiliado.

23- Regreso de incógnito. El héroe regresa, a su casa o a otro reino, sin ser reconocido.

24- Fingimiento. Un falso héroe reivindica los logros que no le corresponden.

25- Tarea difícil. Se propone al héroe una difícil misión.

26- Cumplimiento. El héroe lleva a cabo la difícil misión.

27- Reconocimiento. El héroe es reconocido.

28- Desenmascaramiento. El falso queda en evidencia.

29-Transfiguración. El héroe recibe una nueva apariencia.

30- Castigo. El antagonista es castigado.

31- Boda. El héroe se casa y asciende al trono

Lo más relevante para esta investigación, sobre las funciones del personaje dentro de un relato que establece Propp, radica en que estas tres partes NO completan el cuento. Se alinean en un relato único y continuo. Conforman lo que este erudito ruso designa como “secuencias” o “secuencias-programa”, cuya característica es que generan otras funciones que construyen el desarrollo de la historia. Provocan, arrancan, crean y originan una nueva secuencia que se desarrolla:

Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría o de una carencia y pasando por sus funciones intermediarias culmina en el matrimonio o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa, la captura del objeto buscado o de un modo general la reparación del mal, los auxilios y la salvación durante la persecución, etc. A este desarrollo le llamamos una *secuencia*. Cada nueva fechoría o perjuicio, cada nueva carencia, origina una nueva secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias, y cuando se analiza un texto hay que determinar en primer lugar de cuántas secuencias se compone. Una secuencia puede ir inmediatamente después de otra, pero también pueden aparecer entrelazadas, como si se detuvieran para permitir que se intercale otra secuencia. (1981, p. 107)

En resumen, Vladimir Propp considera estas funciones como las unidades básicas del relato que constituyen pequeños “microrrelatos”, “secuencias” y que unidas pueden desembocar en un cuento.

3.3.2. Las “Esferas de Acción”.

Cuando Vladimir Propp analiza y señala las 31 funciones de los personajes (unidades básicas) también añade, a modo de síntesis, sus roles. Es decir, explica y desarrolla el modo en que se reparten las funciones. Reconoce que son siempre los mismos en todas las historias. Se trata de siete actitudes, comportamientos, acciones que pueden desplegar los personajes dentro de la narración. Propp los denomina “Esferas de Acción” y merecen señalarse (1981, pp. 91-92).

- 1-El agresor: lleva a cabo las fechorías, combate contra el héroe y vas tras él.
- 2-El donante: encomienda pruebas al héroe para proveerlo de objetos mágicos e información.
- 3-El auxiliar: persona u objeto mágico que ayuda al héroe a efectuar su misión.
- 4-La princesa o su padre: el padre de la princesa es el que inicia la acción del héroe al principio del cuento, dotando a esta de dos posturas: haber sido secuestrada o ser la recompensa.

5-El mandatario: personaje que pide al héroe socorro para solventar el mal que el agresor ha hecho.

6-El héroe-buscador o héroe-víctima: el protagonista del cuento.

7-El falso-héroe: falsea su identidad haciéndose pasar por el héroe verdadero, y de este modo conseguir recompensas y honores.

Para finalizar este repaso a Propp y su morfología narrativa, habría que señalar que no todas las esferas aparecen en los cuentos. Además, cada una de estas “Esferas de acción”, roles, puede estar repartidas entre varios personajes o al revés: un solo personaje puede abarcar varias esferas de acción. Por último, también puede ocurrir que una sola esfera de acción corresponda exactamente y la ocupe un sólo personaje (1981, pp. 92-94).

3.4. Modelos Actanciales: Greimas.

Morfología del cuento, de Propp (1928), tuvo gran repercusión entre los teóricos de los años sesenta. Los investigadores aplicaron sus conceptos funcionales al análisis general de cualquier relato y partieron o se inspiraron en lo establecido por Propp para desarrollar otras teorías. Fue el lingüista lituano-francés Algirdas Julius Greimas quien propone un nuevo modelo o esquema que evoluciona y “revoluciona” las tesis de Propp en el campo de la narratología y también de la dramaturgia: el esquema o Modelo Actancial (Greimas, 1971(1966)). Ciertamente es que, Greimas también se refiere e inspira en otro modelo de funciones muy similar al de Propp (aunque menos riguroso): se trata de la propuesta que Etienne Souriau, en su obra *Les 200.000 situations dramatiques* (1950), había desarrollado para el teatro a partir de la mitología (1971, p.268).

El término Actante, Greimas (1971) lo toma de *Element du syntaxe structurale* (1959), obra póstuma de lingüista francés Louis Tesnière. Un concepto al que Tesnière se refería de la siguiente manera: “...al título que fuera, o de la manera que fuere, aún a título de simples figurantes y de la manera más pasiva, participan en el proceso” (1965, p.102). Tesnière había adoptado y redefinido el vocablo de la lingüística general donde se consideraba originalmente al agente de la acción, un sustantivo (sujeto o no).

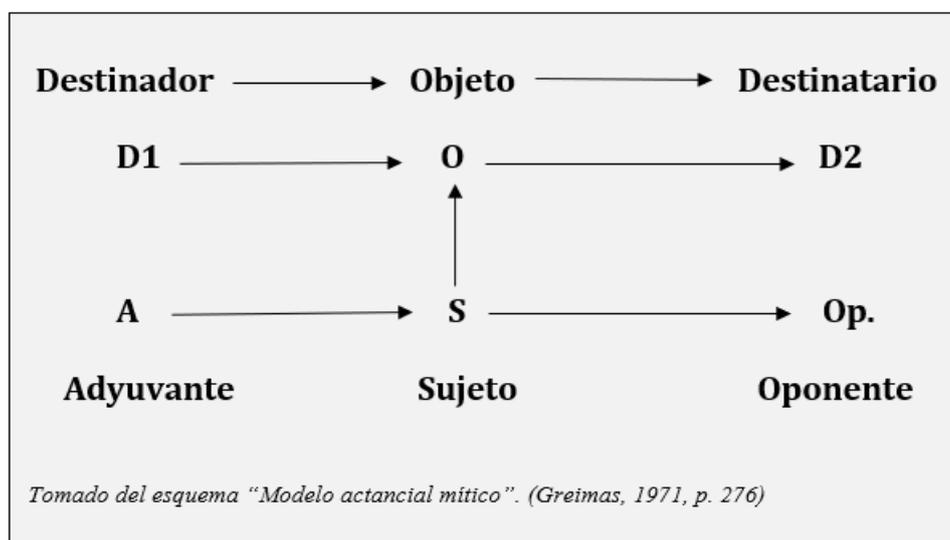
Greimas define Actante como: “aquel que hace o sufre el acto” (1971, p. 265). Los actantes son pues los “personajes” en un rol dado. El esquema o Modelo Actancial que Greimas presenta consiste en analizar al personaje desde una doble dimensión:

1-Dimensión descriptiva, que Greimas denomina Estructura Superficial Discursiva. Es decir, analiza el texto en función de las acciones del personaje dentro del relato (es decir, las Esferas de Acción de Propp). El autor señala que el mismo personaje puede tener varias funciones por lo que está determinado por sus acciones; es decir, un actante al ser una representación de un ser humano puede cambiar sus funciones de acuerdo con las situaciones que debe enfrentar. Greimas las agrupó en seis funciones esenciales y creó el modelo actancial (Véase cuadro I, Esquema Actancial).

2-Dimensión profunda narrativa. Refiere a un sistema conceptual que habría que reconstruir con la ayuda del “cuadrado semiótico”. Un patrón o guía de la estructura elemental de toda significación. El “cuadrado semiótico” relaciona los significados y pone dos términos sobre un eje semántico común. De este modo, se obtienen las relaciones.

Es conveniente observar primero la estructura superficial discursiva de la dimensión descriptiva (1971, p. 276). Se trata de un esquema aparentemente sencillo:

Cuadro I: Esquema Actancial



-El **Sujeto** es el protagonista del relato alrededor del que se organiza la búsqueda de lo que se quiere conseguir (el héroe o antihéroe de Propp).

-El **Objeto**⁴³ es aquello que el sujeto busca. Puede ser un tesoro, un elemento vital o quizás otro personaje de la historia.

-El **Destinador** lo constituye cualquier personaje que ejerce una influencia; es el motor o desencadenante de las acciones que ocurren en el relato. Su importancia será mayor o menor dependiendo de los personajes a los que afecte o del momento de la historia en el que aparezca.

-El **Destinatario** es quien se beneficie si el sujeto consigue el objeto, podría ser el mismo u otro actante.

-El **Adyuvante** lo conforma un personaje. También puede tratarse de otros elementos u objetos que ayudan al sujeto a conseguir el objeto preciado.

-El **Oponente** es el obstáculo que impide al sujeto conseguir objeto preciado. Puede ser un personaje o, quizás, otro elemento del relato.

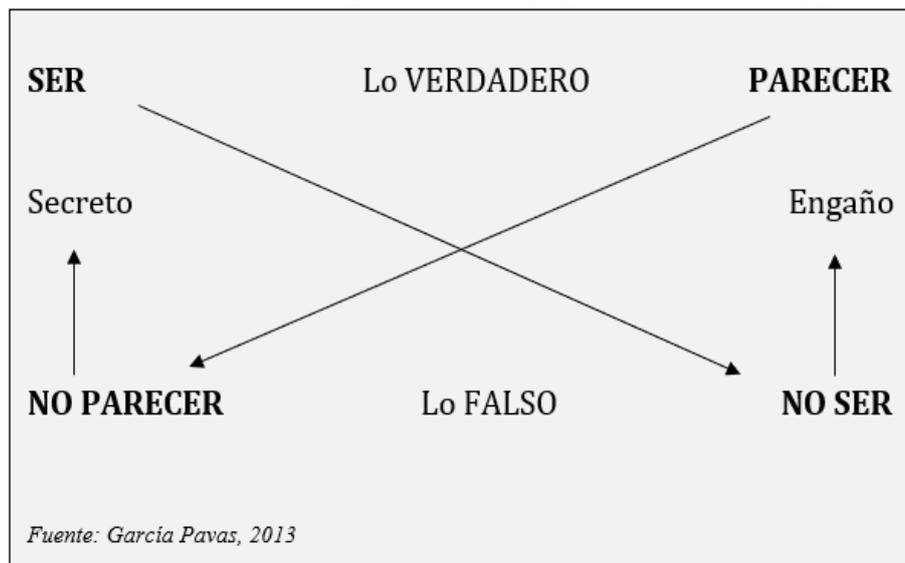
Aumont y Marie (1990) alaban la propuesta de Greimas y precisan que realmente no es común un solo y único Esquema Actancial en un relato. Explican y señalan que suele ser varios los que se establecen a lo largo de las historias (1990, p.144).

Existe un esquema mucho más decisivo: el de la Estructura Profunda Narrativa. Un aspecto en el que Greimas plantea que existen dos planos o niveles en cualquier relato: el plano real, el del ser (lo verdadero), y el de lo que parece (lo falso). Es decir, siempre existe un o(b)scuro secreto (véase Cuadro II) y, por lo tanto, un engaño. Gracias a este segundo esquema se pueden encontrar las verdaderas intenciones en cada una de las acciones que realiza un personaje. Un esquema que Greimas formula al aplicar su modelo al universo literario de George Bernanos y encontrarse en los relatos con el concepto de mentira y apariencia (1971, pp. 349-389). El siguiente esquema se desarrolla a partir de la tesis de Greimas⁴⁴:

⁴³ Sería el “McGuffin” de Hitchcock. Truffaut, F. (1998). “*El Cine Según Hitchcock*”, p.116. Madrid. Alianza Editorial.

⁴⁴ Esta investigación lo ha versionado y adaptado del interesante análisis desde el modelo actancial de Greimas que sobre Frankenstein desarrolla Claudia Yaneth García (García Pavas, 2013)

Cuadro II. Esquema actancial profundo (Greimas). Ser y parecer



La dimensión de la Estructura Profunda que propone Greimas (1966), permite explorar la forma, el cómo se muestra el personaje ante los demás y, a la vez, lo que piensa y lo que le mueve a actuar de determinada manera.

Un ejemplo muy clarificador sobre los Esquemas Actanciales profundos, entre el ser y el parecer, lo aporta el prestigioso director y dramaturgo, Peter Brook, en “El espacio vacío” (1969, pp.18-19), un ensayo sobre ideas y reflexiones acerca del teatro. Brook cuenta que durante una conferencia le pidió a una mujer del público, que no conocía “*El rey Lear*” (Shakespeare, 1605) que recitara el primer párrafo de Gonerilla de acuerdo a los valores que le sugiriera e indicara el texto. La mujer lo leyó con la máxima sencillez y el párrafo “sonó lleno de elocuencia y encanto”, relata Brook. A continuación, el director explicó al público que Gonerilla era un personaje perverso y le pidió a la mujer que lo leyera de esa manera. Brook señala que el resultado fue penoso y artificial, sin embargo, así es como se suele interpretar, aunque nada parece indicarlo. Se trata, asegura, de las preconcebidas actitudes morales de Shakespeare y de quienes ya conocen la obra. Es lo que Brook llama teatro mortal (aburrido y sin matices).

Lo cierto es que si en una primera aparición Gonerilla no actúa como un *monstruo* si no que se limita a expresar lo que sugieren sus palabras, todo el equilibrio de la obra cambia y en las escenas siguientes su vileza y el martirio de Lear no son tan evidentes ni sencillos (...) se elevan y dotan de vida a la obra” (Brook, 1969, p.19)

El Esquema Actancial constituye toda una labor de dramaturgia que se indica en todo libreto y guion (aunque sea de manera más o menos sutil). Es el subtexto cuya misión consiste en establecer las relaciones físicas y la actitud de los personajes en el relato de cara a la obra representada y a la película.

3.5. Narrativa: Literatura y Cine.

El marco de las relaciones entre Cine y Literatura es tan amplio como diverso. No se limita adaptación fílmica de textos literarios, se extiende a otros aspectos: el estudio de las relaciones entre un determinado escritor y el cine, los trabajos de carácter histórico sobre la adaptación, las relaciones generales entre literatura y cine, los manuales de guion que abordan también aspectos vinculados a la adaptación o los estudios de tipo metateórico (Cattrysse, 1992, p. 2). Estas relaciones abarcarían, por una parte, las influencias de la literatura sobre el cine, las del cine sobre la literatura y los numerosos fenómenos de intertextualidad que se establecen, como los que ocurren en aquellas obras que elaboran un lenguaje mixto o una especie de fusión del lenguaje literario y el cinematográfico. También en otras de difícil ubicación genérica como novelas-filme, cinedramas, poemas cinematográficos, etc...

Son muchos los autores que han expuesto, en mayor o menor medida, explicaciones al asunto Literatura y Cine desde un punto de vista teórico (Barthes, Metz, Kracauer, Todorov, Aristarco...), aunque también los hay epistemológicos. En el período silente del cinematógrafo ya se utilizó la literatura (de alta y baja estopa) como inspiración y fuente principal para producir películas. El mismo Serguei M. Eisenstein consideraba, en los años 20 de siglo pasado, a Dickens el absoluto creador de la manera de contar cinematográfica (Eisenstein, 1989 (1958), p. 249). Desde entonces, el cine y la literatura viven un “inestable”, por lo apasionado de sus desencuentros, matrimonio de conveniencia. Aumont, Bergala, Marie y Vernet, sin embargo, señalan en su trabajo *Estética del cine* (1985, p. 89), que en sus orígenes el cinematógrafo estaba concebido como un puro aparato para registrar imágenes sin vocación alguna de contar historias. David Parkinson en *Historia del cine* (1988) o Bertrand Tavernier y Jean Paul Coursodon en *50 años de Cine Americano* (2010), al igual que casi todos los especialistas, coinciden en que originalmente se consideró al cinematógrafo una excentricidad, producto de la modernidad y de las innovaciones tecnológicas.

Los hermanos Lumière (Auguste y Louis) le dieron vida a la fotografía el 28 de diciembre de 1895, en el Grand Café “Salon Indien” du Boulevard des Capucines de Paris

(Francia), cuando mostraron al mundo las imágenes en movimiento. Un joven ilusionista, un visionario que presenció esta primera proyección pública de los Lumière, presagió las infinitas posibilidades narrativas que prometía el nuevo artefacto (fundamentalmente por la primera pieza de pura ficción que se proyectó dentro del programa de esta primera proyección: *L'arroseur arrose/El regador regado*) quiso comprar uno. Los Lumière se negaron pues consideraban el invento algo puramente anecdótico, de escasas posibilidades expresivas y una rentabilidad muy coyuntural, resultado de la novedad, que terminaría en pocos años. “Una invención sin porvenir”, decían (Aumont, Bergala, Marie y Vernet., 1985, p. 91). El tierno mago no se arredró y muy pronto se agenció con un Kinetoscopio de otra empresa (inglesa), competencia de los Lumière. El prestidigitador era George Méliès y con él nacería el carácter ficticio, narrativo y mágico del Cine. Es el gran impulsor del Cine como narración y espectáculo a pesar de que Aumont, Bergala, Marie y Vernet mantengan que no poseían las formas complejas de una obra de teatro o una novela (1985, p. 91). Las adaptaciones de Méliès (1901-1910) basadas en relatos literarios y teatrales (*Viaje a la Luna, 20.000 leguas de viaje submarino ...*), de mitologías o de leyendas (Neptuno, Amazonas, Sirenas...) sobre una pantalla y sus trucos visuales, de “magia” para el cine, le convirtieron en el pionero de la narración cinematográfica, de la ficción. No se puede obviar en este menester, a la altura del francés, a Thomas Alba Edison, quien también lo vislumbró, al igual que, en Inglaterra, los miembros Escuela de Brighton (grupo fotográfico con voluntad artística y experimental) se entregaron a las narraciones de ficción. Más adelante vendrían T.S. Porter, Segundo de Chomón, D. W. Griffith, G. Pastrone, W. F. Murnau, B. Keaton, Charles Chaplin, E. Von Stroheim, E. Lubistch, J. Epstein..., quienes mostraron que el cine podía contar historias y estas eran cada vez más y más elaboradas.

Los cineastas pioneros aprenden o se inventan durante estos primeros años todos los recursos expresivos que el Cine posee, principalmente en Alemania, EEUU, Francia e Italia (Murnau, Griffith, Epstein, Gance, Pastrone). Otro país importante en estos menesteres, tal y como señala Robert Stam (2001, pp.75-70), es Rusia. Eisenstein, Kulechov, Vertov y Pudovkin ruedan y teorizan sobre la práctica cinematográfica. Mientras tanto, investigadores como Eikjenbaum, Shklovski y Jakobson, desarrollan desde el Círculo Lingüístico de Moscú y la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético la Teoría narrativa moderna. Son los formalistas rusos quienes, en esos años entre 1915 y 1930, establecen que el sentido pleno de un relato está indisolublemente unido a su forma. Proponen que, si se pretende desentrañar su significado, se deben analizar sus

estructuras significantes. Stam señala que fue Shklovski quien amplió la concepción de especificidad literaria al Cine y, realmente, los Formalistas rusos fueron los que abrieron el camino: “exploran con cierto rigor la analogía entre lenguaje y cine” (2001, p. 67). Los contactos entre ambos grupos se asoman en los trabajos de Eisenstein. Sus relaciones con el Formalismo, que ya había planteado el arte desde el punto de vista de sus formas significativas, del arte como lenguaje, llevan al cineasta en torno al año 1923⁴⁵ a pensar en el cine como “Arte Total” unificador de todas las demás (Eisenstein, 1989), tal y como se ha señalado en apartados anteriores. Lo hace mucho antes de Bazin y Mitry, quienes concretarán más en la propia naturaleza del Cine, de las películas como arte y como lenguaje, y de la propuesta del Cine como lenguaje que plantearía Christina Metz.

3.6. Niveles de narración: Batjin.

Mijhail Bajtín anuncia, ya en la década de los 20, que cualquier texto literario se formaba por una miscelánea históricamente variable de discursos. A la vez, Jan Mukarovsky atribuía características “sintácticas” y “semánticas” a la literatura, el teatro y el cine (Bordwell, 1996, p. 17). En definitiva, los formalistas rusos fueron quienes articularon en dos niveles toda narración (ya sea esta diegética o mimética) literaria, teatral o cinematográfica. Atendiendo a Aumont, Vergara, Marie y Vernet se pueden establecer de manera sintética estos niveles:

-Nivel de la historia, que se cuenta:

La historia, es el significado o el contenido narrativo (...) el universo o el conjunto de acontecimientos que el lector recibe o deduce a partir de la trama, es decir, la reconstrucción mental que hace el espectador del contenido narrativo (1985, p. 121).

Tal y como afirman estos autores, la historia posee un carácter casi *mágico* pues resulta dialéctico. La historia crea un universo propio (repleto de coherencia, se denomina diégesis o universo diegético) y, a la vez, es ese “cosmos particular” -con sus reglas y normas- el que ayuda a la creación, constitución, y a la comprensión de la propia historia (Aumont, Bergala, Marie & Vernet. 1985, p. 114)

⁴⁵ En 1923, S.M. Eisenstein publica un artículo/ensayo titulado *El montaje de atracciones* en la revista LEF.

-Nivel del relato, el discurso o la trama. Es decir, el cómo se cuenta:

El relato o la trama es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia. Pero este enunciado, que en la novela se forma únicamente por la lengua, en el cine (y en teatro) comprende imágenes (representación), palabras, menciones escritas y música. (1985, p.106).

En suma, la trama hace referencia explícita al modo en que aparecen los sucesos narrados.

3.7. Gerard Genette

En 1972, el estructuralista francés Gerard Genette, publica *Figuras III* en el que reconoce lo insuficiente de este esquema dicotómico y propone en el texto narrativo tres instancias, tres planos en el proceso de la comunicación narrativa. Genette trabaja antiguos conceptos y viejas ideas sobre el lenguaje literario, reconoce que el término relato es ambiguo y postula la siguiente división del texto narrativo:

-La historia: Conjunto de hechos narrados, presentados de acuerdo con un orden lógico y cronológico imaginario que nunca podría suceder ya que algunos hechos ocurrirán simultáneamente y la narración no permite dar cuenta de ello. La historia no es un objeto si no un concepto pues señala el significado o contenido narrativo.

-El relato: Se trata del discurso que materializa la historia. El enunciado o texto narrativo concluido que conforma un todo significante.

-La narración es el propio hecho o acción que convierte la historia en relato, el hecho narrativo productor. El conjunto de la situación real o la ficción que se cuenta. El texto según los analistas del discurso.

La conclusión a la que llega Genette es que la historia y narración no existen para el lector del texto (lector/espectador) si no es por mediación del relato (1989, pp. 9-23) que la vertebrada y muestra. Tanto la historia como la narración necesitan del relato. Sin embargo, al relato solo se le puede considerar así porque cuenta una historia, sino no se puede considerar (texto) narrativo.

Especificidad teatral. José Luis Alonso de Santos, en su obra “*La escritura dramática*” y refiriéndose a la trama teatral se aventura a definirla como: “...la serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado de la acción” (1998, p.101). Es decir, la trama es cómo se establecen las conexiones entre los diferentes elementos de la narración. Alonso de Santos añade que un cuento o una fábula también tienen trama, un argumento, pero no en el sentido en que se le da a la obra dramática: “Una lucha de contrarios, un enfrentamiento entre fuerzas, una disposición interna *entramada* que es necesario resolver después -es decir, desentramar- para llegar al final” (1998, p. 104)

Alonso de Santos desvela que, en el arte de la dramaturgia, la trama se conforma mediante la estructura o su sinónimo, la composición. “Forma en que la obra dramática- esencialmente el texto- está organizada”, aclara Patrice Pavis en su “*Diccionario de Teatro*” (2015, p. 85) al referirse a la estructura y composición. Aristóteles en su poética señalaba que en las tramas había que buscar lo necesario o verosímil y Horacio (~23 a.c.), a partir de esta máxima o principio, así lo argumentó:

Las palabras tristes convienen a un semblante triste, si el lenguaje no corresponde a sus circunstancias el público estallará en carcajadas. Tú, escritor, respeta la tradición o inventa algo que se acomode; si realizas algo nuevo en la escena y te atreves a crear un nuevo personaje, manténgase al final tal como se manifestó al principio y sea consecuente consigo mismo (Horacio, 1986, p. 289)

3.7.2. Genette: Tiempo, Modo y Voz.

La mirada o consideración “triangular” del texto narrativo que Gerard Genette propone en “*Figuras III*” (1989 (1972)), inaugura un nuevo modelo que supone todo un abanico de posibilidades de análisis cuando se plantean sus relaciones. Este autor distingue tres tipos de relación: tiempo, modo narrativo y voz narrativa (Ver Cuadro III),

Tiempo. Según Genette (1989, pp. 89-208), todo relato plantea dos temporalidades. Las relaciones entre el tiempo de la historia, es decir, el tiempo diegético, y el tiempo representado, que es el tiempo que la trama narra: propone analizar esta relación desde tres perspectivas o instancias.

Orden de presentación de los acontecimientos. No tiene por qué corresponder con lo que se establecería en la narración de una historia desarrollada de manera lineal (anacronías). Es decir, se guardan datos, se alteran los acontecimientos con el fin de mantener el suspense, potenciar la intriga, dotar al relato de fuerza dramática, etcétera. Se trata de una cuestión de orden y supone trastocar el tiempo de la historia al empezar por el final, por ejemplo, y luego retroceder (flashback) o avanzar (Flashforward), según el caso. Anacronías, Analepsis, Acronía y Sincronía serán sus figuras representativas.

Duración. Otras veces, en el relato, el tiempo se dilata o se contrae, con un claro fin dramático. Esto son los efectos del ritmo. Rara vez el tiempo real de una historia coincide con el que se narra en la trama. La acción diegética suele ser más larga y la trama la comprime mediante, por ejemplo, las elipsis (Genette, 1989, pp. 144-172). Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1985, pp. 118-119) ponen como un ejemplo en el que coinciden ambos tiempos, *La soga* (“*The Rope*”, A. Hitchcock. 1948), rodada en un falso único plano secuencia. *Hasta que llegó su hora* (*Once upon a time in the West*. Sergio Leone, 1969) sería el caso contrario, las secuencias se dilatan hasta el manierismo en busca de tensión. Los famosos 5 minutos de *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinneman, 1953) o la hora exacta en la que se desarrolla toda la trama de la hoy olvidada *Viaje alucinante* (*Fantastic Voyage*, Richard Fleischer, 1966) serían ejemplos en los que acción diegética y el tiempo de la trama coinciden exactamente. En síntesis, Genette las clasifica en términos de anisocronías, pausa, elipsis y le sirve para definir la escena en función del tiempo.

Frecuencia es la última instancia que propone Genette para analizar la temporalidad del relato (1989, pp. 172-173). Explica que la frecuencia se determina por las veces que un mismo hecho aparece en el relato respecto al número de veces que sucede en la historia. La frecuencia puede ser singulativa, repetitiva e iterativa y Genette (1989, pp. 172-208) lo ejemplifica fundamentalmente a partir de la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* (1922). La frecuencia singulativa es aquella que narra sólo una vez y con detalle lo que está sucediendo. Suele utilizarse para acomodar y situar al lector en la escena, involucrarle en lo que está sucediendo. La frecuencia repetitiva ocurre cuando en el relato se repite en varias ocasiones un hecho acontecido una sola vez. Suele resaltar la importancia del momento en particular para el relato, sus personajes y para el narrador. El ejemplo más evidente sería *Rashomon* (A. Kurosawa, 1950). *Atraco perfecto* (*The*

Killing, S. Kubrick, 1956); *Jackie Brown* (Q. Tarantino, 1997) o *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, F. Meirelles, 2002) podrían ser otros largometrajes muy recurrentes que ilustran claramente la frecuencia repetitiva. Por último, está la frecuencia iterativa que consiste en contar una sola vez acontecimientos que se repiten con cierta frecuencia (Ejemplo: todos los días sale el sol).

No obstante, como precisa el teórico Francis Vanoye (1996 (1989), pp. 80-116) en su estudio “*Guiones modelo, modelos de guión*”, el relato también contiene enclaves que no son narraciones ni cumplen el criterio de doble temporalidad, aunque ocupen tiempo al relato. Son las descripciones y sólo resultan válidas para el espacio. Por lo tanto, conviene recordar que en el relato hay narración, pero también descripción.

Modo. “El modo de una narración está relacionado con el punto de vista que conduce la explicación de los acontecimientos, que regula la cantidad de información dada sobre la historia por el relato”, así explican Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1985, p.119) la relación entre narrador y personajes que sintetiza Genette (1989, pp. 219-270) sobre las diferentes posturas a las que habían llegado varios teóricos de la literatura a lo largo de los siglos (Henry James, Todorov, etc...). Visión, Campo, Punto de vista, Focalización, Perspectiva son diferentes términos para designar a lo mismo y se determinan en función de la cantidad y la profundidad de la información narrativa.

En efecto, según se puede contar más o menos lo que se cuenta y contarlos según tal o cual punto de vista y a esa capacidad precisamente, y a las modalidades de su ejercicio, es a lo que se refiere nuestra categoría del modo narrativo (...) Distancia y perspectiva. (Genette, 1989, p. 220)

Si se toma como medida la cantidad de información que aporta el relato al lector/espectador, la narración puede ser (Gaudreault & Jost, 1990, pp. 138-139): **omnisciente**, cuando el relato (narrador) desprende más información de la que tienen los personajes⁴⁶; **restringida**, si el lector/espectador sabe lo mismo o menos que los

⁴⁶ Un recurso muy válido para anticipar el destino de los personajes y crear suspense o tensión, como explicaba Hitchcock a Truffaut en *El Cine según Hitchcock* (Truffaut, 1998, p.114)

personajes, es decir, cuando la narración (narrador) sabe o cuenta a la vez lo que saben los personajes ⁴⁷.

La profundidad de la información determina si se trata de un relato objetivo, cuando el lector/espectador sabe las acciones y comportamiento del personaje; se denomina y es subjetivo, si en la narración se detalla con minuciosidad y precisión el carácter emocional del personaje (focalización interna). El lector/espectador accede al estado y mundo interior de los sujetos (de alguno) del relato. El modo subjetivo refuerza la identificación del espectador con el personaje y en la narración se suelen utilizar todos los recursos al alcance de cada medio (Músicas, cambios de luz, en cine una planificación determinada, voces en off...).

Voz. Genette (1989, pp. 219-270) se refiere por “Voz” a la forma en que la propia narración se implica en el relato; cómo se “enreda” en el mismo como instancia narrativa. Se denomina “Voz” a la relación que se establece entre la narración y el sujeto de la enunciación ⁴⁸ dentro del relato. Es decir, puede ser desde la voz del narrador (nivel extradiegético) que cuenta un hecho desde fuera de la historia (Dios, narrador), la voz de un personaje del relato (nivel intradiegético). También existe lo que se conoce como nivel metadiegético (cuando dentro de la narración hay otra narración y en esta un personaje cuenta una historia; ejemplo, en una obra se produce una representación de marionetas y una de ellas cuenta una historia).

La Voz también depende del tiempo en que se relata la historia: **Ulterior** (Se narra una historia en tiempo pasado que ya se acabó y no se puede cambiar), **Anterior** (Se cuenta una historia que “profetiza” lo que sucederá), **Simultanea** (es la narración que se relata a la vez que se desarrolla la historia, tiempo presente) y narración **Intercalada** (narración fragmentada que narra diferentes momentos de la acción).

⁴⁷ El narrador y el lector no acceden a los pensamientos a no ser que estos los digan y expresen ellos. No hay acceso a la conciencia de los personajes.

⁴⁸ Podría considerarse, muy esquemáticamente, como aquél a quien se le atribuye un enunciado, una idea o un punto de vista determinado y no tiene por qué coincidir con el autor del texto o del relato. Son cada una de las voces que se expresan en el relato. Para profundizar en el concepto, resultan especialmente interesantes, entre otros, los trabajos del lingüista E. Benveniste (1966) y su Teoría de la Enunciación. Respecto al texto artístico, Jesús González Requena ha desarrollado un extenso corpus investigador al respecto. Resulta especialmente clarificador y didáctico, para el autor de la presente investigación en forma de tesis doctoral, el trabajo de la profesora Tecla González Hortigüela (2009, pp. 149-163) titulado *Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico*.

Cuadro III: Relación relato, historia, narración

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DE UN RELATO

Gerard Genette *"Figuras III"*

TIEMPO NARRATIVO

ORDEN TEMPORAL

DURACIÓN

FRECUENCIA NARRATIVA

MODO NARRATIVO

FOCALIZACIÓN

DISTANCIA

VOZ NARRATIVA

NIVEL DEL RELATO

TIEMPO DEL RELATO

RELATO LINEAL

RELATO FRAGMENTAD

PAUSA DESCRIPTIVA

ESCENA

SUMARIO DIEGÉTICO

ELIPSIS

RELATO SINGULATIVO

SINGULATIVO ANAMÓRFICO

REPETITIVO

ITERATIVO

NO FOCALIZADO

FOCALIZADO INTERNO

FOCALIZADO EXTERNO

R. ACONTECIMIENTOS

R. PALABRAS

EXTRA DIEGÉTICO

INTRA DIEGÉTICO

META DIEGETICO

NARRACIÓN ULTERIOR

POSTERIOR

NARRACIÓN SIMULTÁNEA

NARRACIÓN INTERCALADA

3.8. Influencia y diálogos entre los textos

Gerard Genette intuye que narraciones y relatos no pueden explicarse única y exclusivamente por la “albañilería” que los constituyen porque nada de lo que existe tiene por qué serles ajeno y mucho menos a los autores que los formulan. El grado de familiaridad con otros textos que les preceden y con los que les sucederán, los ecos de las voces y narraciones anteriores siempre resuenan en mayor o menor medida en los nuevos relatos. Fruto de esa inquietud publica en 1962⁴⁹ *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, una obra capital -realmente la revisa y desarrolla hasta que la cierra definitivamente en 1983- para abordar cualquier asunto referente a las reelaboraciones, reescrituras, inspiraciones, plagios, perversiones, “homenajes”, copias y actualizaciones de cualquier tipo de obra artística (texto artístico). Un trabajo que bebe principalmente de las investigaciones del ruso Mijail Batjín y que la franco-búlgara Julia Kristeva está desarrollando exponencialmente en esos momentos con el nombre de intertextualidad. Poco tiempo después, aparecerán más trabajos en esa línea, entre los que destacan los de Manfred Pfister (1985).

Grecia y los orígenes. En la antigua Grecia (VI A. C.) ya Platón y Aristóteles entendían los textos artísticos como modos diversos de imitar a la naturaleza y así establecieron los distintos géneros. No existía para aquellos helenos el concepto de “la nada” y, por tanto, la creación *ex nihilo* tampoco. Aristaco, Critias, Iogonte, Esquilo, Sófocles, Eurípides, etcétera..., reelaboraron, reescribieron, versionaron y dramatizaron las historias de los mitos más populares, venerados y conocidos en Atenas. El pueblo acudía en masa como público a los concursos dramáticos (536-533 A. C.), dentro de las ceremonias religiosas que eran las fiestas dionisiacas, repletos de curiosidad. Deseaban comprobar cómo habían resuelto discursivamente estos sabios dramaturgos las historias conocidas por todos⁵⁰.

Poetas y dramaturgos griegos sirven a su público con las diferentes maneras de relatar y representar la historia de los mitos, los utilizan para reelaborar dramas, tragedias y comedias. Siglos después, William Shakespeare se apropia fundamentalmente de la vida, de historias reales, de los *cotilleos* y de las leyendas de su país más algún suceso y asunto danés para reversionar y crear “nuevas historias” y discursos, siempre apoyándose de esos

⁴⁹ Que irá completando y añadiendo en diversas ediciones a lo largo de los años hasta su edición definitiva en 1983.

⁵⁰ Los problemas de originalidad, así como los conceptos de autoría, son bastante novedosos en comparación con la producción literaria y artística de toda la humanidad.

pioneros de la tragedia que hubo en la Grecia Clásica. Su gran rival, Christopher Marlowe, garabatea el *Fausto* (1592) que luego también pergeña Goethe (1808): mito creado alrededor de un personaje del pasado. Brecht traduce para la escena, adopta y vampiriza, de *El Capital* (Marx, 1867) y, según cuentan, alguna que otra pequeña obra china. David Mamet alaba un relato corto de Arthur Miller porque reconoce la autoría de otro: “Es un relato muy bueno. Para un escritor es el regreso del Rey Ricardo desde Tierra Santa en *Ivanhoe*” (1997, p.54). En suma, nada nace de la nada y todo tiene un origen o varios que, al unirse y pervertirse, modificarse y reconstruirse puede dar lugar a lo nuevo.

Susana Gil-Albarellos señala en su artículo *Que no hay tan diestra mentira/que no se venga a saber* (2011, pp. 17-32), acerca de las falsificaciones literarias, que los estudios de *influencias* aparecen incluso antes del siglo XIX cuando a la independencia de la literatura de un saber enciclopédico general se suceden las teorías acerca del autor. Sin embargo, señala la profesora, que las aportaciones teóricas al tema por parte de la teoría y crítica literaria han sido más bien escasas. Ricardo Chávez en su trabajo del 2010 sobre intertextualidad y recircunstancialización (2010, pp. 21-23) y en su Tesis doctoral (2016)⁵¹ homónima sobre el remake la película *Salón México*, confirma que la literatura se había ocupado de estudiar las diferentes relaciones entre los textos (influencia, tema, motivo, géneros...) desde tiempos inmemoriales y que es durante el siglo XX cuando se enfoca en ampliar su mirada y estudiar las relaciones entre la literatura con otros campos y aspectos (traducción, interculturalidad...). Chávez establece la década de los sesenta como el momento en que estas investigaciones comienzan a desarrollarse en mayor medida a partir de una visión más abierta de los textos. La crisis de algunos conceptos clave en el campo humanidades, como sucede con las nociones de sujeto, objeto y enunciación, provoca que categorías con límites anteriormente precisos y cerrados se relativicen y sus fronteras se tornen más difusas.

3.8.1. Transtextualidad, intertextualidad.

Será la profesora franco-búlgara Julia Kristeva quien publique en 1967 un artículo titulado *La palabra, el diálogo y la novela*, en la revista *Critique*, donde reconoce en la obra del teórico ruso Mijail Batjín una nueva concepción del texto, abierta e interactiva:

Batjín es uno de los primeros en reemplazar el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en que la estructura literaria no está, si no

⁵¹ CHÁVEZ MENDOZA, J. R. (2016). *Intertextualidad, transgenerización y recircunstancialización en la práctica del remake: Salón México* [Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid].

que se elabora con relación a otra estructura. Esta dinamización del estructuralismo no resulta posible más que a partir de una concepción según la cual la *palabra literaria* no es un punto (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o personaje), del contexto cultural anterior o actual. (Kristeva, 2001, p. 188)

Kristeva reconoce y alaba a Batjín, al referirse a términos como Dialogismo⁵², Ambivalencia y Polifonía que emplea este. Considera que sus postulados suponen un descubrimiento sin precedentes dentro de la teoría de la literatura:

todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala intertextualidad (...) Así el diálogo bajtiniano designa a la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad. (2001, pp. 190-195)

Julia Kristeva asienta el concepto de Intertextualidad, aunque atribuye a Bajtín su idea motora, y asume que cualquier texto está conformado por otras voces ajenas. En *El Texto cerrado* (1967), Kristeva aclara y ahonda en su concepto y consideración de Texto en estos términos:

Texto como instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación un habla comunicativa que apunta a la información directa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. (2001, p. 147)

La profesora asume que el propio texto se convierte en consecuencia en el resultado y la adición de otros textos: Una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto, varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan. (Kristeva, 2001, p.147)

⁵² Dialogismo: proviene de la palabra diálogo que en literatura se considera la representación directa del discurso novelístico, del intercambio verbal entre sus personajes. Es un enunciado cultural y artístico formulado por Batjín que se refiere al intercambio entre emisor y destinatario, ambos revierten sus roles convirtiéndose el emisor en receptor y el destinatario en emisor. En suma, un diálogo (Batjín, 2004).

3.8.2. La Escritura en Segundo Grado.

Gerard Genette adopta el concepto de transtextualidad para profundizar en las relaciones entre los textos. En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989⁵³) indaga en los orígenes de estas prácticas con objeto de sistematizar y categorizar tipológicamente estas *influencias*, diálogos o “mosaico de citas de textos anteriores” (Kristeva, 1967). Gerard Genette dice que transtextualidad es: “Todo aquello que pone el texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos y más aún” (Genette, 1989, pp. 9-10). Es su transcendencia textual:

El objeto de la poética (...) no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica) sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse la *literalidad de la literatura*), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc- del que depende el texto singular (...) La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye a la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales. (1989, p. 9)

Genette (1989) cree que son cinco tipos de relaciones transtextuales, no necesariamente exhaustivos ni definitivos. Se trata simplemente de los que él ha encontrado (a 13 de octubre de 1981) y que formula en orden creciente de abstracción y globalidad:

1-Intertextualidad. Genette reconoce la autoría del término a Kristeva y su eficacia como base para el paradigma terminológico que formula. Luego precisa su definición de manera restrictiva: “(Intertextualidad)...como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente⁵⁴ y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989, p. 10). Se detiene señalando algunas formas de manifestación textual como la cita, el plagio y la alusión (cita, es la forma más explícita y literal de intertextualidad y suele presentarse entre comillas; plagio es una copia no declarada pero literal, quizás menos explícita por

⁵³ Edición traducida al español de Taurus de la edición corregida y publicada por el autor en 1982 por Seuil: *Palimpsestes: la littérature au second degré*.

⁵⁴ Eidético, según la RAE: adj. Fil. Que se refiere a la esencia.

la intención; por último, se refiere a la alusión como la forma de menor grado de literalidad y explicitación) (1989, pp.10-11)

2-Paratextualidad. Relación que el texto mantiene consigo mismo: “títulos, subtítulos, prefacio, epílogos, advertencia, prólogos, notas al margen, a pie de páginas, finales, epígrafes, ilustraciones. Los borradores, esquema y proyectos previos de la obra, pueden también funcionar como un paratexto” (Genette, 1989, pp. 11-12). Es es segundo tipo de transtextualidad, el paratexto.

3-Metatextualidad: “...Es la relación que existe cuando un texto habla de otro sin citarlo e incluso sin nombrado (comentario). La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.” (Genette, 1989, p. 13)

4-Hipertextualidad. “Toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto), a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario” (Genette, 1989:14). Se trata de una definición ambigua, como reconoce el propio teórico, y existen múltiples matices y subclasificaciones de hipertextos en función de esas relaciones, tal y como veremos en el siguiente apartado. De hecho, el teórico ahonda en el término hipertexto: “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o indirecta, diremos imitación” (Genette, 1989, p. 17).

Por último, respecto a la hipertextualidad, hay que señalar que Genette (1989, p.13) precisa que designa “hipotexto” a un texto anterior y su significado es absolutamente diferente al término “hipotexto” que utiliza y emplea la semióloga y analista cultural neerlandesa Mieke Bal (1981).⁵⁵

5-Architextualidad. Genette lo califica como la más abstracta y, a la vez, las más implícita de las transtextualidades: “Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual de pura pertenencia taxonómica”. El teórico explica que es una relación genérica o de género literario que emparenta textos en función de sus características comunes como géneros

⁵⁵ Mieke Bal designa como hipotexto (fundamentalmente) a lo que Genette llama relato metadieético, es decir, la narración dentro de la narración.

literarios, subgéneros y clases que el texto en sí mismo no está obligado a conocer “y mucho menos a declarar su cualidad genérica” (1989, p.13-14)

Especificaciones. Genette propone tomar precauciones a la hora de enfrentarse a estos conceptos. Primero especifica que los cinco tipos de transtextualidad formulados no son “compartimentos estancos”, sin relación ni entrelazamiento recíproco. Al revés, sus relaciones son números y a menudo decisivas. (1989, p.18). El segundo matiz corresponde al hecho de que la transtextualidad debería considerarse no como una clase de texto, sino como un aspecto del mismo, aunque no en exclusiva. Las diversas formas de transtextualidad serían, a la vez, aspectos de toda textualidad y, en importancia y grados diversos, clases de textos (1989, p.18)

Por último, el autor reitera que el carácter generalista del hipertexto: “todo texto derivado de un texto anterior por transformación, simple o indirecta, diremos imitación”, (Genette, 1989, p. 17). Es decir, que asume todo hipertexto puede convertirse en hipotexto de otros posteriores. Que nuevos textos se inspiren o relacionen a partir de él y se emparenten.

En síntesis, podemos considerar que el fenómeno general de Intertextualidad promueve las diferentes referencias intertextuales, sean más evidentes y manifiestas u otras más latentes. Genette afirma fundamentalmente que se trata de una práctica interpretativa y transgénica: “Comprende algunos géneros llamados menores como la parodia, el travestimiento, el pastiche, el digest y que atraviesa todo lo demás” (1989, p. 492).

Transformaciones serias. Las transformaciones serias o transposiciones, asegura Genette (1989, p. 262), son las más importantes de todas las prácticas hipertextuales, aunque solo sea por la importancia histórica y la calidad de las adaptaciones. También por la variedad y amplitud de procedimientos que utiliza. Destaca como transposición suprema, más atractiva y extendida, la traducción de un idioma a otro (Genette, 1989, p. 264). Otra es la transestilización (Genette, 1989, pp. 282-309), que es una reescritura estilística o cambio estilo de un texto (por ejemplo, el rewriting periodístico o editorial): las escisiones, resúmenes y abreviaciones son casos claros de este tipo de transposición, los digest. Su antítesis es la expansión (Genette, 1989, pp.333-338). Por último, se encuentra la transformación del modo de la obra o el texto: la transmodalización (Genette, 1989, pp. 356-402). Es decir, la manera de representación de una obra de ficción:

narrativo o dramático. “Estas pueden ser intermodales (paso de un modo a otro) o intramodales (cambio que afecta al funcionamiento interno de modo)” (Genette, 1989, pp. 356-363). Entre las intermodales se encuentra el paso de lo narrativo a dramático o dramatización y viceversa, narrativización. Las intramodales serían la transformación de un tipo narrativo a otro y de un modo dramático a otro.

“La hipertextualidad relanza constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido” (1989, p. 497), sentencia Genette. Además, demuestra que toda creación se inspira o parte de otra para reinventarse y fascinar mediante diferentes estrategias o, al menos, renovadas a los nuevos públicos y lectores. Es algo que comprobaremos en la segunda parte de la presente Investigación, el Estudio de Caso. Solo cabe seguir y rescatar a un autor como Barthes y su postura acerca de cómo afrontar y analizar las narraciones antes sumergirnos en los textos objeto del presente estudio: Libreto y Guion de *¡Ay, Carmela!* Todo a su debido tiempo o tal y como dijo Cayo Julio César en su “*Comentarios a la Guerra de las Galias*” (50 A. C.): “Cuando lleguemos a ese río cruzaremos ese puente”.

3.9. Modelo de análisis “total”: Roland Barthes.

El análisis del relato y de las estructuras narrativas pertenecen desde siempre a la Literatura y, por tanto, al Teatro. Además, se amoldan perfectamente al Cine (al menos al narrativo). Fundamentalmente, porque el relato aparece prácticamente en las películas desde su nacimiento y es universal:

...el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias (...) Además en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad (Barthes, 1966 (1982), p.9)

De esta manera califica Roland Barthes a los relatos en su introducción al *Análisis estructural del relato* (1966), una obra colectiva y cumbre de la teoría de la literatura en la que el francés repasa y presenta a los otros autores de esta obra, todos ellos investigadores semióticos de la talla de Greimas, Bremond, Morin, Todorov o Genette.

En este artículo de presentación y en *S/Z* (1970), su análisis total de la novela corta de Honore de Balzac, *Sarracine* (1830), Barthes considera que el relato, además de universal, es un sistema implícito de reglas y unidades, además del modelo común de todas las formas de narración.

Roland Barthes conforma sus propuestas teóricas y de análisis a partir de los autores que introduce en el mencionado trabajo colectivo. Sobre todo, parte de las tesis de Claude Bremond y Tzevan Todorov. Bremond (1977, pp. 87-100), claramente inspirado en las secuencias de Propp, considera el relato como un discurso constituido como una sucesión de acontecimientos que se organizan y adquieren sentido por medio de la lógica narrativa y leyes que se crean en el texto (posibles narrativos) y un proyecto de interés humano. Mantiene que la unidad mínima sobre la que analizar es la función y la define como las acciones y acontecimientos que, agrupados en secuencias, constituyen un relato. Para Todorov (1977, 155-192), el relato es el resultado de la fusión de la historia y el discurso. Señala que la historia aparece al estructurar acontecimientos que evocan una posible realidad con personajes que bien podrían ser reales. Considera que hay una cierta lógica de acciones que se repiten de alguna manera para establecer un ritmo.

Barthes, tras revisar y adoptar los postulados de ambos teóricos, establece su propuesta estableciendo tres niveles de análisis: el nivel de las funciones, el nivel de la narración y el nivel de las acciones. El francés propone una máxima fundamental para todo su trabajo: “la función del relato no es la de representar sino montar un espectáculo que nos sea muy enigmático” (Barthes, 1970, p. 24).

Este teórico divide en unidades mínimas el relato y las llama funciones. Es la unidad de contenido y refiere a lo que trata de decir un enunciado y no a la forma en que se expresa. Estas funciones, a su vez, las diferencia en dos tipos:

-Distribucionales o del hacer (cardinales y de catálisis). Son los núcleos del relato y se relacionan lógicamente, causalmente, para desarrollar las acciones. Las funciones cardinales son humanas y de riesgo, involucran actividades y acciones de carácter humano. Las de catálisis, por su parte, ocupan el espacio narrativo entre una función cardinal y la siguiente.

-Integradoras o del ser. Le dan sentido a la historia pues establecen el carácter, la atmósfera y el particular universo en el que se encuentran

sumidos o involucrados los personajes de la narración. Poseen significados implícitos (sobrentendidos) y necesitan de una actividad de desciframiento. Son los indicios.

Roland Barthes asume de Greimas el nivel de las acciones, pues busca la estructuración del personaje a partir de una esencia psicológica que ya estipula el investigador ruso en sus esquemas actanciales. En cuanto al nivel de narración, el teórico francés intenta describir los códigos utilizados en el proceso de comunicación a través de los cuales se le otorga significado al narrador y al lector del relato. Son estructuras de significación de las que el texto se vale para construir su significado. El lector echa mano de ellos, a veces, inconscientemente:

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, p. 16).

Este método de códigos lo pone en práctica Barthes durante unos seminarios que impartió en la Escuela de Altos Estudio de París entre 1968 y 1969. Tal y como hemos señalado, allí analizó ante sus alumnos de manera “total” la novela corta de Honoré de Balzac *Sarrasine* (1830). Con “total” se refiere a que intenta explicar, a partir de 5 códigos, todas las formas significantes de la obra y las maneras en que se completan y superponen unos aspectos y otros en el texto. Estudia la forma en que el texto y el relato consigue en el lector la ilusión de realismo gracias a las estrategias narrativas dispuestas por el autor de la obra. Estas se revelan con el análisis y deconstrucción en los mencionados códigos. La aparente y relativa sencillez del análisis de Barthes permiten explicar el universo narrativo de una obra. No obstante, a juicio de esta investigación, se trata de algo que es pura entelequia: las infinitas posibilidades valorativas, combinativas, de superposición y especulativas que implica este análisis

convierte el estudio del discurso narrativo del relato en inasequible, inabarcable y revela más del analista que del propio texto⁵⁶.

Para Barthes, estos códigos son como la “red” o tejido a través del cual penetra el texto y que, paradójicamente, al atravesarlo se hace texto. Son la referencia sensible de su carácter multivalente, el resultado de intentar estructurar lo que no puede: “No se trata de manifestar una estructura (...) sino en la medida de lo posible, producir una estructuración”. (Barthes, 1970, p. 15). Estos códigos o voces imbrincados en el relato podemos definirlo y explicarlos de la siguiente manera:

- 1. Código Hermenéutico:** Son las unidades que articulan una cuestión, una interrogante, un enigma y su resolución o la dilación del mismo. Son los obstáculos, equívocos, malentendidos y sucesos que retrasan o aceleran la revelación final, el desenlace de los enigmas, su resolución.
- 2. Código Proairético:** Es la lógica de las acciones dentro del discurso narrativo, la verosimilitud de los comportamientos y de los sucesos que ocurren en la narración, tanto de las circunstancias como de los personajes.
- 3. Código Sémico:** Son las palabras o elementos significantes que encierran una connotación determinada. Los semas caracterizan a personajes, construyen espacios o escenarios de significados. Puede considerarse así a los diálogos, el vestuario, los movimientos y los gestos que aportan carácter a los personajes. Los semas son fragmentos de información de lo más reveladores.
- 4. Código Simbólico:** Son las oposiciones o antítesis culturales que dan sustento al mito, a una cultura o a un texto. Las referencias totales más básicas y esenciales como el héroe/villano, bueno/malo, verdadero/falso, vida/muerte, victoria/derrota.
- 5. Código Cultural:** Se refiere a lo establecido socialmente e implica sobre todo a lo conocido y asumido por el lector, su entorno y época. Este código articula la historia a partir del respeto o no a las reglas del juego establecidas y que rigen las relaciones, conductas y rituales cotidianos de la sociedad que recibe el texto.

⁵⁶ Tal vez, cualquier análisis que implique una apreciación y por culaquier método revele más aspectos de quien lo analiza que del propio texto y el autor que lo crea.

3.10. Cine Narrativo.

El cine (narrativo), señalan Aumont, Bergala, Marie y Vernet, consiste en “relatar un acontecimiento, real o imaginario mediante una serie de artificios que lo sustituyen significativamente” (1985, p. 92). Desde su nacimiento, el cine se apoya en los relatos y en la literatura (y teatro) para establecer sus mecanismos narrativos como espectáculo de entretenimiento y confirman que el cine narrativo (en ficción) es el dominante, a nivel de consumo, aunque especifican que no siempre se trata obligatoriamente de un cine narrativo-representativo. Para ejemplificarlo, aducen que las películas utilizan elementos propios del cine no puramente narrativos y que lo diferencian de otras artes (fundidos a negro, fundidos encadenados, juegos de color y de composición...) (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1985). Jonas Mekas, Chris Marker, Jean Luc Godard o Ingmar Bergman entre los realizadores más populares, han experimentado las posibilidades del Cine en territorios más abstractos (ensayos, experimentación expresiva...). Incluso dentro del cine actual, realizadores como David Lynch, David Cronenberg -o en los años cincuenta Delmer Davis, en los sesenta Alfred Hitchcock, décadas antes el mismo Einsentein, W. F. Murnau o Fritz Lang -abandonan la pura narración representativa en muchos segmentos de sus películas comerciales.

Orígenes. Será Noël Burch (2011(1987), p. 16-17) quien intente demostrar que el lenguaje del cine no posee nada de natural ni de eterno, que tiene una historia y que está producido por la Historia. El francés mantiene la tesis de que entre 1895-1929 se constituye un Modo de Representación Institucional (A partir de ahora M.R.I.) que es el que se enseña como Lenguaje del Cine al que se le van añadiendo recursos que se van integrando en este paradigmático modelo:

Lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que *competencia de lectura* gracias a una experiencia de las películas universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales” (Burch, 2011,17)

Burch señala que lo denomina MRI por huir de la carga ideológica que el término lenguaje implica y asume que se trata de un sistema muy complejo y demasiado poco homogéneo:

Pero, sobre todo, procuro subrayar que este modo de representación, del mismo modo que no es ahistórico tampoco es neutro (...), que produce

sentido en y por sí mismo y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX. (Burch, 2011, p.17)

Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1985, p.120), se refieren a esta tradicional diegetización del cine clásico, con sus innumerables excepciones: un funcionamiento general de la institución que busca borrar en el espectáculo fílmico las huellas de su trabajo (invisibilidad), de su presencia. Se tiende a dar la impresión de que la historia se cuenta por sí misma y que relato y narración son neutros, transparentes. Se lo atribuyen al éxito y la imposición de un modelo acotado y sistematizado que se canoniza y que es el del (Cine de ficción) Clásico Americano (estandarizado), Cine Clásico o de Hollywood. Este tipo de producción se consolida con la llegada del sonoro frente a otros modelos como la Vanguardia francesa, el Cine Soviético de los años 20, el Expresionismo alemán o el de otros Cines y países (italiano, inglés, etc...) cuya representación es diferente. Estos cines se quedan en meros referentes anecdóticos y alternativos que acaban subordinándose a este Modelo Hollywood, Cine Clásico o MRI: un discurso que se transforma en historia (Aumont, Bergara, Marie & Vernet, 1985, p.120-121). Relato, historia y narración se funden o fusionan en un modelo de representación espacio-temporal que Burch así define: “Un conjunto de estrategias cuyo significado se resume en campo-contracampo: la ausencia/presencia del espectador sujeto en el centro mismo del proceso diegético” (Burch, 1987, 250).

Se considera o se denomina Cine Clásico canónico a las películas de las décadas de los 30 y 40 del sistema de producción de Hollywood. Su fecha de nacimiento es difusa, pero se considera que a partir de los años 10 va estableciéndose e imponiéndose, y se toma partir de los conceptos sobre argumentos de ficción (Burch, 2011 (1987), pp.145-162 y Burch, 2008 (1970)) y representación espacio-temporal que establece Noël Burch en *La Praxis del Cine* (1970), *El Tragaluz de lo infinito* (1987). La serie de convenciones y normas, en su mayor parte narrativas, estilísticas, de contenido y formales, que Burch enumera y describe, suponen una crítica materialista y consecuente a los mecanismos profundos de este cine establecido (Cine de Hollywood) y cuya intención le resulta evidente: “...para desinformar y adormecer a las masas populares.” (Burch, 2011, p.16). No obstante, las características del MRI van más allá de la diegetización y los argumentos

y temas. La denominación implica un concepto heurístico y totalizador asociado al sistema de estudios, tal como señalan Rimbau y Monterde (1996, pp. 9-11), y que Bordwell denomina Narración Clásica. Estos son:

- Predomina la narratividad.
- Apertura y habitabilidad del espacio profilmico: podría considerarse al conjunto de elementos colocados delante de la cámara y que como tales tienen una función dentro del mundo real. Una vez registrados por la cámara pertenecerán al espacio fílmico y formarán parte del espacio narrado. Son constituyentes de la película.
- Composición del encuadre en función del lugar privilegiado del sujeto espectador. Se caracteriza por la profundidad, la centralización y dinamismo interno.
- Planificación variable sobre un eje, que permite así controlar la información visual de un plano.
- La ocularización múltiple, algo determinante para un montaje en continuidad espacio-temporal y basado en el rúcord visual.
- La transparencia diegética derivada de la invisibilidad del dispositivo por borrado de las marcas de enunciación y la conversión del discurso en historia, siempre a favor de una gran verosimilitud.
- La consolidación de unas prácticas espectatoriales definidas por los procesos de identificación o proyección.
- Un modelo industrial constituido por la interrelación entre el Sistema de Estudios, los Géneros y el Star System.

Todas estas características no son inamovibles, son aspectos que se transforman, son “líquidos”, con el devenir de los tiempos y los cambios que se producen en la sociedad (occidental). Por ejemplo, algunas rupturas y dialécticas formales, como el “jump cut” o el corte en el eje del montaje sin cambio radical de tamaño plano que se van integrando a la industria del Cine (Narrativo) Clásico y pasan a formar parte del MRI. El sistema asume

perfectamente todos aquellos “rasguños” y “rupturas”, la aparición de nuevas temáticas y miradas. Los adopta a su sintaxis y a su paradigma hasta reeducar al espectador de tal manera que llegue a acostumbrarse. Se descontextualizan todas estas novedades en sus valores más significativos hasta arrancarles todo el sentido a lo radical y rupturista de la innovación para apropiárselo definitivamente. Ocurrió en su momento con el uso de la cámara al hombro u otras novedades tecnológicas aplicadas a la narración (el objetivo de distancia focal variable o zoom, por ejemplo) que el público ha asumido paulatinamente de forma natural por su abundante uso en pantalla.

3.10.1. Sistema de Estudios (Esplendor y Crisis).

Hollywood crea una factoría en la que estudio-género-actor/estrella son elementos inseparables de su sistema. 20 Century Fox, Columbia, MGM, Paramount, RKO, Universal, United Artists y Warner Bros son las principales “Majors” que propician “La Edad de oro de Hollywood”. Su colonización es global y podría decirse, aunque de forma difusa, que se instaura definitivamente con la aparición del cine sonoro y entra en crisis con la aparición de la TV.

La decadencia de este sistema de producción se debe a varios factores: la desconcentración monopolística de la exhibición (en 1948 una sentencia del congreso de EEUU considera y declara ilegítimo el monopolio), el establecimiento de la televisión (TV) como medio de entretenimiento de masas; la paulatina transformación de la sociedad (“Baby Boom” en EEUU) y, por tanto, los cambios en los gustos y preferencias de los espectadores/público (agotamiento por la repetición de las mismas historias). Afloran sectores críticos con la producción estandarizada de los estudios que comienzan a disfrutar de otro tipo de producciones, más modestas y menos reiterativas en lo temático, que se apartan de este canon de “invisibilidad” estilística y narrativa: es la producción del llamado cine de autor. Nace en Francia la “política de autores”, con la revista “Cahiers du Cinéma” (1951) como referente que crean André Bazin y Jacques Doniol Valcroze.

3.10. 2. Producto Cultural de masas.

Los estudios del Hollywood maximizan los beneficios, consideran a las películas como un producto económico rentabilísimo por su gran popularidad: tienen la cualidad de entretener y fascinar a un público amplio e indiferenciado. Se trata de un Objeto de Comunicación de Masas que requiere de un proceso industrial, sistematizado, que puede controlarse. Así limita las posibilidades de sus responsables creativos, de sus creadores.

Frank Capra llega a criticar a los estudios en los siguientes términos: “Los directores no tienen poder sobre la elección del argumento o sobre el montaje final” (Costa, 1991, p.108).

En 1934 se establece el Código Hays⁵⁷ de censura en EEUU. Se trató de un reglamento con rango de ley que especificaba qué se podía y qué no mostrar y narrar en las películas. La posterior persecución en EEUU de los actores o directores “presuntamente” partidarios del comunismo (la lista negra de Hollywood y la aparición del Comité de Actividades Antiamericanas en 1947 y que se alargaría hasta 1957) permitieron fijar absolutamente el margen temático, ideológico y estilístico de las producciones. A todo ello, hay que añadir y subrayar que la apariencia de variedad (limitada) que Hollywood mostraba al mundo con el abanico de posibilidades que ofrecían con sus géneros se agotó y estancó hasta llegar a la parodia y el manierismo (es el caso del Spaghetti Western en los 60).

Los géneros que establece el Cine de Hollywood ejercen una función concreta en este sector de la economía:

Una economía compuesta por una industria, una necesidad social de producción de mensajes, un gran número de seres humanos, una tecnología y un gran número de prácticas significativas. El género es una categoría singular en el sentido que implica abiertamente a todos los aspectos de esta economía. Esos aspectos siempre están en juego en el ámbito del cine, pero suele ser muy difícil percibir su interrelación. (Andrew, 1984, 110)

En suma, los géneros, tal y como eran (y son, aunque hayan variado con el tiempo, aparecido nuevos y desaparecido otros), respondían a un plan estandarizado por su importancia en tres aspectos de esta industria de los sueños: producción, distribución y exhibición. que puede clasificarse de la siguiente manera. Rick Altman (2000, p. 35) explica que el género hay que entenderlos con sus múltiples significados:

⁵⁷ El Motion Picture Production Code (Código Hays), fue un código de producción cinematográfico creado por la Asociación de Productores Cinematográficos de EEUU (MPAA) en los años 30 y describía lo que era moralmente aceptable ver en pantalla. Fue escrito por uno de los líderes del Partido Republicano de la época, Wilim H. Hays. Su aplicación en toda la producción cinematográfica americana fue más o menos, estricta, depende de las épocas, hasta que se sustituyó en 1968 por el sistema MPA para calificación de los films por edades.

- Género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria.
- Género como entramado formal sobre el que se construyen las películas.
- Género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores exhibidores.
- Género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Si bien no todos los teóricos comparten estos cuatro significados de Género, suelen asumir la polivalencia de un concepto que permitió al Cine de Hollywood y su sistema de narración, producción y exhibición dominar las pantallas del mundo. La Industria de Hollywood y el MRI son sinónimos gracias a:

- a) Un sistema de producción especializado: cada estudio se destaca y caracteriza en general por unos géneros, con sus actores específicos. La MGM, por ejemplo, es muy popular por sus fastuosos musicales, la Universal por el cine negro y la Paramount por las producciones históricas y films de terror. El western y los policiales, entre otros, son muy distintivos de la Warner Bros.
- b) Un sistema figurativo/narrativo concreto. Mantienen un riguroso cuidado en la aplicación de los recursos en contenidos triviales y bien clasificados por géneros. Se prioriza lo que no se ve, el montaje invisible, que como señala Bürch (2011) y Aumont, Bergala, Marie y Bernet (1985) es lo que facilita la comunicación.
- c) El sistema político-ideológico de los relatos irá variando de acuerdo con los acontecimientos históricos y las transformaciones sociales, pero a menudo más lentamente de lo que el público demanda.

3.10.3. Perturbaciones.

El MRI y el Cine de Hollywood se enfrenta casi desde sus inicios con propuestas que se salen del modelo, incluso desde su propio seno. La subjetividad narrativa en *La dama*

del lago (*The Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947), la ausencia de diálogos en *El Espía* (*The Thief*, Russell Rouse, 1952) o la ausencia de montaje en *La soga* (*The rope*, Alfred Hitchcock, 1948). Otro ejemplo claro será el de Orson Welles cuando rueda para la RKO *Citizen Kane* (1941). Un film que no adapta a las distintas categorías establecidas, que escapa del sistema y la política de estudios y cuya narración se articula a partir de la desestructuración de la historia y la necesidad de reconstrucción de la trama en la mente del espectador. Estilísticamente, la profundidad de campo en el encuadre, el montaje interno y el plano secuencia tampoco pueden ubicarse dentro de los parámetros de Hollywood:

El propio cine norteamericano introdujo, en casos aislados, efectos perturbadores de la relación que el espectador mantiene habitualmente, a través de la narración clásica, con los parámetros de espacio y tiempo. (Riambau, 1998, p. 25)

La aparición de otras propuestas alternativas, narrativas y estilísticas surgirán poco a poco y con el tiempo desde Europa, tras la II Guerra Mundial, a partir de un cine realizado por jóvenes, en general, disconformes con el contexto histórico que les toca vivir. El interés que producen en el espectador estas obras, y sus rupturas estilísticas y de narrar respecto al MRI, modifican tíbiamente el sistema. Como ya se ha señalado, la necesidad de continuar rentabilizando y controlando este medio hacen que, progresivamente, todo se adopte e integre y pronto casi todos estos realizadores terminan siendo absorbidos por el sistema.

Neorrealismo y Nuevos Cines. Es el Neorrealismo italiano el primer movimiento que vuelve a cuestionarse, tras las vanguardias de principios del S. XX, los problemas derivados de la representación en la pantalla y se apoyan para sostenerlo en la afirmación del propio medio cinematográfico como un lenguaje. Los neorrealistas destruyen convenciones, reflejan un cambio, no tanto político como social y humano. Su trabajo consiste en asimilar y adaptar la realidad italiana a modelos cinematográficos diferentes, desde el americano a todas las vanguardias, fundamentalmente la francesa anterior a los años 30 y el documentalismo soviético de Dziga Vertov. Su planteamiento es antiretórico, en oposición al cine realizado bajo el fascismo, por lo que se aleja de retratar lo aparentemente ejemplar para mostrar lo cotidiano. Es decir, tiene un carácter antiespectáculo pues busca concienciar al espectador en lo real.

Ossessione (1943, Luchino Visconti), homenaje-plagio no reconocido a la novela de Janes M. Cain *El Cartero siempre llama dos veces*⁵⁸, anticipa las temáticas del neorrealismo que surge de la negación de las formas de realización anteriores en Italia⁵⁹. El *Neorrealismo* fue un golpe en la mesa de Cine Americano y se convertirá en la inspiración y guía de los otros nuevos cines que poco tiempo después surgirán, fundamentalmente desde Europa.

La adversidad del final de la II Guerra Mundial supone que los neorrealistas saquen provecho a su realidad, tanto desde lo estético como desde lo temático: *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946), ambas de Roberto Rossellini, “*Sciuscià*” (1946), de Vittorio De Sica, ponen en evidencia que la carencia de dinero daba libertad para las historias que se quieren contar. Estos dos elementos serán fundacionales para la mayoría de los nuevos cines: “... ahí radicaba el cambio decisivo en el curso de la Historia del cine, un cambio que puede considerarse fundador de la modernidad cinematográfica” (Monterde, 1987, 29).

El Neorrealismo italiano, entre sus elementos de ruptura utiliza un guion flexible, emparentado con el cine documental (igual que la iluminación naturalista o la inexistencia o combinación de protagonistas anónimos con star system del país) en el que se adapta a lo que sucede en su realidad circundante, tanto las temáticas como en los recursos técnicos, estéticos y que deriva en la narración de las inquietudes individuales y poéticas personales de sus autores. Son los casos, entre otros, de Rossellini, De Sica, Visconti, Antonioni o Fellini.

José Enrique Monterde (1987, pp. 43) resume concreta que el Neorrealismo se caracteriza por la ambigüedad estética fruto de una voluntad realista entendida como forma de implicación en los acontecimientos del contexto social y una llamada a la implicación sentimental del espectador. Mantiene que se convierte en cómplice al empatizar gracias a una escritura abiertamente melodramática de gran parte de estas películas. Parten de un constante fluir de lo individual a lo colectivo, una mezcla de postulados humanistas y políticos que devienen en una auténtica moral neorrealista que, a la postre, será lo que defina *Neorrealismo*. A partir de la crónica costumbrista y cotidiana hasta un realismo de celebración que Antonioni y Rossellini llevarán a lo

⁵⁸ *Postman ever rings twice* (James M. Cain, 1936).

⁵⁹ La Italia de los años 30 estuvo marcada por Benito Mussolini y su fascismo. El cine sirvió de escape para mostrar una inexistente e idealizada sociedad repleta de belleza. Estas comedias de *telefoni bianchi* tenían en común historias sin grandes problemas y, por supuesto, con final feliz.

máximo. No se puede obviar el realismo crítico, de la mano de Visconti, o místico, en el cine de Fellini. El Neorrelismo, que no renuncia a su vocación de popularidad desde los postulados del filósofo y político marxista Antonio Gramsci converge en el encuentro de un discurso melodramático al servicio de una estética con intenciones realistas.

Monterde (1987) indica que todo ello, en mayor o menor medida, influye en los “Nuevos Cines” de los años 60 y sus diferentes planteamientos narrativos, temáticos y estilísticos. Este profesor reconoce que el *Neorrelismo* supuso una una inspiración para todos los aspirantes a rodar y el paso la modernidad cinematográfica: “El Neorealismo se constituye a todos los efectos y con todos los merecimientos en uno de sus decisivos momentos fundacionales” (Monterde, 1987, p. 39)

Esteve Rimbau, apoya la tesis de Monterde y añade que la última gran transgresión colectiva experimentada por el lenguaje cinematográfico desde dentro de la propia Institución se remonta a estos “Nuevos Cines” de los sesenta (Rimbau, 1998, p.26). Monterde, Rimbau y Torreiro (1996) consideran fundamental el espíritu de renovación social que surgió como *air du temps* en esa década e incluso algo antes: “...propiciaron la aparición de una serie de movimientos identificados, practicamente en todo el mundo, pero con especial insistencia en Europa, con una idéntica voluntad de ruptura (Monterde, Rimbau y Torreiro, 1996, pp.).

Rimbau (1998, p.26) detalla que cronológicamente, tal fenómeno aparece primero en Polonia y Hungría, a la par que el *Free Cinema* británico, para finalmente destacar a un grupo de jovencuelos del país de la Marsellesa que provenían de la crítica:

...si alguno de los Nuevos Cines tuvo una especial relevancia y capacidad expansiva no ya dentro de su propio contexto nacional sino hacia los restantes movimientos paralelos, este fue la *Nouvelle Vague*. (Rimbau, 1998, 26)

La *Nouvelle Vague* se conforma como un grupo muy joven y heterogéneo al que solo les une su pasión por el Cine, sus ganas de rodar, que casi todos formaron parte de la redacción de *Cahiers du Cinéma* y publicaban sus páginas. Realmente poco tuvieron que ver desde el principio las propuestas de François Truffaut o Claude Chabrol con las de Jacques Demy y estas con las de Alain Resnais o Jean Luc Godard, entre otros. Sí que comparten todos, cada uno a su manera, una idea clara de lo que deben ser las películas, siempre inspirados por los dos fundadores de tan mítica revista: Jacques Doniol Valcroze y, por supuesto André Bazin y su teoría del Cine de Autor y de la realidad

cinematográfica: “Cuando lo esencial de un acontecimiento depende de la presencia simultánea de dos o más elementos de la acción, queda prohibido el montaje (Bazin, 2015, p. 77).

Privilegiar al lenguaje cinematográfico y el aprovechamiento de los nuevos recursos tecnológicos (cámaras más ligeras y manejables, mejoras en la captación del sonido directo, aparición de distintos tipos de objetivos) facilitaron que estos jóvenes realizadores franceses propusieran una ruptura en los esquemas tradicionales de producción y expresión audiovisual en sus primeros trabajos. Su gran aportación es el cambio de lugar desde donde se miran las historias y el mundo. Aparece la individualidad, la expresión subjetiva del director. Intentan definir un nuevo lenguaje que refleje las transformaciones morales, políticas y sociales. Los realizadores se ubicarán en la búsqueda de lo nuevo y personal desdeñando a menudo la narratividad como tal. Si bien ninguno de ellos cambió el lenguaje del Cine, si aportaron novedades desde sus diferentes y personales miradas que se pueden resumir en:

- a) Hacen un cine personal en el que su yo de autor no se esconde, al revés. Adquiere un rol importante que manifiesta sus ideas y modos de ver.
- b) Inspirados por Alexandre Astruc y su artículo-manifiesto *Le Caméra Stylo* (1948), consideran a la cámara como una pluma estilográfica con la que escribir en imágenes igual que hacen los novelistas y ensayistas en sus textos: “la puesta en escena ya no es el medio de presentar una escena, sino una auténtica escritura” (Alsina/Romaguera, 1980, p. 210)
- c) Buscan la verdad a través de un Cine espontáneo y directo.
- d) Pretenden escapar del sistema de estudios y del cine acatonado y burgués: lo que llaman “el Cinéma de papa”.
- e) Renuncian a la perfección formal (huyen del lenguaje tradicional cinematográfico del MRI y de la idea de un montaje invisible). Pretenden hacer un Cine más personal desde la artesanía, por lo que se entregan a la llamada política de autores (*Politique des auteurs*) que se promueve desde *Cahiers du Cinéma*.

Seguramente *Neorrealismo* y la *Nouvelle Vague* fueron los Nuevos Cines más conocidos y aireados, pero sin duda no los únicos. Las figuras y películas nacidas de estos

movimientos en todo el orbe y en los márgenes y periferias de la Industria no fueron pocos y tuvieron su impacto. Además de los Rossellini, Visconti o Truffaut y Godard, los Janckso, Wadja, Anderson, Schlöndorff, Bertolucci, Skolimowski, Rocha, Richardson, Kawalerowicz o Pasolini irrumpieron en las pantallas occidentales perturbando ese efecto de transparencia de MRI y mostrando una conciencia lingüística inusual con innovaciones en la estructura narrativa del relato (Plano secuencia, rupturas espacio temporales heredadas del documentalismo bélico, pero aplicado a la ficción; violación del tiempo real, experimentación, cambio de temas y una adoración crítica por el cine americano): Los nuevos cineastas pronto dividen temáticamente el ámbito en que se mueven sus obras: “La herencia de la tradición documental de la que muchos se sienten depositarios y la mediatización del mundo del cine en la trayectoria biográfica de sus personajes como tributo a una nueva obsesión por el medio” (Monterde, Riambau, Torreiro, 1987, 251)

Casi 65 años después del *Free Cinema*, de la *Nova Vlna* checoslovaca, del *Nuevo Cine Alemán* nacido de Oberhausen, del *Cinema Novo* brasileño, de la *Escuela de Nueva York*, de lo que se conoció como *Nuevo Cine Español* o de la *Escuela de Cine de Barcelona* y, sobre todo de la *Nouvelle Vague*, internet, los videojuegos, las nuevas tecnologías y las redes han democratizado aparentemente el Cine y, sobre todo, el audiovisual. Han permitido avanzar en la búsqueda de alternativas en la narración y en nuevos y diferentes lenguajes para nuevos soportes, pero que muy remotamente remitirían a un concepto canónico de vanguardia. Se fomenta un cine diferente tan precisamente acotado como el llamado Cine Independiente Norteamericano, el Cine Asiático, el Manga y el de Superhéroes; se fomentan prácticas individualizadas de afamados autores consagrados. Sin embargo, la exigencia de sumisión absoluta a los códigos estrictamente cinematográficos y televisivos (o directamente infantiles) vinculados a los grandes circuitos de distribución y exhibición (parece que ahora también las plataformas) cambia, pero continúan imperando y obligan a integrarse todo como un puro objeto de consumo bajo una apariencia de variedad.

3.11. Teatro Clásico y Naturalista.

Podría establecerse un paralelismo en la manera de narrar del Cine Clásico con la denominada dramaturgia clásica del teatro. Pavis (1998), Ubersfield (1993) o Anderson (1965), entre otros, esgrimen que la dramaturgia clásica remite al desarrollo de la acción unificada y limitada a un acontecimiento principal. Se trata de unas reglas impuestas de construcción dramática y de representación del mundo en las que todo debe converger

necesariamente al restablecimiento y resolución del nudo de conflicto. Este tipo de dramaturgia *naturalista* sobrevive durante el siglo XIX con la *Pièce bien faite*, el melodrama y, en el siglo XX con la *comedia boulevard* o “costumbrista” y el serial televisivo. Es un modelo basado en la verosimilitud del modo de representación escénica pero también de las estructuras espacio-temporales según normas impuestas por el gusto del público del XVII.

Al igual que en lo que se ha denominado cine clásico, el discurso del teatro y la dramaturgia clásica se “*traviste*” (Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 1985, p. 121) en la historia. Esto explicaría las reglas que prescriben a los actores de ambas artes que prohíben atender y hablar con el público. En cine, la regla es ni mirar a la cámara, lo que le otorga al espectador un status de *voyeur* y, en teatro (Pavis, 2015, p.105-106) no hablarle al público ni mostrar consciencia de que existe por la conocida norma de *cuarta pared* del teatro *naturalista* que supone una invitación al público para espiar lo que sucede.

La *verosimilitud naturalista* de este teatro respecto a lo considerado como realidad, se canoniza a raíz de un equívoco que lo emparenta con la novela. David Bordwell (1996, p.7-8) explica que durante los siglos XVI y XVII los escritores comenzaron a considerar diversas artes bajo una misma categoría. Bordwell justifica el nacimiento de la doctrina de *ut pictura poesis* (La poesía debería ser como una imagen que hablara) por una mala interpretación de un comentario del poeta romano Horacio (65-8 A.C.) en su *Ars Poética*. Señala Bordwell ese error como el punto clave para entender que tanto la poesía como la novela empezaran a considerarse en términos miméticos. Entre los ejemplos que ofrece, se refiere a Henry James y destaca su cita a Charles Dickens -ese padre de la narración cinematográfica que señala Eisenstein (1989)- quién ya indicaba en su tiempo la analogía de la novela con respecto al teatro: “Cada escritor de ficción... escribe, en efecto, para el escenario” (Stang, 1959, p. 101).

El teatro (de texto y naturalista) siempre se ha servido y utilizado materiales de origen narrativo para la constitución de sus textos. Ya en el origen mismo del teatro occidental, que solemos ubicar en la Grecia clásica y pre-clásica, los textos dramáticos eran, fundamentalmente, adaptaciones de relatos de transmisión oral: los mitos. La voz y el discurso, la razón y los motivos de cada uno de los personajes de los mitos griegos, podían ser particularizados en el espacio y el tiempo de la representación. Así, más o menos, lo explica Sanchis Sinisterra en su *Dramaturgia de textos narrativos* (2003, pp.17-18) para señalar las relaciones entre narración y teatro occidental. Sanchis Sinisterra además

recuerda que al trabajar en una versión de *Los Cabellos de Absalón* (Calderón de la Barca, 1633), se encontró con pasajes enteros para caracterizar a los personajes tomados íntegramente de la Biblia (pasados a verso). El propio discurso narrativo bíblico había estado presente en el proceso de elaboración dramática: “Se había producido un traslado casi literal del teatro al drama” (Sanchis Sinisterra, 2003, 18). Añade Sanchis en la misma página que ocurría exactamente como con Shakespeare en todo su teatro histórico y las crónicas de Holinshed⁶⁰ o en la manera en que se inspiró en las novelas de Bandello⁶¹ y otros narradores italianos para muchas de sus obras.

Si hay algo que caracteriza al teatro (de texto) occidental contemporáneo es una relativa abdicación de la narrativa. Desde finales del XIX, este teatro comienza a modificar algunas de sus funciones estéticas y se atreve a dejar de contar. Así lo asume Sanchis Sinisterra:

Muchos textos de Becket, Pinter, de Handke, de Müller, incluso algunas obras de Chejov, que aparentemente tienen una fábula compleja, casi no cuentan. No relatan en el sentido que suele darse a la función narrativa: la de reducirse a mostrar un encadenamiento de acontecimientos y sucesos” (Sanchis Sinisterra, 2003, 19).

En suma, la *disociación contextual*⁶² entre historia y discurso, en cuanto a lo temporal o histórico, y a lo propiamente formal, puede culminar en la dramaturgia de textos narrativos, en teatralizar la textualidad originaria. “Narraturgia”⁶³ lo denomina Sanchis Sinisterra y es una de sus principales líneas de investigación.

No obstante, como resumen poético y sugerente de las distintas narraciones: Los griegos inventaron el teatro de texto porque no tenían espejos y anhelaban verse a sí

⁶⁰ “*Chronicles of England, Scotland, and Ireland*” (Holinshed, 1577)

⁶¹ Mateo Bandello o Matteo Bandello (1480 - 1560) fue un escritor italiano del Renacimiento, más conocido por sus novelas cortesananas que relaboran el modelo de Giovanni Boccaccio. Compuso doscientas catorce novelas breves, publicadas en tres libros en 1554, a los que se añadió un cuarto póstumo en 1573. Una de sus historias, la de los amantes de Verona, *Romeo y Julieta*, inspiró a Lope de Vega su pieza *Castelvines y Monteses* y a William Shakespeare su tragedia *Romeo y Julieta*. No la única historia de Bandello que utilizaron ambos dramaturgos para componer piezas dramáticas (por ejemplo, *Mucho ruido y pocas nueces* y *Noche de reyes* de Shakespeare también se inspira en sus relatos) así como otros escritores que también tomaron partes de sus historias.

⁶² Concepto establecido por Sanchis Sinisterra, igual que *Narraturgia*, para sus investigaciones y textos teatrales a partir de las investigaciones en materia literaria y lingüística de estructuralistas y post estructuralistas (Sanchis Sinisterra, 2017).

⁶³ Sanchis Sinisterra, J. (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. Paso de Gato.

mismos, necesitaban ver quiénes eran y reconocerse. Las tragedias griegas (tras la muerte de ese arte total y en cuanto a relato) siguen siendo totalmente actuales porque nosotros seguimos siendo exactamente iguales a cómo eran los griegos. Por mimesis o diégesis, las mujeres y los hombres siguen poniendo en escena, representado su realidad y quienes son, qué les preocupa y fascina a partir de todo tipo de textos (narrativos o dramáticos) para verse, identificarse y comunicarse con otras mujeres y hombres.

4. Naturaleza del Texto Dramático y del Guion.

Una vez planteadas las diferentes naturalezas de dos Artes como el Teatro y el Cine, atendiendo a los postulados de Kowzan, Bobes Naves, Mitry, Bazin, Benjamin, etc..., hay una cuestión importante que es necesario abordar. Si el Cine posee un lenguaje propio cuyo discurso es puramente audiovisual y diferente al del Teatro, que también es audiovisual, pero en vivo ¿Cómo es posible plantear uno y otro, proponerlos o dirigirlos a partir de palabras y oraciones (a partir de un texto lingüístico)? ¿No se trata de algo tan absurdo como *Bailar sobre arquitectura*⁶⁴? ¿Se puede deducir qué contar y cómo en la construcción de un objeto artístico a partir de la lectura de unos textos que utilizan métodos y modelos puramente lingüísticos?

Son estas cuestiones las que tensionan para el Cine los postulados de Bazin y Mitry, a partir de ejemplos concretos y sin obviar ninguno de ellos. También las que surgen del trabajo de Christian Metz cuando se centra en el cómo de la significación en un film y en su capacidad particular de emocionar y conmover. A juicio de esta investigación, todos ellos fracasan en el momento que tratan de explicar los motivos de tales efectos. Es decir, cuando intentan enunciar leyes o normas válidas para la totalidad de las películas. La especificidad de lo fílmico resulta intangible e inabarcable, inasequible ¿Cómo puede precisarse y mostrarse, por ejemplo, la emoción que podría producirse en un film a la hora de escribir un guion cinematográfico? ¿Cómo augurar las sensaciones que se producirán cuando se transcodifique el texto escrito en imágenes y sonidos? ¿Cómo prever esa alteración de la sustancia expresiva -tal y como sugiere la profesora Mercedes Miguel (2017) al remitir a Saussure (1972) cuando propone la imposibilidad de hacer una

⁶⁴ Legendaria y lapidaria frase que pronunció el gran rockero Frank Zappa en una fecha inconcreta de los años 70, tras recibir una crítica negativa de uno de sus discos. Contrariado por aquella valoración que le parecía injusta, Zappa se lo espetó al periodista que le comentó aquella opinión. Le dijo que escribir y hablar sobre música era como bailar de arquitectura. Una manera de expresar que ningún texto era capaz de capturar la experiencia y emoción de componer, interpretar y disfrutar de la música.

traslación literal de un texto literario- que se produce en una transcodificación o transducción⁶⁵? ¿Cómo agurar el universo simbólico del artista y conseguir esa estructura donde se construye la semántica del discurso cuando se cambia el medio y la señal (en ambos casos)?

La semiología teatral con Ubersfeld, Kowzan, Bobes Naves, etc..., asume la doble naturaleza del texto teatral (literaria y espectacular). No ocurre exactamente así con el texto guía para cine, su pretexto o antetexto guion. Sin duda por la complejidad tecnológica del artefacto definitivo que se pretende construir (película) y la intervención de otros elementos a la hora de establecer su discurso (la planificación y el montaje, por ejemplo).

Es necesario delimitar exactamente a qué se denomina guion y a qué libreto o texto teatral, al menos tal y como lo considera esta investigación. Resulta imprescindible definirlos desde las perspectivas y objetivos que se pretenden acotar en el presente estudio para poder compararlos. Es decir, desde su función comunicativa, poética y fuente inspiradora sobre la que partir para ejecutar y poner en pie una representación y/o crear una película.

Los objetivos fundamentales que aborda *¡Ay, Carmela!, historia de dos textos y una traición*, son el estudio del libreto teatral y el guion cinematográfico de *¡Ay, Carmela!* y su análisis comparativo. El motivo es que son las guías y raíces sobre las que se sustentan la obra teatral y la película conocidas como *¡Ay, Carmela!* Sorprende, en la búsqueda de artículos, manuales e investigaciones al respecto, que existan escasos estudios que se centren en relacionar y establecer las diferencias y similitudes entre estos dos textos subsidiarios y originales, a menudo imprescindibles, de cada medio: libreto teatral y guion. Seguramente sea por la propia naturaleza del texto teatral y del guion que se diluyen en los artefactos comunicativos que resultan tras sus procesos de producción: la obra de teatro representada y la película.

Es, por tanto, uno de los trabajos más arduos, interesantes y novedosos que aporta la presente investigación⁶⁶. Son escasos los trabajos que relacionan y analizan comparativamente obras dramáticas con guiones, aunque no es una afirmación categórica.

⁶⁵ “La traslación literal no es posible, ya que se altera la sustancia expresiva, la naturaleza del significante (Saussure, 1972). Requiere un conocimiento en profundidad de sus elementos para transformar el texto escrito en relato sonoro sin que pierda su sentido original” (Miguel Borrás, 2017, p. 38).

⁶⁶ El guion de *Ay, Carmela* que aquí se presenta en como anexo de la investigación no se ha publicado nunca.

Seguramente se trate de una cuestión de terminología y de enfoque.

Tradicionalmente los estudios entre Cine y Teatro han sido fundamentalmente históricos. Se establecían relaciones entre adaptaciones, sus autores, fechas de las creaciones, relaciones entre los autores y adaptadores además de las influencias entre ambos medios. Hace décadas que los trabajos de análisis discursivos textuales entre la Literatura y el Cine, Teatro y Cine en particular, y sobre adaptaciones concretas son tan abundantes o, incluso más que las anteriores. Sin duda, son abundantes también las investigaciones que se han elaborado sobre Teatro y Cine desde diversas esferas con una rigurosidad metodológica encomiable y a menudo desde la multidisciplinariedad, siempre entre obras de teatro y las películas terminadas o viceversa⁶⁷. No se centran en la comparativa de dos textos de la misma naturaleza física, escritos en negro sobre blanco, cuya misión es diseñar dos potenciales objetos artísticos (al menos expresivos) definitivos. Hay también innumerables trabajos que comparan obra de teatro representada con película y los que se detienen en revisar y cotejar el texto dramático (libreto)-incluso una novela- con el filme resultante.

La presente investigación se centra en el estudio y análisis de dos textos físicos. Esto es algo menos común de lo habitual pues está completamente enfocado en esos escritos pretéritos a las obras definitivas (obra representada y película) y es lo que le confiere un especial interés.

Aún a riesgo de ser reiterativos, libreto y guion son dos escritos que hablan sobre la potencialidad de artefactos artísticos y comunicativos posteriores, son los planos de futuras construcciones, sus partituras, los elementos sugeridores. En el caso del libreto, nos referimos a un texto con una doble naturaleza, la literaria y la espectacular (Bobes, 1987, 1996). El guion, por su parte, es un texto-documento exclusivamente encaminado a que una cámara filme lo que propone. Un elemento fundamentalmente enfocado a la construcción espacial de una historia que se convertirá en realidad absoluta y vinculado a sugerir la postrera labor de los ejecutores y creadores de las imágenes, el sonido y la narración: el director/realizador, el director de fotografía, director de arte, actores y el montador (entre otros).

4.1. Libreto (texto dramático)

Fueron los griegos, Platón y Aristóteles (IV A.C.), quienes afirmaron que la

⁶⁷ Baldelli (1966), Bordwell (1996), Bettetini (1986), Bluestone (1971), Couto Cantero (1999), Eguiluz (1998), Fernández (2000), Guarinos (1996), Peña Ardid (1992), Seger (1993), Wagner (1975), etc...

literatura no es más que un acto del habla, cuya función es meramente comunicativa, aunque con ciertos rasgos propios. El autor de la *Poética* distingue entre los medios de imitación (Pintura, escultura...), el objeto de la imitación (un animal, un suceso, un hombre...) y el carácter o modo de imitar. A partir de esta base, Aristóteles configura los géneros. Las diferencias básicas entre narrar y mostrar (diégesis y mimesis), el modo en que se cuenta y por voz de quién se cuenta (Aristóteles, 2004, pp. 38-41). Dos modos fundamentales de relatar una historia y de establecer un relato. Dos procedimientos que no han cambiado a lo largo del tiempo y que David Borwell en *La Narración del Cine de ficción* (1996, p.3) así los enuncia

-Las teorías diegéticas conciben la narración como una actividad verbal, literal o por analogía: el hecho de contar, que puede ser oral o escrito.

-Las teorías miméticas se refieren a la narración como la representación de un espectáculo: el hecho de mostrar.

La Literatura Dramática, del libreto o texto dramático, desde su perspectiva comunicativa, permite diferenciar entre la diégesis y la mimesis. No obstante, en la actualidad, tal y como señala Patrice Pavis (2015), proponer una definición limitativa de texto dramático que lo separe absolutamente de otros textos resulta harto complicado; fundamentalmente, porque la tendencia actual de la escritura dramática consiste en reivindicar cualquier texto como susceptible de una eventual puesta en escena.

Todo texto es teatralizable a partir del momento en que lo utilizamos en el escenario. Aquello que hasta el Siglo XX era considerado como la marca de lo dramático -los diálogos, el conflicto y la situación dramática, la noción de personaje- ya no es condición *sine qua non* del texto destinado al escenario o utilizado en él (Pavis, 2015, pp. 470-471).

El propio Sanchis Sinisterra comparte en gran parte este concepto (como se verá en capítulos posteriores) dentro de lo que él llama en sus trabajos “Dramaturgia cohesiva” y “Dramaturgia expansiva”, aunque realmente lo que hace es reescribir textos narrativos de muy diversa procedencia, también tomar obras originales y recortarlas o ampliarlas, juntarlas o fragmentarlas, reordenarlas y pervertirlas para su representación (adaptarlas,

modificarlos y reinterpretarlas). Es decir, insertarlas en otros textos, descontextualizarlas, cambiando su significado (Sanchis Sinisterra, 2014)⁶⁸.

Tal y como se ha señalado en epígrafes anteriores, Anne Ubersfeld (1977, pp. 13-57), Tadeus Kowzan (1962, p. 52) o Carmen Bobes Naves (2006), sostienen que el texto escrito ya contiene su propia representación. M^a del Carmen Bobes lo explica claramente y advierte que limitar el proceso a la lectura o desarrollarlo en todas sus posibilidades no es una decisión a posteriori de un director de escena, se trata de una cualidad intrínseca del texto dramático que incluye, como parte de su propio modo de ser, una virtual representación:

Por tanto, el proceso de comunicación diseñado en el texto dramático es de una primera lectura y una posterior transducción en signos escénicos, de una forma o de otra. Y esta naturaleza específica del texto dramático es una cualidad en él, no algo que se añade a posteriori, por obra de un director, que ve cualidades para convertirlo en representación. (Bobes Naves, 2006, pp. 37-38).

La profesora de la Universidad de Oviedo también señala que el texto escrito como obra de teatro confiere una doble naturaleza a los signos orales. Añade que hay otros, los que construyen una virtual representación, que no son realizados oralmente en el escenario, pasan al escenario por sus referencias mediante las cuales recrean un espacio dramático, un espacio escenográfico, un espacio lúdico en el espacio escénico del teatro donde se represente, además de indicar movimientos, distancias, gestos, maquillaje, vestidos, música, etc... (Bobes Naves, 2006, p. 38)

En resumen, y para poder limitar el objeto de estudio, la presente Investigación considera libreto al texto gráfico compuesto y escrito por el dramaturgo en el que se señala todo aquello que debería ser dicho por los personajes (diálogos), es introducido por las acotaciones escénicas, espacio-temporales, gestuales y está señalado en el texto (título, antetítulo, subtítulo, dedicatoria, nota del autor). Es decir, todo lo que pueda suponer una instrucción o didascalía⁶⁹. Por tanto, libreto es todo aquello que aparece en el texto

⁶⁸ Todos los especialistas en el autor (Aznar Soler, Martínez, Rios Carratalá, Serrano, Sosa...), y el propio Sanchis Sinisterra, señalan en sus estudios el gusto que tiene por la dramaturgia cohesiva y por adoptar y convertir en dramático cualquier texto como una de las características de su obra.

⁶⁹ Didascalias: Todas las instrucciones dadas por el autor a sus actores, (...) En la antigua Roma, las didascalias eran una breve noticia sobre la obra y una lista sobre *dramatis personae*. Por extensión, en el

dramático y no puede ser ignorado (o sí) por el lector (ya sea un director, actor, iluminador, etcétera..., o un simple lector) de cara a una posible (mental o física) representación espectacular.

4.2. Guion.

Los historiadores especializados en cinematografía (Cousins, 2005; Gubern, 2016; Tavernier & Coursodon, 2010; Sánchez Noriega, 2002; Sadoul, 1983, etc...) concuerdan que el guion nació alrededor de 1912. Thomas H. Ince, en su papel de supervisor de producción y en busca de una mayor previsión y control económico del proceso de realización de las películas, impuso a sus directores una serie de normas entre las que exigió un minucioso guion, elaborado hasta el detalle. José Luis Borau decía que el guion es una propuesta en imágenes, la preparación literaria del rodaje (Martínez de Mingo, 1997).

Existe un “malentendido” muy común al considerar que hay dos tipos de guiones: el guion literario, en el que se expresa todo el texto secuenciado y en términos visuales, sin detalles de encuadres y diferentes tipos de planos; y el guión técnico, que desglosa el guion anterior en planos, los diferentes movimientos de cámara y un orden en ellos que ya indica o sugiere un determinado montaje posterior. También se menciona a menudo el término guion para referirse a historia que se muestra en una película ya realizada, en su proyección⁷⁰. Así lo nombran cuando gran parte de la película y la historia se reescribe y se reestructura en el montaje, por ejemplo. Seguramente, el proceso más definitivo de la composición de una película narrativa. Eso ocurre (nos referimos a las películas de ficción en general) muchos meses después de haberse escrito el guion y rodado el film.

Simplemente guion. Convendría aclarar conceptos y precisar qué se considerará en esta investigación como guion, ni literario ni técnico, dentro del proceso de elaboración o producción de una película. Determinar la referencia sobre la que se pretende trabajar. Se trata de una herramienta enfocada a la consecución de una película. “El guion literario sólo son 120 páginas. Es frágil, no está terminado y siempre estará sujeto a las modificaciones que imponga la realización”, explica el profesor Sánchez Escalonilla

uso moderno del término, se refiere a todas las indicaciones escénicas que señala el texto (Pavis, 2015, p. 131)

⁷⁰ En innumerables reseñas cinematográficas de la prensa generalista y en los diferentes textos de las revistas especializadas, blogs, etc, los críticos se refieren normalmente al guion como sinónimo de la historia y el relato que ven y emana de la película proyectada.

(2001, p. 15). Quizá por ello no le otorga el rango de literario, aunque así lo designe. La misma opinión tiene el director francés, Eric Rohmer:

No hay literatura cinematográfica, como sí hay una teatral, nada que se parezca a una obra, una ‘pieza’, capaz de inspirar y de desafiar mil realizaciones posibles, de movilizarlas en beneficio suyo. En la película, la relación de poder se invierte: la dirección es la reina, el texto el servidor. Un texto cinematográfico, en sí mismo, no vale nada (Rohmer, 2000, p. 8).

El propio Sánchez-Escalonilla (2008, p. 65) explica que los defensores del guion como género literario se cuentan predominantemente entre los investigadores y filólogos, no tanto entre el gremio de los escritores cinematográficos:

(...) El carácter técnico de este lenguaje obliga a emplear tiempos verbales en presente, a abreviar al máximo las descripciones de localizaciones y objetos, a limitar los retratos de personajes a un par de líneas escuetas y directas, a relatar las escenas más apasionadas o vibrantes con un estilo severo y conciso. Sus cortas descripciones nada tienen que ver con la austeridad de la prosa castellana. Sus diálogos no se inspiran en el canon del teatro japonés, en los ritmos de Brecht ni en las paradojas del drama isabelino (2008, p. 68)

Los guionistas Jean Claude Carrière y Pascal Bonitzer advierten de los peligros que conllevan las aspiraciones literarias en el guion:

...debe desconfiar constantemente de sí misma, de sus propias tentaciones, de sus tendencias, de sus excesos, del espejismo-literatura. El guionista debe aceptar rápidamente –sin pena alguna, todo lo contrario–, que no es un novelista, sino un cineasta. Se libera así sin dolor de su complejo literario”. (Carriere&Bonitzer, 1991, p. 16)

Sánchez-Escalonilla señala que, a la hora de asomarse a un guion, los ojos profanos esperan encontrarse un “flamante vademécum” repleto de tecnicismos cinematográficos, movimientos de cámara, ángulos, etc...Y no, no es así: “Desde ese punto de vista, un

guion literario es en efecto mucho más decepcionante que un guion técnico, ese libreto de rodaje que el director redacta para su equipo...” (2001, p. 15). Y es que, como así especifica este profesor, según las normas del formato norteamericano: “... no deben contener alusiones técnicas (...) cuyo desglose se reserva al director a través del guion técnico”. Es decir, el trabajo del director es subrayar y planificar a partir del guion, mano a mano con el director de fotografía (Mamet, 1995, p. 304). Hacerse sus apuntes sobre cómo se debe interpretar el texto de cara a facilitar el rodaje al equipo, y que este sepa el número de planos que se van a rodar por día y como lo piensa resolver. Pero no existe un guion técnico, se trataría del mismo trabajo que realiza el director teatral con el libreto de cara a ponerlo en escena o el que realiza el equipo de dirección artística o vestuario y no por ello se denomina guion de vestuario o guion de dirección artística.

Parece evidente que son muy diversas las opiniones sobre la naturaleza y la función del guion. Ha habido directores que han filmado sus obras sin un guion y en muchos casos este texto ha sido considerado como un instrumento puramente auxiliar. Acerca del carácter visual o, tal vez, literario de este “género”. Julia Sabina Gutiérrez Sánchez se pregunta si un guion tiene lectores o espectadores. En su completísimo estudio sobre el trabajo de Rafael Azcona (Sabina Gutiérrez, 2018, pp. 21-22), y en otro artículo (Sabina Gutiérrez 2018, pp.523-539), aborda el asunto e indica que se puede considerar el guion desde distintas perspectivas.

-Texto autónomo. A partir de los trabajos de Jacqueline Viswanathan (Viswanathan, 1986 y 1999) y de Isabelle Raynauld (Raynauld, 2012) existe una línea de estudios que analiza los guiones escritos como textos autónomos de las películas. La finalidad primordial de esta manera de afrontar sus análisis es que permite evaluar el posible interés literario de estos textos, como si el guion fuera un género narrativo en sí mismo (se asocia a la lectura de textos dramáticos o teatrales) y estudiarlo solo con los métodos de la narratología:

Le scénario transcende alors sa vocation première. Comme une pièce de théâtre. Il survit à la représentation et peut faire l'objet d'une lecture

autre où le monde fictive se construit comme un spectacle dans l'imagination du lecteur.⁷¹ (Viswanathan, 1999, p. 3)

Isabel Raynauld añade a este enfoque de Viswanathan que se trata de la película la que hace uso del guion, pero que no lo completa, no lo acaba. Se produzca y realice o no la película, ese texto continuará existiendo, independientemente del film, como material escrito: “le film se sert du scénario, il ne le complète pas, ne le finit pas (...) que le scénario soit ou non réalise, il rest, independamment du film, un matériau écrit” (Raynauld, 1990, p. 204)

-Intermediate work. Es el profesor australiano Stephen Maras (2009, p. 47) quien considera como principal característica del guion que es un “intermediate work”. Es decir, un trabajo no terminado, intermedio, que se completará en el desarrollo de la película. Lo hace tras plantearse un problema con el guion como objeto y preguntarse si el guion es el producto final de un proceso de escritura o solo un aspecto más del proceso de realización de una obra audiovisual. También cuando surge la discrepancia de la definición entre guion, el guion distribuido a posteriori y la película (Maras, 2009, p. 11).

-Película. Es común y aceptado, al menos popularmente, denominar guion a todo aquello que se percibe al contemplar la película. Es lo que el público llama así, lo que se premia en festivales sin haber siquiera visto una copia impresa si es que esta aún existe o existió en algún momento.

¿Es el guion lo que vemos y oímos en una película o en esos textos publicados tras el estreno y distribución del film? A modo de coda de este epígrafe convendría aclarar que, actualmente, los lectores ajenos a la industria acceden a estos “borradores” -al menos se los publicita como guion- una vez vista la película, como si se tratara de un producto de *merchandising* o de coleccionista⁷² (al igual que la banda sonora, el *affiche* de la película

⁷¹ “El escenario trasciende entonces su vocación primaria. Como la obra de teatro. Sobrevive a la representación y puede ser objeto de otra lectura donde el mundo ficticio se construye como un espectáculo en la imaginación del lector”

⁷² La antítesis de este material promocional es *La promesa de Shanghai* (2001), un guion de Victor Erice, basado en la novela de Juan Marsé *El Embrujo de Shanghai* (1993) y en la película homónima de Josef Von Sternberg (*Shanghai Gesture*, 1941). Jamás llegó a producirse este texto-guion y se publicó en formato de libro por Plaza&Janés. Un año más tarde Fernando Trueba rodó otra película titulada *El embrujo de Shanghai* (2002) inspirada/adaptada en la obra de Marsé y con guion del propio Trueba.

y el visionado del *making off*). En el mejor de los casos, resultan un interesante documento para estudiantes de cine, investigadores y sobre todo curiosos. Hay que destacar que editoriales como *8 y 1/2*, *Setenta Teclas*, *Plot o Viridiana*, entre otros, han hecho una gran labor en España publicando un destacado número de guiones de importantes películas (nacionales y extranjeras). Sin embargo, no todo lo que aparece en el mercado es lo que en esta investigación se considera exactamente un guion. Existen textos que se venden como guiones y que son una transcripción por escrito de los diálogos de la película y una simple descripción de las imágenes proyectadas. Es decir, son un calco en negro sobre blanco de lo escuchado y visto en la película una vez estrenada, posteriores al film. Un ejemplo son algunos de los *guiones* de películas de Woody Allen que editó Tusquets en los años 90 o, en Francia, el ejemplar de *Avant Scene* sobre *¡Ay, Carmela!* (película), bilingüe, donde se especifica también cada plano. Se trata de textos consecuencia de la película, redactados a pie de pantalla tras contemplar el film y cuyo valor es muy relativo. No fueron guías de la producción y en ningún caso puede considerarse lo que este trabajo plantea como un guion y que pueda servir para producir y diseñar una película. Es decir, un texto anterior en el tiempo a la producción real de la película o retocado durante el proceso de producción de la misma, apañado y rescrito. Es su guía y su mapa más o menos configurador.

4.2.1. Elementos del Guion.

Los elementos comúnmente aceptados y que conforman un guion son: la estructura (el esquema de los actos del relato); las escenas (división funcional, cuyo valor es servir de guía de trabajo para el equipo técnico-artístico y de producción. Señalan espacio, lugar y momento); los personajes (son los actores del relato); los diálogos (parlamentos entre los personajes que se comunican) y las acotaciones (describen la ubicación, cómo es la imagen, algún aspecto de los personajes, las acciones, los sonidos y ambientes y, quizá, pueden insinuar el ritmo de la película). El escritor y teórico Syd Field, define en “*El manual del guionista*” al guion como una historia que se cuenta en imágenes, en diálogos y descripciones, que se ubica o sitúa en un contexto de la estructura dramática (Field, 1995, p. 23). Robert McKee, en su popular trabajo *El Guion*, lo describe como una estructura: “una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión más concreta del mundo” (McKee, 2002, p. 53). Otro guionista de larga trayectoria, William Goldman (1992, p. 263), se refiere así al

guion cuando recuerda su experiencia al pergeñar *Dos hombres y un destino* (1968): “...porque, quizás no conscientemente, acababa de aprender una de las lecciones más importantes a la hora de escribir películas. Los guiones son estructura”. Goldman lo compara con una pieza de carpintería y dice que se pueden tener diálogos fabulosos, escenas brillantes y personajes inolvidables, pero si la estructura es defectuosa la película posterior, al igual que un armario, se caerá. También el guion es, para Broisini Marité: “un document de travail qui se divise en séquences de plusieurs scènes, elles-mêmes constituées de différents plans” (2000, p. 13). Es decir, un texto escrito que respeta una estructura adecuada y posibilita el proceso de filmación. Unas páginas que encierran todos los elementos que, al rodarse, darán lugar a una cadena de imágenes (planos) que, al unirse, desembocarán en una película. David Mamet, describe ampliamente su concepción del guion en su libro de ensayos, *Una profesión de putas*. Lo considera una escritura muy específica y enfocada a que la yuxtaposición de imágenes dé como resultado una película: “Si descubres que algo no se puede explicar más que mediante la narración, es casi seguro que esa cosa no es importante para la historia; el público no pide información, sino *drama*” (Mamet, 1995, p. 349).

Hay un viejo chiste acerca de un guionista neófito en la época de las primeras películas habladas que escribió: *Ella entra en la habitación, le encuentra a él allí, y no hay palabras para describir lo que sucede a continuación...* Para los no iniciados, el sentido del chiste es el siguiente: si la escena no se puede describir con palabras, ¿Para qué demonios se le paga al guionista? (Mamet, 1997, p. 58)

Recapitulando, y para determinar con precisión el concepto de guion, se considera guion al texto en papel, gráfico, escrito, por el/los guionista(s) antes y durante del proceso de rodaje y producción de una película y en el que se indica y señala todo aquello que debería ser dicho por los personajes (diálogos); se describen las imágenes, situaciones, acciones, los espacios y tiempos de la historia (acotaciones⁷³), además del título antetítulo, subtítulo, dedicatoria y nota del autor. Es decir, todo lo que pueda suponer una instrucción. Es decir: todo aquello que aparece en el texto gráfico y no puede ser ignorado (o sí) por el lector (ya sea director, operador, iluminador, actor, montador, decorador,

⁷³ Puede que también esta TESIS se refiera, por analogía al teatro, a didascalias en guion como lo que sugiere e indica cualquier parte de ese texto.

etc...o un simple lector, si lo hubiera) de cara a su tarea en la producción, rodaje y postproducción de una película.

4.3. Libreto y Guion dentro del proceso comunicativo.

Libreto y Guion son dos textos que se crean para un objetivo final, una representación espectacular (teatro) y una película, respectivamente. Es necesario, por tanto, ubicarlos correctamente dentro del proceso de comunicación que se recorre desde la idea inicial hasta el hecho teatral o la proyección de la película, su posible influencia en el público y averiguar cuál sería su función. El lingüista y filólogo ruso Roman Jakobson, destacado miembro del Círculo de Praga, publica en 1960 un ensayo que lleva por título *Lingüística y Poética*. En este trabajo plantea el hoy conocido esquema de la comunicación lingüística (y las 6 funciones del lenguaje)⁷⁴ a partir del propuesto en 1918 por el profesor alemán, Karl Bühler (Albaladejo Mayordomo & Chico Rico, 1994, p. 176). Con este esquema se muestra que la obra artística definitiva (obra teatral y película) ocupan el lugar central de la comunicación.

Cuadro IV. Proceso de Comunicación. Modelo Jakobson (Funciones)



Este esquema comunicativo básico, adaptado, muestra la figura del Emisor podría repartirse entre los diferentes miembros de un equipo de producción en una obra teatral o en una película.

⁷⁴ Se toma el modelo de Jakobson porque permite ver muy claramente el proceso, aunque no se desdennan otros modelos, seguramente más desarrollados, como el de Shannon y Weaver. De hecho, se adopta el concepto de fuente de este. Se elude también añadir el concepto de feed-back o retroalimentación para señalar el proceso pues se busca explicar las similitudes entre un proceso teatral y cinematográfico. Esto no impide que este trabajo no lo considere imprescindible para que exista un proceso de comunicación completo.

En el caso de una película escribirían o crearían las imágenes: los guionistas, el reparto, los decoradores o directores artísticos, los maquilladores y figurinistas, el iluminador, el 2º operador o cámara, el montador -que reescribe al establecer el orden y duración de las imágenes, dónde colocar las músicas (frecuentemente bajo el criterio del director o el productor, según las circunstancias)-los músicos, etc..., todos ellos supervisados y guiados por el máximo responsable artístico: el director. Él es quien decide la puesta en escena y planificación y, en función del tipo de realizador que sea y sus circunstancias, todas las directrices generales del estilo de la película. Sin embargo, no siempre depende del director. En función del carácter y tipo de película, todos estos “escritores” se subordinan a la voluntad del productor, quién decide cómo y cuánto gastar para esta escritura en imágenes y, a menudo, el orden de los planos, el reparto y hasta el color de los vestidos (Un claro ejemplo, y hay miles, sería la figura de David O´Selznick en *Lo que el viento se llevó*, 1939, o en *Duelo al Sol*, 1946).

La representación teatral. El teatro, funciona exactamente igual en cuanto a los responsables de poner sobre el escenario, montar la obra: el director, el empresario, el reparto, el iluminador, el diseñador del vestuario, el decorador, etc..., serían los Emisores que crean la representación teatral. Todo el equipo produce y monta una obra, desde el escritor o autor, pasando por los decoradores que crean el escenario, el iluminador que pone las luces, el reparto que interpreta y el director que guía a todo e indica desde el tono del texto hasta los matices de cada silencio o la calidad del vuelo de la tela del vestuario. Evidentemente y dependiendo siempre de la capacidad de arriesgarse y de sufragar el montaje que tenga el productor.

La obra artística (obra teatral representada y/o película) es el producto comunicativo destinado al público (receptores). Es el resultado y la consecuencia de las operaciones socio semióticas de su creación (producción). Producir esta obra implica un proceso de producción en el que la tienen importancia y relevancia infinidad de variables y aspectos a menudo incontrolables, desde la personalidad e implicación de todo el equipo de trabajo, las posibilidades económicas de la producción, etcétera.

4.3.1. Funciones.

El modelo de comunicación de Jakobson se basa en los postulados funcionalistas. Es decir, parte de considerar a la lengua un sistema funcional, producto de la actividad humana, cuyos propósitos primordiales, básicos o esenciales son la comunicación y la

expresión. Roman Jakobson interpreta la comunicación como un proceso en el que el Emisor posee intenciones respecto a la recepción que quiere que se tenga de su mensaje. El mensaje lleva intrínsecamente incorporado una serie o un haz de funciones según las ha diseñado su productor. Es decir, además de elementos materiales y propios del medio por el que se difunde el mensaje, hay un conjunto o serie de elementos inmateriales que se generan en el contacto del Receptor o Destinatario con el Mensaje: las funciones.

Se entiende como función lingüística en este modelo la relación que se establece, por una parte, entre el Emisor o Destinador y el Mensaje y que nace por la intención del Emisor cuando construye el enunciado y lo orienta hacia cualquiera de los elementos de este proceso. La función también queda determinada en la recepción pues influirá sobremanera la interpretación que hace el receptor o destinatario.

Jakobson plantea seis funciones inherentes a todo proceso de comunicación (Jakobson, 1960). El Emisor o Destinador envía un Mensaje, una Obra Artística al Receptor o Destinatario. Para que sea operante, el mensaje requiere un Contexto de referencia (un “referente”, Función Referencial), que el destinatario puede captar; un Código común a Emisor y Receptor (o, en otras palabras, al codificador y al descodificador de esta Obra Artística: película u obra teatral); y, finalmente, un Contacto (canal físico y una conexión psicológica entre el Emisor y el Receptor, que permiten a ambos establecer y mantener una comunicación).

El lingüista ruso (Jakobson, 1982, pp. 5-6) establece seis factores que determinan una función diferente del lenguaje. Sin embargo, es difícil encontrar Obras Artísticas que satisfagan sólo una función. Se trata de un orden jerárquico. La estructura de un mensaje que, en este caso es una Obra Artística (película, representación), es lenguaje y dependerá de su función predominante.

-La Función Emotiva o “expresiva”, centrada en el Emisor, apunta a una expresión directa de su actitud ante aquello que emite, representa o ha creado. Tiende a producir la impresión de una cierta emoción, sea real o fingida., por eso el término “emotivo” (en teatro, puede ser la actitud e interpretación de los actores ayudada por la luz, decorados, música, puesta en escena..., en cine también influiría además la planificación, el montaje...). Umberto Eco (1972, p. 160) añade que esta función incluye que el Mensaje pueda provocar respuestas emotivas.

-La Función Conativa o Apelativa, es la orientación hacia el Destinatario o Receptor. Se pretende que el destinatario entre en el juego de la narración que se plantea. Se apela al

Receptor de manera implícita o explícitamente. En el caso del teatro, por ejemplo, a menudo con su respuesta (aplausos, risas...). Cuando el Emisor y el Receptor quieren confirmar que están usando el mismo código, el discurso se centra en ello y entonces surge la función Metalingüística.

-La Función Fática, se utiliza para mantener el contacto con el receptor (rupturas de la cuarta pared en teatro, miradas y diálogos de los actores directamente a cámara en cine)

-Por último, está la Función Poética o Función Estética. Se produce cuando el propio mensaje advierte sobre su estructuración. Puede ser mediante su forma o a través del propio contenido. Aparece cuando el mensaje resulta autorreflexivo. Es decir, el discurso tiene un propósito estético, de modo que las formas de enunciación adquieren un alto grado de importancia o al menos así lo intuye el Receptor (o lo plantea el Emisor). Por resumir, sería todo aquello que sugiere en el Receptor la propia obra en sí. Ese “exceso de material significativo” (Jakobson, 1985) que contiene la Obra Artística y todo mensaje. Lo que sugiere, inspira, incluso se malentiende por cuenta del receptor.

Si volvemos al esquema de Jakobson, estas funciones podrían mostrarse de la siguiente manera:

Cuadro V. Proceso de Comunicación. Modelo Jakobson (Funciones)



4.3.2. El proceso.

Un Emisor o Destinador codifica (construye), según las normas y reglas de una lengua particular (código), un mensaje (obra artística) para que lo reciba e interprete el/los

sujeto(s) Destinatario(s) o Receptore(s). La Obra Artística (Mensaje) codificada tiene un contexto, o sea, versa sobre algún asunto o realidad física o cultural presente, alegórica o evocada, hay miles de posibilidades. La Obra Artística (mensaje) la recibe el Receptor gracias al contacto físico (ojos, oídos...) y al contacto psicológico, que incluye su comprensión y, en consecuencia, su aceptación o rechazo.

Debe recordarse que la Obra Artística (Mensaje) contiene más de una función. El dinamismo entre la producción y emisión de la obra y la interpretación establece jerarquías entre las funciones que pueden determinarse en la Obra/Mensaje. Sobre ello, Jakobson explica:

...lo normal es que se dé un haz de funciones. Este haz no es una simple acumulación, si no una jerarquía de funciones, por lo que tiene mucha importancia saber cuál es la función principal y cual(es) es (son) la(s) secundaria(s). (1975, p. 17)

Con estos mimbres señalados, la presente investigación se pregunta ¿Y dónde se sitúa Libreto y Guion dentro del esquema de comunicación de una obra teatral y un film? ¿Qué lugar ocupan los autores de estos textos?

La respuesta, si ubicamos y concretamos ambos elementos en el proceso, es que Libreto y/o Guion se situarían en una etapa anterior desde donde cumplirían su función como fuente “inspiradora” y guía de este circuito de comunicación.

Cuadro VI. Proceso de Comunicación. Modelo Jakobson.



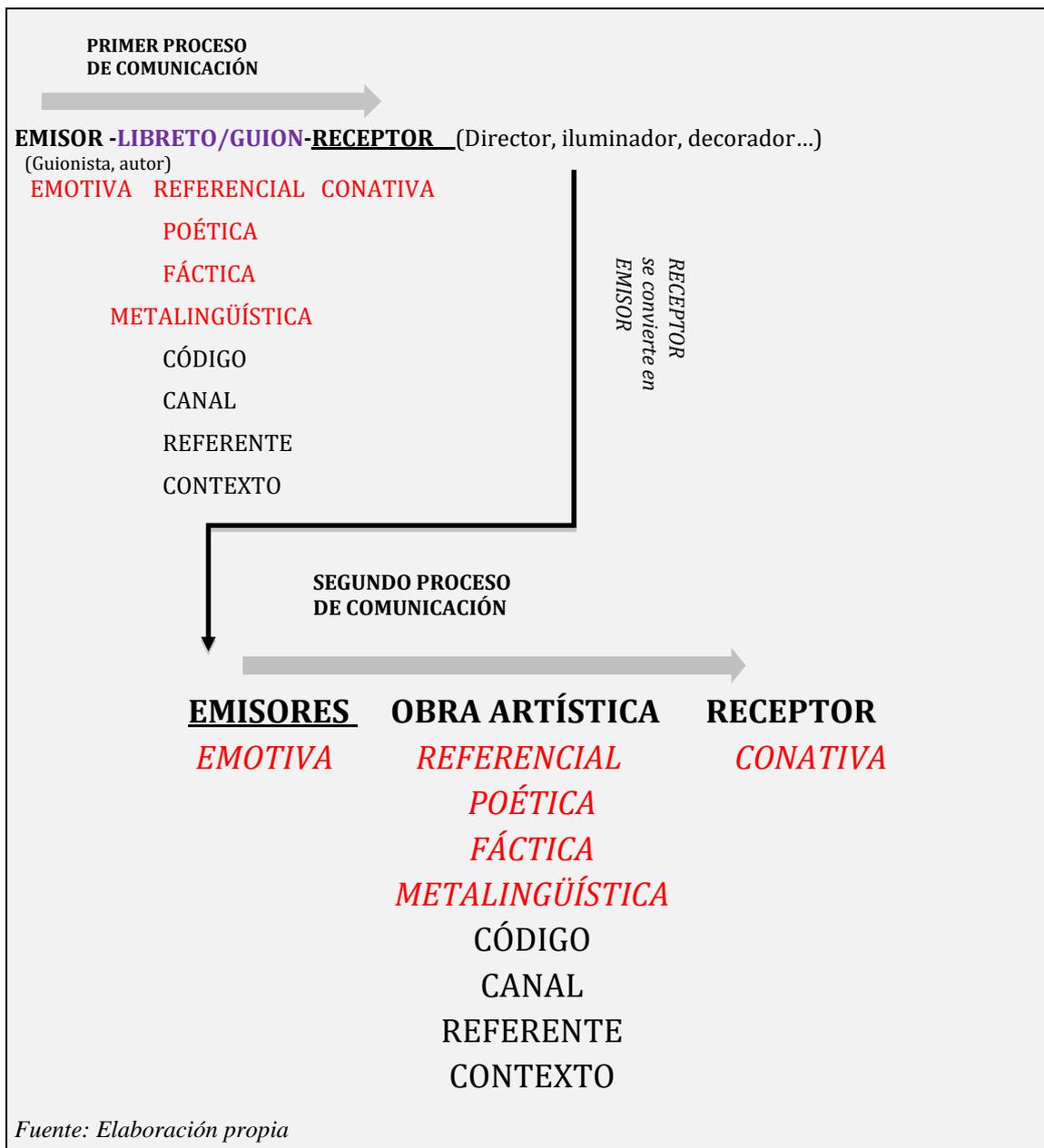
Libreto y Guion son las fuentes, el manual de instrucciones del que parte todo el equipo para realizar el artefacto artístico y comunicativo (obra teatral o película). Por consiguiente, el autor teatral y los guionistas serían los Emisores de ese Mensaje que es la obra teatral o el guion. Los Receptores de estos Pretextos (Libreto y Guion), o Fuentes, se convierten en los Emisores (creadores) de película o representación teatral. Evidentemente, se mantendrían todas las funciones anteriores de un proceso de comunicación (Cuadro VII).

Cuadro VII. Proceso de Comunicación. Modelo Jakobson.



Libreto y Guion, por tanto, recorren dos procesos distintos de comunicación. El (los) guionista(s) o el autor crea el texto; tras la creación de ese guion o Libreto, lo lee(n) uno (varios) receptor(es)/lector(es) que imagina(n) la obra de teatro o la película (en el aspecto general, el productor y el director. También en los detalles más particulares: desde cada departamento, el resto de los autores como el cámara e iluminador, director artístico, atrecista, montador, músico, actores...) y bajo las directrices del director y productor aportan y desarrollan su labor para luego “escribir” sobre el escenario o en la pantalla, es decir, se convierten en emisores del nuevo proceso de comunicación (Ver cuadro VIII).

Cuadro VIII. Dos Procesos de Comunicación. Modelo Jakobson.

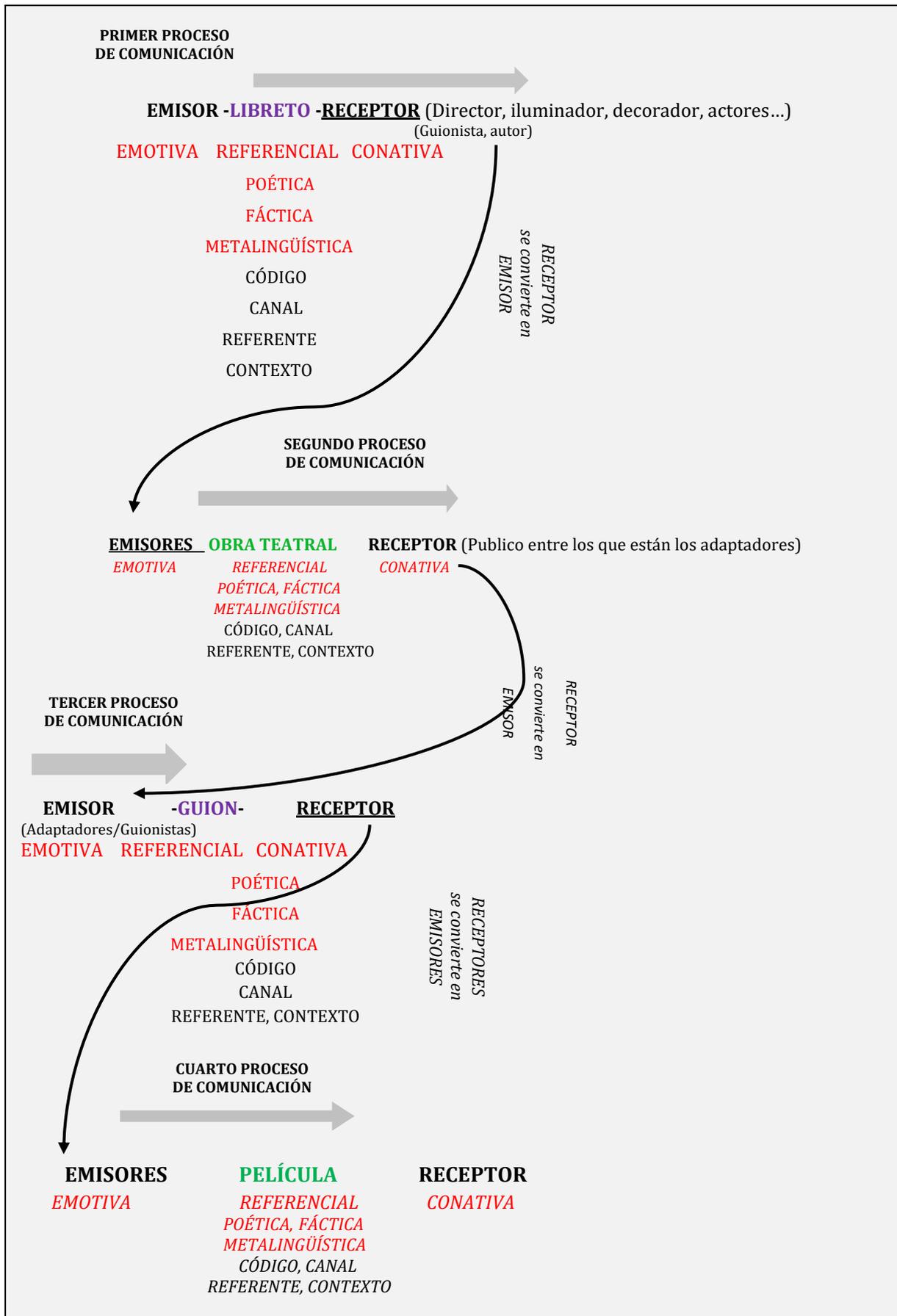


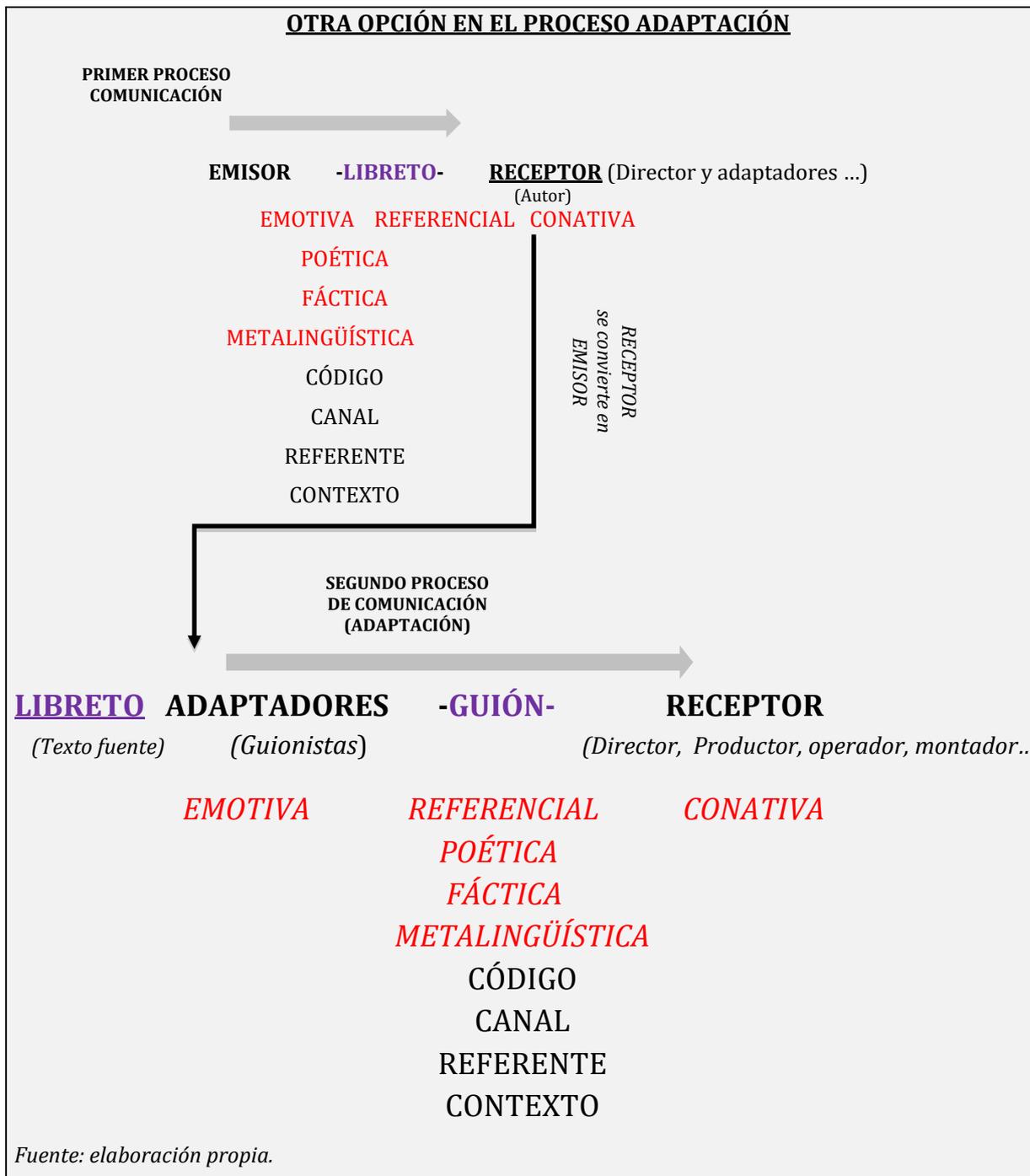
4.3.3. Procesos comunicativos en una adaptación.

El largometraje *¡Ay, Carmela!*, es el resultado de la transformación o adaptación de una obra teatral en una película. Un camino muy largo y sinuoso si contemplamos todos los procesos de comunicación que se producen. Se producen al menos cuatro desde la idea original de un emisor o escritor, autor teatral, hasta que el público cinematográfico, receptor final, lo disfruta en una sala de cine (o en una pantalla de tv), ya sea una versión fiel a la idea original o no. Algo nada cierto pues adaptadores y/ director, durante el proceso de adaptación, tendrán muy a mano el texto original (así como habrán presenciado varias veces la obra representada, al menos una grabación de la misma) que

utilizarán para inspirarse y/o ajustarlo en un quinto proceso que no deja de ser un segundo proceso alternativo y yuxtapuesto o que sucede al segundo proceso natural en el que los adaptadores tienen como referencia la obra escrita, libreto o texto fuente. Lo lógico es que se basen, inspiren y tomen como modelo el texto original para construir el nuevo texto guía para la película (aunque sea para pervertirlo o desobedecerlo). Ya sea este más o menos fidedigno, más o menos inspirado o más o menos traidor a la obra original. Son las diferencias y semejanzas, aunque suene redundante, entre estos dos textos de la obra y guion de *¡Ay, Carmela!* lo que el presente trabajo estudia. Porque solo la gran cantidad de interacciones, procesos y factores (económicos, sociales y humanos) que se producen en los diferentes procesos comunicativos de una adaptación suponen, para bien y para mal, una transformación lógica de la obra derivada definitiva (película) respecto a la original (Ver cuadro IX).

Cuadro IX. Procesos de Comunicación en una adaptación de Teatro-Cine. Modelo Jakobson.





SEGUNDA PARTE

ESTUDIO DE CASO (E.C.)

5. Los Autores y su trabajo.

La revisión al marco teórico general que se ofrece en esta investigación, a pesar de lo sucinto y esquemático, permite intuir ya una propuesta de ficha de análisis coherente, incluso eficaz. Sólo queda detenerse en la figura de los autores de los textos que se propone estudiar y comparar este trabajo para comprender su manera de hacer: José Sanchís Sinisterra, por una parte, como dramaturgo de *¡Ay, Carmela!*; por otro lado, Carlos Saura y Rafael Azcona, como escritores del guion de *¡Ay, Carmela!* El objetivo es afrontar cada punto del análisis en función de los conceptos formulados anteriormente, pero también entender cómo los conciben ellos y los aplican en sus textos.

Se acerca el momento de fijar y establecer la ficha de análisis para descomponer las obras objeto de esta investigación. Parece conveniente, por ello, reconocer aquí un posible sesgo por otra parte evidente: José Sanchis Sinisterra y Carlos Saura además de escritores son directores. Se trata de una cuestión no mensurable de actitud y de la consideración que tengan Saura y Sanchis Sinisterra de la propia naturaleza provisional, anterior y moldeable del libreto y el guion como herramientas de unos textos posteriores (obra representada y película) y no como textos definitivos y purísimos que no se deben traicionar ni pervertir. Quizás existan matices, precisiones, detalles, huecos o “blancos funcionales” en el libreto y el guion que otros escritores sin potestades directivas quizás sí hubieran señalado en los textos⁷⁵. También, paradójicamente, debe mencionarse que Sanchis Sinisterra jamás ha dirigido su obra: “¡Y eso que tengo unas ganas...! De hecho, empecé a prepararla en Río de Janeiro, ¡nada menos!” (Álvarez Mongay, 2013)⁷⁶. Sin embargo, le nombraron director del Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz y tuvo que dejar el proyecto para mejor ocasión. Carlos Saura, por su parte, ya sabía que sería el realizador del filme cuando escribió el guion junto a Rafael Azcona.

5.1. José Sanchis Sinisterra. Aproximación biográfica.

Nace en la ciudad de Valencia, el 28 de junio de 1940, en el seno de una familia republicana. Desde pequeño, muestra una gran vocación por el teatro y la narrativa: “A los diez años, cuando decidí ser escritor, descubrí que lo específico de la escritura

⁷⁵ El análisis se atiene a lo escrito (lo que aparece en libreto y guion), pero se considera que al menos debía apuntarse el posible sesgo.

⁷⁶ <https://www.culturamas.es/2013/07/21/ay-carmela-musical/>

dramática es que tiende a ser compartida y habitada” (Velasco, 2008)⁷⁷. Hijo de un catedrático de Matemáticas a quien le habían quitado la plaza y una maestra, estudia en la Facultad de Filosofía y Letras de la capital del Turia donde ya se dedica al noble arte de Talía; primero como director del TEU de su facultad, después como responsable teatral del distrito valenciano. Más adelante crea el Aula de Teatro y el Seminario de Teatro de la Universidad de Valencia donde desarrolla sus primeras reescrituras y dramaturgias.

Catedrático de Lengua y literatura de Instituto desde 1967, obtiene plaza en Teruel⁷⁸ dónde residirá cuatro años, luego en Sabadell hasta que consigue destino en Barcelona. Allí retoma su actividad teatral y funda, en 1977, el *Teatro Fronterizo*. Inaugura en esta ciudad la Sala Beckett (1980) donde escribe, dirige y estrena obras; imparte talleres de interpretación, dramaturgia, creación, experimenta y estudia todo lo relacionado con lo teatral. En el año 2010 se instala en Madrid y crea una escuela-laboratorio en una antigua corsetería del popular barrio de Lavapiés que se convierte en la sede del Nuevo Teatro Fronterizo (NTF): *La Corsetería*. Así es como se conoce a este “espacio de creación e investigación teatral, de debate, reflexión y resistencia que inmediatamente se ha configurado en su *permanente espacio provisional*”⁷⁹

Sanchis Sinisterra lleva una vida entera dedicada al arte dramático como autor, director, profesor, gestor y, quizás lo más destacable, estudioso. Este valenciano es un infatigable y riguroso investigador de lo teatral, un perfil que no ha proliferado en el teatro español contemporáneo. Un autor que firma innumerables publicaciones (estudios,

⁷⁷Velasco entrevista a Sanchis Sinisterra: “Compartir no es tan bonito y estimulante como compartir el saber” (El Kiosko Teatral, 2008)

<https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-43/entrevista-a-sanchis-sinisterra-compartir-el-no-saber-es-tan-bonito-y-estimulante-como-compartir-el-saber/>

⁷⁸ Esta etapa resulta fundamental como un tiempo de reflexión sobre el teatro, señala Aznar Soler. También para la génesis del texto que esta investigación estudia pues Sanchis Sinisterra visita Belchite durante aquella época de la mano de otro profesor, José Antonio Labordeta (Álvarez Mongay, 2013), y el teatro Goya de este municipio.

⁷⁹Extracto del texto presentación que aparecía en la página web del NTF y que desapareció en julio de 2022:

“Con tristeza os comunicamos el cese de todas las actividades de Nuevo Teatro Fronterizo. La pandemia, el cierre del local y las sucesivas crisis sanitarias y económicas nos obligan a poner punto final de doce años de talleres, encuentros, lecturas, intercambio e investigación teatral. Gracias a todos los que nos habéis acompañado en este camino”.

José Sanchis Sinisterra y el equipo de Nuevo Teatro Fronterizo.

manuales, artículos, manifiestos, programas de mano) sobre su visión y reinterpretación de la dramaturgia que luego utiliza en sus talleres o viceversa, a partir sus laboratorios de investigación llegan sus escritos repletos de reflexiones teóricas sobre este arte de la representación. Porque se conoce a José Sanchis Sinisterra como dramaturgo y autor de piezas, historia viva del teatro de los últimos 40 años, aunque es menos popular su faceta como analista, teórico y pedagogo teatral. Entre sus ensayos, estudios y reflexiones acerca de las relaciones entre literatura y dramaturgia, por citar alguna de sus colecciones, se encuentran: *La escena sin límites*, 2002; *Dramaturgia de textos narrativos*, 2003; *Una dramaturgia de las fronteras*, 2004. Es uno de los grandes investigadores y teóricos sobre arte dramático del panorama iberoamericano

5.1.1. Influencias: Brecht y Beckett.

Brecht. Un hecho marcó la vida de Sanchis Sinisterra, según afirma en varias entrevistas y artículos (Fondevila, 1989, p. 43): la concesión de una beca para estudiar francés en París. Corrían los sesenta del pasado siglo, España estaba inmersa en un momento cultural pobre, sin relaciones con el resto del mundo. París abrió al joven becario un mundo especialmente creativo, bullicioso y rico en lo que concierne a las artes escénicas. Barrault, Jouvett, Vilar, Artaud y, sobre todo, Brecht fascinaron a Sanchis Sinisterra.

Empecé a salir de una pura praxis teatral con Bertolt Brecht, que me permitió conciliar mis inquietudes políticas con mi voluntad artística y teatral. Lo descubrí gracias a un viaje a París donde encontré sus textos. Cada vez que vuelvo digo ¡Ah mira de esto no me había dado cuenta! Brecht acuñó el término *Verfremdungseffekt*, “efecto de extrañamiento” o efecto v. que era el estereotipo por el que conocíamos el teatro brechtiano, el actor salía del personaje e interpelaba al público. Brecht planteaba que se tenían que ver los focos, que se tenía que ver la escenografía, todo eso tenía que ver con el efecto de extrañamiento (Fontdevila, 1989, p. 42-44).

Bertolt Brecht (1898-1956) crea un teatro único y muy particular, un teatro épico (teatro de alienación, crítico o dialéctico), de compromiso social que aboga por tratar sobre los conflictos y problemas de la época y va más allá de la dramaturgia clásica, “aristotélica” (Pavis, 1998, p.162). Brecht fue un referente emblemático por su intención de dominar todas las dimensiones del teatro, de los textos puestos en escena. Encarna al

dramaturgo, poeta, autor y escenógrafo que se entrega en cuerpo y alma a la escena: desde la creación y el estreno de sus propias obras, pasando por el trabajo casi pedagógico que emprende con los actores.

José Sanchis Sinisterra, igual que Brecht, también pretende abarcarlo todo, aprender lo máximo de su medio y cubrir todos los procesos. Sus textos aluden se relacionan espiritualmente con Brecht por su tendencia a la autoreferencialidad y reescritura como algo común en las artes, fundamentalmente en el de Talía (Sanchis Sinisterra, 1985, pp. 97-115 y Sanchis Sinisterra, 1987, pp. 131-143). Su vínculo con el autor alemán es profundo e inabarcable. Al igual que Brecht, le concede a la metatreatalidad una función principalmente ideológica, política:

El arte más progresivo de nuestro tiempo habla fundamentalmente de sí mismo, se interroga sobre su especificidad, discute sus procedimientos, cuestiona sus convenciones, desorganiza sus códigos, defrauda sus expectativas, proclama sus límites. (1987, p. 141)

Sanchis Sinisterra busca la naturalidad y minimalismo de los hechos representados en la escena para que el espectador sea consciente de los códigos dramáticos, una metáfora de los mecanismos que en la realidad maneja el poder político y económico como hacía Brecht. Tampoco se puede obviar su querencia a los personajes marginales, muy emparentada con Brecht:

Me interesan más los perdedores, los marginales, los figurantes..., que los protagonistas o los vencedores. Es una cuestión de simpatía personal y natural. También porque creo que los otros ya tienen posibilidades de darse a conocer y de brillar en los medios de comunicación y en la Historia más o menos oficial. Y me gusta escuchar la voz o dar la voz a los ignorados, los perdedores... Esto, en fin, puede ser una constante. (Rios Carratala, 2005)⁸⁰

Beckett y Kafka. No sólo Brecht es referente, memoria y actitud de su trabajo. A las primeras influencias parisinas se podría sumar el teatro español Barroco, del Siglo de Oro

⁸⁰ Entrevista a José Sanchis Sinisterra: (11-XI-2005) [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Consultado el 1 de diciembre de 2023]. Disponible en:

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

que configura gran parte de su acervo y dramaturgia como autor. Obras como *Ñaque, de piojos o actores* (1980) así lo muestran. Hay que añadir a otro relevante nombre, fundamental, para comprender el trabajo teatral del valenciano: Samuel Beckett. Como el mismo Sanchís Sinisterra explica, fue en *Ñaque* donde su fascinación irracional por Beckett se torna inteligible y lo utiliza en sus estrategias textuales.

Mi producción de esos años está en esa línea de Brecht. Beckett me interesaba, me fascinaba, pero no lo entendía. Me parecía la expresión de un pensamiento decadente que no tenía relación directa con la realidad (...) No volví a encontrar a Beckett hasta que escribí *Ñaque* (Fondevila, 1989, p. 67)

El profesor Manuel Aznar Soler (1991, pp. 45-47) achaca este redescubrimiento tardío de Beckett al franquismo y a las malas condiciones de recepción de sus obras durante esos años. Añade que, para la izquierda antifranquista, Beckett era un pequeñoburgués decadente que hacía teatro del absurdo en un París nada representativo de esa ciudad revolucionaria de *Mayo del 68*. Aznar Soler señala que Sanchís Sinisterra aprende de Beckett, sin renunciar jamás a Brecht, fecundas enseñanzas fronterizas entre las que destaca: “un proceso irreversible de despojamiento escénico que implica un feroz ascetismo espectacular” (1991, p. 46). El propio Sanchís Sinisterra escribe sobre el tema y su deuda con Beckett:

...minimización del tema, adelgazamiento de la fábula, simplificación de la acción dramática hasta el grado cero de la teatralidad situacional (...) el resultado es una teatralidad concreta, inmediata y directa que no rehuye el humor, la ternura ni el patetismo. (1984, p. 40)⁸¹

El valenciano también reconoce en una entrevista a Ríos Carratalá (2005) que toma de Beckett una concepción del texto dramático también como partitura escénica, algo que supone un objetivo complejo y difícil de alcanzar, pero que tiene como modelo.

Las diferentes concepciones de entender la realidad de Brecht y Beckett resultan tan antagónicas que es sorprendente la fascinación de Sanchís Sinisterra por ambos autores. El poeta y dramaturgo alemán sostuvo una dura pugna en su tiempo con el filósofo marxista Georg Lukács, mucho más en sintonía con el realismo *bekettiano*. Lukács

⁸¹ Artículo aparecido en el nº 206 de la revista *Primer Acto* con el título: Happy Days, una obra crucial.

entiende que el realismo es una forma artística que permite reproducir la esencia histórica objetiva; considera la dialéctica de la apariencia y la esencia como el espacio crucial para el realismo: “la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más profundo, más vivo y animado del que posee un sujeto particular sobre la base de sus experiencias empíricas individuales en la vida cotidiana. (Lukács, 1966, pp. 20-21). Brecht, por su parte, sostiene que el arte es más que un reflejo, apariencia. La obra debe criticar y negar la realidad existente, ir más allá del reconocimiento cotidiano. Plantea un realismo crítico repleto de materia⁸² que lo construya (2004, p. 29). Sanchis Sinisterra soluciona el problema a través de otro autor, Kafka:

Muchas veces me han preguntado ¿Cómo un Brechtiano como usted después se convierte en Beckettiano y abre la sala Beckett en Barcelona? Gracias a Kafka. Beckett creo que, aunque es el que menos se nota en mi teatro, en mi teatro y en mi pensamiento, es el que más lejos llegó en algunas de las cosas a las que yo aspiro, en el teatro y en el concepto de artista no anacoreta total, pero sin jugar, para nada, la partida de los medios de comunicación. (Fontdevila, 1989, pp. 42-44)

El dramaturgo levantino confiesa (2003, pp. 21-22) que Kafka le suscita la necesidad “compulsiva” de llevarlo al escenario, de dramatizar su literatura pues ve en los textos kafkianos una *teatralidad latente*. Es lo que Sanchis Sinisterra denomina dramaturgia de textos narrativos.

Bertold Brecht, Samuel Beckett y Franz Kafka, pero hay más: “Tengo muy claros cinco maestros a los que vuelvo continuamente y que siempre me descubren cosas, aunque haya doscientos más: Brecht, Kafka, Becket, Pinter y Cortázar” (Velasco, 2008). Sanchis Sinisterra revela en la misma entrevista que a Harold Pinter lo descubre a través de Beckett y que le interesa, como en Beckett (1989, p. 42-44), por su ambigüedad a la hora de proporcionar información en sus atisbos de realidad velada. “Yo creo que la influencia de Pinter sí que se nota más claramente en algunas obras mías, por ejemplo, siempre digo que *El Lector por Horas* es mi plagio de Pinter” (1989, pp. 42-44). Julio Cortázar, por otra parte, es una constante, y ha dramatizado y dirigido varios textos narrativos del autor argentino, *Torito* y *Graffiti* bajo el título *Cronopios propios. Variaciones sobre Cortázar* (2012). Una *dramaturgia cohesiva* muy propia en Sanchis

⁸² Brecht denomina “materia” al contenido.

Sinisterra en la que, en este caso, además, reescribe de cara a la escena. Es decir, aplica su dramaturgia de textos narrativos

5.1.2. Dramaturgia cohesiva y Estética de la Recepción.

La dramaturgia cohesiva es clave para entender, junto a las reescrituras de textos dramáticos que adapta a sus intereses, una gran parte de la obra de Sanchis Sinisterra: “Un conglomerado de partes diversas reunidas en un todo, en el cual mantienen sus diferencias originarias, pero están sometidas al sentido del nuevo texto y del nuevo contenido” (1980 p. 109). El valenciano lo experimenta y se lo apropia a partir de su conocimiento de ese principio rector que ha ordenado a lo largo de los siglos -en especial en el de Oro- la composición de las llamadas *Misceláneas* (1980, p. 109).

Una característica muy destacable de Sanchis Sinisterra es su curiosidad. Investigador, docente, escritor y re-escritor, no cesa nunca de cuestionarse todo, cerner y buscar nuevos retos. Tras más de treinta años pergeñando textos, en los albores del siglo XXI terminó –aunque la tenía prácticamente acabada desde 1994-96- y presentó *El lector por horas* (1999), una obra que resulta de su reflexión teórica acerca de la teoría literaria de la Estética de la Recepción. “He de confesar que lo primero que me ha aportado la Estética de la Recepción es una clarificación de cosas que yo ya hacía intuitivamente” (1995, p. 64). Wolfgang Iser (1972) y Hans Robert Jauss (1970), máximos exponentes de esta corriente teórica de la Universidad de Constanza (Alemania)⁸³, basan sus postulados en la existencia de un lector implícito de todo texto, lector ideal que convierte el objeto en arte. Se trata de una evolución de la fenomenología y los trabajos de Husserl (1901), Ingarden y la hermenéutica de Gadamer (1960).

Este análisis supone que un texto (ya sea un libro, una película, o cualquiera otra pieza narrativa, obra de teatro o trabajo creativo en cualquier forma de manifestación) no se interpreta con las mismas motivaciones por las que fue escrito, sino que el lector, espectador, receptor lo hace basado en su bagaje cultural individual y en sus propias experiencias vividas. La horquilla y diferentes maneras de “leer” en función de su acervo explica por qué hay quienes interpretarán un texto y lo aceptarán de una manera, mientras que otros pueden rechazarlo si lo afrontan desde esa perspectiva determinada. En suma, se desprende que la intención del autor puede variar considerablemente de la

⁸³ Se conoce como la Escuela de Constanza. Nace de forma paralela a los estudios que Umberto Eco realiza sobre el “lector modelo” en Milán y a la teoría literaria inglesa del “reader’s response criticism” (Borrás Castanyer, 2004, pp. 272-287)

interpretación que le dé el lector, tal y como Jauss (1987) señala al establecer dos tipos de horizontes:

- Horizonte de expectativas: Implicado directamente en la obra.
- Horizonte de experiencias: Suplido por el receptor.

Para Jauss, la relación autor-lector es un proceso de mediación o de *fusión de dos horizontes*: el *horizonte de expectativas literario o de la obra*, conformado por las orientaciones que acompañan al texto y los géneros, forma y temática de obras anteriormente conocidas, y el *horizonte de expectativas social o del receptor*, constituido por la agudeza, personalidad y comprensión previa de la vida y del mundo por parte del lector. Influyen sus expectativas concretas, sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, y está condicionado por las circunstancias sociales y específicas de su extracción social y de su biografía (Jauss, 1987).

El autor levantino, a partir de esta teoría, *extrapolará* los conceptos para utilizarlos en su dramaturgia y ya serán constantes en el resto de su obra (Sosa, 2004, p.70). Pero su curiosidad continúa, no cesa, lo que explicaría, en cierta medida, sus juegos dramáticos espacio temporales, fragmentarios, cohesivos y expansivos:

Yo vengo de una familia científica. De hecho, soy «la oveja negra» de una familia de científicos, pero he conservado una vocación de aplicar a este territorio tan ambiguo y misterioso del arte algunos de los parámetros del pensamiento científico. En mi actividad particular he explorado la física cuántica, la teoría del caos, la teoría general de los sistemas... Son aventuras intelectuales de las que saco poco fruto porque mi capacidad no da para mucho en estos campos. Pero, por lo menos, nutro esta preocupación por sistematizar los conceptos y las modalidades dramáticas. Son *famosos* en mis seminarios los esquemas para plantear las diversas tipologías, por ejemplo, del monólogo o el diálogo dramático. O las características de la palabra dramática. O las modalidades de la acción dramática. En este sentido siempre estoy intentando aplicar criterios taxonómicos No para limitar

las posibilidades creativas del autor, sino para apoyarlas. (Ríos Carratalá, 2005)⁸⁴.

El gusto e inquietudes científicas que Sanchis Sinisterra señala como modelo que puede aplicarse a la dramaturgia no se queda en pura excentricidad. Sanchis Sinisterra constata que al final se trata de las dos caras de una moneda destinada a comprender la comunicación y la condición humana:

Ahora estoy encontrando las relaciones entre los conceptos axiales de la Poética (la mimesis y la empatía) y lo que la neurociencia y las neuronas espejo nos están describiendo como el mecanismo que permite ponerse en el lugar del otro. Aristóteles utiliza el verbo reconocer y yo, a partir de ahí, he establecido una tríada que es reconocer, desconocer y conocer: un buen texto dramático tiene que permitirte reconocer, hacer aparecer dimensiones desconocidas y generar incertidumbre, incluso rechazo, para que de esa dialéctica aparezca un conocer (Velasco, 2008).

5.1.3. Teatro Fronterizo.

José Sanchis Sinisterra es un autor reconocido y multipremiado⁸⁵ por crítica y público, una trayectoria que no se podría comprender sin la creación de El Teatro Fronterizo. Un grupo teatral, de investigación y experimentación que fundó en 1977. Sus varios manifiestos resultan toda una declaración de principios que Sanchis Sinisterra ha cumplido con una coherencia y rigor ejemplares (1991, p.11). El propio autor ahonda y reflexiona, en diversos artículos y ensayos, sobre estos objetivos teatrales que luego aplica en sus textos dramáticos y montajes con el Teatro Fronterizo:

Para crear una verdadera alternativa a este teatro burgués no basta con llevarlo a los públicos populares ni tampoco con modificar el contenido ideológico de las obras representadas. La ideología se infiltra y se

⁸⁴ https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

⁸⁵ Premio Nacional de Teatro en 1990, Premio Nacional de Literatura Dramática en 2005, Premio Lorca en 1991, Premi d'Honor del Institut de Teatre, Premio Max de la Artes Escénicas en 1999, Premio Max de Honor en 2018, Premio Carlos Arniches en 1969, entre otros muchos galardones, muestran el reconocimiento a la trayectoria de este prestigioso autor.

mantiene en los códigos mismos de la representación. En los lenguajes y convencionalismos estéticos que, desde el texto hasta la organización espacial, configuran la producción y la percepción del espectáculo. El contenido está en la forma. Sólo desde una transformación de la teatralidad misma puede el teatro incidir en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico. Una mera modificación del repertorio, manteniendo invariables los códigos específicos que se articulan en el hecho teatral, no hace sino contribuir al mantenimiento de lo mismo bajo la apariencia de lo nuevo y reduce la práctica productiva artística a un quehacer de reproducción, de repetición. (Sanchis Sinisterra, 2002, p. 33-38)

Más de 20 años y decenas de obras con el Teatro Fronterizo hasta que, en 1997, Sanchis Sinisterra emigra a Madrid -regresa periódicamente a Barcelona para impartir talleres y dirigir obras-. Refunda el proyecto, que renace bajo el nombre de Nuevo Teatro Fronterizo, y se asienta definitivamente a partir del 2010 en esta ciudad. Desgraciadamente, a causa de la pandemia del 2019, el espacio de creación, investigación y formación del NTF, ubicado en una antigua corsetería (*La corsetería*) del mestizo barrio de Lavapiés, entra en crisis y tiene que cerrar en julio del 2022. Eso no ha impedido que Sanchis Sinisterra siga en activo dirigiendo obras, escribiendo, investigando en el oficio teatral e impartiendo talleres, laboratorios y cursos de dramaturgia en mil y un lugares y que mantenga una actividad productiva incesante. Al cierre de la presente investigación, a sus 83 años Sanchis Sinisterra imparte un curso de dramaturgia en *La Abadía* que se alargará hasta marzo, escribe tres nuevas obras y acaba de rematar una nueva obra: “Se llama *Correr tras un ciervo herido*; es un poco rar, quizás lo mejor sea el título” (Sanchis Sinisterra, 2013)⁸⁶.

5.1.4. Metateatro.

La actividad polifacética de este incansable autor -director, dramaturgo, pedagogo teatral, gestor, investigador y teórico...- infiere a su obra algunos rasgos que su colega y

⁸⁶ Declaraciones de Sanchis Sinisterra (Diciembre 27, 2023). “En la capital del Estado debería haber un teatro con obras en las cuatro lenguas oficiales”. Caurana Húder en *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/teatro/jose-sanchis-sinisterra-dramaturgo-capital-deberia-haber-teatro-obras-cuatro-lenguas-oficiales_128_10796405.html

coetáneo, Fermín Cabal, definió en un prólogo a la edición de la obra *Valeria y los pájaros y Bienvenidas* (1995, p.10):

En sus últimas obras sigue su preocupación de raigambre brechtiana, por el desvelamiento de la ilusión representacional, implicando habitualmente al público del espectáculo de la propia ficción, al incorporarle como un elemento más de la trama en un juego metateatral explícito. (1995, p.10).

Coetáneo y colega, Cabal se refiere fundamentalmente a la *metateatralidad Sinisterriana* y la menciona como un rasgo constante de su teatralidad. Una característica, no menor en las obras de Sanchis Sinisterra, que al propio autor gusta confesar. Ensayos como *De la chapuza considerada como una de las bellas artes* (Sinisterra, 1985, pp. 121-30) así lo confirman: "...me fascina y me tienta. Representar el acto de representar".

Más allá de la básica definición de "teatro dentro del teatro", el metateatro no puede explicarse sin Lionel Abel (1963, pp. 45), quien afirma que la autoconciencia del personaje y/o dramaturgo es la mayor característica de la tragedia moderna. Esa autoconciencia es lo que él denomina metateatro. "Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se autorepresenta" (Pavis, 2015, p. 288), así lo define el Diccionario de Teatro y en el que se profundizará en el siguiente análisis.

Sanchis Sinisterra plantea el metateatro desde la estética de la recepción (1995, pp.64-69), tal vez a partir de *Ñaque* (1980) y será recurrente en muchos de sus textos: por ejemplo, la naturaleza del personaje y su relación con el autor o la construcción del público ideal⁸⁷. Se verá en *Los figurantes* (1983), *El cerco de Leningrado* (1995) y por supuesto en *¡Ay, Carmela!*, solo por señalar algunas de sus piezas. Obras de teatro político en donde el dramaturgo propone sus ideas a través de personajes modestísimos y el teatro como una metáfora de la vida y del mundo con su complejidad y sus contradicciones. El autor, defensor de un teatro político, escribe en 1996 un ensayo, *¿Todavía teatro político?* (1996, pp. 5-6), en el que algunas de sus ideas encajan perfectamente con *¡Ay, Carmela!*: "De nuevo mi obsesión por encerrar en los estrechos

⁸⁷ "Estas invocaciones al público parecen provocar en principio una quiebra del pacto de ficcionalidad, pero habría que hablar más bien de la instauración de un nuevo pacto que consiste, por un lado, en integrar al público como una parte más de la ficción y, por otro, en tomar la quiebra del pacto de ficcionalidad convencional como la base de ese nuevo pacto (...) Esta escisión del espectador constituye uno de los efectos más importantes del metateatro" (L. Sánchez Torre, en prensa acerca de la metateatralidad de Sanchis Sinisterra. Citado por Aznar Soler, 1997, p.134).

límites del *teatro en el teatro* (...) los ecos deformados y atenuados de la Historia mayúscula. Y mi propensión a emplear el humor como antídotos contra el drama, la solemnidad y la trascendencia, parásitos inevitables de los grandes temas” (1996, p.5).

5.2. *¡Ay, Carmela!* en la obra de Sanchis Sinisterra.

La producción de Sanchis Sinisterra es abundante en calidad y cantidad. Si se considera como su primera obra *Tu nombre no importa quién* (1962), el valenciano lleva más de un centenar largo de obras, entre textos dramáticos originales, dramaturgias de textos narrativos ajenos y ensayos. Una larguísima lista de títulos entre los que se encuentran: *La noche de Molly Bloom* (1979), *El gran teatro natural de Oklahoma* (1982), *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979), *Ñaque o de piojos y actores* (1980), *El cerco de Leningrado* (1994), *El retablo de Eldorado* (1985), *Mísero próspero* (1992), *Lope de Aguirre, traidor* (1992), *Nafragios de Alvar Nuñez* (1992), *Valeria y los pájaros* (1995), *El lector por horas* (2001), *La máquina de abrazar* (2009), *Próspero sueña* (2010), *Furor matemático* (2021), etc...

¡Ay, Carmela! (1986) es la segunda obra de una trilogía titulada *El escenario vacío*. Esta acepción proviene del director y dramaturgo Peter Brook: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (1969, p. 9). La trilogía había nacido con *Ñaque o de piojos y actores* (1980) y se cerrará en 1994 con el *El cerco de Leningrado* (1994). Si la primera versa sobre la condición social del actor en los márgenes del siglo de Oro, la última propone una revisión de la izquierda y su crisis tras la caída del muro de Berlín. *Ay, Carmela* germina, según el autor, para activar la memoria histórica de la joven democracia española: “Ávidamente abierta hacia el futuro, en el cincuenta aniversario de la Guerra Civil, una dramática desgarradura que casi nadie parecía querer recordar” (Sanchis Sinisterra y Martínez, 2004, p. 89).

¡Ay, Carmela!, a pesar del éxito de Teatro Fronterizo con obras anteriores, supuso el descubrimiento de Sanchis Sinisterra para el público en general. La crítica le señaló como un autor mayor (Ver Anexo: Reseñas) y, tras muchos años entre dos mundos, el profesor de lengua de instituto que escribía y hacía teatro comprendió que realmente era un dramaturgo:

Quisiera matizar este *encadenamiento de éxitos* (...) Durante los 80, la actividad del Teatro Fronterizo comenzó a tener algún reconocimiento en el medio teatral y en un sector del público. Pero mi propio *estatus*

profesional seguía siendo ambiguo (incluso para mi). ¿Autor, director, teórico o pedagogo? ¿Todo a la vez...No era un poco demasiado? Digamos que yo era considerado fundamentalmente un director de escena..., que ejercía también funciones dramáticas (...) No fue hasta 1987 tras el estreno de *¡Ay, Carmela!*, cuando se me empezó a incluir en la nómina de los autores españoles contemporáneos. Y hasta yo tuve que aceptar tal identidad (2004, p. 16)

¡Ay, Carmela! se estrenó el 5 de noviembre de 1987 en el teatro principal de Zaragoza y se convirtió, desde el primer día, en uno de los sucesos más importantes de la escena española de los años 80. Aznar Soler (Sanchis Sinisterra, 2013, pp.57-60) relata que el público se entregó allá por donde pasara *El Teatro de la Plaza* con José Luis Gómez en el papel de Paulino, y dirigiendo la obra, junto Verónica Forqué como la apasionada Carmela:

Los espectadores de ciudades como Zaragoza, y sucesivamente, Bilbao, San Sebastián, Murcia, Almería, Madrid, Valencia o Barcelona, pero también de pueblos como Alcudia de Carlet, Sant Cugat del Vallés, Granollers o, al otro lado del océano, el de los festivales de Bogotá y Caracas (...) constituyéndose como un pequeño fenómeno sociológico, insólito en el último teatro español” (Aznar Soler en Sanchis Sinisterra, 2013, pp.57-60)

Se trata, sin duda, del mayor éxito de la larga y prolífica carrera de Sanchis Sinisterra. Una pieza que aún conoce infinidad de exitosos reestrenos y reposiciones por todo el orbe. Mil y una veces comentado por el propio autor, sin duda la mejor síntesis de este logro, respecto a la popularidad de *¡Ay, Carmela!*, lo escribió en las apostillas al estudio de Monique Martínez (2004, pp. 89-90), *Una dramaturgia de las fronteras*:

Me gustaría añadir una reflexión sobre el destino de los textos dramáticos que como éste (*¡Ay, Carmela!*), son escritos en función de un contexto histórico y geográfico concretos y, sin embargo, superando inusitadamente las expectativas del autor, adquieren una proyección espacio temporal (...) Han pasado más de veinte años y la obra se sigue representando. No sólo en España si no en países y lenguas que están, sin duda, muy alejados de las circunstancias originarias que la

motivaron y configuraron como producto dramático (...) Ya me causaba perplejidad que la obra se montara en Francia, Italia, Alemania- en el Berline Ensemble⁸⁸-, Portugal, Holanda, Inglaterra... (Sanchís Sinisterra y Martínez, 2004, pp. 89-90)

José Sanchis Sinisterra, en las mismas páginas y a continuación, especula sobre los motivos de tan inesperado éxito internacional –quizás la significación histórica que tuvo la Guerra Civil para muchos como la primera batalla de la Segunda Guerra mundial- y menciona que, a finales del siglo XX y principios del XXI, se ha montado con éxito en muchos más países: Turquía, Israel, Cuba, México, Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, Bosnia, Ghana...

Al tratarse de una obra de pequeño formato y bajo presupuesto, así como el recurso del teatro dentro del teatro explica en parte el atractivo que pueda ejercer (...) Las variedades escénicas y musicales del segundo acto añaden quizás cierta dosis de gusto por el espectáculo. (Sanchís Sinisterra y Martínez, 2004, p. 90)

Sin embargo, Sanchis Sinisterra confiesa en las mismas apostillas que el incesante triunfo y destino de su *Elegía de una guerra civil...* está escrito entre líneas, en aquello que él mismo no sabía cuando la escribió: “Lo que cada contexto lector interpreta erróneamente, es decir, inscribiendo en él una diferencia que lo constituye como próximo e inmediato. Traicionándolo en fin” (2004, p. 90). Finalmente, el valenciano se hace la pregunta más poética y reseñable, para esta investigación, sobre el concepto de arte y comunicación a propósito de su libreto *¡Ay, Carmela!*: “¿Es su propensión a ser traicionada la condición de perdurabilidad de una obra?” (2004, p.90).

La pequeña pantalla también ha mostrado las bondades del texto original. El realizador y director de cine Manuel Iborra dirigió, en el año 2000, una producción para televisión española (TVE) de *¡Ay, Carmela!* (respetando el libreto teatral de Sanchis

⁸⁸ En 1991, *¡Ay, Carmela!* se estrenó en el Berliner Ensemble, el teatro fundado por Bertold Brecht. Sanchís Sinisterra lo recuerda: “¡Que la compañía de Bertolt Brecht representara un texto mío tenía para mí un significado casi místico! Era una versión muy alemana –Carmela y Paulino, de andaluces, nada–, y también muy demagógica (...). Se estrenó dos o tres años después de la caída del muro, cuando el capitalismo invadió todos los países de la ex Unión Soviética y había peligro de que privatizaran el Berliner Ensemble. En el centro de la platea, extendieron una bandera roja, comiéndose veinte butacas, y, en el momento en que los brigadistas empezaban a cantar –no *¡Ay, Carmela!*, sino la Internacional–, un haz de luz la iluminaba” (Álvarez Mongay, 2013)

Sinisterra), dentro del programa *Estudio 1*⁸⁹, con Juan Diego como Paulino y Verónica Forqué, de nuevo, en el personaje de Carmela. Se trataba de la obra realizada para tv sobre un escenario.

No se puede obviar tampoco que, durante el año 2013, la obra se adaptó al género puramente musical para las tablas: *¡Ay, Carmela! Musical*. Una adaptación del cineasta, José Luis García Sánchez, dirigida por el director teatral de la prestigiosa compañía *Animalario*, Andrés Lima. La produjo Andrés Vicente Gómez, el mismo productor que se encargó de *levantar* la película 23 años antes. Inma Cuesta y Javier Gutiérrez ejercen de protagonistas y hay un narrador, un maestro de ceremonias, que también personifica puntualmente a Gustavete. Se trata de uno de los muchos cambios que tiene respecto a la obra original. “El libreto podría haber estado más próximo a mi obra” (Álvarez Mongay, 2013), reconoció Sinisterra, quien sólo puso una condición para dejar que se readaptase de nuevo, según menciona en el programa de mano del estreno y en todas las reseñas de prensa⁹⁰, que se respetara la estructura de su obra teatral.

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=nkNsEBB-sk4>
<https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-ay-carmela/4551162/>

⁹⁰ <http://www.love4musicals.com/2013/06/19/ay-carmela-hasta-fin-de-julio/>
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/03/actualidad/1365000452_218019.html
<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/04/16/cultura/1366099300.html>
<http://www.diariodejerez.es/article/ocio/1286180/ay/carmela/sera/musical.html>

Aunque a día de hoy se siga considerando al director el “autor” de una película -en vez del “ejecutor”, que es lo que realmente somos-, yo desafío a cualquier integrista de la “política de los autores” a imaginar qué serían la obra de Berlanga, Saura, García Sánchez o Trueba sin Azcona para que se le cure su momentánea ceguera.

Fernando Trueba
Trabajando con Azcona

5.3. Rafael Azcona.

Rafael Azcona nace en Logroño el 24 de octubre de 1926, allí experimenta con la poesía y publica sus primeros versos en la revista Codal. Se muda a Madrid con 25 años y frecuenta el Café Comercial y el Varela dónde conoce a unos jóvenes a quienes se denominará con el tiempo el grupo poético de la “*Generación de los 50*”: Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, José Hierro, Ángel González o Jaime Gil de Biedma, entre otros. Josefina Aldecoa define a estos poetas como “niños de la guerra, adolescentes de la posguerra, jóvenes en la Segunda Guerra Mundial, coinciden, por encima de todo, en la pasión por la literatura”⁹¹ (1983). Huérfanos, sin maestros ni apoyos, son, en su mayor parte, autodidactas. El rasgo común del grupo es una poesía social crítica, disidente, con el régimen franquista.

La “*Generación de los 50*” es un término reservado sólo a ciertos nombres como: Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Gil de Biedma y José Manuel Caballero Bonald. Según los cánones y estudios literarios, Rafael Azcona no pertenece a este grupo. No obstante, la

⁹¹ En 1983, Josefina Aldecoa publicó una recopilación (antología) comentada de cuentos y fragmentos de novelas “*Los niños de la guerra*”. Junto a los textos de los autores seleccionados en esta edición -Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Juan García Hortelano, Medardo Fraile, Juan Manuel Caballero Bonald, Ana María Matute e Ignacio Aldecoa-, todos asumidos por el canon de la narrativa española de posguerra, sorprende el nombre de Rafael Azcona. Autor eludido en la bibliografía académica oficial, aunque presente en todos los estudios sobre el Cine Español. En las páginas dedicadas a Azcona, la escritora señala: “(...) la historia de la narrativa española de medio siglo no puede prescindir de *El pisito*, *El cochecito*, *El verdugo*, *La prima Angélica*. La literatura de Rafael Azcona está, además de en sus libros, en esas grandes películas realizadas por excelentes directores, interpretadas por excelentes actores, que Rafael ha escrito y que no son guiones ni esquemas, ni construcciones para soportar la imagen. Rafael es el gran escritor en cine. Lo saben todos los que aman la literatura, lo entienden todos los que aman su obra” (1983, p.108).

escritora así se lo reconoce. Una muestra de amistad, admiración y, quizás, justicia por parte de Josefina Aldecoa que aún no se ha oficializado académicamente.

Sea como fuere, Rafael Azcona posee una larga y dilatada trayectoria rellenando cuartillas para relatos, chistes, novelas, versos y guiones que abarca más de 60 años. Empieza a publicar en 1952, gracias a la mediación de su admirado Mingote, en la revista satírica *La Codorniz* y su humor se traduce en *El repelente niño Vicente*.

Mi paso por *La Codorniz* lo recuerdo como uno de los más afortunados que he dado en la vida; aparte de no conducirme por el Imperio hacia Dios, que era adonde, si te descuidabas un poco, te llevaba la prensa de la época, *La Codorniz* me alejó de la poesía, para la que es indudable, que yo no había nacido” (Cobos, Garci y Valcárcel, 1996, p.152)

Azcona también colabora durante esos años en el diario *Pueblo* y escribe tres novelas⁹²: *Los muertos no se tocan, nene* (1956), *Los ilusos* (1958) y *Los europeos* (1960). Marco Ferreri se cruza en su vida por esa época y, tras desarrollar juntos un guion sobre la primera novela señalada que nunca se realiza⁹³, escriben los guiones de *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960). Dos películas que dirige el italiano, a partir de dos proyectos literarios del riojano (los relatos o nouvelles, *Pobre, Paralítico y Muerto* y *El Pisito*), cuya significativa importancia en el panorama cinematográfico español permiten a Azcona construirse una incipiente carrera como escritor para la gran pantalla.

A la hora de explicarme lo que era un guión –no un argumento-, Marco me dio un buen consejo: *El ideal es que leyendo únicamente los diálogos no se entienda nada de la historia*” (Cobos, Garci y Valcárcel, 1996, p.154)

Juan Carlos Frugone señala en su estudio *Rafael Azcona: atrapados por la vida* (1987, p. 35) que desde finales de los 60, Azcona escribe una media de tres películas por año y trabaja con los realizadores más dispares. Aporta no sólo sus conocimientos e inspiraciones a sus habituales (Berlanga, Ferreri), sino que cubre un espectro temático

⁹² La primera novela escrita por Rafael Azcona realmente es *Cuando el toro se llama Felipe* (1954). Sin embargo, no se publicará hasta años después.

⁹³ Azcona y Ferreri escriben un guion más que no se rodaría hasta 1965 aunque “retocado” y reubicado por Azcona y el director de la película, Ignacio F. Iquino: *Un rincón para querernos*.

que va desde obras “de encargo” o incluso coyunturales, hasta el “descubrimiento” de nuevos nombres.

Marco Ferreri, Luis García Berlanga, Alberto Lattuada, José Luis García Sánchez, Fernando Trueba, Pedro Olea, José Luis Cuerda o Carlos Saura, son algunos de los directores para los que Azcona ha firmado guiones en películas como: *El pisito* (1958), *El cochecito* (1960), *Plácido* (1961), *El verdugo* (1963), *La gran Bouffe* (1973), *La prima Angélica* (1973), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), *La vaquilla* (1985), *La Corte del Faraón* (1985), *Belle Époque* (1992) o *La lengua de las mariposas* (1999), entre otras. En solitario o en colaboración, escribe 97 guiones para un total de 39 directores⁹⁴. Autor, aunque reniegue de ello, y multipremiado⁹⁵, Azcona está considerado el mejor guionista español de la historia:

Es un despropósito que me atribuyan un cine propio; yo siempre he escrito para el mundo de los directores con los que he trabajado (...) Yo no niego la importancia del guion, al contrario, reivindico la que me toque en todos los que he firmado, pero creo -y esto sí, sinceramente- que el autor de un film es su director (Cobos, Garci y Valcárcel, 1996, pp. 152-154)

Lo quiera Azcona o no, son muchos quienes encuentran temas comunes. Luis García Berlanga lo explicó claramente en una entrevista que concedió a Garci, Cobos y otros colaboradores para el número de verano de Nickel Odeon de 1996:

Rafael es algo más que escribir unos diálogos y desarrollar los guiones. Aunque siempre decía que yo era el tono de la historia, que era mi película, la verdad es que el tío enriquecía todo y no sólo, como se dice, la construcción del guion que eso lo hace como Dios. Sino que enriquecía el discurso. Y, por otra parte, con Rafael tengo yo unas identidades que absolutamente nos unifican también en el trabajo que hagamos. Y es nuestra misoginia y ese ir por los antihéroes, por el mundo del fracaso, la forma de terminar las historias (...) Ese desprecio

⁹⁴ Base de datos Filmoteca Española y MCED.

⁹⁵ Azcona tiene desde el Premio Ennio Flaiano (1983) al mejor guionista de Italia, pasando por el Premio Goya de Honor (1998), Premios Goya al mejor guion original (1987,1992), Premios Goya al mejor guion adaptado (1990, 1993,1999, 2008) o el Premio Nacional de Cinematografía (1981).

a una sociedad que no nos gusta. (Cobos, Garci, Giménez Rico, Marías y Torres-Dulce, 1996, p.113)

El mismo Carlos Saura le definió en alguna ocasión como: “un obseso, un maniático de la construcción y algo más” (Frugone, 1987, p. 8). Juan Carlos Frugone, en la introducción de su estudio (1987, p. 7), sintetiza perfectamente la figura de este guionista único que falleció en Madrid, el 24 de marzo del 2008:

Todos sabemos que el cine es obra de un director, de la persona cuyo nombre figura a continuación de ese cartel que señala un film de. Pero no deja de ser curioso que el común denominador de películas como *El cochecito*, *El pisito*, *Plácido*, *El verdugo*, *Ana y los lobos*, *El jardín de las delicias*, *La prima Angélica*, *Break-up*, *La gran comilona*, *Tamaño natural*, *La escopeta nacional*, *El anacoreta*, *La corte de faraón* y muchísimas más de la misma envergadura, sea el nombre y el apellido de Rafael Azcona (...) En todos esos títulos (y no intentamos negar que en unos con mayor felicidad que en otros), una poética común, una indagación parecida, una serie de personajes similares, que son la prolongación de Rafael de *Cuando el toro se llama Felipe* o de los deudos de *Los muertos no se tocan, nene* o de los poetas vencidos por la vida de *Los ilusos*. Gente que sueña, gente que se mueve en un mundo hostil, gente que cumple con destinos que les ha impuesto su mera condición de seres humanos. Y muchas veces reaparece la concepción coral (en Berlanga), o la pareja imposible (en Ferreri) o la mujer como principio de la destrucción del hombre (Saura). Y un sentido del humor, ácido, casi perverso. Y una rigurosa construcción del caos. Y un dolor eterno, punzante, por la soledad del hombre que simplemente se resigna a dejarse atrapar por la vida. (Frugone, 1987, p. 7).

Antonio Saura Medrano al referirse a su padre, Carlos Saura, y a la manera de expresar sus sentimientos en la vida y en su cine, en su frialdad, alude también a Azcona -ambos acusados por Frugone de concebir la mujer como principio de destrucción del hombre (que también se achaca a Berlanga y al guionista riojano en sus misoginias)- y explica de alguna manera esa relación que mantienen ambos con la sensibilidad y el sexo femenino:

Lo que pasa es que hay que buscar raíces en todas partes...Primero el tiempo y el momento de dónde él viene y la educación que (Carlos Saura) tiene...En donde los sentimientos no se manifestaban ni exploraban. Es como si le dices a Buñuel (Luis) que dijera *te quiero* en público. Hubiera sido completamente imposible. Yo recuerdo, además, hablando con Rafael Azcona, que me dijo que él no le había dicho un *te quiero* a su mujer en la vida. Que eso le parecía casi pornográfico. Hay una generación, sobre todo de varones españoles, donde eso es que directamente no se decía. (Viscarret, 2017, 1:02: 06).

Nos encontramos ante todo un maestro que tal vez aporta a la cinematografía de los realizadores para los que escribe toda la tradición picaresca del Siglo de Oro. Una suerte de esperpento negro en el Cine del que el riojano es pionero, según lo consideran Víctor Erice y Santiago San Miguel (1961). Ellos mencionan a Azcona al referirse a una corriente de realismo estrafalario que anteriormente en el Cine no existía. Ven en él como al continuador de una larga tradición en España:

Esta deformación de la realidad, a medio camino entre lo grotesco y lo trágico, este descubrir el absurdo para reencontrar lo cotidiano puede llegar a convertirse en puro método, en fórmula vacía. Un ejemplo, que viene a cuento porque en él podemos incluir al Azcona de la primera época, lo constituye lo que ha dado en llamarse literatura y humor codornicescos. Aquí la deformación pierde toda perspectiva real: lo que antes era crítica descarnada se convierte en juego; los mismos que antes no terminaban de convencerse de que la naturaleza fuera la culpable de aquellos monstruos los aceptan ahora sin reserva, porque estos monstruos lo son de verdad, en abstracto, y, por añadidura, exóticos y divertidos. Y el viejo rescoldo de inquietud se enfría. Y el método se convierte en medio de autodefensa. (San Miguel y Erice, 1961, p.4-5).

En resumen, San Miguel y Erice creen que Azcona sería un continuador más, el primero y más genuino en el Séptimo Arte, de una larga tradición artística española: “la que va desde la picaresca hasta nuestros días” (San Miguel y Erice, 1961, p.4). Un escritor y diseñador de relatos con protagonitas grotescos, tristes o canallas, reflexivos o existenciales de lo más terrenales, pero jamás un héroe.

Supongamos, y es un ejemplo un tanto banal, que, si para Proust su infancia es una serie de detalles más o menos poéticos en torno a un ambiente familiar, para mí esos recuerdos son mucho más violentos: es una bomba que cae en mi colegio, y una niña ensangrentada con cristales en la cara. Y eso no es una invención literaria, es un hecho real. Por eso yo creo que esa atmósfera de la guerra de alguna forma gravita, o debe gravitar, sobre mí, y por consecuencia tiene que gravitar sobre las cosas que hago.

Carlos Saura.

5.4. Carlos Saura. Apunte biográfico (como guionista).

Carlos Saura Atarés, director de cine y guionista (también fotógrafo, director de teatro y de ópera), es natural de Huesca (Aragón) donde nació el 4 de enero de 1932. Hijo de un Inspector de Hacienda (Antonio) murciano, secretario del ministro de Finanzas durante la República, y de una pianista aragonesa (Fermina), Saura es hermano pequeño del prestigioso pintor, Antonio Saura (1930-1998), a quién debe parte de sus inquietudes artísticas. Carlos Saura está considerado como uno de los cineastas españoles más importantes de la historia y ha sido premiado en los festivales internacionales más prestigiosos del mundo⁹⁶.

Tras finalizar los estudios de Bachillerato se matricula en la Escuela Técnica de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid, también llega a acudir a clases de la antigua Escuela de Periodismo. No obstante, abandona los estudios “serios” por su pasión fotográfica y se matricula en 1952 en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), en la especialidad de dirección, donde años después terminará ocupando la Cátedra de Dirección Escénica. Influidado por su hermano mayor expone ese mismo año sus trabajos en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, y en las galerías *Bucholz*, *Clan* e *Internacional de Arte Abstracto* de Santander (dentro del *Grupo Tendencias*). Su gusto por la música, herencia materna, le lleva a trabajar como fotógrafo oficial de los festivales de Música de Granada y de la capital montañesa (Ferrer Gimeno, 1960, pp. 158-160).

⁹⁶ 47 películas en total y más de medio centenar de premios entre los que destaca, en cuanto a este trabajo se refiere, el premio Goya al mejor Guion adaptado de 1990 por *¡Ay, Carmela!* En otros apartados ha sido reconocido y galardonado en multitud de festivales entre los que destacan Cannes (1974,1976), Berlín (1965, 1968, 1981) y San Sebastián (1958, 2007). Premio nacional de cinematografía (1980), Medalla de Oro de las Bellas Artes (1991), Goya de Honor (2023), etc....., es doctor Honoris Causa por varias Universidades del mundo.

Carlos Saura es una figura muy particular en el mundo del cine de su generación. El director José Luis García Sánchez, en el documental “*Pablo G. del Amo, montador de ilusiones*” (Galán, 2005)⁹⁷, asegura que se trata del primer director de Cine en España cuyos orígenes artísticos provienen directamente de la imagen y no de la literatura, pero eso no es del todo cierto:

De joven iba a tertulias, era amigo de Luis Martín Santos, de Ferlosio, de Carmen Martín Gaité. Me gustaba conocerlos y saber lo que hablaban de literatura. Luego tuve que empezar a escribir mis guiones porque los que leía no coincidían con mi personalidad. Así he descubierto el placer de escribir en soledad, empezar una narración sin saber lo que es, que luego me sirve para hacer cine. Es algo paralelo y mucho más tranquilo. El cine es maravilloso, pero brutal. Para mí, el rodaje es una descarga fantástica, ver cómo sale adelante algo completamente diferente a lo que había escrito. Creo mucho en la improvisación. Yo, que soy un perfeccionista, creo mucho en la imperfección, aunque parezca una contradicción (Pita, 1998)

Esta confesión del propio Saura lo emparenta con Azcona en su relación con la “*Generación del 50*”. Se trata, también, de un “niño de la guerra”. Una generación literaria disidente con el régimen del General Franco, algo que toda la crítica especializada⁹⁸ advierte también en la obra de Azcona y de Saura, juntos y por separado, al menos hasta la Transición.

Saura tiene cuatro libros publicados: *Esa luz* (2000), una novela a medio camino entre los recuerdos de su niñez y una ficción durante la Guerra Civil⁹⁹, *Pajarico solitario* (1997), la novelización del guion y la película que dirigió ese año. Se trata de una historia de amor infantil, un trasunto de los veranos infantiles del propio Carlos Saura en la tierra

⁹⁷ También en una entrevista particular al autor de esta investigación.

⁹⁸ Archivos Filmoteca (Servicio de publicaciones y revistas años 60 y 70: *Film Ideal, Triunfo, Fotogramas*)

⁹⁹ Novela cuya importancia resulta capital para entender el guion y la película *¡Ay, Carmela!*” y que es la novelización de dos versiones diferentes con el mismo título (ver epígrafes 8.7, 8.7.1, 8.7.1.1, 8.7.1.2, 8.7.1.3, 8.7.1.4) . “*Esa luz*” (2000), es la novelización de unos guiones de Carlos Saura que estuvo más de tres décadas intentando rodar.

de sus abuelos paternos (o maternos), Murcia. En el año 2004 publicó *Elisa, vida mía*, una narración ampliada del famoso film sauriano y que explora otros caminos diferentes a los de la película y guion titulados *Elisa, vida mía* (1977). Por último, Carlos Saura publicó también *Ausencias* (2017): una pesadilla dentro de otros sueños¹⁰⁰. Es un juego laberíntico que borra las fronteras entre realidad y ficción. El libro incluye, veintisiete dibujos de cámaras fotográficas, elementos fundamentales en la intriga de la obra realizados por el propio realizador.

La ingente y heterogénea trayectoria de Carlos Saura como realizador tiene una característica muy señalada que remite a su trayectoria como guionista en cuanto a lo que se denomina cine puramente narrativo¹⁰¹ de ficción: desde su primer cortometraje, *La tarde de Domingo* (1957), o su primer largometraje, *Los Golfos* (1959), hasta su última película larga de ficción, *El séptimo día* (2004), Carlos Saura ha escrito el 70% por ciento de los guiones de sus películas en colaboración. Primero con compañeros de promoción de la Escuela de Cine (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, IIEC), como Fernando Guillén de Castro (*La tarde del Domingo*), Daniel Sueiro (*Los Golfos*), Mario Camus (*Los Golfos, Llanto por un bandido*) o Angelino Fons (*La caza, "Peppermint frappé, Stress es tres*); después tiene un importante "matrimonio" literario-guionístico con Rafael Azcona y luego ha ido alternando la escritura con otros autores (Santiago Taberner en *Taxi*, Ray Loriga en *El séptimo día*, Jean Claude Carrière en *Antonieta*, etc...).

5.4.1. Carlos Saura y la Guerra Civil.

La guerra es una de las constantes temáticas en gran parte del trabajo narrativo de Carlos Saura y por supuesto en muchos de sus guiones. Apenas era un crío de cuatro años cuando estalló la Guerra Civil y, como su padre era secretario del ministro de Finanzas, toda la familia siguió al gobierno legítimo de la II República desde Madrid hasta Valencia y luego a Barcelona. Luego él se fue con su familia materna a Huesca, un lugar donde pasaría toda la posguerra y que el realizador apenas diferencia del conflicto. Lo toma

¹⁰⁰ Esta novela se vendió al público como una aportación literaria imprescindible acerca de la pasión por la fotografía de Saura.

¹⁰¹ Esta investigación se centra en las obras puramente narrativas y de ficción de Carlos Saura. Películas como *Cuenca* (1958), *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1992), *Tango* (1998), *Iberia* (2005), *Jota* (2016), etc..., son excepcionales obras de otro género: documentales, musicales, ensayos... En suma, creaciones audiovisuales de Carlos Saura. Sin embargo, carecen de un argumento en sí y, en ellos, el aragonés ha trabajado el guion a menudo, no siempre, solo (En *Fados*, 2007, por ejemplo, escribe con Iván Días).

como toda una época. Diego Galán señalaba en su bello libro sobre el realizador aragonés, *Un joven llamado Saura* (2009, p. 17), que Carlos Saura comentaba que los niños viven con relativa calma situaciones tan extremas como una guerra, aunque él -señala Galán- pasó muchísimo miedo. Tanto como los mayores y lo ha reflejado en algunas de sus películas¹⁰².

Sorprende que, en una entrevista del 6 de febrero de 1976, en el programa *A fondo* de RTVE, Carlos Saura reconozca su deuda con los recuerdos infantiles tristes y con la Guerra Civil. Joaquín Soler Serrano le pregunta al realizador por las reminiscencias y recuerdos de niñez que pueden intuirse en su filmografía. Según Soler Serrano en su pregunta, la infancia es la edad más feliz para algunos y para otros la edad más triste y desgraciada. Sugiere el periodista que, a partir de *Peppermint frappé* (1967), es algo que le parece que pretende señalar Carlos Saura en sus películas y con una gran perfección formal. El realizador le puntualiza:

...Quizás yo diría a partir de *La Caza* (1966), pero me parece muy bien *Peppermint*. A partir de *La Caza*, creo yo, que lo que sí hago es trabajar más y más sobre las gente que conozco y sobre los problemas que me interesan a mi (...). Yo tengo la idea, equivocada o no, de que cuando se dice alegremente ¡Qué maravilla los niños y el mundo infantil! ¡Qué bien lo pasan los niños!, etc, etc... Que quién fuera otra vez niño y todas esas cosas, a mí me parece que se habla por hablar. Yo creo que la infancia es una época muy dolorosa en la vida de un ser humano y que está lleno de angustias, de zozobras y desconocimiento de las cosas. Y la demostración es que (es) cuando más impera el miedo ¿No? Realmente las escenas de terror que uno ha vivido, que la mayor parte de las personas han vivido se han desarrollado en su infancia, lo cual quiere decir que no es el momento más feliz en la vida de un ser. Ahora, en mi caso concreto y en mi infancia, yo creo que estoy traumatizado, marcado -no sé hasta qué punto concreto- por la guerra española concretamente. O sea, que si yo hiciera ahora mismo una reflexión sobre qué cosa recuerdo que me haya producido un impacto más violento en mi vida, pues yo diría desde que empezó la guerra, que tenía

¹⁰² Esta investigación añade que el “miedo” aparece en muchos de sus guiones y por extensión en gran parte de las películas que ha dirigido.

4 años, hasta que terminó y continuó con la posguerra. Yo incluyo la guerra y la posguerra, pero, en fin. Para hablar solo de la guerra, desde los 4 años hasta los 7 años, que es cuando acabó, esos tres años yo creo que los recuerdo casi todos los días (...) recuerdo casi todos los acontecimientos que se sucedieron en esos años, (Saura, 1976, 00:01:32)

Muchos años después, en el documental *Saura (s)* (Viscarret, 2017, 5:10), Anna Saura Ramón, la hija de Carlos, le comenta a su padre mientras ambos ven unas imágenes de su película “*Cría Cuervos*” (1976) una frase de este film: “Hay una frase en *Cría Cuervos* que dice que hay recuerdos que tienen tanta fuerza...”. Y le pregunta: “¿Tú que recuerdos tienes de toda tu vida que hayan tenido como especial fuerza o peso?”. Un octogenario Saura (87años) le responde sin dudar:

Hombre, a mí me ha marcado siempre, quizás definitivamente, la guerra de España, la Guerra Civil. Inevitablemente. O sea, las angustias, los muertos, los bombardeos. Pero, más, más por lo que se reflejaba en mis padres que en mi mismo, ¿no? Para mí, a veces, era incluso como una aventura (...) Era una aventura el estar en Barcelona, en Verdi, en una terraza de ahí, de Barcelona, de la parte alta, contemplando los bombardeos y los incendios de Barcelona. Era como una especie de, es terrible decirlo, como una especie de espectáculo (...) No me gusta vivir del recuerdo. Tampoco me gusta vivir pensando qué películas he hecho en mi vida. He hecho más de 40 películas, pues no me gusta verlas. Las veo un poco casualmente. O sea, no se puede vivir del recuerdo. Es absurdo. Hay que vivir del presente y proyectarse hacia el futuro. Eso es lo que me parece a mí que es vital. Lo demás es encerrarse un poco en una caja. -*Su hija le responde: sin embargo, a ti te encanta la fotografía. Eres una persona que fotografía. La fotografía no deja de ser el pasado*- Sí, hombre, claro. Ya lo sé. Pero quizás lo hago por eso. Para ir dejando el pasado” (Viscarret, 2017, 00:05:50)

Hay una diferencia de 41 años entre ambas contestaciones, pero parece que Carlos Saura lo tuvo siempre claro: la Guerra Civil española conforma sus recuerdos de infancia y los que más vívidos tiene. Sorprende la última declaración a su hija, pues es público y

notorio que al realizador no le gustaba recordar ni hablar del pasado. Sin embargo, tiene un buen puñado de películas en las que trata más o menos sobre la Guerra Civil y sobre la infancia. Tal vez, como le dice a su hija para ir dejando ese pasado, abandonarlo. Resulta paradójico que el penúltimo trabajo audiovisual de Saura, el último que realmente dirige y que data del año 2021, sea *Rosa Rosae. La Guerra Civil*. Un film ensayístico, un cortometraje de 6 minutos en el que a través de una treintena de imágenes, dibujos y fotografías (saurios o fotosaurios¹⁰³) del propio Saura, con la canción de J. A. Labordeta *Rosa Rosae* como banda sonora, muestra una historia que, si bien recrea sus recuerdos sobre la Guerra Civil española, refleja los horrores de cualquier guerra bajo el prisma de un niño inocente.

Según las propias palabras de Carlos Saura, hay que remontarse hasta su guion de 1965 (y película de 1966) para encontrar su primer impulso sobre la Guerra Civil: *La Caza*. Aparentemente no recoge ninguno de sus recuerdos infantiles sobre la contienda, el film transcurre en el tiempo y época en que se rodó, los años 60. No obstante, la Guerra Civil late y planea en todo su metraje y en las líneas de su guion. Una violencia inusitada que al final se manifiesta, estalla y no deja prisioneros. La guerra en esta historia sobre la caza de conejos es una letanía que se materializa brutalmente. Tres amigos, camaradas ex combatientes en la Guerra Civil, acuden de caza a un coto, propiedad de uno de ellos, donde hubo una batalla treinta años antes. Se pueden escuchar en los diálogos frases como: “Un lugar donde murió mucha gente, a montones...Ahora solo quedan agujeros...Buen lugar para matar”. Los tres cazadores -Luis es un alcoholístico y fantasioso que trabaja para José, un empresario con problemas económicos, porque se está separando, y que propone la salida a cazar para pedirle dinero a Paco, el tercero en discordia: un potentado que se ha sabido mover dentro del régimen, todo un arribista-junto a un veinteañero, cuñado de uno de ellos (Paco), se afanan en localizar conejos a los que disparar a pesar de que una plaga de mixomatosis asola a los animales de esa zona. En el coto hay madrigueras subterráneas en las que los hurones capturan a los conejos enfermos y hay otras, bien visibles bajo el sol abrasador, excavadas por los soldados republicanos para protegerse de las balas enemigas. Cada uno de los hombres pasa por un momento determinado de su vida, y mientras comprueban el estado de sus armas como si se encaminaran a una operación militar, vamos descubriendo sus circunstancias a través

¹⁰³ Fotografías hechas por Carlos Saura que él mismo pinta y colorea con tintas, acuarelas, pintura acrílica y ceras sobre las imágenes impresas hasta transformarlas en ilustraciones o cuadros. Son unas representaciones particulares, artísticas y que no borran u omiten su origen fotográfico.

de los que se especifica en off, sus pensamientos. Disparan sobre los conejos, cazan algunos y, tras la partida de caza y la paella, se toman una fotografía para la posteridad. Poco a poco salen a la luz sus miserias, frustraciones y rencores: odios y resentimientos entre los tres amigos que el tiempo ha agudizado. “¿Y si todos tuviéramos mixomatosis?”, se pregunta José poco antes de mostrarle a Paco el esqueleto de un caído en la batalla que se encontró en una gruta. Es el momento en que aprovecha para pedirle dinero, aunque Paco se niega en rotundo. La tensión entre los camaradas aumenta hasta lo asfixiante, tanto como el implacable sol que les está achicharrando en el coto. Es una caldera que finalmente estalla cuando los tres amigos se matan entre ellos ante la sorprendida mirada del joven.

La Caza (1966) supone el primer intento de Saura de hablar de forma indirecta sobre la Guerra Civil. Una manera de relatar que Saura siempre ha negado que fuera simbólica sino metafórica, tal y como aseguró en una entrevista que le hizo Gerardo Sánchez para *Días de Cine* (TVE), en diciembre de 2019:

Metafórico, aún todavía sí, pero simbólico no. Lo que me decían era que estaba todo lleno de símbolos, que los inventaban la mayor parte los críticos u otras personas, de verdad. Porque no existían esos símbolos, ¿verdad? Pero metáforas sí, porque, claro, yo he trabajado mucho sobre un tipo más imaginativo, ¿no? Yo ya cuando hice *La Caza* ya llegué a la conclusión de que, a partir de entonces, el cine que tenía que hacer pocas veces podía ser, digamos realista en el sentido documentalista, aunque he hecho luego alguna película que se acerca a eso. Pero, vamos, en principio pensaba que la imaginación era mucho más poderosa que la realidad inmediata, por llamarla así. Entonces, pensaba que el cine había tres grandes directores que eran Bergman, Fellini y Buñuel, que estaban trabajando en ese mundo y que yo quería trabajar en ese mundo. Un mundo más imaginativo, donde la realidad era mucho más compleja de lo que se podía pensar, donde estaban los sueños, estaba el pensamiento, estaba el futuro, estaba todo lo que uno podía elucubrar. En fin, no sé. Un mundo más amplio y mucho más interesante. (Saura, 2019, 00:14:10)

Carlos Saura continúa la inserción de la Guerra Civil y de la memoria en guiones y películas como *El jardín de las delicias* (1970). Parece que una famosa frase, jamás verificada, de Juan March y su persona le inspiró la película: “Que hagan con mi cuerpo lo que quieran, pero que no me toquen la cabeza”. March fue uno de los grandes potentados que se hizo rico durante la II República con actividades de “dudosa legalidad” lo que le costó el encarcelamiento¹⁰⁴. El realizador aragónes pone en boca del protagonista del largometraje, ese remedo “marchiano” que es Antonio Cano, la popular frase de la cabeza tras sufrir accidente automovilístico acompañado de su amante. Un suceso en el que es su cabeza la más dañada y que le termina provocando una amnesia absoluta. El tema *Recordar* (también lo utilizaría Saura en 1982 en *Dulces horas*, otro film sobre la memoria), tango popularizado en España por Imperio Argentina, se escribe en el guion que suena reiteradamente mientras la familia del protagonista intenta estimularle evocándole anécdotas de su pasado para que recupere la memoria. Las recrean malintencionadamente, como si de sueños oníricos se tratara, cuando no son más que falsos teatrillos con actores que han contratado (para interpretar al padre y la madre del protagonista, a un cura y al propio Antonio de niño). Sobresale varios momentos: un altercado recreado durante la primera comunión del infante, el 14 de abril de 1931, cuando el organista cambia la interpretación de la previsible música religiosa del momento por el republicano *Himno de Riego* mientras unos milicianos con banderas tricolores irrumpen en esta celebración; también destaca una proyección de momentos de la guerra cortada por la aparición del padre con uniforme y que al grito de “¡Victoria, hijo, Victoria!” raja la pantalla; se trata de una perversa y humorística estrategia que culmina con una guerra de piedras entre críos hasta que caen muertos. Al final, el padre de Antonio, el más preocupado por la salud de su vástago, le enfrenta a un gran mural de viejas fotografías y le regala un enorme mapa de Suiza. “Suiza, dinero. Suiza, dinero”, le repite

¹⁰⁴ Según aseguraba Manuel Díez Benavides en una biografía novelada “arreportajeada” (1934) sobre el “contrabandista” o negociante y corruptor de políticos, ampliada en 1937 y que llegó a las 38 ediciones durante la contienda española, era todo un pirata (D. Benavides, 2017, p. 37). Arranca el libro con la escapada de Juan March de prisión y habla de los diferentes negocios e ilegalidades con los que hizo su fortuna. La novela, de título *El último pirata del Mediterráneo*, relata las venturas y alguna desventura del hombre de quien se dijo que tenía más dinero que el Banco de España, que sufragó el alzamiento (pagó el avión *Dragon Rapide* y financió el golpe). Se cuenta como anécdota, que en esos años ocurrió lo de la remesa de los zapatos. Cuenta Arturo Dixon en *Señor Monopolio. La asombrosa vida de Juan March* (Dixon, 1994, 131) la siguiente anécdota: “Llega de Checoslovaquia un barco cargamento con calzado del pie izquierdo y Juan March los adquiere de saldo. Al poco llega un cargamento de zapatos del pie derecho..., y Juan March los adquiere de saldo y además se consideran mercancías inacabadas por lo que están libres de impuestos y tasa arancelaria alguna. Todo un personaje Juan March quien, al morir, controla navegación, astilleros, banca, inmuebles, tabaco, pintura, cemento, químicas, cerveza, turismo, import/export, minería, cadena de almacenes, etc”.

reiteradamente pues toda la familia necesita que recuerde el número de cuenta bancario donde Antonio en su día depositó una importante cantidad de capitales evadidos.

Carlos Saura regresa una vez más a su infancia y a la guerra en *La prima Angélica* (1974): los recuerdos y momentos de Luis de niño, un protagonista que interpreta en pantalla el adulto José Luis López Vázquez. Luis observa aterrado cómo los adultos cierran la casa ante la amenaza de un ataque aéreo, se esconden para escuchar la radio con las noticias sobre el conflicto o cómo reclaman a gritos que se apaguen las bombillas de las casas para no resultar un blanco fácil para francotiradores o bombarderos. “¡Esa luz, esa luz!”, ha recordado Saura innumerables veces que se oía por las calles del Madrid de la guerra durante su infancia, tal y como así lo incluye en *Dulces Horas* (1982) o en la mencionada novela (2000) y los guiones (1995) de *¡Esa luz!* Sobre el bombardeo de *La prima Angélica* o el de *¡Ay, Carmela!* (película, no guion, y solo es una amenaza en su arranque. 1991) puede atribuirse un mismo origen.

El bombardeo que hay en '*La prima Angélica*' es la trasposición de un hecho vivido por mí que recuerdo perfectamente que era el primer día que yo iba al colegio en Barcelona. En una escuela que había un enorme ventanal y que empezaron a irse los aviones, como está en la película, exactamente igual. Yo sabía perfectamente que iban a bombardear esa escuela, pero hasta entonces nunca habían bombardeado Barcelona. Era el primer día que bombardeaban Barcelona. Entonces yo sabía que era peligroso y podía suceder. Era muy fácil que una bomba cayera porque se veían cada vez más cerca los aviones. En cambio, el resto de niños, había niños de seis, de siete años, pues no tenían esa sensación de peligro. (Saura,1976, 00:06:34).

Queda patente que Saura no olvida ningún detalle de lo que vivió en su niñez y, a pesar de sus aparentes reticencias sobre hablar del pasado, así se lo relata a Antonio San José en las conocidas *Conversaciones de la Fundación* de la Fundación Juan March:

Yo lo que recuerdo de Madrid es el comienzo de la guerra, en el 36. Tenía yo 4 años. Bueno, la guerra, los bombardeos, los muertos, todo ese follón de Madrid. Lo recuerdo muy bien a pesar de esa edad. Luego el tránsito hacia Valencia (...) Valencia, empezar los bombardeos. Pero,

en fin, más suave. Y luego Barcelona. Barcelona hasta el final de la guerra. Hasta los 7 u 8 años. Al acabar la guerra, un tío mío de Huesca vino con un camión lleno de alimentos porque en Barcelona la gente se moría de hambre. Mi padre, que medía, 1'80, casi como yo, pesaba cincuenta y pocos kilos cuando acabó la guerra. Hmmm, vino con otros camiones, vino de la parte franquista, digamos. Vino para alimentar a la ciudad porque la ciudad se moría de hambre y entonces me llevó a Huesca en ese mismo camión. Que fue un itinerario tremendo que, a veces, he escrito yo pero que tendría que desarrollarlo porque fue un viaje de esos impresionante porque era un viaje desde Barcelona hasta Huesca, pero por Tarragona, por sitios complicadísimos porque las carreteras estaban destruidas ¿Verdad? Había soldados que iban para un lado y para otro, gente huyendo de un sitio y de otro se cruzaba todo el mundo. Iban a sus pueblos, a sus lugares. Un caos total, había incendios, pueblos destrozados. Es una imagen tremenda de destrucción. (Saura, 2013, 00:13:23)

Estos recuerdos, sobre todo los del viaje en camioneta, y el ambiente de la guerra (y de la posguerra en Huesca) aparecen muy vívidos en las líneas del texto-guion de *¡Ay, Carmela!* (1990), sin duda, y también en los tres textos de *¡Esa luz!*

Acercas de la guerra (y la posguerra: la tragicómica representación del soldado que acaba de regresar de la División Azul, el tío Antoñito explicando su medalla de la Cruz de Hierro), aunque de manera indirecta, el teatro dentro del cine, recuerdos de un pasado y la memoria, sobre el mecanismo de recreación similar al de *El Jardín de las Delicias*, Saura rueda su guion *Dulces horas* (1981). En este último, cuenta la historia de Juan, un dramaturgo atormentado. Su madre se suicidó siendo muy joven, en 1942, y su padre ha perdido la memoria. Sobre ese trauma, Juan tiene una obra titulada *Dulces horas* en la que reconstruye esos recuerdos, pero hay algo que se le escapa. Durante los ensayos, el protagonista se centra en lo que ocurre en el escenario para encontrar alguna pista que le ayude a localizar un o(b)scuró secreto que se le escapa hasta que consigue enfrentarse a lo que fue una relación edípica con su madre. Tal vez por ello, se enamora de Berta, la chica que interpreta a su progenitora.

Ana y los lobos (1970), que Saura escribe con Azcona, o su inconcesable Y evidente continuación, *Mamá cumple 100 años* (1979), que redacta el aragonés en solitario, también son guiones metafóricos e indirectos sobre esa Guerra Civil y los 40 años de franquismo. Los ambientes pervertidos, donde la represión sexual, la iglesia católica y lo castrense, con toda la imaginería que conlleva, inundan ambas historias. En *Ana y los lobos* se muestra a través de una extranjera en una tradicional familia española en la que los hombres se convierten en auténticos lobos para ella, depredadores. Ocurre de manera tragicómica y esperpéntica, prosaica, en la línea de un cine en medio de la transición al estilo *La escopeta nacional* (1978)¹⁰⁵. La extranjera vuelve a esa gran finca y a su mansión con motivo del cumpleaños de la madre de esa familia. Acuciados por problemas económicos, sus hijos pretenden matarla para vender los terrenos y el inmueble y especular con el ladrillo (que se construya en los terrenos una urbanización). *Ana y los lobos*, es un retrato ligero y corrosivo de la liberación de esa dictadura y de la institución familiar española de tradición franquista.

“Pero es que el hombre nunca aprende, desde el paleolítico hasta hoy no ha cesado de pelearse” (Ojeda, 2022, p.10), le confesaba Carlos Saura a Alberto Ojeda en la revista *El Cultural* menos de un año antes de su muerte en 2023. Lo había hecho en infinidad de ocasiones durante su carrera, pero seguramente esta declaración sintetiza perfectamente esa obsesión sobre los horribles de las guerras y la violencia que ha planteado en gran parte de su filmografía.

Parece mentira que sigamos con el mismo problema. Yo soy de izquierdas, pero me puedo entender perfectamente con una persona de derechas sensata. En el fondo, soy un pesimista con la humanidad, al borde siempre de la guerra y optimista conmigo mismo. (Ojeda, 2022, p.10)

Pueden destacarse como grandes ejemplos del tema de la violencia y/o la guerra¹⁰⁶ en la filmografía sauriana: *Los ojos vendados* (1978), rodada en la Argentina de Videla y que denuncia las torturas y las dictaduras militares; *Goya en Burdeos* (1999), donde se

¹⁰⁵*La Escopeta Nacional* (1978) dirigida por Luis García Berlanga y escrita por el director valenciano junto a Rafael Azcona.

¹⁰⁶ Sin mencionar algunas de sus obras específicamente musicales, pues las hay que también versan sobre venganzas y ajustes de cuentas: por ejemplo, *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) etc...

repan los horrores que presenció el gran pintor aragonés a través de sus pinturas negras y grabados; *Taxi* (1996), una historia de amor en medio de un submundo urbano de taxistas ultras y homófobos, o *El séptimo día* (2004), que Saura solo dirige, porque el guion es de Ray Loriga, y que Saura aceptó dirigir por el tema: versa sobre el tremendísimo crimen de Puerto Urraco a raíz de un antiguo desencuentro en el pueblo jamás arreglado (toda una alegoría sobre la Guerra Civil).

5.4.2. Carlos Saura, música y ensayos.

No cabe duda de que *¡Ay, Carmela!*, a juzgar por las páginas del guion y algún testimonio (Sabina Gutiérrez, 2018, p.14), Saura lo entiende y se lo toma también como un musical repleto de temas populares, algo que al director oscense le fascina:

Yo pienso que viene de cuando era niño. Porque, en Madrid, por ahí, hasta en Barcelona y en Valencia, los milicianos ya empezaban a cantar canciones...Un poco la copla, la copla española y también flamenco ¿No? Y luego en la posguerra era muy normal que en Madrid los obreros de la construcción cantaban. Eran muchos analuces y tal, y nadie les prohibía cantar en la calle. Ahora no puedes cantar en la calle porque igual te ponen una multa. No lo sé, eh. Pero en esa época no (...) Y fíjate que en mi familia absolutamente nada y mi hermano Antonio (Saura) tampoco (Saura, 2013, 00:49:02)

Cuando, junto a Azcona, emprende la redacción de *¡Ay, Carmela!*, Saura ya había rodado, con su particular manera de ver y entender el género musical, *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986). Películas producidas por Emiliano Piedra y con Antonio Gades, el gran bailarín (y bailaor), como protagonista. Sin embargo, el gusto por la música de Saura y su innegable talento para juntar canciones y melodías con imágenes era ya casi legendario. El tema de José Luis Perales *Porque te vas* (1974), interpretado por Jeanette en *Cría cuervos* (1975), las *Sevillanas de colores* (Garrido/García, 1976) de *Los Amigos de Gines*, de su disco *Sevillanas del buen recuerdo*, en *Mamá cumple 100 años* (1979), las músicas de cassettes de gasolinera con el *Me quedo contigo* (Salazar, 1980) de *Los Chunguitos* en su disco *Pa ti, tu primo*, en esa obra maestra del cine quinquí que rodó Saura *Deprisa, deprisa* (1981), se consideraban ya momentos

cruciales y de puro CINE con mayúsculas. La música es algo que a Saura le fascina, así se lo reconoce a Luis Alegre en una entrevista del 2018:

Yo soy un loco de la música, como tú sabes. No podría vivir sin música, creo. No lo sé. Porque tengo un oído estupendo, es una de las pocas cosas que tengo buenas. Sí, presumo de que tengo buen oído, muy bueno. Mi madre era pianista. Quizá lo he heredado de ella, no lo sé...
(Saura, 2018, 00:26:50)

Seguramente, de toda la filmografía de Carlos Saura, sea su versión de *Carmen* (1983) la película más exitosa¹⁰⁷ y que mayores réditos y aplausos le ha dado en todo en el mundo. Un film y un tema (en cuanto a perspectiva simbólica y referente, la Carmen española) emparentado con el guion de *¡Ay, Carmela!* Pero es su manera de vertebrar el relato en *Carmen*, como así se puede comprobar en otras de sus películas de cualquier tipo, algo quizás revelador sobre los motivos de su elección del proyecto *¡Ay, Carmela!* y la manera de desarrollarlo junto Azcona:

Cuando era fotógrafo me especialicé en música y danza en el festival de Granada y Santander. Entonces acudía a los ensayos (...) Ahí me di cuenta de algo fantástico y es que bailar es muy complicado, muy difícil. Exige un esfuerzo tremendo y muchas horas de trabajo. Y que la gente suda y trabaja y tal y cual. Y va en trajes de ensayo, que son preciosos, calentadores y en fin...Luego uno va al teatro y ve un ballet, un ballet clásico, por ejemplo (...) Y ve ahí a las bailarinas impolutas, no han sudado en su vida, son aves maravillosas, que van además como si fueran aves de puntas (...) Entonces de lo que me di cuenta era que lo que era maravilloso eran los ensayos ¿No? Y entonces siempre he querido hacer una película sobre los ensayos. Siempre que he hecho un musical he tratado de explicar un poco el cómo se hace una cosa, como se empieza y cómo se trabaja ¿No? Y siempre en todos mis musicales,

¹⁰⁷ En1983 fue Premio Bafta a la Mejor Película Extranjera, Premio Especial del Jurado de la Comisión Técnica en el Festival de Cannes y Premio a la Mejor Contribución Artística en el Festival de Cannes, Premio Especial del Jurado en Montreal, Nominada a los Oscar a la Mejor Película de habla no inglesa, Premio Bodil a la Mejor Película Europea en Copenhague, Premio a la Mejor Película Extranjera en los Guild Film Award en Alemania.

todos, todos, todos, hay una parte dedicada a los ensayos. Es la parte que más me interesa. (Viscarret, 2017, 12:53)

Seguramente, Carlos Saura encuentra en *¡Ay, Carmela!* la posibilidad de adaptar o inventarse una película que, además de versar sobre la guerra, puede ser un musical donde parte de la trama se desarrolla en los ensayos o preparación, como muestra en su guion. Una estrategia que también aplica en su versión de *Carmen* (1983), que discurre durante el proceso de adaptación y ensayos, o anteriormente en *Bodas de sangre* (1981), cuya película transcurre es un supuesto ensayo general de la Compañía nacional de baile de la obra homónima. Y es que los procesos de creación aparecen constantemente en toda su filmografía musical o de cualquier tipo:

Cómo se hace algo, está ya desde San Juan de la Cruz – se refiere a *La noche oscura* (1989)-, no sé, *Elisa, vida mía* (1977), etcétera, etcétera ¿No?... Y en *Tango* (1998), por supuesto. Cómo se hace algo. Me parece que es muy misterioso...Entonces cuando yo hago una película sobre un tema así, me pongo yo en el papel de cómo haría yo una película así, o cómo haría yo una obra de teatro, cómo haría yo, cómo escribiría una novela ¿No? Y me parece que es muy interesante ver ese desarrollo, el desarrollo de cómo se hacen las cosas, que tiene mucho que ver con los ensayos (Saura, 2017, 14:30)

En suma, son sus gustos por lo musical y su fascinación por los ensayos y lo que sucede en los procesos creativos (estética y narrativamente), otros motivos que pudieron hacer que se decidiera a afrontar la adaptación de una obra y del modo en que lo hizo.

Hay que señalar, por último, que este significativo realizador aragonés luego continuó desarrollando sus conceptos sobre el género musical en muchas más películas (*Sevillanas, Flamenco, Iberia, Fados, Tango, Jota, etc...*) y que ha llegado a dirigir hasta un total de seis óperas en importantes teatros de todo el orbe (cuatro versiones de *Carmen* y un *Don Giovanni*. Su primera incursión en estas lides fue un encargo de hacer *Carmen* para la ópera de Stuttgart y data de 1991), lo que refleja sus innegables talentos e inquietudes por lo melódico. Sin embargo, estas producciones son posteriores a la escritura y realización de *¡Ay, Carmela!*, por lo que no parece relevante, a juicio de esta investigación, ahondar sobre estos trabajos postreros.

5.5. ¡Ay, *Carmela!* en la obra de Azcona y Saura.

La primera colaboración de Azcona con Saura data de 1966 a causa del guion de *Peppermint frappé* (1967). Ambos eran ya unos cineastas reconocidos¹⁰⁸. La biografía titulada *Carlos Saura*, de Enrique Brasó (1974), recoge cómo recuerda el director aragonés su primera colaboración con el riojano, a quienes recurrieron (él y Angelino Fons) en busca de una mirada crítica:

(...) Lo cierto es que ni Angelino ni yo éramos capaces de cortar nada, no teníamos sentido crítico para cortarlo. Y fue cuando recurro a Rafael Azcona, a quien yo conocía pero con quien nunca había trabajado. Azcona se limitó a reordenar el material, discutir un poco la estructura del guion, cortó lo que nosotros no sabíamos cortar, pero él nunca escribió ni una línea. (1974, p. 158).

Brasó reconoce que, en esta película, Saura plantea una dualidad entre el *Eros* y el *Thanatos*, establecidos en dos planos diferentes, realidad e irrealidad. Se trata de una historia fragmentada y es la mano maestra de Azcona quien la reorganiza: “se realiza de forma más ensamblada, más unitaria y, sobre todo, más perfecta” (1974, p. 145). Frugone (1987, p. 91), precisa que a partir de *Peppermint frappé* el cine de Saura adquiere una riqueza estructural que hasta entonces no tenía y es ese “ordenamiento del material” lo que le aporta una dimensión, gracia y sutileza que de otra manera el film carecería (1987, p. 91).

La segunda colaboración entre Saura y Azcona llega con *La madriguera* (1969) durante el verano del 68. Una obra muy relacionada con *Vértigo* (Hitchcock, 1958). Un nuevo trabajo a partir de una idea, ya bastante desarrollada, de Carlos Saura y escrita con su entonces pareja Geraldine Chaplin. Ella, según relata el propio Carlos Saura a Enrique Brasó, aportó gran parte de sus experiencias y recuerdos a la historia:

Con todo ese material, un poco híbrido porque yo era incapaz de terminar de darle forma, llamamos a Rafael Azcona (...) Trabajamos muy rápido y conjuntamente, también con Geraldine. Discutíamos las

¹⁰⁸ Saura había obtenido cierta relevancia con su *opera prima*, *Los Golfos* (1959), y había conseguido el Oso de plata al mejor director en Berlín y gran repercusión por *La Caza* (1966). Azcona ya había trabajado en Italia en varias producciones y escrito en España, entre otras: *El cochecito* (1958), *El Pisito* (1961), *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963).

partes y abocetábamos como debían ser los personajes para pasar, en un estudio más completo, a escribir realmente el guion. En realidad, *La madriguera* es un trabajo perfecto de colaboración entre tres personas. (1974, pp. 236-237).

Un obsesivo juego que supone una visión pesimista sobre las relaciones de pareja.

La vida de Antonio, un hombre con problemas de memoria y que recorre su vida en tres planos diferentes de tiempo, supone la tercera colaboración de la pareja Saura-Azcona. *El jardín de las delicias* (1970) (del que dimos cuenta en el epígrafe 5.4.1.) es un título con claras referencias a esa obra maestra de la pintura (Jheronimus Bosch, el Bosco, entre 1500-1505) entrelaza las difusas fronteras entre realidad, imaginación y las traumáticas psicosis del protagonista. Es un relato complejo y lleno de simbología. Una senda -presente y pasado, representación y memoria- repleta de crítica a los valores establecidos y varios niveles de significado que continuarán desarrollando en “*Ana y los lobos*” (1972) -retrato sobre el ejército, la Iglesia y los problemas sexuales de la sociedad española de la época- y culminan en *La prima Angélica* (1973). Dos relatos cuya complejidad y polisemia alcanza las cotas más elevadas de los trabajos en colaboración de este dúo. El Festival de Cannes (1974) se rinde a la última propuesta donde pasado (1936) y presente (1973) confluyen en el mismo tiempo del relato. Esta metáfora sobre las heridas pasadas de la historia de España que obtiene el Premio Especial del Jurado, pero abrirá una brecha entre Carlos Saura y Rafael Azcona.

El realizador aragonés lo ha relatado infinidad de veces -(Méndez, 1990), (Galán, 2005), (Sánchez y Bermejo, 2013), (Rodríguez Marchante, 2014), (Sabina Gutiérrez, 2018) etc...-. Parece que el guionista riojano no se encontraba demasiado contento con el tratamiento que le habían dado durante el rodaje, en la puesta en escena y caracterización, a unos de los personajes de la historia:

Rafael era un prodigio, pero muy suyo, tan suyo que a la vuelta del festival de Cannes (...) se enfadó conmigo hasta el punto de que dejamos de trabajar juntos. Sostenía que yo defendía (en la historia) a una mujer que no lo merecía. Y así fue, no volvió a trabajar conmigo hasta que nos juntó muchos años después Andrés Vicente Gómez. Y porque me empeñé yo, que sabía exactamente el valor de tener a Azcona

al lado. Muy suyo sí, pero volvimos a trabajar juntos y la verdad es que lo pasamos muy bien. (Rodríguez Marchante, 2014)

Tardaron 14 años en volver a juntarse y 17 hasta que con *¡Ay, Carmela!* volvieron a aparecer sus nombres juntos como guionistas en los títulos de crédito de una película. Mano a mano “adaptaron” la obra que triunfaba en los escenarios de esa época: *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra. Saura ya había adecuado de las tablas *Bodas de Sangre* (1981), con Antonio Gades en el papel protagonista. La tragedia teatral de García Lorca fue el primer musical sauriano, puramente dicho. No obstante, *¡Ay, Carmela!* era un asunto diferente y parece que el director necesitaba la mano de Azcona. Saura lo recordaba durante la promoción de la película en marzo de 1990:

Cuando vi y leí la obra de teatro, ya me pareció imposible adaptarla sin la colaboración de Rafael. Le dije al productor que la única persona que podría hacer el guion era Azcona, y que si no era así, no valía la pena. Ha sido un trabajo estupendo, en el que hemos tenido tiempo también para recordar (Méndez, 1990)

El propio Saura escribe ese recuento, el trabajo con Azcona y como se embarcó en el proyecto “*Ay, Carmela*” en la aclaratoria introducción que firma al estudio de Julia Sabina Gutiérrez sobre el escritor riojano: *Rafael Azcona: el guionista como creador* (Sabina Gutiérrez, 2018, pp.11-14):

Fue catorce años después de esa ruptura cuando volvimos a trabajar juntos en *Ay, Carmela*. El productor Andrés Vicente Gómez insistió en que viera la obra de teatro de Sanchís¹⁰⁹ Sinisterra por si veía la posibilidad de hacer una adaptación al cine. Mientras seguía atentamente la representación, en medio de un público enfervorecido, vi con claridad que la obra de teatro *¡Ay, Carmela!* Tenía en potencia todo lo que necesitaba para hacer una película sobre la guerra de España. Desde el principio decidí que la historia se desarrollara literalmente y propuse a Rafael Azcona para que escribiera el guion (...) Una de las cosas que más me atraía de la obra teatral era su tono de

¹⁰⁹ Es Sanchis sin tilde, pero Saura lo escribe con tilde y puede ser revelador de la relación que mantuvieron siempre: inexistente.

tragicomedia. Yo hubiera sido incapaz hace unos años de ver la guerra civil así -como hicieron los italianos con la contienda europea, por ejemplo-, pero ahora era diferente, ha pasado el tiempo suficiente para poder tener una perspectiva más amplia y no hay duda de que así se podrían decir cosas que de otra manera resultaría mucho más difícil, por no decir imposibles de contar. (Sabina Gutiérrez, 2018, p. 13)

Las asperezas entre ambas eminencias del cine español, y antaño amigos y colaboradores, resultaron difíciles de limar según relata Saura en el texto:

El primer encuentro con Rafael no pudo ser más desafortunado, encontré a Azcona pesado, reiterativo y aburrido. Había cambiado mucho. Había perdido la alegría y el entusiasmo que tenía. Ahora era dogmático y afirmaba cualquier cosa con una seguridad molesta, quizás porque estaba a la defensiva conmigo, no sé (...) Era el momento de tomar la decisión. Le dije que había sido un error llamarle y que era mejor que nos fuéramos cada uno a nuestra casa. Él estaba de acuerdo. (Sabina Gutiérrez, 2018, p. 13)

Saura y Azcona se habían convertido en enemigos irreconciliables y ni siquiera el tiempo había conseguido disipar y paliar los agravios y traiciones sentidos el uno por el otro (y viceversa). El carácter, el orgullo, la memoria traicionera y la personalidad de cada uno no parecía que les fuera a dar una segunda oportunidad en su amistad y para volver a escribir juntos. Sin embargo, como si de una gran obra se tratara, a tenor de lo que cuenta el director, llegó la catarsis:

Una vez tomada la decisión me sinceré y le dije todo lo que pensaba sobre su injusta y estúpida postura cuando nos separamos en el restaurante *Jockey*¹¹⁰ en donde le había invitado para celebrar el premio del Festival de Cannes a *La prima Angélica*. Se marchó violentamente de la mesa en donde comíamos porque no le gustaba el tratamiento que yo había dado al personaje femenino. Le dije que me dolió nuestra ruptura y que yo lo consideraba hasta ese momento un amigo. ¡Yo no

¹¹⁰ Exclusivo y prestigioso restaurante madrileño, muy en boga durante los años 70 y 80 entre las clases más pudientes del país.

tengo amigos! -me replicó. Pues yo sí -le contesté- pocos, pero buenos amigos y yo te consideraba uno de ellos. ¡No se puede ser amigo y colaborador! -me dijo. ¿Qué quieres de mí? -me preguntó. Le dije que le consideraba la persona ideal para escribir el guion de *Ay, Carmela*. (Sabina Gutiérrez, 2018, pp. 13-14)

Y es en ese momento -termina Saura-, tras el duelo de gallos sin pelos en la lengua, cuando llegó el espléndido “happy end” de su particular historia; el cambio, el reconocimiento de la vieja amistad entre ambos que supuso que pudieran escribir juntos *¡Ay, Carmela!*:

A partir de ese momento Rafael cambia radicalmente su actitud. Se vuelve otra persona... ¡No me lo puedo creer! Me sorprende su reacción ¡esperaba lo contrario, incluso estaba preparado para un rapto de violencia! El caso es que allí comenzó nuestra colaboración (Sabina Gutiérrez, 2018, p.14)

Esta sería el último trabajo que harían juntos. Un total de 6 películas escritas (guiones) que finalizaría con *¡Ay, Carmela!*

**PELÍCULAS ESCRITAS (GUIONES)
por Rafael Azcona y Carlos Saura**

Peppermint Frappé (1967).

La madriguera (1969).

El jardín de las delicias (1970).

Ana y los lobos (1972).

La prima Angelica (1973).

5.6. La rescritura de *¡Ay, Carmela!*

Carlos Saura no entra en muchos detalles sobre el proceso de trabajo en esta última colaboración con Rafael Azcona, aunque sí apunta algunas líneas generales que muestran la estrategia que tomaron para adaptar, rescribir o transformar el libreto teatral de *¡Ay, Carmela!*:

Con Rafael creamos nuevas situaciones y personajes para dar más consistencia al relato. Otros caracteres a los que apenas se alude en la obra fueron desarrollados con amplitud y adquirieron rango de coprotagonistas. La linealidad de la historia nos permitió, en las poco más de 48 horas que transcurre la acción, hablar de la guerra civil con sus crueldades y sus contradicciones (...) Otra de las cosas que me gustaba era que *¡Ay, Carmela!* era, además, un musical (...) Mientras trabajamos descubro al Rafael que conocí. Un personaje muy especial: tierno, agresivo, violento, iconoclasta... No es fácil «encajar» con él -en nuestra larga y antigua colaboración hemos tenido sus más y sus menos- aunque desde la actual perspectiva de los años pasados, veo que nuestras diferencias eran pequeñas y se debían más a nuestra terquedad que a otra cosa. En todo caso en esta nueva etapa era para mí un estímulo y una diversión encontrarme con él todas las mañanas en el bar de la estación de Chamartín, que era nuestro punto de reunión. Sin Rafael yo nunca hubiera podido hacer *¡Ay, Carmela!* que sigue siendo una de mis películas favoritas. (Sabina Gutiérrez, 2018, p.14)

El resultado del reencuentro y colaboración en ese guion de la antigua pareja de guionistas, la consecuencia, fue la creación de la película *¡Ay, Carmela!* (1990). Según datos del Ministerio de Cultura, Dirección general de cinematografía, un total de 907.217 personas acudieron en España a las salas de cine y se obtuvo una recaudación de 2.001.419,89 € (333.569.650 pesetas). Fue el largometraje español más visto del año. En 1991, *¡Ay, Carmela!* obtuvo 15 nominaciones a los premios Goya de la Academia de Cine español, galardones que premian a las producciones más destacadas de la temporada anterior. La película sobre los cómicos de varietés durante la Guerra Civil se alzó con 13 estatuillas incluida la de mejor película, director y, también, el Goya al mejor guion adaptado para Carlos Saura y Rafael Azcona.

El realizador recordaba aquellos acontecimientos, refiriéndose a Azcona y al éxito de *¡Ay, Carmela!*, el 23 de septiembre de 2011 durante la sesión extraordinaria de la cátedra Bergman de la Universidad Autónoma de México (UNAM) que le rendía homenaje y le investió Doctor Honoris Causa

(Azcona) Siempre lo he querido, eh, pero no trabajamos más hasta que, muchísimos años después hicimos *¡Ay, Carmela!* Fui yo el que lo propuse...que, por cierto, es la única película mía premiada de verdad por los Goyas en España. Porque nunca me han premiado nada, pero en *¡Ay, Carmela!* nos dieron 13 o 14, todos los Goyas. De repente, de todas mis películas le dieron todos los Goyas a una película sola. (Saura, 2011, 01:40).

Sobre las intenciones y voluntades de Saura a la hora de enfrentarse a esta película (y redactarla), seguramente sea durante una entrevista en Francia para Allociné (2011) donde, al repasar toda su carrera, muestra más claramente su idea general de “*Ay, Carmela*”, pues deja en evidencia que es la primera vez que en su filmografía trata la Guerra Civil de una manera directa, dentro de la guerra, y no como en anteriores películas donde lo hacía de una manera más simbólica o colateral:

Yo he tratado la guerra de España siempre que he podido porque, claro, tengo recuerdos muy fuertes ¿No? Es más, escribí una novela que se llama *Esa luz*, que tú igual no lo has leído..., que era un antiguo guion, que nunca se pudo hacer porque había batallas y...Era muy complicado, muy costosa ¿No? Que era dentro de la guerra española. Lo que hice antes (de *¡Ay, Carmela!*) era un poco periférico ¿no? Se hablaba de la guerra, bueno, aparecía algo de la guerra...Desde *La Caza* también ¿Verdad? Y en otras películas mías, pero en *¡Ay, Carmela!* tuve ya la oportunidad de trabajar sobre un tema dentro de la guerra española ¿Verdad? Sabes que es una obra de teatro, que es una obra de teatro minimalista ¿No?... Donde solamente hay dos personajes y todo lo demás se cuenta ¿No? Yo pensé que eso no era...No me parecía bien para hacer una película ¿No? Pues no...Porque todo el mundo pensaba que era el ideal para mí, es el ideal para Carlos...Yo tenía ganas de

hacer una película más épica, más grande... Una película con Rafael Azcona como guionista; y entonces los personajes (de los) que se hablaban un poco en la obra de teatro, nosotros lo que hicimos es ponerlos en pie, que fueran seres vivos y que funcionaran y esa fue una película que funcionó muy bien, tuvo muchísimo éxito...Nos dio muchas satisfacciones. (Saura, 2011, 02:01).

6. Establecimiento de la ficha de análisis.

Resulta complicado establecer una ficha para analizar diferentes textos (Libreto y Guion) cuyo fin último es la consecución (producción) de otros objetos (representación y película) o textos (como tejido artístico compuesto de mil referencias, capas y otros objetos) que, a su vez, son de distinta naturaleza (Teatro y cine). A partir del cuerpo teórico expuesto y las particularidades estilísticas y teóricas de los autores, esta TESIS propone un modelo de análisis específico de cada texto que se detiene en los parámetros comunes para, a continuación, contrastar y realizar una comparativa.

Parámetros comunes

-Paratextos: Título, antetítulo, subtítulo, dedicatoria, etcétera. A partir del concepto que propone Genette (1989, pp.11-12), esta investigación profundiza en la relación que el texto mantiene consigo mismo.

-Historia y discurso (Tiempo, Modo y Voces del relato). Estructura. Se establece la narratividad, los parámetros narrativos de cada texto para comprender como están contruídos y vertebrados. También el **modo**, la **perspectiva**, el tipo de **focalización** de cada uno de los textos. La voz narrativa.

-Acotaciones y diálogos. Lo que aparece escrito en cada texto y que permite caracterizar a los personajes explícitos e implícitos. Se determinan los espacios, tiempos, vestuario, acciones, tema.

-Esquemas actanciales. Se aplica una lectura a nivel semiótico de los esquemas actanciales propuestos por Greimas.

-Hipertextualidad. Se señalan las relaciones más importantes que mantienen estos textos con otros anteriores (Hipotextos), ya sea de forma o de contenido. Se buscan fundamentalmente aquellos influyen decisivamente en las características de cada uno de los relatos teniendo en cuenta las biografías, intereses, querencias, constantes y temáticas de los autores. En base a lo señalado por Batjin, Kristeva y Genette, se estudia cómo dialogan libreto y guion con textos anteriores.

-Tema y Sentidos. Se estudia y plantea la dimensión simbólica y el significado de cada uno de los textos.

Por último, se plantea qué **tipo de transformación** se produce en el texto, si es seria o no, si se trata de una transposición y de qué tipo.

No se obvia en ningún momento el fin de cada uno de los textos y que la adaptación y/o transformación de un texto teatral a imágenes cinematográficas implica una repetición, aunque sea variada (Balló y Pérez, 2006) y una transducción (cambio de una naturaleza a otra) en la que se utiliza unos códigos diferentes, incluso distintas maneras estéticas de transmitir símbolos y motivos (Ballo y Bergala, 2016).

La intención de este trabajo, como ya se ha señalado, es averiguar las ideas que tuvieron los autores de ambos textos, los mecanismos y estrategias que utilizaron para escribirlos y, tal vez por ello, del cuerpo teórico planteado se desestima utilizar (aunque teniéndolo presente y utilizando de manera colateral) el Modelo de Análisis Total y los códigos que plantea Roland Barthes (1966, 1970) (la tercera parte de la investigación es contextualizadora y no deja de ser un remedo del código cultural del Barthes para entender los referentes que se utilizan y la recepción de la época). El motivo es lo inasequible de la propuesta, la ingente carga de subjetividad que implica y que posiblemente revela más del autor de la presente investigación que de Sanchis Sinisterra, Azcona y Saura cuando afrontaron afrontar sus creaciones.

A continuación, se muestra el esquema de la ficha de análisis de elaboración propia que se propone (Ver Cuadro X. Ficha de Análisis).

Cuadro X. Ficha de Análisis ¡Ay, Carmela! (Elaboración propia)

LIBRETO	GUION
PARATEXTO	PARATEXTO
Título	Título
Subtítulo, autoría, origen...	Subtítulo, autoría, origen
Dedicatoria	Dedicatoria
Otros	Otros
ESTRUCTURA	ESTRUCTURA
Historia	Historia
Discurso	Discurso
Segmentación propia	Segmentación
Tiempos, niveles, espacio y modo (focalización narrativa).	Tiempos niveles, espacio y modo (focalización narrativa).
PERSONAJES: ACOTACIONES Y DIÁLOGOS	PERSONAJES: ACOTACIONES Y DIÁLOGOS
Acotaciones	Acotaciones
Diálogos	Diálogos
Personajes (Implícitos y explícitos)	Personajes (Implícitos y explícitos)
PERSONAJES: ESQUEMAS ACTANCIALES	PERSONAJES: ESQUEMAS ACTANCIALES
-Esquema Actancial y Esquema Actancial Profundo de Paulino.	-Esquema Actancial y Esquema Actancial Profundo de Paulino.
-Esquema Actancial y Esquema Actancial Profundo de Carmela	-Esquema Actancial y Esquema Actancial Profundo de Carmela
HIPERTEXTUALIDAD	HIPERTEXTUALIDAD
ESPIRITUAL (referencias, inspiraciones)	ESPIRITUAL (referencias, inspiraciones)
MÚSICAS, POEMAS...	MÚSICAS, POEMAS...
OTROS TEXTOS Y APLICACIONES Tipología de los hipotextos	OTROS TEXTOS Y APLICACIONES Tipología de los hipotextos
TEMA, SENTIDOS y TIPO DE TEXTO	TEMA, SENTIDOS Y TIPO DE TEXTO
TIPO DE TRANSFORMACIÓN	

7. *¡Ay, Carmela!* Libreto.

7.1. Paratextos (Título y subtítulo, dedicatoria, aclaración)

La portada de esta obra dramática ofrece abundante información además de diversos significados: Tras el título, *¡Ay, Carmela!*, el dramaturgo añade un subtítulo que precisa: *Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*. Y finalmente una dedicatoria: *A mi padre*.

¡Ay, Carmela!
Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo

A mi padre

El título. *¡Ay, Carmela!*, conforma el estribillo de un pasodoble popular compuesto en torno a 1812 “*El paso del Ebro*”, con motivo de la Guerra de la Independencia de España (1808-1814) contra las tropas napoleónicas. Esta canción se conoce también con otros títulos como *¡Ay, Carmela!*, *¡Ay, Manuela!* y *El ejército del Ebro*, y la adoptan los soldados del bando republicano durante la Guerra Civil Española (1936-1939), quienes además adaptan su letra acorde a su tiempo y circunstancias. Tal y como señala Luis Díaz Viana en sus “*Canciones Populares de la Guerra Civil*” (1983, pp. 65-66), nace del estilo tradicional y se irá enriqueciendo con las experiencias cantadas de cientos de combatientes: “Sobre tan excelente molde musical y estrófico, elevaran sus alegrías y desdichas en forma de canto, de verso”. El último título señalado (*El Ejército del Ebro*) y la letra adoptada para la ocasión supone un homenaje, al llamarlo así, al grupo integrado dentro del Ejército Popular de la República que se encargó de la ofensiva republicana del Ebro. Su letra desprende valores heroicos como resistencia, coraje y valentía. La victoria del ejército nacional en esa “contienda entre hermanos” y su prohibición durante 40 años en España, le confirieron al tema un carácter casi legendario. Así lo reconoce el propio Sanchis Sinisterra quien recuerda en una entrevista que la escuchó, por primera vez, de niño a través de una radio clandestina:

Al principio, mi padre sintonizaba todas las noches Radio Pirenaica; pero, como él tenía mucha animadversión a los comunistas, luego nos

pasamos a una emisora antifranquista que emitía desde Hilversum, Holanda. (Álvarez Mongay, 2013)

Sanchis Sinisterra apostilla a Monique Martínez que la simple evocación del título, *¡Ay, Carmela!*, supuso la inspiración de la pieza teatral:

...El germen de la obra fue el título de la hermosa canción republicana homónima, la heroína nació muerta de resultas de la interjección que precede a su nombre. Quiero decir que la muerte de Carmela iba a ser, nuevamente, un desenlace trágico. (Sinisterra y Martínez, 2004, p. 70)

¡Ay, Carmela! como título ya indica un lamento y el hipocorístico Carmela, de Carmen (María del Carmen), indica cariñosa familiaridad y presupone que esa mujer será la protagonista (heroína) de la obra. Cabría mencionar, también, toda la mitología (aunque francesa: Geroges Bizet y Prósper Mérimée) literaria y musical que provoca el nombre de Carmen como referente para el mundo de mujer española, fuerte y de carácter, independiente y cautivadora.

El **subtítulo** del libreto, "*Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*", revela que se trata de una composición lírica. En este texto podría considerarse el término lírico como poético en el sentido de sugerente, idealizado, emocional. Tampoco habría que obviar, tras la lectura de la obra, que "lírico" se pueda relacionar con el género musical (La obra teatral está plagada de himnos, pasodobles y demás piezas musicales). En suma, elegía es "una pieza poética y que implica un lamento", tal y como define la RAE. Se trataría, por tanto, de un *Llanto por la muerte de Carmela*.

A continuación, en este preciso y aclaratorio subtítulo, el autor ubica la obra en el contexto de "*una guerra civil*". Parece como si Sanchis Sinisterra especificara que se trata de una opción o mirada sobre la Guerra Civil, una mirada tan personal que ni siquiera especifica que sea la de España, pues le antecede el artículo indefinido "*una*". Una visión muy particular, la suya. El hecho de que escriba el término "*guerra civil*", todo en minúscula, refuerza esta idea y la de que en ese tipo de conflictos bien podría haber sucedido lo que se dispone a relatar. Solo al leer que se trata de un autor con nombre español, y bajo un título alusivo a una canción popular española, se intuye que se trata de la Guerra Civil de España; de su versión o idea de esta, una más, acerca del conflicto que hubo en este país desde 1936 a 1939.

El autor finaliza el subtítulo explicando la estructura narrativa, al menos externa, de la obra: “...*en dos actos y un epílogo*”. Con ello indica que se trata de una obra narrada de manera aparentemente tradicional, tres actos claramente diferenciados, de los cuáles subraya y diferencia el último. El **epílogo**, en términos teatrales, es la última parte de una obra en la que se refieren los hechos posteriores recogidos en ella o reflexiones relacionadas con su tema central. Pavis, en su “*Diccionario teatral*”, precisa: “Se distingue del desenlace por su posición *fuera de ficción* y por la soldadura que lleva a cabo entre la ficción y la realidad social del espectáculo” (2013, p.163).

Resumiendo, se trata de un subtítulo explicativo que fija (a no ser que sea un engaño) la forma, estructura y tema de la obra. Desprende una separación algo irónica por parte del autor respecto a la pieza que ha escrito o, quizás, y desde su título y subtítulo señala su voluntad de mostrar claramente que se trata de un cuento, una fábula más. Una larga aclaración que se emparenta con títulos novelescos y teatrales más propios del siglo XIX y que, fundamentalmente, propone desde las dos primeras palabras un ejercicio de memoria (Ay, Carmela/Elegía/ Guerra Civil). También sugiere que al referirse al término epílogo, Sanchis Sinisterra expondrá su tesis embrocándola con la realidad social que ve.

Dedicatoria. Sanchis Sinisterra dedica el texto a su padre. El propio autor lo señala en una entrevista con Rosa M. Tristán: “...Mi padre era Catedrático de Matemáticas con la República. El Franquismo le quitó la cátedra, pero siguió dando clases...” (Tristán, 2013, p.17).

Didascalia. Por último, hay que señalar otro paratexto, un comentario aclaratorio que aparece en la página anterior al comienzo de la obra. El autor escribe:

La acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938

Se trata de un comentario contextualizador de toda la obra, la sitúa en un lugar y en un tiempo determinados. Belchite es una población aragonesa, situado a 50 kilómetros de Zaragoza, donde tuvo lugar una de las batallas más cruentas de la Guerra Civil española. Las fuerzas republicanas del conocido como Frente de Aragón, tomaron el pueblo el 6 de septiembre de 1937, tras “diez días de cerco y de incesante combate”, según explica el general Vicente Rojo (jefe del Estado Mayor del Ejército republicano) en el boceto sexto de su obra *España heroica. Diez bocetos de la guerra española* (1975, p.114). El conocido como Ejército del Este, dirigido por el general Pozas (Sebastián), tenía cuatro

Brigadas Internacionales¹¹¹ integradas en sus filas. Hugh Thomas (1962) o Ramón Salas y Gabriel Cardona (1996, p. 118) señalan cómo el llamado ejército franquista toma o recupera de nuevo Belchite el 10 de marzo de 1938: “Los navarros de Solchaga conquistaban Belchite. Los miembros de la XV Brigada Internacional fueron los últimos en abandonar” (Thomas, 1962, p. 436).

Sanchis Sinisterra, por tanto, deja claro que, a pesar de señalar que no, la historia (SÍ) se desarrolla durante la Guerra Civil de España (1936-1939) y en la localidad de Belchite, símbolo de las más duras y cruentas batallas que hubo durante la contienda. Escribe, además, que (no) es en marzo de 1938 pero sin determinar qué día. Parece como si quisiera crear expectación y dudas sobre lo que ocurrirá durante el desarrollo del relato que presenta en función de quién ocupe el municipio.

Sorprende el adverbio “no” que supone toda una didascalía que recorrerá el resto de la obra, del libreto. Indica, sin duda, que lo que se va a leer (o a representar) a continuación es una ficción, aunque bien podría haber ocurrido dada la precisión con que se ubica: “*en Belchite en marzo de 1938*”. Supone toda una invitación:

- a- Al lector a sumergirse en la pura fabulación.
- b- Una indicación a los encargados de poner la obra en escena (director, actores...) del carácter ficticio (fabulado) que tiene toda la obra para que lo tuvieran presente.
- c- Bien podría haber ocurrido ¿Quién sabe?

7.2. Estructura.

7.2.1. Historia.

¡Ay, Carmela! es una historia minúscula, por lo sencilla, y que puede resumirse a modo de sinopsis de la siguiente manera:

Érase una vez o...Había una vez dos cómicos de varietés, Carmela y Paulino, que en marzo de 1938 abandonan sin darse cuenta la zona leal a la República y llegan a Belchite, en pleno corazón del frente de Aragón, pueblo recién ocupado por las tropas franquistas. Paulino y Carmela evitan que les apresen, o algo peor, acceden a representar su repertorio “retocado” en una velada histórico-patriótica que se celebra en el teatro Goya. En

¹¹¹ Unidades militares compuestas por voluntarios extranjeros de 54 países que participaron junto al ejército de la II República frente a los sublevados o Ejército nacionalista.

presencia de unos prisioneros de las Brigadas Internacionales (que van a ser fusilados al día siguiente), los franquistas matan a Carmela por negarse a hacer un número degradante para la República española. Errando en ese espacio indefinido, la antesala de la muerte, Carmela espera su turno para instalarse definitivamente en el más allá y decide volver para hablar con Paulino, recordar y repasar sus posturas. Carmela escogió el campo de los vencidos, mientras que Paulino se adapta al de los vencedores.

7.2.2. Discurso.

El relato en el libreto de *¡Ay, Carmela!* no se desarrolla de manera lineal, como una sucesión cronológica de acontecimientos que desencadenan en un final lógico, aunque sorprendente. La narración se distribuye en diferentes momentos, como si de un rompecabezas se tratara, que sólo adquirirá un sentido completo con la última palabra. Parece por tanto imprescindible adentrarse en averiguar cuál es la estructura y segmentación, interna y externa del texto.

Estructura externa del discurso.

Anne Ubersfield explica que todo texto dramático propone una división visible en “grandes bloques” o secuencias. Esta fragmentación implica una interrupción de “las redes del texto y de la representación” (1989, p. 162) y provoca un blanco textual. Sólo el anuncio de un nuevo bloque reanuda la narración. Estas “grandes secuencias” se denominan, generalmente, actos o cuadros.

Sanchis Sinisterra, como así menciona desde el subtítulo, divide el libreto en tres grandes bloques que denomina como “dos actos y un epílogo”. Sin embargo, estas únicas señales de segmentación que muestra el libreto se revelan, a nuestro juicio, excesivamente pobres para comprender la organización del discurso que de *¡Ay, Carmela!* se propone.

La presente investigación subdivide estos *dos actos y un epílogo* para profundizar en el análisis. Tal y como dice Pavis:

No es una actividad teórica perversa e inútil que destruye la impresión de conjunto; por el contrario, es tomar conciencia del modo de fabricación de la obra y apropiarse de su sentido, preocupándose por partir de la estructura narrativa escénica, lúdica, y por lo tanto específicamente teatral.” (Pavis, 2015, pp. 408)

7.2.3. Libreto *¡Ay, Carmela!* Segmentación propia.

A continuación, se ofrece un resumen, una síntesis segmentada en escenas¹¹² de elaboración propia. Se ha dividido la obra en “escenas o secciones” fundamentadas en las unidades de acción dramática (emocional, lo que ocurre) y los tiempos y espacios que establece la obra. Puede resultar discutible esta subdivisión pues con el fin de no interrumpir la carga dramática ni la acción, se entremezcla o diluyen los tiempos. Sin embargo, es una suerte de resumen fragmentado que resultará útil para comprobar cómo se desarrolla el discurso. No se toman en consideración las indicaciones de entrada y salida de los personajes pues, si bien en el teatro clásico era el criterio a la hora de establecer las escenas, dentro de los cuadros o actos, en la dramaturgia contemporánea la división es siempre diáfana (Pavis, 2015, pp. 31-33).

La escena II-9 o “macroescena”, el punto álgido de la obra, el climax, tendría una posible subdivisión en otras microescenas o secuencias. Podría considerarse una *micropieza* en sí.

Por último, es necesario señalar que el texto que aparece en cursiva corresponde a palabras, frases, diálogos y acotaciones transcritos directamente del libreto que se han tomado para esta elaboración de este discurso secuenciado.

¹¹² La función de este resumen segmentado es mostrar el orden y el uso de recursos utilizados en la estructura dramática y los tiempos del libreto.

ACTO I

ESCENA 1-Un escenario oscuro y vacío, se enciende con un sonoro clic una lámpara de ensayos y, al poco tiempo, entra PAULINO, completamente ebrio con una garrafa en la mano. Se encuentra una gramola y al poner un disco descubre que está estropeada. Quita y pone de nuevo el disco de la gramola, bebe de la garrafa y, finalmente, se encuentra una bandera republicana quemada. Canturrea unas estrofas de la canción popular “*El paso del Ebro*”, se le escapa un pedo, declama algunos versos de un romance falangista y al instante se tira unas pederretas.

ESCENA 2- (*Entra una luz blanquecina, como si se hubiera abierto una puerta*) Se le aparece a PAULINO el ánima o fantasma de CARMELA (*Vestida de calle*). PAULINO le sonsaca a CARMELA sobre el más allá (hablan de “allí”) y cómo ella murió recientemente y sus aventuras por los bolos. El fantasma o ánima de CARMELA se marcha por donde entró y se apaga la luz blanquecina.

ESCENA 3-PAULINO se toca la cara para asegurarse de no estar borracho. A continuación, invoca de nuevo al espíritu de CARMELA. *Pero no ocurre nada, en un principio*. Se marcha por un lateral. Se escucha el clic del interruptor y la luz de ensayo se apaga. A oscuras entra de nuevo PAULINO, con gorro y unos papeles, y se coloca en el centro del proscenio. Pide luz al TENIENTE. CARMELA reaparece con un *lamentable traje de andaluza*. CARMELA y PAULINO, y la intervención en la luz del TENIENTE, ensayan diferentes fragmentos de los números de la improvisada función (concretamente un baile y una parte de la canción: El dúo Ascensión y Joaquín de la zarzuela “*La del Manojó de Rosas*”). CARMELA está indignada y le espeta al TENIENTE que no piensan actuar, que la función no está preparada. PAULINO intenta “*arreglarlo con el teniente*” corrigiendo a CARMELA. CARMELA saca a relucir lo de los pedos. PAULINO se ofende y dice que es indigno. Continúan su bronca. *CARMELA le toma la mano y lo saca del escenario*.

OSCURO

ESCENA 4-En la oscuridad del escenario se escucha la voz de CARMELA, quien llama a PAULINO. Por el lateral del fondo entra una luz blanquecina, vemos a PAULINO durmiendo en el suelo del escenario. Vuelve a oírse más cerca la voz de CARMELA y la luz de ensayos se enciende con un “clic”. Monólogo de CARMELA mientras PAULINO duerme.

ESCENA 5-PAULINO se despierta, tenía una pesadilla. PAULINO y CARMELA hablan acerca del más allá, CARMELA le cuenta que ha conocido a Federico García Lorca. PAULINO le reprocha a CARMELA el comportamiento heroico que le llevó a la muerte. Mencionan a Gustavete. CARMELA recuerda la muerte de los milicianos, rememora o imagina bombas y metralla, y desaparece por la zona iluminada del fondo. PAULINO intenta seguirla, pero algo le impide salir del escenario.

ESCENA 6-Se ilumina el escenario. PAULINO cree que está cojo. *Se ilumina el escenario y comienza a sonar a todo volumen el pasodoble “Mi jaca”*. PAULINO, debido al gran poder de Talía, comprueba que no está cojo y alucina con la luz y la música. Se frota los ojos, se tantea la cabeza y, antes de que salga de su estupor cae rápido el TELÓN.

ACTO II

ESCENA 7-Este acto comienza exactamente igual que el ACTO I. Un escenario oscuro y vacío, *se enciende con un sonoro clic una lámpara de ensayos y, al poco, entra PAULINO completamente ebrio con una garrafa en la mano. Se encuentra una gramola y descubre que está estropeada, saca y pone de nuevo el disco de la gramola, tiene intención de romper el disco, pero lo vuelve a poner y esta vez sí que funciona. Suena ¡Ay, Carmela!* PAULINO escucha la canción, se golpea y pisotea el suelo porque le pican hormigas (alusión de nuevo a LORCA), o eso cree, y maldice. El disco se raya cuando se repite la frase ¡Ay, Carmela! Paulino lo interpreta como un truco. Invoca o convoca a CARMELA...

ESCENA 8- El escenario se ilumina bruscamente (como en la ESCENA 6), vuelve a sonar el pasodoble “Mi jaca” y aparece CARMELA, garbosa, esta vez ataviada con su vestido andaluz y un gran abanico. PAULINO pasa a segundo plano, medio enfadado (Se produce un desajuste temporal en el que al estar en dos niveles diferentes de realidad no se comprenden), hasta que a mitad de la canción la música se ralentiza y PAULINO y CARMELA hablan. Están preparando la función que desarrollarán para el ejército franquista y para los condenados. CARMELA decide y le dice a PAULINO que no hará el número, es un ultraje a la bandera republicana. Se menciona a Gustavete, el muchacho que jamás hará su aparición. PAULINO y CARMELA ya están preparados para cuando el teniente italiano de la luz.

ESCENA 9 (Macroescena)-Se ilumina el escenario. Comienza la “Velada Patriótica” (Teatro dentro del teatro, es decir Metateatro), la función, con el pasodoble “Mi jaca” (La

función tiene un libreto retocado, “arreglado”, por el teniente italiano: Amelio Giovanni di Ripamonte. El teniente también hace las veces de iluminador, el director y arreglista de algunas letras es el propio PAULINO y el asistente de dirección es Gustavete). CARMELA interpreta la canción “retocada” para la ocasión (cambio de letra por otra de terminología fascista) con un resultado paródico grotesco. Discurso titubeante, aunque con retórica y ademanes fascistas (mano en alto) incluidos, de PAULINO. CARMELA le socorre improvisando.

Baile “alegórico patriótico”: “*Dos pueblos, dos sangres, dos victorias*”

PAULINO, como si de un rapsoda de tratase, recita “Romance Castilla en armas”, de Federico de Urrutia.

CARMELA interpreta el pasodoble “Suspiros de España”.

CARMELA y PAULINO, *ridícula y pobremente orientalizados en el aspecto*, realizan el patético truco de la corbata. También intentan un truco de cuerda que no les sale, resulta fallido (nudos “gorrineros”).

Para intentar arreglarlo, CARMELA y PAULINO hacen el famoso dúo de la zarzuela, “*La del manojo de rosas*”: CARMELA altera su parte nerviosa al percatarse de los milicianos polacos sentenciados a muerte. CARMELA interrumpe la Velada. Informa al público que la función se ha terminado pues se niega en rotundo a hacer el numerito de la bandera. PAULINO y CARMELA discuten entre bambalinas.

Finalmente, PAULINO obliga a CARMELA y sainete cómico del “*Doctor Tóqueme toda*”. CARMELA está como ida y PAULINO debe improvisar para salvar la “alienación” (indignación) de CARMELA.

Por sorpresa, desde el fondo de la sala (lugar indeterminado) irrumpe la canción “Ay, Carmela” por parte de los milicianos, quienes la entonan (que serán ajusticiados al día siguiente).

CARMELA se desprende de PAULINO y su numerito y entona la canción “Ay, Carmela” con ellos. Cantan “Ay, Carmela” al unísono. Supone toda una apoteosis de esta macroescena de *varietés*, un remate, final alegórico de representación plebeya y vulgar a la República, pues CARMELA abre y despliega la bandera alrededor de su cuerpo desnudo,

cubierto sólo por bragas negras. PAULINO temeroso por la luz que representa el teniente, improvisa sus talentos (ventosidades, pedos) para extraviar la atención y “tapar” las acciones de CARMELA, pero es inútil. *La luz se extingue, excepto una vacilante claridad sobre la figura de CARMELA... También decrecen las voces y sonidos de escena, al tiempo que se insinúan inquietantes, siniestros, los propios de un fusilamiento: pasos marciales sobre tierra, voces de mando, una cerrada descarga de fusilería. Mientras se apagan los ecos, se hace completamente el*

OSCURO

EPÍLOGO

ESCENA 10-PAULINO, pertrechado con la “*camisa nueva*” (camisa falangista) y con una escoba. Habla con GUSTAVETE, quien por cómo le habla PAULINO parece haber medrado dentro del estado, o eso se cree él. A PAULINO se le aparece de nuevo CARMELA, como siempre (Luz blanquecina desde el lateral de fondo, ella con vestido de calle). Hablan del más allá y PAULINO de cómo está el acá. CARMELA le dice a PAULINO por qué ha vuelto (o se lo insinúa): *Para recordarlo tobo.*

CARMELA. Sí, para recordarnos lo que pasó, y por qué, y quién hizo esto, y qué dijo aquél (...) Que los vivos, en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo. Y hay cosas que... (Sanchis Sinisterra, 2013, p. 261).

ESCENA 11-CARMELA vuelve a ver a los milicianos en el teatro: es el público metaforizado en esos muertos a quienes CARMELA les vuelve a enseñar a decir “*ES-PA-ÑA*”. PAULINO cruza la escena con la gramola sin mirar a CARMELA. *Inexplicablemente vuelve a escucharse la canción “Ay, Carmela”. PAULINO se detiene sobrecogido mirando a su alrededor. CARMELA no parece escuchar su canción, continúa enseñando a pronunciar España...*

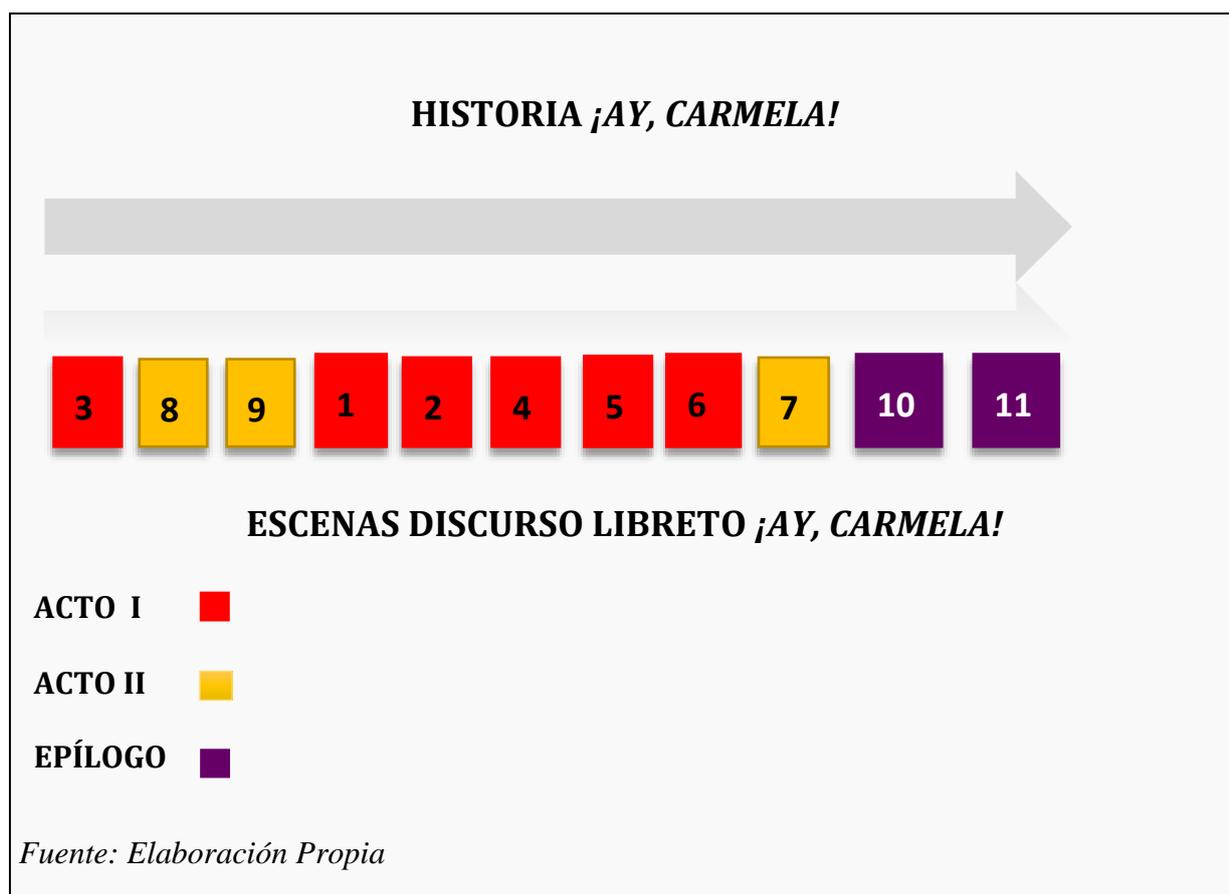
OSCURO FINAL

(Sanchis Sinisterra, 2013, p.264)

7.2.3.1. Historia vs Escenas.

Recapitulando: El libreto de *¡Ay, Carmela!*, según la división artificial que propone esta investigación, tiene dentro de sus “*dos actos y un epílogo*” un total de 11 escenas. Si se toma como base la historia cronológica, estas escenas o segmentos se ubicarían de la siguiente manera.

Cuadro XI. Historia y discurso en el libreto de ¡Ay, Carmela!



7.2.4. Niveles, tiempo y espacio.

El libreto de *¡Ay, Carmela!* se basa en la técnica de la analepsis, retrospectiva o flashback para relatar la historia a partir de los recuerdos de Paulino (o de Paulino y su proyección mental de Carmela): a Paulino se le aparece Carmela desde el más allá para evocar juntos las peripecias, circunstancias y motivos que provocaron su muerte en Belchite durante la Guerra Civil.

Sanchís Sinisterra establece tres planos, tres niveles, diferentes de tiempo y de espacio:

A-El presente de Paulino tras la ejecución de Carmela: Es el tiempo real de la ficción y su referencia respecto al resto, su realidad. Espacialmente está ubicado en el escenario del Teatro Goya de Belchite.

- Tiempo: Real.
- Espacio: Teatro Goya de Belchite.

B- El mundo fantasmagórico de Carmela dentro del que ocurre lo sobrenatural. Puede considerarse que es el mundo anímico de Paulino (y del ánimo, Carmela), su conciencia, que hace traer a Carmela en forma de ánimo. La vigilia que se crea en el estado somnoliento y de embriaguez de Paulino, lo sobrenatural. Sucede en el Teatro Goya de Belchite, siempre allí. Es decir, el tiempo es fantasmagórico y el espacio es el teatro, como una puerta directa hacia la magia, gracias a las artes de Talía, en la que el limbo y el teatro Goya se encuentran.

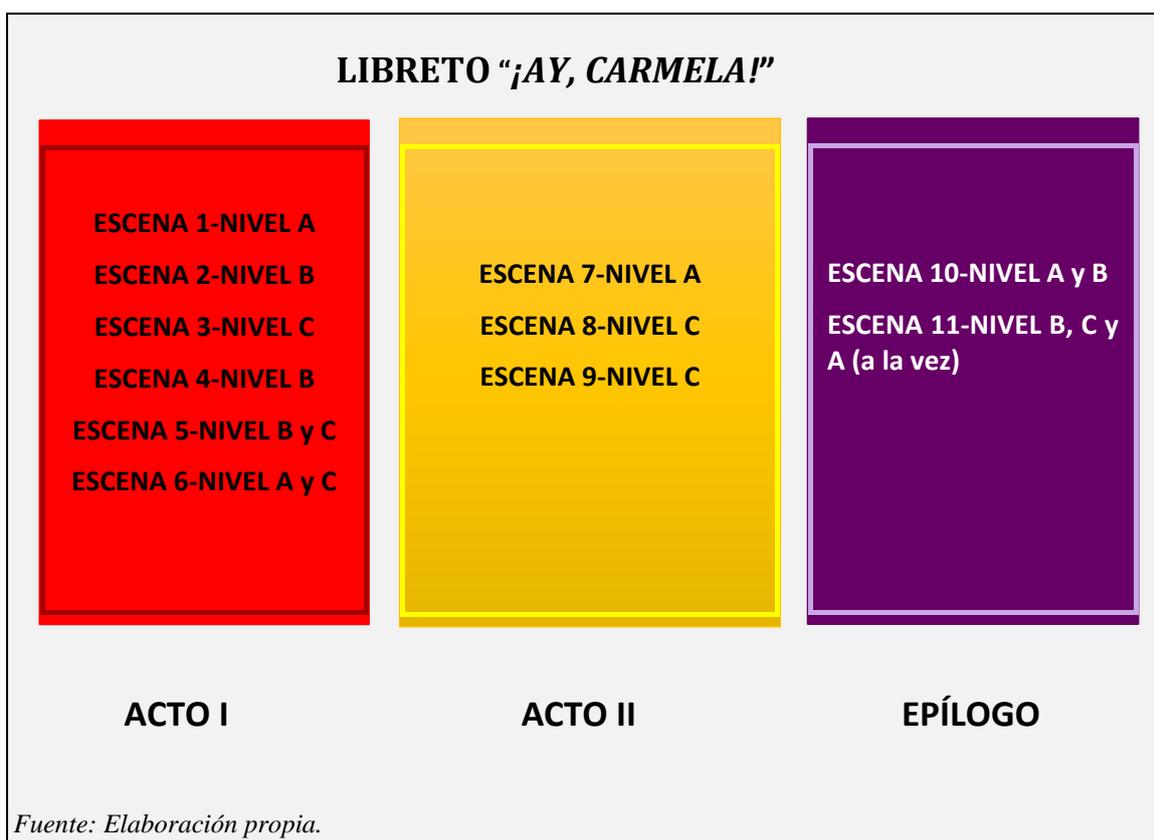
- Tiempo: Sobrenatural.
- Espacio: Teatro Goya de Belchite.

C-La Velada patriótico-conmemorativa. Su línea temporal se desarrolla desde aproximadamente media hora antes de que se celebre la Velada hasta que matan a Carmela. Su espacio es el teatro donde puede representarse la obra (esto se desprende del texto) que se convierte en el teatro de Belchite de aquel día y los espectadores que han asistido a ver *¡Ay, Carmela!*, en los espectadores de aquel día (Metateatro) por la magia de Talía. Es un tiempo y un espacio evocativo diferente a los anteriores y está en un nivel distinto, es artístico y puramente ficcional. Es decir:

- Tiempo: Anterior a la Velada Alegórico-Patriótica.
- Espacio: Teatro Goya de Belchite.

En suma, el discurso estructural y temporal de *¡Ay, Carmela!* quedaría establecido tal y como se apunta en el Cuadro XII.

Cuadro XII. Escenas y niveles en los dos actos y epílogo de ¡Ay, Carmela!



Explicación de niveles, tiempos y espacios.

El primer acto (**ACTO I**) fluctúa entre el presente y el pasado en los tres niveles: es la primera vez que a Paulino se le aparece Carmela, quién retorna de ultratumba en forma de espíritu (Escena 2-Nivel B). Carmela y Paulino hablan sobre el más allá y Carmela se marcha o se disuelve. Paulino vuelve a invocarla y, por la magia del teatro, Carmela y Paulino preparan la Velada (ESCENA 3, nivel C). A continuación, Paulino duerme y Carmela le habla (Escena 4, nivel B). Paulino se despierta, hablan del más allá y recuerdan (Escena 5, nivel B) hasta que Carmela rememora y desaparece (Nivel C). Paulino intenta seguirla, pero cree estar cojo cuando, de repente, suena “*Mi jaca*” (Escena 6, Niveles A y C).

El **ACTO II** comienza igual que el ACTO I. Vuelven a aparecer los tres niveles, aunque predomine fundamentalmente el nivel C que protagoniza absolutamente las Escenas 8 y 9 (Velada y muerte de Carmela). El acto I y II comienzan exactamente igual, con Paulino borracho y solo con su bandera, su garrafa de vino, su gramola y su disco (Escena 7, Nivel A) de *¡Ay, Carmela!* Esta música supone una invocación y, de repente, Carmela está ensayando su número de “Mi jaca” y discute con Paulino por lo humillante del número paródico de la bandera (Escena 8, Nivel C). Comienza la Velada, se desarrollan los números, Carmela se va enojando y Paulino y Carmela discuten entre bambalinas. Carmela hace a regañadientes el número de la bandera, se revela, se alía con los brigadistas y la matan (Escena 9, Nivel C).

El **EPÍLOGO** es una miscelánea de niveles espacio-temporales. Comienza Paulino barriendo el escenario con “camisa de falangista” (Escena 10-Nivel A) en un tiempo indeterminado después de la muerte de Carmela. Se le aparece (sin mecanismo alguno) Carmela vestida de calle y hablan (Escena 10-Nivel B). Sin embargo, Carmela cada vez escucha peor a Paulino (como si el más allá fuera alejándose) y, de repente, como en trance, Carmela ve a los milicianos en la sala y les enseña a pronunciar *Es-pañña* mientras Paulino abandona el escenario con la gramola y la suena música de manera extradiegética (Escena 11-Nivel B-A-C a la vez).

La Escena 9. La Velada.

La gran escena de variedades, la *Velada patriótica* (la función como tal dentro de esta obra) es sin duda el climax dramático del libreto *¡Ay, Carmela!* y, al mismo tiempo, el desenlace de la historia como tal. Necesita de un análisis especial por varios motivos:

a-Por la manera de plantear Sanchis Sinisterra la metateatralidad, el teatro dentro del teatro, en una Velada que en la ficción cuenta con un libreto “arreglado” o acomodado por el teniente Amelio Giovanni di Ripamonte, quien además oficia de “tirano” iluminador que ordena a Carmela y Paulino (Simbolismo alegórico)

b- El contenido de esta pieza, se encuadra dentro de la dramaturgia cohesiva que Sanchis Sinisterra adopta y utiliza para este momento: textos poéticos, número de magia, canciones populares (pasodobles) y, para cerrar, la alegoría *arrevistada* y malintencionada a la República del Dr. Tóquemetoda que provoca o detona que suceda el trágico desenlace de Carmela.

La especialista en Sanchis Sinisterra, Marcela Beatriz Sosa, relaciona este simbolismo alegórico de la macroescena con la apoteosis plástica que pergeñaba Lope de Vega en sus autos (Sosa, 2004) y que suponía un parón en la narración. Sosa remite al especialista en teatro del Siglo de Oro, Bruce Wardropper (1953). Sin embargo, sucede al contrario. El autor valenciano planea en estas páginas un incremento de la tensión dramática, el climax de la narración, a través de las aparentes improvisaciones de Carmela y Paulino y la propuesta de usar al público como otro actor de la propia obra (Metateatro). Todo ello desencadena la decisión de Carmela y su trágico final: Las músicas, lo que sucede en *La Velada patriótica* y, por supuesto, la alegoría final, activarán la catarsis (emoción trágica) que se alcanza en el final del segundo acto, tal y como describe Barrucand:

La toma de conciencia (distancia) no viene después de la emoción (identificación), puesto que lo *comprendido* está en relación dialéctica con lo *experimentado*. Más que del paso de una actitud (reflexiva) a otra (existencial), hay que hablar de oscilaciones entre ambas a veces tan rápidas que casi podemos considerarlas como dos procesos simultáneos cuya unidad es en sí catártica (Barrucand, 1970 en Pavis, 2015, p. 65-66).

Paradójicamente, la representación de la velada, por interés dramático y esencia de lo que narra, supone la secuencia con mayor unidad de toda la obra, a pesar del carácter invertebrado de un espectáculo de variedades. Carmela se va revelando hasta que se deja llevar ideológicamente o como dice su autor: “No se trata de una elección ideológica, sino de un impulso sentimental y quizás también moral. Pero igual lo paga con la muerte” (Sinisterra y Martínez, 2004, p. 85)

7.2.5. Estructura metateatral (y Grice).

La estructura metateatral que plantea desde el discurso Sanchis Sinisterra resulta evidente en las acotaciones, los sucesos y a través de los diálogos. Por el milagro del Arte de Talía, el escenario del teatro se convierte en una máquina del tiempo, como ya hemos señalado anteriormente, y en una puerta espacial que conecta con el limbo. El posible público que disfrute de una posible función se convierte en el público que acudió aquella tarde/noche de marzo del 38 a esa función. Por otro lado, debe señalarse en cuanto a diálogo y acotaciones un par de cuestiones muy concretas respecto a la secuencia II-9 y

alguna anterior. Estas secuencias previas a la Velada, los ensayos, y luego la Velada suponen los pasajes textuales donde Sinisterra establece que los protagonistas están “improvisando”. Un recurso muy propio de la búsqueda de conciencia en el lector (y futuro espectador) tan propio del teatro contemporáneo pero que, en este caso, parece excesivo pues supone una ruptura del discurso que podría ir en contra de la cohesión del texto. Y es que la actitud de Carmela en esas escenas obliga a improvisar a Paulino constantemente, además de su torpeza (podría apuntarse también que por la mala conciencia o una nueva mezcla entre el recuerdo y la realidad de su posible estado ético). Marcela Beatriz Sosa (2004, p. 198) propone analizar estas microsecuencias a partir de las *Máximas de Cooperación de Grice*.

El filósofo y especialista en comunicación americano H. P. Grice estableció un modelo general de comunicación basado en la siguiente enunciación: “Haga que su contribución a la conversación sea, en cada momento, la requerida por el propósito o la dirección del intercambio comunicativo en el que usted está involucrado” (Grice, 1975, p. 45)

El principio de Grice se desarrolla en cuatro máximas que, partiendo de las categorías de la metafísica de Emmanuel Kant (cantidad, calidad, relación o relevancia y modo), el filósofo establece y que se explican ejemplificadas en el texto que se analiza:

-Máxima de Cantidad. Está relacionada con la cantidad de información que debe darse y que se sintetiza en no aportar más información que la requerida, una máxima que rompe Carmela: está en desacuerdo con el libreto que les ha pasado el teniente y lo desobedece, se salta sus frases o las “morcillea” con otra información (su opinión sobre la velada o sobre cómo tratan a los milicianos) que no es la necesaria para el espectáculo que están ofreciendo.

-Máxima de Calidad. Se basa en dos principios: no decir aquello sobre lo que no se tienen pruebas y no decir lo que se cree que es falso. En el libreto de *¡Ay, Carmela!*, la protagonista las cumple a la perfección y es el núcleo dramático de la obra. Se resiste a representar el sainete del *doctor Tóquemetoda* por falsear los hechos y resultar incongruente con sus ideas.

-Máxima de relevancia. Cada comunicador se expresa según lo que considera de mayor relevancia. Paulino enuncia informaciones asumidas y conocidas por el auditorio para salvar la vida. Carmela, por su parte, expresa lo que le resulta relevante y es su

fraternidad y empatía hacia los milicianos o brigadistas. Lo hace de una sola manera: corea con ellos la canción *¡Ay, Carmela!* (“*El paso del Ebro*”).

-Máxima de modo. Se basa en cómo se dice algo más que en el contenido, en qué se dice: claridad, concisión, orden y sencillez. La macrosecuencia de *La Velada* (o Escena 9) sería la antítesis de esta máxima del habla informativa al estar repleta de improvisaciones, silencios y rupturas. Sin embargo, el desenlace de la secuencia, el canto final de Carmela que desemboca en su muerte, sí que lo cumple. Se trata de toda una declaración de principios a todos los destinatarios: Paulino y público: lector, Paulino, militares y brigadistas.

7.3. Personajes: Diálogos y acotaciones.

José Sanchis Sinisterra perfila y define a los protagonistas a través de los diálogos y las acotaciones.

7.3.1. Personajes explícitos.

Paulino y Carmela protagonizan la obra. Estos dos cómicos de varietés ambulantes que se cruzan sin querer el frente y acaban en el otro bando son los únicos que tienen el don de la palabra en esta obra. Hablan “por los codos” y en sus parrafadas narran todos los antecedentes, las circunstancias de su vida, cómo han llegado hasta allí, cómo es el más allá y cómo se está quedando el más acá. Trazan mediante su diégesis oral mil relatos de sus venturas y desventuras que ubican y circunscriben al lector (libreto) en su realidad o, mejor dicho, en sus diversas realidades. Son dos artistas incultos, vulgares y sin conciencia política. Dos cómicos mediocres de un indefinible género *arrevistado* o de variedades¹¹³. Dos supervivientes que actúan en los teatros, y donde se tercié, más humildes y en las condiciones más precarias. Sus diálogos, son muy propios de Sinisterra, hijos de esos protocolos o ejercicios que ha desarrollado y propone en sus talleres de escritura y dramaturgia, en sus laboratorios de creación y que expone en su manual *Prohibido escribir obras maestras*” (Sanchis Sinisterra, 2017), en la sección *Improptus Dramáticus* (2017, pp. 104-148) y en la llamada *Materiales* (2017, pp. 151-176). En *¡Ay, Carmela!*, estos parlamentos resultan de los más eficaces, manifiestan instintos y sentimientos muy básicos sobre todo de asuntos: amor, celos, sexo, religión, guerra,

¹¹³ “Las *variedades*, desde sus inicios, fueron fieles a su denominación y no construyeron género alguno en sí (...) había algo que despertaba el interés primordial a los asistentes y que daba cierta unidad, ya que no al espectáculo, sí a la atención del público: la figura de la cupletista” (Fernán Gómez, 2002, pp.101)

arte, sociedad y política. Paulino dice tener sentido de la dignidad artística, algo que resulta casi grotesco en contraste con las acciones que el texto señala. Mantiene que es un profesional y lo manifiesta con tal seguridad que su decoro como artista parece real. Carmela es insensible a esos recelos que rayan lo esnob. Ella es una mujer humilde de pueblo que entiende la dignidad como decencia, la honra. Le gusta cantar y bailar, lo sabe hacer y no duda en emplear cualquier truco para conseguir los aplausos del público.

Durante la Velada, Paulino interpreta y habla de manera muy artificial, engolada y torpe mientras que Carmela resulta espontánea, deslenguada y charlatana. En suma, vital. El EPÍLOGO, en cuanto al diálogo, muestra a un Paulino que resulta el envés de Carmela. Es un vencido que se ha sometido al mundo de los que ganan la guerra. Un cobarde que se ha integrado con tal de sobrevivir. Se acomoda en su miserable rutina. Consciente de ello, se manifiesta incapaz de resolver su contradicción (algo muy presente en toda la obra de Brecht del que Sanchis Sinisterra, como hemos venido apuntando al estudiar sus influencias, es reconocido deudor).

Carmela, por su parte, quien durante toda la obra ha verbalizado sus orígenes y su carácter (vulgar, andaluza de pueblo, antifascista, aunque sin conciencia política, con instinto maternal y por lo tanto irrealizada, frustrada, apasionada y con una gran humanidad), desprende una ingenua ternura y se ha convertido en una heroína por pura fraternidad y humanidad. Es la conciencia de Paulino, a quien recrimina su actitud en todas las ocasiones.

7.3.2. Personajes implícitos.

Los diálogos de Carmela y Paulino (y las acotaciones) definen, crean, inventan al resto de personajes de la obra, se sugieren por boca de los protagonistas. Fundamentalmente dos: el teniente Giovanni Ripamonte y Gustavete. El teniente italiano desempeña el papel tiránico al que Carmela y Paulino se someten con tal de salvar la vida. Un semidios todopoderoso a quien Paulino rinde pleitesía y que se revela como la amenaza constante, el *deus ex machina* marcado en las acotaciones por una luz, fundamentalmente, amén de por la actitud y frases entregadas de Paulino.

Gustavete, por su parte, representa un tipo muy particular de personaje, una suerte del adyuvante en el Modelo Actancial de Greimas. Un *lazarillo* propio de la picaresca que, con el discurrir de la obra, y según marcan las acotaciones, se desprende que termina

en una posición superior a la del antihéroe (Paulino) y tomando decisiones que afectan a su antiguo jefe¹¹⁴.

Otro aspecto que marca el diálogo es el de investir y perfilar al posible espectador como un personaje más. Los transforma en ejército franquista aunque de manera anónima, como ente abstracto. Lo hace con casi todo el público de la Velada menos “ese señor gordito y con bigote que lleva muchas medallas y no se ríe jamás”, que dice Carmela en clara alusión a Franco. También se menta a los “moros” (la guardia mora de Franco) en general. Por último, están los brigadistas que van a ser fusilados tras la velada, los polacos. Todos ellos son personajes latentes (como también el alcalde, Federico García Lorca, Pedro Rojas, las Montses...), relatados y retratados por las palabras de Carmela y Paulino a menudo para exponer sus tesis y para convertir el relato en puro metateatro.

7.3.3. Acotaciones.

El uso de las acotaciones en *¡Ay, Carmela!* resulta brillante. El talento de Sanchís Sinisterra en la prosa es minimalista, ligero, pero con instrucciones concisas y claras, nada imperativas y muy sugerentes (poéticas), que definen, por ejemplo, el espacio perfectamente: un teatro vacío que por la magia del arte de Talía se convierte en multitud de teatros, de espacios (el teatro Goya de Belchite media hora antes de la Velada, el escenario del teatro Goya de Belchite tiempo después, el teatro Goya durante la Velada) y de mundos (el de los vivos y el de los muertos). Sanchís Sinisterra apenas plantea elementos para utilizarlos: una gramola estropeada, un disco, una bandera republicana medio quemada, una garrafa de vino y muy poco más.

Las acotaciones dedicadas a los movimientos de los personajes (Carmela y Paulino) son directas y eficaces: entradas y salidas de escena (ayudadas por la luz y la oscuridad), y estados anímicos, son abundantes y directas. No ocurre lo mismo con las indicaciones de vestuario, sólo 16 indicaciones en todo el texto, aunque tan precisas como poéticas y sugerentes: “*discreto traje de calle*”, “*lamentable traje de andaluza*”, “*cual patética caricatura alegórica de una plebeya república*”, “*vestido con camisa azul*” (lo que permite a Carmela espetarle a Paulino que le da “*aire de beata*”), etcétera.

¹¹⁴ Paulino es una figura paternal ninguneada, el *Falstaff* de las obras de Shakespeare que sintetizaría Orson Welles en su homenaje cinematográfico al Bardo de Stratford-upon-Avon que es “*Campanadas a medianoche*”¹¹⁴).

7.3.4. Humor y esperpento.

Sanchis Sinisterra utiliza el humor como herramienta intelectual, no se apiada y mitifica a los protagonistas por sus circunstancias, marginalidad o carácter perdedor. Tampoco es paternalista. Los trata y fija con sus miserias dentro de su realidad con el fin de mostrar la ridiculez inherente al ser humano. Establece desde el principio una tragicomedia y así es: humor mundano, comicidad de revista que contrasta con las circunstancias y la propia condición de los personajes en medio del cruento conflicto de la Guerra Civil.

La risa que produce el humor funciona como vía de escape, tal y como teorizaron Theodor Adorno y Max Horkheimer, haciéndose eco de las teorías de Freud, al considerar que siempre supone una respuesta al miedo. Para los padres fundadores de la Escuela de Frankfurt, “La risa, tanto conciliatoria como terrible, ocurre cuando un miedo pasa. Indica liberación de un daño físico o del control de la lógica [...] La diversión es un baño medicinal” (Adorno y Horkheimer, 1972, p.140). No obstante, y en un texto tan radicalmente español y teatral, no se puede evitar hablar del esperpento de Valle Inclán. El Marqués de Bradomín concedía al esperpento la capacidad deformadora de la realidad, que acentuar los rasgos más grotescos y, de esta manera, lo usaba para hablar sobre la situación española del momento. Valle-Inclán opinaba que la opción más viable para explicar y denunciar el rumbo trágico de la grotesca realidad de su país era a través del esperpento, como así concretó en la pionera *Luces de bohemia* (1924). En aquel texto, mediante la voz de su protagonista, Max Estrella, decía: “la tragedia nuestra no es tragedia” (Valle-Inclán, 1924, p.154). Una máxima que planteaba para llegar a concluir, en consecuencia: “el sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (Valle Inclán, 1924, p. 157). Y el ejemplo evidente que proponía el protagonista eran los reflejos distorsionados en los espejos cóncavos del Callejón del Gato. Un concepto heredado, a su vez, de toda la tradición picaresca literaria que alcanza su negrura absoluta, a juicio de esta investigación, cuando solo en la representación artística y literaria se evidencia que es una verdad incontestable, como ocurre en un tema como el de la Guerra Civil

7.4. Esquemas Actanciales¹¹⁵ y Modo. Dos perspectivas.

Dos problemas surgen cuando se intenta analizar el libreto de *¡Ay, Carmela!* mediante las esferas actanciales propuestas por Greimas, el tiempo y el sujeto. Si se plantea la historia desde el tiempo presente de Paulino, el único sujeto que existe es él ya que Carmela está muerta, es un ánima. La perspectiva de la narración, el punto de vista o focalización narrativa es interna. Todo está enunciado realmente desde el interior del personaje, aunque sea de manera disimulada. Son las diatribas y sus luchas internas, es la conciencia de Paulino lo que se muestra en la obra.

Perspectiva Paulino. Desde esta perspectiva, la acción dramática que aparece escrita en el libreto de *¡Ay, Carmela!* es una representación incesante de la conciencia y las miserias de Paulino. Si se toma así, Paulino sería el sujeto y su objeto, sobrevivir. Lo consigue haciendo lo que más le dignifica (cuando no cede y se tira pedos en la escena), actuar: “Yo soy un cantante. Sin suerte, la verdad. Pero un cantante. Y los pedos son lo contrario del canto (...) pura ignominia” (Sanchis Sinisterra, 2013, p. 205) Queda la duda de si interpreta, canta y baila para sobrevivir o sobrevive para poder seguir interpretando, sobre todo tras la muerte de Carmela. Interpretar y actuar supone enmascarar su ideología.

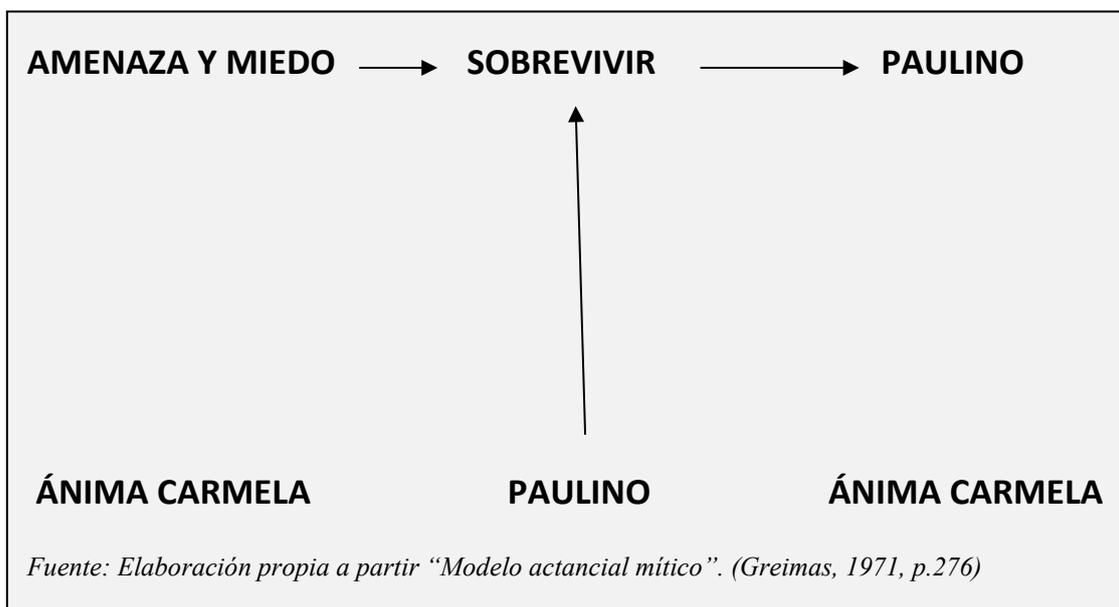
El destinador es la amenaza del Ejército franquista y el miedo a la muerte; el destinatario, Paulino. En la parte del adyuvante (eje) se emplaza el ánima o fantasma de Carmela, pieza imprescindible para Paulino pues sin ella no puede hacer la función, es decir, actuar. Sin embargo, por acción del adyuvante (Carmela) la Velada resulta tan desastrosa, tal es fracaso que acaba con una muerte. Su realidad y destino como actor, en el presente de la narración del libreto, parece haber desaparecido. Nadie le acompaña, está ebrio, frustrado y sólo frente a sus recuerdos y conciencia (Cuadro XII).

El Equema Actancial Profundo muestra que Paulino se cree un artista (más o menos mediocre) que esconde un pedorro servil que se adapta a lo que sea y acaba siendo un Cómico Flangita. Su engaño es venderse como tal cuando se siente republicano o se autonegañapensando que lo es (Cuadro XIII). La realidad, o tal y como actúa, es la de un

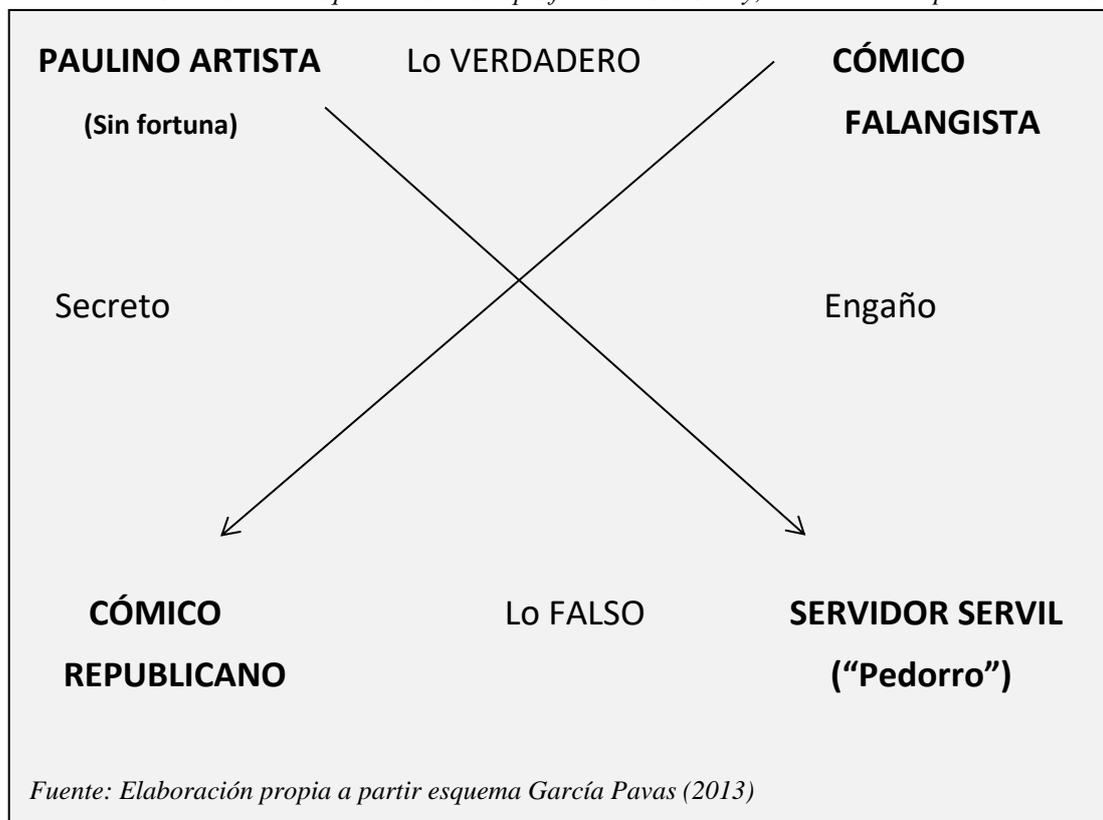
¹¹⁵ Un estudio riguroso del texto, con la idea de ponerlo en escena, implicaría que se analizara escena por escena los esquemas actanciales desde la perspectiva de cada uno de los personajes protagonistas del realto pues evidentemente evolucionan o al revés, involucionan, cambian durante el desarrollo de la historia (arco dramático). Lo que aquí se ofrece es una mirada general de los protagonistas dentro del texto teatral y del guion.

mediocre cómico falangista que pretende esconder sus mediocridad y zafiedad en talentos y que se piensa republicano

Cuadro XIII: Esquema actancial. Libreto "Ay, Carmela" desde perspectiva Paulino

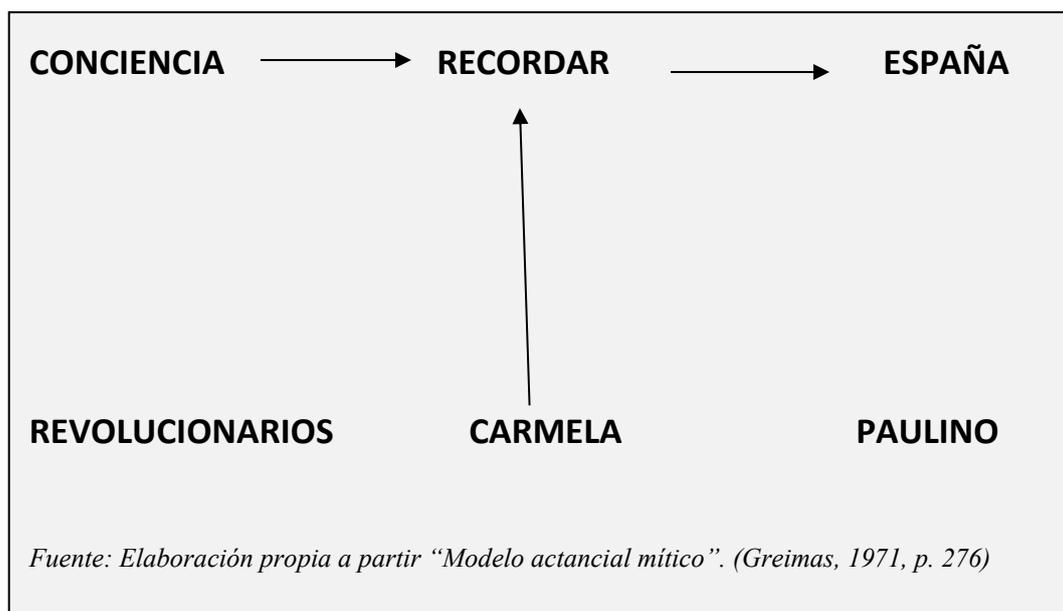


Cuadro XIV: Esquema Actancial profundo. Libreto "Ay, Carmela". Perspectiva Paulino.

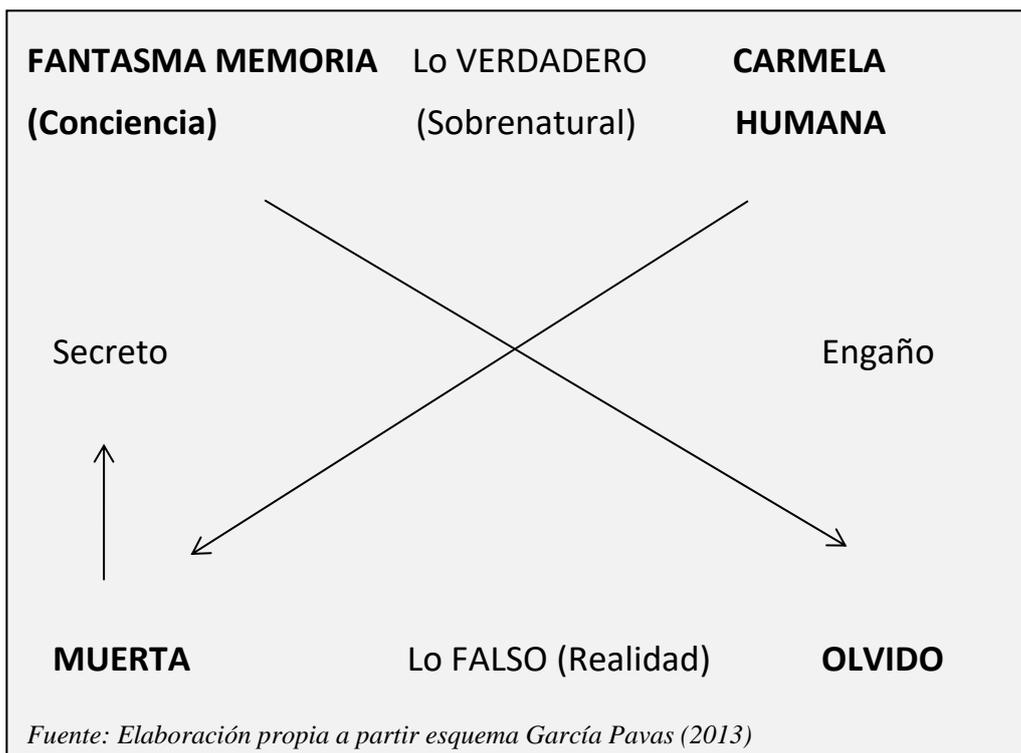


Perspectiva Carmela. Se puede tomar, también, el modelo actancial desde la perspectiva de Carmela, aunque ello supone ubicarse en un limbo, en el plano del más allá, en lo fantasmagórico y sobrenatural. Carmela ha muerto por compasión, por fraternidad con los que van a morir (brigadistas internacionales). En el limbo, Carmela regresa a ver a Paulino con un objeto: recordar “la dignidad republicana” (Sanchis Sinisterra, 2013, p. 65). El destinador, en ese caso, sería la ideología que tiene o al menos su verdad, su conciencia y su moral pues, ahora que ha muerto, conoce a los republicanos del otro lado (Lorca, las Montses, Pedro Rojas...) y ya no debe obedecer en todo a su marido (compañero). Está liberada. El destinatario sería España, los adyuvantes serían los polacos, los brigadistas. El oponente, Paulino quien, pertrechado con la camisa azul, subsiste: “al menos mientras la cosa dure” (Sanchis Sinisterra, 2013, p. 254). Curiosamente, en el Esquema Actancial Profundo, lo falso sería la realidad que radica en que Carmela está muerta y lo que sucedió y su paso por la tierra se olvidará (la segunda muerte de los muertos: el olvido).

Cuadro XV: Esquema Actancial. Libreto “Ay, Carmela” desde perspectiva Carmela.



Cuadro XVI: Esquema actancial profundo. Libreto “Ay, Carmela”. Perspectiva Carmela



7.5. Hipertextos en el Libreto.

Los diálogos que mantienen las obras de Sanchis Sinisterra con otros textos anteriores son públicos y sobresalientes. El propio autor se encarga en sus investigaciones, en las entrevistas que concede y en los programas de mano de las representaciones de su obra, de airear sus fuentes. El caso del libreto de *¡Ay, Carmela!* no es una excepción, pues emplea diferentes hipotextos para las distintas estrategias que propone este texto. El desarrollo y profundidad de la hipertextualidad en esta obra es inmenso, inabarcable.

Ñaque y El viaje entretenido

Ñaque o de piojos y actores (1980) es el cuarto texto que Sanchis Sinisterra escribe para el Teatro Fronterizo. Una selección de fragmentos de textos del Siglo de Oro constituye el material (dramaturgia cohesiva) en el que se basa el valenciano para crear esta obra, fundamentalmente extractos de *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas Villadandro (1572-1635) que ordena a su placer. El propio autor los señala en el texto introductorio a la primera publicación: “...dos loas de Agustín de Rojas y dos pasajes de su libro, *El viaje entretenido*, relativos a la vida y andanzas de dos cómicos ambulantes” (1980, p. 109). Se trata de la primera propuesta de la “Trilogía del espacio vacío” de

Sanchis Sinisterra. Ñaque es el nombre que se le daba a las compañías formadas por dos integrantes, como así recita uno de los dos actores y protagonistas, Solano, en la obra de Sanchis Sinisterra como las “ocho maneras de compañías y representantes”. El valenciano lo toma directamente de la propia obra (1972, pp.159-162) y en la loa se relatan y detallan las características del propio artefacto teatral de las compañías de esa época¹¹⁶.

Ñaque o de piojos y actores muestra a dos cómicos de la legua, Ríos y Solano, quienes circunstancialmente forman un ñaque. En su deambular por los caminos, estos mendigos, y representantes de teatro barroco menos ortodoxo, se pierden y no saben cómo ni por qué aparecen en un teatro (metateatralidad). Hacen sus números y reflexionan sobre su condición social y su lugar en el mundo.

El parecido estratégico entre la propuesta de *Ñaque o de piojos y actores* y *¡Ay, Carmela!* parece notable. Sanchis Sinisterra plantea en el libreto de *¡Ay, Carmela!*, utilizar de nuevo un ñaque (dos actores, esta vez hombre y mujer) en un espacio vacío para relatar las peripecias de dos cómicos que reflexionan sobre su condición, en este caso en la Guerra Civil española. Unos cómicos que si en *Ñaque* ofrecen su repertorio mediante la técnica de la miscelánea (dos o tres loas, el fragmento de un auto, y varias octavas) acompañados de un tamborino, en *¡Ay, Carmela!* los sustituyen por analogía a unos varietés, o variedades.

La Velada alegórico-patriótica se compone de un puñado de pasodobles cantados (las loas se entonaban acompañadas de un tamborino), varios fragmentos de poemas (analogía de octava y loas del Siglo de Oro) y un sainete (en el caso de *Ñaque*, fragmento de un auto). En este caso, Sanchis Sinisterra ejecuta su dramaturgia cohesiva. Adopta todas estas piezas menores, populares, plebeyas (las de *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!*), las “fusila” o copia de otros autores (Rojas Villadandro, Cristobal de Virués, Alonso de Vega, en el caso de *Ñaque*; Álvarez Alonso, Machado, García Lorca¹¹⁷, de Urrutia, Mostazo,

¹¹⁶ Ñaque es, tras bululú, compañía de un solo actor, la segunda enumerada por Rojas Villadandro en *El viaje entretenido*. El ñaque lo conformaban dos personas y su repertorio teatral se componía de algún que otro entremés, un fragmento de un auto y las rimas de octavas y loas; piezas que solían acompañar con el repiqueteo de un tamborino o un pandero. Cuando el repertorio lo formaban 3 o 4 personas se denominaba Gangarilla; si lo componían una mujer cantante y 5 hombres se trataba de un Cambaleo; una mujer cantante más un muchacho joven y 5 o 6 hombres eran una Garnacha y 2 o 3 hombres, un muchacho y 6 o 7 hombres formaban una Bojiganga.

¹¹⁷ Hay también en el texto unos versos presuntamente escritos por García Lorca, dedicados a Carmela y compuestos en realidad por Sanchis Sinisterra. Son los siguientes: El sueño se desvela por los muros / de tu silencio blanco sin hormigas / pero tu boca empuja las auroras / con pasos de agonía. Como observa también Aznar Soler (Sanchis Sinisterra, 1991), la referencia surrealista a las hormigas es un elemento

Perelló...incluso César Vallejo) y las integra en la obra. Parece sin duda que *El viaje entretenido* (Rojas Villadandro, 1603) y *Ñaque* (Sinisterra, 1980) son, en cuanto al planteamiento estratégico dos hipotextos claros del libreto de *¡Ay, Carmela!* de Sanchis.

Esperando a Godot

El libreto de *Ñaque* (1980) y el de *¡Ay, Carmela!* tienen dos protagonistas prácticamente vagabundos, que reflexionan sobre su propia existencia y su condición social. Ambos textos, además, desarrollan en todas las didascalias (acotaciones y demás indicaciones) y diálogos una raquíta trama y proponen escenario desnudo. Resultan demasiadas coincidencias para que ambos textos no refieran necesariamente como hipotexto evidente de ambos, pasado y tamizado por una voluntad de humor plebeya y muy ibérica de Sanchis Sinisterra, al *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1961). Existen muchos motivos para considerar parientes muy directos a los Vladimir y Estragón de la comedia de Samuel Beckett a Ríos y Solano de *Ñaque* y, por supuesto, de *Carmela* y Paulino. La utilización narrativa de los diálogos y el recurso de los personajes implícitos sería otra característica evidente que los emparenta.

Carmen

Carmen (1847), la novela corta de Prósper Merimée, y su versión operística (1847) de George Bizet (1875), constituyen en su dimensión simbólica todo un hipotexto de *¡Ay, Carmela!* *Carmen*, en la novela y en la ópera, muere a manos de Don José, un militar de origen navarro, y sus celos. Bien se podría argumentar que *Carmela*, esta artista andaluza cuya esencia es la visión concreta y distorsionada de la España de los militares nacionales, muere a manos de los celos de los navarros de Solchaga (Thomas, 1962, p. 436), que conquistaron Belchite, por preferir a otro, la otra España: la de la República. Se puede entender que la matan por su “promiscuidad” ideológica cuando ha asegurado que ella es nacional y que, según tercia Paulino, su detención por republicana se ha debido a un malentendido. Hay que señalar que la novela o nouvelle de *Carmen* también se estructura mediante un largo “recuerdo” o mirada al pasado, en el que don José le cuenta a un arqueólogo francés lo que sucedió. Disintna focalización, pero el mismo mecanismo narrativo, la analepsis.

presente en la obra *Poeta en Nueva York* de Lorca, muy influida, aunque de forma original, por el auge surrealista de aquellos años.

7.5.1. Otros hipertextos.

Un matiz. Son infinidad de hipotextos y referencias de los que se vale Sanchis Sinisterra, mediante su dramaturgia cohesiva, para integrarlos y componer el libreto de *¡Ay, Carmela!* Adquieren especial relevancia las odas, poemas y canciones como ya se ha deslizado en el epígrafe anterior, también algunas referencias o menciones contextualizadoras de la época de esta guerra, personales y quizás desconocidas para parte del público de los 80: Clark Gable, actor norteamericano, estrella de Hollywood muy en boga durante los años 30, el esplendor y categoría que tenía en esos tiempos el teatro de Ruzafa (o Russafa) de Valencia, la alusión al Dr. Marañón (su presunta homosexualidad era vox populi en esa época) o el estilo de las comedias y los galanes de las obras del premio Nobel Jacinto Benavente. Sin embargo, hay que mencionar de nuevo el hipotexto más relevante y evidente, a pesar de que su origen y valor se haya señalado en el apartado referido a los paratextos (epígrafe 7.1.). Se trata del pasodoble *El paso del Ebro* o *¡Ay, Carmela!*, título también de la obra y cuya importancia en la misma es fundamental.

Cabe añadir algo más: esta investigación tuvo acceso a varias versiones del libreto. La más antigua, data de 1989 y pertenece a una edición de la revista teatral *Primer Acto* (1989), titulada *Teatro 1*, que prologaba Joan Casas. En esta versión, al inicio de la obra, durante la primera aparición de Paulino, este no canturreaba la letra de *¡Ay, Carmela!* - como así hace siempre a partir de entonces- si no una canción inventada que luego Sanchis Sinisterra suprimió. Así era la letra:

*Tres colores tiene el cielo
de España al amanecer.
Tres colores, la bandera
que vamos a defender.*

7.5.1.1. Pastiches, parodias y travestimientos.

Gerard Genette señala que las hipertextualidades pueden ser por transformación simple o por transformación indirecta o imitación (1989, p. 17). Según el autor, y tal y como utiliza Sanchis Sinisterra los poemas, es mediante la parodia de transformación mínima. Es decir, el dramaturgo retoma literalmente un texto conocido y le da una significación nueva (Genette, 1989, p.31). Así hace Paulino en el ACTO I con el extracto del poema de Federico de Urrutia *Romance de Castilla en armas* (Versos del 45 al 56, más el 85 y 86) mientras (según indican las acotaciones) se le escapan voluntariamente

unas ventosidades o pedorretas y hace el saludo de Falange Española a la manera de los soldados del Imperio Romano. De esta manera no hace transformación alguna, pero al añadirle una acción física burlesca a Paulino varía el tono y contenido de poema, lo pervierte para conseguir la máxima parodia y tomar una postura. Modifica el significado (en este caso más la intencionalidad del soneto) sin cambiar nada. Con el romance de Urrutia en concreto, descontextualiza su contenido. Se trata de un caso de travestimiento burlesco, tomando como burlesco hacer hablar a los personajes en un lenguaje y acciones triviales y bajas (1989, p. 33).

*Romance de Castilla en Armas*¹¹⁸(Federico de Urrutia) es un romance escrito en el II Año Triunfal del Nacionalindicalismo. Es decir, en el año 1938. La importancia de introducir este texto en la obra es reseñable. Se trata de una oda a la Castilla que simpatiza con los enemigos de la República, escrita por un falangista afiliado desde que se funda este partido, en 1933, y al que llegaron a denominar el “otro Federico”, en contraposición con García Lorca, autor de otro popular romancero, *Romancero Gitano* (1928) y republicano. Resulta un poco extraño que por la época en que se publica, pudiera conocerse en marzo del 38 este romance de Urrutia, que es cuando se supo que acaece esta ficción. Sin embargo, no resulta del todo improbable ya que podría haberse entonado y leído por radio y publicado en octavillas para los miembros del frente sublevado. Por todo ello no puede concretarse que se trate de un anacronismo y de algo imposible, pero sí harto improbable.

Otra parodia del libreto aparece al utilizar el tema de Mostazo y Perelló *Mi jaca* (Perello/Mostazo, 1933) y reescribir la letra para cambiar el tema, pero guardando el estilo. *Mi España* (G. Riapomonte)¹¹⁹ supone un caso de parodia estricta (Genette, 1989, p. 34). Se utiliza primero la versión real y luego se utiliza esta versión rescrita en la letra, con todo lo que supone, para que se note bien el contraste, la posible ridiculez y el fundamentalismo ideológico que se impone en la historia. También para mostrar la sumisión por parte del “pelota” de Paulino al permitir que se cante así (aunque quien lo cante sea Carmela).

¹¹⁸ *Romance de Castilla en Armas*¹¹⁸ lo publica el poeta y periodista Federico de Urrutia en el libro *Poemas de la falange eterna* (Santander. Aldus. S.A. de Artes Gráficas. 1938).

¹¹⁹ El autor de esta parodia en la ficción es el teniente Ripamonte. Evidentemente, se trata de una invención y un caso de manipulación por parte del propio José Sanchis Sinisterra:

Mi España, que vuela como el viento/ para hacerle un monumento/ al valor...de su Caudillo/ Mi España/ está llena de alegría/ porque ya se acerca el día/ de ponernos cara al sol.

Sanchis Sinisterra integra también en el libreto el tema *¡Ay, Mamá Inés!* que tararea Paulino mientras se arrima a Carmela y hace ademán de cubrirla. Se trata de una canción muy popular, jovial, atrevida y alegre cuya letra es de los cubanos Eliseo Grenet y Ernesto Lecuona¹²⁰ que se estrenó en La Habana en 1927. Formaba parte de la zarzuela *Niña Rita* y se popularizó en España interpretada como tema suelto en las revistas y cabarés de la época por ser una canción simpática y sugerente.

A continuación, a partir del cuadro general de Genette (1989, p. 41) de *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* se ofrece un desglose y selección de los distintos hipotextos (canciones, músicas y poemas) que utiliza Sanchis Sinisterra en el texto de *¡Ay, Carmela!*

El resto de las canciones y poemas no son una parodia, ni tienen una transformación. Se trata simples citas textuales o alusiones. Tienen el mismo significado que fuera de la función, terrible para algunos, emocionante para otros. *El dúo de Ascensión y Joaquín* de la zarzuela *La del Manojó de Rosas* (1934. Música de Pablo Sorozábal y letras de Anselmo Carreño y Francisco Ramos de Castro), funciona como elemento popular, animoso y costumbrista. Tampoco las citas, las menciones o cultismos a las hormigas de García Lorca, y los versos de su poemario *Poeta en Nueva York* (1930) y *Romancero gitano*; o la referencias a Pedro Rojas de Miranda de Ebro, del poemario de César Vallejo, *España, aparta de mi ese cáliz* (1938) como símbolo y mártir¹²¹.

El Universo Simbólico de las músicas es, con algún matiz, similar dentro del contexto en que se desarrolla (la Guerra Civil) la narración a como fueron creados. Sólo existe una canción que es menester comentar y que supone todo un descubrimiento de esta investigación. Resulta un anacronismo (aunque, como iremos apuntando, hay más) indudable, muy útil para el contenido simbólico de la obra que el libreto plantea (y posteriormente para el guion y la película): *Suspiros de España*.

¹²⁰Ernesto Lecuona es popularmente conocido por canciones como *Siboney* (1929) o *Malagueña* (1933), entre otras.

¹²¹ *El libreto de ¡Ay, Carmela!* hace referencia varias veces a los versos iniciales de Pedro Rojas, tercer poema publicado por Cesar Vallejo de su libro *España, aparta de mi ese cáliz*, editado en 1939. Se trata por tanto de un anacronismo. Pedro Rojas supone simbólicamente el sufrido trabajador anónimo que bien puede ser un minero, como en el caso del que sufre durante la sublevación minera de Asturias (1934) o de un ferroviario de Miranda de Ebro (localidad limítrofe de Burgos con País Vasco): *Solía escribir con su dedo grande en el aire:/ ¡Viban los compañeros! Pedro Rojas/ de Miranda de Ebro, padre y hombre/marido y hombre/ ferroviario y hombre/padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes.*

Cuadro XVI: Esquema General de las prácticas hipertextuales en el texto teatral *¡Ay, Carmela!*

RÉGIMEN RELACIÓN	LÚDICO	SATÍRICO	SERIO
TRANSFORMACIÓN	PARODIA Canción <i>Mi España por</i> <i>Mi jaca</i> (Perello/Mostazo)	TRAVESTIMIENTO <i>Romance de Castilla</i> <i>en armas</i> (F. de Urrutia)	TRANSPOSICIÓN
IMITACIÓN	PASTICHE <i>Mi España</i>	IMITACIÓN SATÍRICA	IMITACIÓN SERIA Canción <i>Ay, mamá Inés</i> (Eliseo Grenet) <i>Dúo de Ascensión y</i> <i>Joaquín</i> (A. Carreño y F. Ramos de Castro) <i>Suspiros de</i> <i>España</i> (J. A. Álvarez Alonso y letra J. A. Álvarez)

Fuente: Elaboración propia a partir Palimpsestos (Genette, 1989, p.41)

7.5.2. Anacronismos.

Suspiros de España.

Resulta muy curioso en el libreto de *¡Ay, Carmela!* que la protagonista (Carmela) cante la letra del pasodoble *Suspiros de España* (1902). La intención y la carga simbólica es evidente dentro del texto y de la obra, pero existe un problema. El popular pasodoble se compuso y estrenó en Cartagena en 1902. El título, según cuenta el músico y estudioso cartagenero García Segura (1995), le vino a su compositor José Antonio Álvarez Alonso degustando unos dulces conocidos como *suspiros* (avellanas caramelizadas) de la confitería *España* de la Calle Mayor de esta ciudad portuaria. Cada tarde, tras la tertulia del café, el maestro se encaminaba hacia la pastelería y compraba unos *suspiros* antes de regresar a casa y ponerse a trabajar. Por ese motivo tituló a la pieza *Suspiros de España*. Sin embargo, este pasodoble no tenía letra alguna en su origen. El éxito de la pieza traspasó la ciudad de Cartagena y el público de la época entendió que este pasodoble hacía referencia a la añoranza que sentían los emigrantes que se encontraban en las américas (sobre todo durante la Guerra de Cuba, 1898, aunque ya hubiera sucedido) y anhelaban volver a su tierra. Quizás por ello, cuando el maestro Manuel Penella compuso en 1926 la copla *En tierra extraña* -para que la presentara una joven y prometedor cantante, Concha Piquer- incorporó pasajes musicales enteros del ya conocidísimo y popular pasodoble *Suspiros de España* (hipotexto). Es decir, integró este pasodoble dentro de su composición para reforzar la intencionalidad de su tema. Sin duda, Penella y su intérprete, Concha Piquer, lo consiguieron, pues esta copla fue un éxito absoluto desde su estreno.

Manuel Nicolás Meseguer, en su investigación *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista* (2004), relata que una de las producciones españolas que rodó Benito Perojo en Alemania durante la Guerra Civil fue *Suspiros de España*. Una película protagonizada por Miguel Ligero y Estrellita Castro. Según sostiene el historiador cinematográfico, Romá Gubern (1994, p.306):

Suspiros de España supuso el tránsito del populismo republicano (con el tema de la joven gitana que quiere preservar su independencia y autonomía existencial, leal a su grupo) al nuevo orden sentimental del franquismo (con la exaltación del panhispanismo y de la patria lejana pero no perdida).

Meseguer (2004, p. 154) señala que Perojo contrató a Juan Antonio Álvarez (que no era familiar del maestro Álvarez Alonso a pesar de la coincidencia del apellido) para que

le pusiese letra a la conocida melodía con la intención de que la cantara la protagonista de su película, la jovencísima y prometedora Estrellita Castro. El escritor tomó la acepción más sentimental de la palabra suspiro para componer un texto que hablaba de “la nostalgia que siente el que habiendo nacido en España se aleja de esa tierra privilegiada y hermosa” (2004, p.154). Antonio Álvarez, dialoguista de la película y autor de otros cantables, asegura Meseguer que mantuvo ese “sentido” de historia para toda la película.

Estrellita Castro fue, por tanto, quien fue rodada cantando y estrenó en Berlín la letra del pasodoble “Suspiros de España” para la película del mismo título que dirigió Benito Perojo. Según se informa en la revista alemana sobre cinema *Film Kurier* del 30 de noviembre de 1938, hubo un puntual estreno en el Cine Dorado de Zaragoza por esos días. Meseguer (2004, p. 157) especula: “por estas fechas se exhibiría en otras capitales de la zona nacionalista”. El estreno en Madrid, no obstante, no tuvo lugar hasta 16 de octubre de 1939 en el Cine Avenida. Por tanto, y en lo que se refiere al texto teatral de Sinisterra, cuya acción “*no ocurre en marzo de 1938*”, es imposible que Carmela, dentro de la coherencia y verosimilitud de la obra, cante *Suspiros de España* y con la letra original de la película¹²².

En resumen, sorprende que Sanchis Sinisterra, a pesar de tratarse de una ficción, recurra en repetidas veces a los anacronismos y a uno tan evidente como el de esta canción que resulta absolutamente imposible que pudiera haberse entonado durante esas fechas en el Teatro Goya de Belchite.

Otras referencias y algún que otro anacronismo más.

¡Ay, Carmela!, es un texto evocador de una época. Está plagado de guiños a asuntos y chistes referidos a tiempos de la República, lo cual tiene su importancia para ambientar y contextualizar la época. Desde la camisa azul y nueva de Falangista que luce Paulino (así arranca el Epílogo), pasando por alguna broma en referencia a la supuesta homosexualidad del famoso Dr. Gregorio Marañón (casi al final del Segundo Acto durante el sainete del Dr. Tóquemetoda), alusiones paródicas a la proclamación de la II República (“resbalón abrioleño”, en el final del Segundo Acto, también durante el sainete burlesco), referencias a la huida de Alfonso XII de España “con lo puesto”, el 12 de abril

¹²² El pasodoble tiene tres versiones, letras, pero hasta noviembre del 1938, no se conoce ninguna.

de 1931. Hay que señalar, además, alguna referencia al general Yagüe y La Quinta División de Navarra del Cuerpo del Ejército Marroquí y su toma de Belchite.

Existen más informaciones en forma de diálogo que pueden resultar verosímiles para el lector o espectador, pero que son imposibles: durante el epílogo, Paulino le comenta a Carmela (ánima) algunos sucesos que están ocurriendo en la guerra sobre La Batalla del Ebro, en función de la acción dramática (marzo del 38), y que no habían ocurrido aún (más anacronismos):

“PAULINO: Tú no tienes ni idea de lo que está pasando...Las tropas ya se fueron del pueblo, y dicen que han tomado Quinto, Alcañiz, Caspe...Y que van a llegar al mar en unos días...Como no resista Cataluña¹²³ ...” (Sanchis Sinisterra, 2013, p.258)

7.6. Tema y Sentidos.

El libreto de *¡Ay, Carmela!* es un texto artístico de tesis. El contenido o carácter ideológico mantiene una dura pugna con el aspecto artístico del texto.

El Tercer Acto, Epílogo, plantea claramente uno de los asuntos fundamentales que el texto manifiesta. **La segunda muerte de los muertos, el olvido:**

“CARMELA: Para recordarlo todo

(...)

CARMELA: Sí, guardarlo. Porque los vivos en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo. Y hay cosas que...”

(Sanchis Sinisterra, 2013, p.261)

Así lo cree también el propio Sanchis Sinisterra, aunque matiza:

Pronto me di cuenta de que en realidad no era la Guerra Civil, sino el arte contra la guerra. La fragilidad de unos pobres artistas de última categoría, en medio de una situación de violencia brutal (...) Mi intención era rescatar, no tanto un olvido...Yo me temía una

¹²³ Tal y como señala Aznar Soler en su edición de *¡Ay, Carmela!* (2013, p. 258), el 15 de abril de 1938 las tropas franquistas llegaron al Mediterráneo por Castellón, concretamente por Vinaroz. La batalla del Ebro arranca el 24 de julio de 1938, concluyó el 15 de noviembre con la retirada de los últimos contingentes republicanos. El 23 de noviembre comenzó la ofensiva franquista y ya en el 39 ocuparían paulatinamente Tarragona (15 de enero), Barcelona (26 de enero) y Girona (4 de febrero).

conmemoración descafeinada: como se hizo la transición, con guante blanco, sin molestar a nadie, sin pedir cuentas. Había prisa en pasar la página de la Historia, abrirse al futuro, entrar en Europa, etc, etc (...) Yo quería evitarlo dentro de mis posibilidades. El tema esencial de '*¡Ay, Carmela!*'- por lo que se ha representado mucho en América latina- es la segunda muerte de los muertos, el olvido. Carmela es una muerta y luego van a ser más, que no quiere borrarse, disgregarse o dejar de ser. Ella pretende estar ahí como una mosca cojonera... (Ríos Carratalá, 2005)

Esta investigación ha decidido obviar el programa de mano introductorio de la obra que escribió el propio Sanchis Sinisterra. Aunque pueda considerarse como un paratexto (lo es, sin duda), se optó para analizar el texto limpio, tal y como se lo encuentra un director de escena o un actor antes de montar la obra. No obstante, se muestra un extracto para contrastar que Sanchis Sinisterra nunca pensó (el programa de mano data del estreno, 1987) que su obra fuera sobre la Guerra Civil, o al menos no exclusivamente. A continuación, se apunta el comienzo y fin del programa de mano:

¡Ay, Carmela! no es una obra sobre la Guerra Civil, aunque todo parezca indicarlo (...) sino una obra sobre el teatro bajo la Guerra Civil (...) La memoria, sí: única patria cálida y fértil de la rabia y de la idea” (Sinisterra, 1987).

Dimensión simbólica, libreto *¡Ay, Carmela!*

El libreto de *¡Ay, Carmela!* parte de un concepto del noble arte de Talía para darle una vuelta a la tradicional perspectiva calderoniana (*Gran Teatro del Mundo, 1655*). Sanchis Sinisterra se plantea el mundo del teatro como universo particular para tomar una postura ideológica evidente contra las barbaridades de la guerra, la condición del cómico (artista) en una guerra y contra el olvido de esas barbaridades y de los que lo sufrieron. Se trata de un alegato en favor de la memoria, de recordar. El teatro y la metateatralidad del discurso (la estructura enrevesada, la capacidad de retroceder y volver a revivir por arte y magia del teatro, el reencuentro de Paulino con Carmela) se revela como fundamental para convertir o fundir mensaje con forma. La paradoja, tal y como revelan los esquemas actanciales, es que lo falso de Paulino es lo que aparenta ser y vivir, la vida. Está muerto en vida. Sin embargo, lo REAL, lo que es y realmente sabe o se le manifiesta,

su ser, su conciencia (Carmela) y lo que le daría vida, ser consecuente y no un vendido, se encuentra en un plano irreal. En el ánimo de Carmela o su conciencia.

Se debe recurrir y reiterar la analogía, en el plano simbólico, a la novela corta de “*Carmen*” (1847), de Prósper Merimée, y también a su versión operística (1847) de George Bizet (1875) porque ahí también está la tramoya simbólica de *¡Ay, Carmela!* Carmela, una mujer española (representante de lo andaluz y folclórico, esencia de una determinada manera de entender España) es asesinada por los celos de los navarros de Solchaga (Thomas, 1962, p. 436), los militares del ejército sublevado que conquistaron Belchite. Carmela elige la España de la República y no lo pueden soportar, la matan por celos (ideológicos). En *Carmen*, el protagonista, un navarro del ejército invasor, mata por celos a Carmen, cuya pasión y sexualidad es, según explica la novela, más bien dispersa.

La obra teatral termina con Carmela enseñando a pronunciar ES-PA-ÑA al lector (público en la representación). Parece evidente que Sanchis Sinisterra sugiere que el receptor del texto (lector o espectador si la obra es ya representada) está muerto en vida si no quiere o puede recordar, si pretende olvidar lo sucedido durante la Guerra Civil y la dignidad de los muchos que murieron por sus ideas y por la República. Que adaptarse a cualquier circunstancia, ponerse la camisa de turno cada vez, tal y como hace Paulino, supone un perpetuo no ser. Quien interpreta constantemente se convierte en un extraño en el propio escenario del Gran Teatro del mundo, de la vida.

8. *¡Ay, Carmela!* (Guion)

Aclaraciones previas. El guion de *¡Ay, Carmela!* no está publicado. Sí existe una transcripción de la revista francesa, *L'Avant Scene cinema*, cuyo número 486 (noviembre, 1999) anuncia en su portada que en su interior aparecen los diálogos en francés y español. La revista contiene un artículo introductorio de Emmanuelle Larraz sobre el Cine de Carlos Saura y, a continuación, una completa ficha técnica sobre la película en la que se incluye a los autores de este “Découpage”¹²⁴ (1990, p.7):

Découpage

*Découpage plan à plan, relevé et traduction de dialogues*¹²⁵ Yolanda Millan et Jean-Claude Seguin

Las siguientes páginas de esta publicación muestran lo que se promete: un desglose plano a plano, con la duración de cada uno de ellos, de la película más notas de las acciones y una exacta y concienzuda transcripción de los diálogos en francés y español. Se trata sin duda de un encomiable texto, muy interesante, pero **no es el guion de la película**. No es la herramienta que se ha utilizado como guía para producir, rodar y elaborar el film. Es consecuencia del film *¡Ay, Carmela!* (1990). Es decir, un texto posterior.

La presente investigación estudia el guion original (novedad), inédito y fruto de la cortesía de Anna Saura, hija de Carlos Saura, quien lo ha cedido para la presente investigación, aunque existen una serie de reparos que es preciso señalar:

- 1-El guion no está publicado porque los derechos pertenecen a la productora¹²⁶.
- 2-No se ha podido calibrar qué versión de guion se trata pues el texto no lo indica y ni Anna Saura ni Carlos Saura han precisado. Se trata de un documento de trabajo, propio de la naturaleza del guion, y por lo tanto puede haber sido

¹²⁴ Dècoupage se traduce como corte o desglose. En este caso, desglose.

¹²⁵ Desglose plano a plano, notas y traducción de los diálogos.

¹²⁶ Coproducción hispano-Italiana: Iberoamericana Films y Elepi Films. Este trabajo no ha conseguido los derechos, intentó ponerse en contacto con la empresa de producción que realizó el largometraje, pero no obtuvo respuesta ni los permisos para mostrarlo públicamente por lo que sólo se adjunta en los anexos para que el tribunal y los estudiosos lo puedan consultar (queda totalmente prohibida su reproducción, copia y publicidad).

modificado posteriormente o que existieran versiones anteriores y posteriores. Se trata de un guion de 113 páginas que se anuncia como tal y no especifica la versión.

3-Aunque no es el objeto propio de este estudio, se comparó el guion con la película realizada y el texto guarda algunas diferencias (pequeñas, más propias de la puesta en escena y reescritura en montaje) con el film estrenado.

4-El guion presenta una serie de características que se ha considerado necesario precisar antes de pasar a su análisis.

-Es un texto segmentado en tres jornadas y fragmentado en 39 partes (Escenas o Secuencias, sólo se precisa por número y no siempre).

-A menudo no se indica la subdivisión explícitamente. Simplemente aparecen un par de espacios en el texto (interlineado) o se repite el número anterior. Sin embargo, al observar los diferentes cambios de localización o set, se comprueba que esta subdivisión está perfectamente contabilizada a pesar de las “erratas” o “lapsus” que pueda contener el texto.

La presente investigación ha analizado el texto en profundidad y ha llegado a la conclusión (especulativa) de que se trata de una versión de guion claramente finalizada en lo artístico y dramático. Sin embargo, se dejan abiertos algunos matices en función de las necesidades propias otros departamentos de rodaje: es decir, a favor de las contingencias propias del equipo de producción a la hora de marcar concretamente una localización. También podemos presumir que fuera para poder organizarlo y subdividirlo todo en función de las necesidades coyunturales del rodaje (producción, dirección artística, iluminación).

Un ejemplo aclaratorio es lo que en el guion abarca la Primera Jornada (pp. 2-14) y que subdivide en cinco partes (en cursiva, resumen de cada parte) con error en la numeración incluido (ver guion en Anexo II): Títulos, 2, 2, 3, 4.

No obstante, el comienzo del primer segmento de la segunda jornada se señala de manera más concreta y canónica para lo que es un guion, numerando la secuencia, el lugar y si es día, tarde o noche:

10.-CARRETERA Y CAMIONETA POR LA NOCHE

Realmente, si se repasa la Primera Jornada, se comprueba que a pesar de que en el texto se señalan cinco partes, hay otros cuatro espacios o localizaciones (aunque se ubican donde señalan Saura y Azcona) en los que sin duda el departamento de iluminación y producción subdividiría la historia por pura necesidad de rodaje (por localizaciones o sets: paramera, plaza del pueblo, cobertizo, plaza del pueblo anochecer, caja de la camioneta, iglesia, plaza de noche, interior camión y exterior camioneta rumbo a valencia).

Esta pequeña indeterminación o confusión se debe a un problema secular del cine español. Lo apunta muy bien Antonio Sánchez Escalonilla (2001, p. 151) cuando señala que los guionistas y directores españoles se muestran muy reticentes a diferenciar entre el concepto de escena y secuencia: “Es más: la palabra escena está desterrada del vocabulario de nuestro cine por sus connotaciones teatrales, y se prefiere hablar siempre de secuencias” (2001, p.151). Sánchez Escalonilla ahonda en el asunto y señala que en el cine americano no ocurre este problema pues se encuentran claramente diferenciados ambos términos:

Los guionistas y directores norteamericanos denominan secuencias a la unidad de acción dramática, integrada por escenas y determinada por un criterio diegético: un eje planteamiento-nudo y desenlace que no está sujeto a criterios temporales ni espaciales. (2001, p. 152).

A tenor de lo que precisa Sánchez Escalonilla, el guion de Azcona y Saura, sobre el que trabaja esta investigación, está perfectamente desarrollado dramática y secuencialmente. Sin embargo, las escenas están en su mayoría señaladas y algunas simplemente sugeridas.

En resumen, reiteramos que se trata de un guion dividido en tres jornadas y fragmentado en 39 escenas, aunque no todas ellas precisadas absolutamente.

En cuanto a su estructura, más que en tres actos correspondientes a las tres jornadas que plantea, el discurso del guion funciona casi exactamente igual que los cinco actos que planteaba el poeta romano Quinto Horacio Flaco, Horacio:

Prólogo-Prótasis-Epítasis-Catástasis-Catástrofe

8.1. Paratextos.

La portada de guion de *¡Ay, Carmela!* reza así:

¡Ay, Carmela!

Guión de Rafael Azcona
y Carlos Saura

Sobre la obra de teatro
original de José Sanchís Sinisterra

Título. El guion se titula *¡Ay, Carmela!*, coincide con el del libreto teatral de Sanchis Sinisterra. Por tanto, desprende los mismos valores o intenciones que el nombre del texto original. *¡Ay, Carmela!* es el estribillo de un pasodoble titulado *El paso del Ebro o ¡Ay, Carmela! o ¡Ay, Manuela!* La canción data de alrededor de 1812, aproximadamente, y nace durante la Guerra de la Independencia de España (1808-1814) contra las tropas napoleónicas. Se trata de una canción reactualizada durante la Guerra Civil por los milicianos. La entonaban principalmente las brigadas internacionales (ver epígrafe referido a paratextos y título del Libreto, 7.1). También tiene relevancia el título por la importancia del nombre de Carmen y lo que representa a raíz de la novela de Prosper Merimée y la ópera de Bizet igualmente referida. Esta coincidencia (voluntaria) de título entre libreto y guion revela dos cosas:

1-El reconocimiento al hipotexto fundacional del que parte el guion. Es decir, especifica y menciona la obra teatral de la que se parte: el texto teatral de Sanchis Sinisterra.

2-La voluntad consciente de aprovechar el prestigio y éxito del libreto, obra teatral escrita (1985-86) y, luego, la obra representada. El título y el éxito de *¡Ay, Carmela!* suponía para la futura película una excelente campaña de marketing pues, tal y como señalan las fuentes consultadas, durante la escritura del guion y

el rodaje de la película la obra seguía en cartel con una afluencia de público más que notable¹²⁷.

Autoría y origen.

La portada del guion señala debajo del título:

“Guión de Rafael Azcona
y Carlos Saura”

No aparece señalado de qué versión se trata (primera, última, definitiva, etc.), solamente el tipo de texto: “Guión”¹²⁸. A continuación, aparecen nombrados los autores del texto: guionistas, con nombre, apellidos y por orden alfabético.

La última frase escrita de la portada dice así: “Sobre la obra de teatro original de José Sanchís Sinisterra”. Un párrafo revelador en varios aspectos:

-No se lee “Basado en...”, “Una adaptación de...”, “Inspirado en...”. El texto dice: “Sobre la obra de teatro original de José Sanchís Sinisterra”. Según establece el diccionario de la RAE, la preposición *sobre* puede indicar, entre otras cosas: “Encima de”. “Acerca de” (Sobre aquello de lo que trata), “Con dominio o superioridad”, “Además de...”, “Cerca de otra cosa, con más altura que ella y dominándola”¹²⁹.

-Los guionistas dejan claro que trabajan partiendo de una “obra de teatro original...”

-Por último, los guionistas escriben el nombre del autor de la obra, “José Sanchís Sinisterra”. Existen infinidad artículos, estudios y todo tipo de textos sobre José Sanchis Sinisterra y, además, por aquellos años gozaba de gran predicamento

¹²⁷Aznar Soler (Sanchis Sinisterra, 2013, p.58) señala los datos de la revista El Público y sólo en Madrid durante el año 1990 hubo 205 representaciones y 62.087 espectadores y en Barcelona, 91 representaciones y 57.322 espectadores. El estreno en Madrid acaeció el 3 de octubre de 1988 en el teatro Fígaro. A través de un Resumen de recaudación de los teatros de Madrid entre 1 de septiembre de 1988 y el 31 de agosto de 1989 de la revista El Público, ¡Ay, Carmela! también había encabezado holgadamente la recaudación durante la temporada 1988-1989.

¹²⁸ La tilde en la o de Guión revela que no se trata de un texto actual. Hasta las últimas recomendaciones de la RAE (Real Academia Española de la Lengua), era ortográficamente correcto y obligado acentuar esta palabra; guión.

¹²⁹ No corresponde a esta investigación enjuiciar la actitud del guion respecto al libreto. Simplemente se deja constancia de lo que aparece escrito.

popular debido al éxito de su obra teatral *¡Ay, Carmela!* Tal y como escribe Joan Casas (1989, p.10) en el prólogo de la primera edición de *¡Ay, Carmela!*, editado por la revista *El Público*¹³⁰: “José Sanchis (sin acento en la i) Sinisterra...”. Sin embargo, los guionistas escriben “Sanchís”, lo que puede indicar el escaso o nulo contacto mantenido entre guionistas y autor.

8.2. Estructura.

Jornadas, no Actos. Hay otro elemento paratextual y que, en este caso, establece la estructura misma del texto. Tras la portada, solitario, en la página dos, aparece escrito “PRIMERA JORNADA”; luego, en la página doce, también como única inscripción se lee, “SEGUNDA JORNADA”; en la página 34: “TERCERA JORNADA”. Es decir, el texto ya indica que opta por una estructura clásica, de tres partes, cuya vertebración es puramente temporal. La historia y el relato del guion sucede y se desarrolla, puede suponerse a priori y así se confirma tras la lectura del guion, en tres jornadas (no actos, partes, cuadros o bloques temáticos) cronológicamente consecutivas, en tres días. No obstante, estas jornadas cumplen exactamente la función de actos clásicos del teatro (pero no es exactamente así, tal y como se señalará en el epígrafe 8.2.2. -Discurso. Estructura y tiempos-).

8.2.1. Historia.

El Guion y el Libreto de *¡Ay, Carmela!* no narran lo mismo, por contenido y, como rasgo más evidente, por forma. A continuación, se presenta un resumen de la historia que el guion de *¡Ay, Carmela!* cuenta:

“Carmela y Paulino, varietés a lo fino”, es una compañía que durante la Guerra Civil de España actúan casi en primera línea del frente para entretener a la tropa. El grupo lo componen Carmela, Paulino, un matrimonio casado por lo civil, y Gustavete, un zangolotino adolescente y mudo que les ayuda y sólo se comunica con una pizarra. Sufren muchas penurias y una noche, tras actuar en Montejo, ven que no tienen ni para comer y que les echan de la iglesia donde dormían junto a la tropa porque llegan heridos, deciden robar gasolina para poder salir de allí y se marchan a Valencia en su camioneta.

La noche, el sueño, el amanecer y la niebla les despista y aparecen entre casi oníricamente unos militares nacionales que les detienen cuando descubren que van rumbo

¹³⁰ Fue el número 1 de su colección *Teatro*.

a Valencia y que guardan una bandera republicana entre el atrezzo que llevan en la camioneta. A pesar de sus mentiras y embustes, Paulino, Carmela y Gustavete, acaban encerrados en la escuela/prisión donde sólo hay brigadistas internacionales y los *rojos* de ese pueblo. Carmela conoce a un brigadista, un polaco amable que cuando ella le dice que se llama Carmela, él entona junto a sus camaradas la canción de *¡Ay, Carmela!* Los nacionales le dan el *paseillo* a un grupo entre los que se encuentra el alcalde del pueblo. Al día siguiente los militares reclaman a los cómicos. Son ellos y creen que los van a matar, pero no. El teniente italiano del Teatro Goya, Ripamonte, les propone celebrar una velada en honor al ejército sublevado y a sus colaboradores (italianos y alemanes). Aceptan.

Carmela no está por la labor, menos aun cuando ve que no tiene su vestuario y se lo tiene que apañar con unas cortinas de una casa-tienda de tejidos que pertenecía al alcalde. Gustavete le ayuda. Paulino, sumiso, prepara la Velada y acepta todas las indicaciones del director de escena, el teniente italiano, Ripamonte. Entre todo lo que le ordena (odas fascistas, pasodobles cambiados de letra para enaltecer el orgullo patrio...) hay una escena vodevilesca que termina con una parodia a la república. Carmela se niega a hacerla, aunque Paulino le convence.

Los militares italianos, nacionales, alemanes y marroquíes abarrotan el teatro, con los mandos en primera fila. Hasta parece que el mismísimo Franco ha acudido. Comienza la velada y es un poco desastre, pero la cosa funciona. Carmela se va indignando porque dice tener la regla, ha bebido y además han llevado a los brigadistas internacionales, incluido el polaco. Las canciones de Carmela enardecen al público y algún poema de Paulino también. Incluso actúa el teniente Ripamonte con su “escuadra” cantando el “*facceta nera*”. Carmela ha visto al polaco entre los presos ubicados por obligación en el gallinero y ya ha soltado alguna inconveniencia en el escenario que ha enfadado al teniente y a Paulino, quien ha mediado entre ambos para que no entren en disputas.

Finalmente, les toca hacer el número ofensivo a la República, “La República va al doctor”. Paulino hace de doctor, Carmela de paciente y Gustavete de su marido. Carmela está como ida, todo lo tiene que hacer Paulino. Al final le quita el abrigo y Carmela está sólo embutida en la bandera de la República. El polaco y otros brigadistas comienzan a entonar el *¡Ay, Carmela!* Les responden desde la platea los nacionales con el “*Cara al Sol*”. Carmela canta también el *¡Ay, Carmela!* Los guardias empiezan a pegar

a los presos, brigadistas, y Carmela se lo recrimina. Paulino intenta evitar males mayores siguiendo en su papel y tirándose pedos. Desde la platea un militar nacional dispara a Carmela y la mata. Gustavete grita el nombre de Carmela.

Días después, Paulino y Gustavete están al lado de la carretera, parece que han recuperado la camioneta. Están ante tierra revuelta al lado de la tapia del cementerio, pero fuera del camposanto. Gustavete deja su pizarra sobre la tierra removida y en ella se lee:

“Carmela: 1900-1938”.

FIN

8.2.2. Discurso.

El guion de *¡Ay, Carmela!* se caracteriza porque su discurso se transforma, se esconde en la historia. La trama narrativa que se relata en el guion coincide exactamente con la historia que se plantea. Se trata de un relato clásico propio y adecuado para una película de lo que se denomina Cine Clásico en función de lo que señalan Aumont, Bergara, Marie y Vernet (1985, p. 120), a partir de lo que se desprende de los postulados de Noël Burch (1970, pp.145-162). Está narrado en tres días de la vida de Carmela, Paulino y Gustavete. Es un relato lineal, en el tiempo narrativo, de tres jornadas consecutivas cronológicamente durante la Guerra Civil de España. Tres Jornadas, a su vez subdividido en 39 secuencias, conforman la narración. Existen abundantes elipsis para seleccionar la información, con una frecuencia narrativa singulativa que juega con diferentes voces narrativas, fundamentalmente focalizadas en Carmela, Paulino (y Gustavete), la mirada y la voz es la de un narrador omnisciente. Contado siempre desde un nivel intradieгético y a veces metadieгético (se desarrolla y se cuenta la acción, o se desencadena el conflicto, dentro de una representación interna de la propia narración y la narran y provocan los personajes haciendo de actores). El tiempo narrativo de esas voces siempre es simultáneo para el lector del guion y para los personajes. Ambos reciben la misma información y en el mismo momento de la peripecia.

Tal y como lo escriben Azcona y Saura, las Jornadas podría considerarse que coinciden con los tres actos clásicos y aristotélicos: planteamiento, nudo y desenlace de la historia o también se podrían decir exposición, peripecia y catástrofe. No obstante, lo dividen en Jornadas por la temporalidad, pero no coincide exactamente con los momentos dramáticos. Si buceamos y analizamos un poco en la estructura, parece evidente que

podríamos subdividirse algo más y llegar a las cinco partes que el profesor Sánchez Escalonilla (Sánchez Escalonilla, 2001, pp.118-119), y otros muchos autores, como ya vimos anteriormente, señalan y que ya planteaba Horacio:

Prólogo-Prótasis-Epítasis-Catástasis-Catástrofe

Muy resumidamente podría señalarse que el Prólogo es el acto por el cual se ubica y se establecen los antecedentes de la acción y el ambiente. La Prótasis (primera parte del discurso que se cierra o completa en la apódosis) comienza donde arranca la acción como tal o hasta el primer punto de giro. En este caso Prólogo y Prótasis coincidirían con la PRIMERA JORNADA del guion de *¡Ay, Carmela!*

La Epítasis (del lat. Tardío. Literalmente intensificación. Parte que sigue a la introducción de un poema. Prefijo epi: sobre o encima. Tasis: de taino estirar. Sufijo -sis: acción) por su parte, sería todo el desarrollo de la acción a partir del primer punto de giro y que en “*Ay, Carmela*” podría considerarse que es toda la SEGUNDA jornada y una parte de la TERCERA, justo hasta que comienza la función o Velada Patriótica.

La Catarsis (purificación) o clímax de la historia tiene como momento álgido el Final de la Velada con el sketch o sainete de “*La República va al doctor*” y el asesinato de Carmela (Catástasis).

La Catástrofe (del griego, ruina o destrucción) o final sería ese asesinato, el desastre y enfrentamiento ideológico con el que termina la función, el grito de Gustavete: (elipsis) Paulino y Gustavete dejan unas flores en la tumba de Carmela, ubicada fuera del camposanto (cómicos de la legua), y el pizarrín de Gustavete con la fecha (1900-1938). Luego emprenden la marcha en la camioneta.

Respecto al Libreto, Azcona y Berlanga se inventan fundamentalmente el prólogo en Montejo y toda la peripecia en la que huyen rumbo a Valencia tras robar gasolina, cómo se quedan dormidos, les detienen y en ese momento se percatan de que se habían perdido y ahora están en la zona sublevada.

A continuación, se ofrece un resumen de elaboración propia en función de las jornadas y las escenas que a veces se indican, otras sólo se sugieren, en el guion de *¡Ay, Carmela!*

Primera Jornada: Secuencias 1-9 (Resumen)

Comienza en una paramera en la que se escuchan el estruendo de bombas y disparos, al fondo se vislumbra un pueblo. Una localidad destrozada por la guerra, un cine derruido, el cartel de una función de Carmela y Paulino mientras se escucha la canción “Mi jaca” que, inmediatamente, ya está Carmela cantando en un establo ante brigadistas y milicianos. Desarrollan Carmela y Paulino su espectáculo, con petición de pedos incluida, y una alegoría a la República que exalta a la tropa. ELIPSIS. Gustavete, Paulino y Carmela cenan transparente embutido en la caja de una camioneta. ELIPSIS. Los tres duermen en la iglesia junto a la tropa y les echan porque llegan heridos. Salen a la plaza, roban gasolina y se marchan rumbo a Valencia.

Segunda Jornada: Secuencias 10-19 (Resumen)

Paulino se duerme conduciendo y Gustavete le sustituye. Paulino duerme con Carmela en la caja de la camioneta. ELIPSIS. Amanecer y niebla. Una canción espabila a Gustavete que para la camioneta sale en busca del origen del cántico y se topa con unos militares que la cantaban. No les reconoce como nacionales o sublevados y les dice que van a Valencia. Les detienen al descubrirles una bandera republicana entre el atrezzo. ELIPSIS. Les interrogan en el Casino de un pueblo que parece recién tomado. Paulino hace lo imposible, pero les detienen, les requisan la camioneta y les envían a una escuela prisión. Allí conocen a brigadistas, Carmela entabla amistad con un polaco, y ven como fusilan al alcalde “rojo” del pueblo junto a más gente.

Tercera Jornada. Secuencias 20-39 (Resumen)

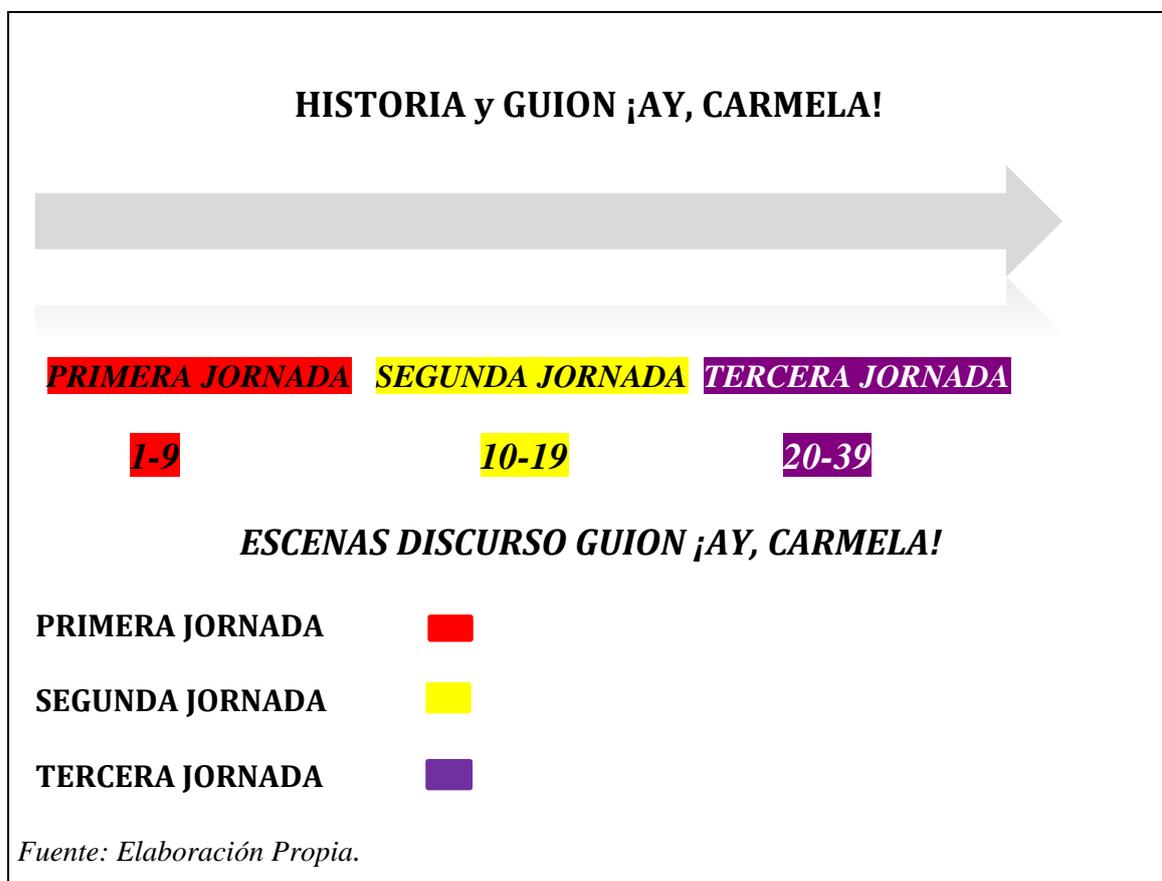
Al día siguiente, avisan (a los cómicos) y los llevan al Teatro Goya del pueblo. Ellos creen que les van a matar. Paulino hace lo imposible por hacerse entender y negar que es republicano, solo es un simple cómico. Un teniente italiano les propone que actúen esa noche en un homenaje al ejército nacional y a sus colaboradores (italianos, alemanes y ejército marroquí) en el conflicto. Ellos aceptan, aunque Carmela no se lo toma muy bien pues tiene sus cosas en la camioneta que les han requisado. ELIPSIS. “Apañan” lo que pueden en una tienda de telas y tejidos/casa requisada. Carmela descubre que se trata de la casa y la tienda del alcalde asesinado. El teniente le muestra y ordena el programa que van a celebrar. Paulino acepta. Carmela no lo tiene claro. Le parece que hay un número ofensivo a la República, a los polacos y a todo. ELIPSIS. Va a comenzar la velada y han llevado a los polacos para que la vean, además de a todos los miembros del ejército

nacional. La velada es un poco desastre y Carmela se va enfadando porque no quiere hacer el número de la República. Comienza a salirse del texto y la actitud deseable y estipulada por Paulino y el teniente Riapamonte para la función de variedades. Finalmente, durante el número de la República se queda pasmada. Debe “morcillar” Paulino para salvar el número y no disgustar a las autoridades y público ahí congregado, todos militares de la España sublevada excepto unos presos de las brigadas internacionales a quienes han llevado encadenados a gallinero. Ella ha visto al polaco y el polaco a ella, quien junto al resto de presos entonan el ¡Ay, Carmela! Ella los acompaña y grita a los guardias cuando empiezan a arremeter contra los presos. Paulino se tira pedos y hace humor básico para despistar a la platea de militares, pero es inútil. Un militar indignado desenfunda el mauser, dispara a Carmela y esta muere. Gustavete, el mudo, grita: ¡Carmelaaa! ELIPSIS.

Gustavete y Paulino dejan flores en la tumba de Carmela y se van en la camioneta.

Fin.

Cuadro XVII. Esquema Discurso-Historia y Estructura (guion ¡Ay, Carmela!)



8.3. Niveles, Tiempos y espacio.

Espacio: el guion se desarrolla en varias localizaciones del frente de Aragón. Comienza en una paramera y termina fuera del cementerio de Belchite, al lado de una carretera y en su inmensidad. Recorre Montejo: un establo de ese pueblo, la iglesia desamortizada, la plaza de Montejo; luego Belchite: el casino de Belchite, el grupo escolar Joaquín Quiñones (cárcel), las calles del Belchite, la tienda de telas y la casa requisada al alcalde comunista, las cocinas de los italianos y el gran teatro Goya de Belchite (desde las bambalinas y la sala de maquillaje, pasando por el escenario, la platea, hasta el gallinero.

Solo existe un nivel de tiempo y espacio; la realidad de los protagonistas en Belchite y alrededores durante tres días de la Guerra Civil. El empleo de una diversidad espacial por parte de los guionistas ilustra en gran medida la realidad de todo tipo de gente durante la guerra civil española.

8.4. Acotaciones y diálogos.

Acotaciones. El guion, a través de las acotaciones, marca perfectamente las distintas localizaciones y escenarios (espacios), el tono y las circunstancias del relato. No se recrea en el lenguaje, determina acción y espacios de manera sencilla y directa, aunque establece el tono. Se utiliza un lenguaje eminentemente funcional, poco sugerente y poético, aunque muy eficaz. Se trata de una narración de corte realista, tampoco se da una amplia profusión de detalles salvo si resulta imprescindible. Hay que remarcar que el recurso del pizarrín para caracterizar al personaje de Gustavete siempre sorprende y a menudo añade dramatismo y negrura al relato: las erratas en la redacción con la tiza, las sumas erróneas, etcétera, constituyen la propuesta más tierna y certera de humor. Es un “alivio” humorístico de los que hiela la sonrisa. Predominan las acciones sobre los diálogos, pues se desarrollan más escenas que en el libreto y en más espacios. La escena de la muerte de Carmela, mucho más detallada y descrita que en la obra (Tercera Jornada, Escena o Secuencia 38, páginas de 104 a 112 del guion), es puramente cinematográfica y resulta aún más dramática que en el libreto, seguramente porque va aumentándose la tensión dramática progresivamente. Se trata de una evolución a partir del germen propuesto en el final del segundo acto del libreto.

Diálogos. Los diálogos, al igual que las acciones, caracterizan a los personajes. En este caso, el guion toma como referencia el libreto. Adopta modismos y respeta el tono del texto teatral para continuar con un grado más de costumbrismo. Se rebajan los cultismos

y las referencias temporales (hormigas, Pedro Rojas, las referencias al Dr. Marañón...). Destaca en general que el contenido de los parlamentos es menos ideologizado y simbólico que el del libreto. El texto de los diálogos de Carmela y Paulino es mucho menos narrativo, más directo y prosaico, aunque algo menos chabacano (o al menos más contextualizado el chabacanismo) que en el texto teatral, quizás por estar repartido entre más personajes. Es un texto mucho más coral.

8.5. Personajes.

Muchos son los personajes implícitos del libreto que se materializan en el guion. Saura y Azcona realizan una encomiable y muy inteligente reconstrucción, casi arqueológica, humanizando y otorgando voz a seres que apenas se apuntaban en el texto anterior (alcalde, polaco, oficiales y militares que les detienen, etcétera). El teniente Ripamonte y Gustavete, se convierten en personajes principales y, a continuación, junto a Carmela y Paulino se ahonda en sus características como tales. Destaca sobremanera, como invención de personaje original, el Conductor/Vigilante murciano de ambulancias de la Secuencia 4 (Primera Jornada) al que entretiene Carmela para que Paulino y Gustavete puedan “sisar” gasolina. Nos detendremos en los más importantes: Carmela, Paulino, Gustavete y el teniente Giovanni di Ripamonte.

Carmela no es una analfabeta absoluta, tal y como apunta el texto teatral. Se trata de una mujer de mayor edad, carácter y sus frases son más cortas y fijadas en lo que está ocurriendo. Se depende por el texto de la protagonista, que es una bailaora eminentemente de folclore andaluz con tintes de vedette, opositora al régimen franquista pero también a los límites de una sociedad patriarcal (al menos en apariencia) por lo que termina fusilada, callada para siempre. Sus parlamentos no narran ni relatan otros acontecimientos, como ocurre en el texto teatral, salvo en momentos puntuales, aunque se centra claramente en marcar y mostrar su evolución interna. Una evolución que se representa a través de su actitud y sus reacciones en función del instante que está viviendo. Evidentemente influye en la desideologización aparente con respecto al libreto que **el personaje de Carmela está vivo**. Va evolucionando de manera progresiva, conforme se suceden los obstáculos, las jornadas y las necesidades dramáticas que requiere la historia. Se trata de una mujer terrenal, pícara y nada ingenua cuya actitud, humanidad y fraternidad va creciendo desde la primera jornada hasta el desenlace final. Es una gran madre que hace una elección pasional, connatural a su naturaleza (simbólica, al menos).

Paulino. Supone el mayor cambio entre el libreto y guion. El cobarde y “cagón” se transforma en el aparente protagonista, el macho racional, que termina finalmente enterrando a una Carmela, a pesar de sus vanos intentos por evitarlo. El desarrollo de sus líneas de diálogo está inspirado en el libreto, pero al no tener mala conciencia, ni estar borracho, adquiere un tono más vivo. Estamos ante un cobarde sorprendente y resolutivo, un tipo listo menos esquemático en todo que el personaje del libreto. Destacan sus reflexiones potenciadas sobre comida (algo que perfectamente puede achacarse al gran Rafael Azcona¹³¹) y los razonamientos ideológicamente prosaicos que no aparecen en el libreto. Se trata de un personaje menos zafio y caricaturizado que el del texto teatral, resulta algo más indirecto y, a juicio del autor de esta investigación, sin la evolución y arco dramático que demuestra el personaje teatral. Tal vez por encontrarse un Paulino y otro en distintos momentos de la historia,

Gustavete. Seguramente sea el gran ejercicio de creación del guion y la película. Supone una significativa y magistral estrategia para añadir un recurso fantástico y dotar de variedad humorística y trágica (tragicomedia) al producto artístico definitivo, la película. La adopción poética de lo que se sugiere en los diálogos del libreto, la ambigüedad o exceso de significado, en cuanto a personajes implícitos inspira a Saura y Azcona para materializar a este lazarillo mudo, hambriento, zangolotino y lleno de tierna negrura. Es la presencia de la picaresca del Siglo de Oro en el film, además del “hijo” que no tiene la pareja, la víctima de los desfogues violentos de Paulino y el desahogo emocional o referencia de esa posible madre frustrada que es Carmela.

Teniente Giovanni di Ripamonte (secundario). Se trata de otro personaje construido a partir de los diálogos y acotaciones que se refieren en el libreto sobre un individuo al que se menciona pero que jamás aparece en la obra teatral. Creado en tono esperpéntico, su modo de hablar mal el castellano, así como su actitud enajenada, esperpentina el carácter tiránico de ese personaje que estaba implícito del libreto. Su materialización le convierte en un tonto, algo no tan evidente en el texto teatral lo que desideologiza también el guion, le quita relevancia para cargar sutilmente las culpas en Paulino, Carmela y Gustavete. Su humanidad y carácter humorístico, se basa en su desconocimiento del castellano y un ego

¹³¹ Las brillantes ocurrencias con la comida de por medio en los guiones de Azcona son conocidísimas. Basta con señalar la lapidaria frase del personaje de Gabino Diego en *Belle Époque* (1992) cuando se encuentra al sacerdote que se ha suicidado en la iglesia: Pero... Con lo que le gustaba comer. Las constantes referencias a la paella en *La Corte del Faraón* (1986), el motivo por el que un grupo de soldados republicanos se infiltran en el bando enemigo en *La vaquilla* (1984) o el móvil que utilizan los invitados del film *La grande bouffé* (1973) para suicidarse, la comida.

artístico (famoso director en Italia) del que se aprovecha fundamentalmente Paulino, aunque también Carmela y Gustavete. La más “beneficiada” es Carmela, pues el carácter torpe, soso e idiotesco de Riapamonte, ridículo en varios pasajes, le permite a la protagonista perderle el respeto y el temor cuando decide desobedecer.

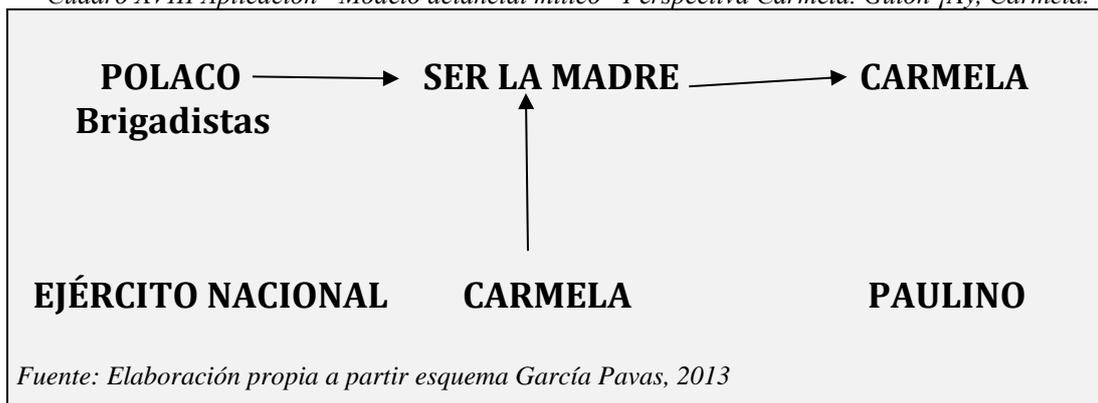
8.6. Esquemas actanciales (Dos perspectivas).

Existen diferentes perspectivas a la hora de comprender o aplicar los esquemas de las Esferas Actanciales al guion de *¡Ay, Carmela!* En el texto guion tenemos a los dos protagonistas vivos (Carmela y Paulino), tres con Gustavete, con lo que se pierde simbolismo y fuerza respecto al libreto (la historia ya no se relata desde la conciencia de Paulino) y, sin duda, la principal heroína (o protagonista) del texto, si no lo era ya, y su posterior película es Carmela. Al menos, la presente investigación se decanta por aplicar las Esferas de Greimas primero desde la perspectiva de Carmela. Hay que considerar que la focalización narrativa del relato que emplean Azcona y Saura es externa, toman distancia. Está centrada en los protagonistas, fundamentalmente Carmela, pero muestra exclusivamente lo que se ve y se oye, lo que hacen y sucede. Es decir, en ningún momento ni el narrador ni los lectores accedemos a los pensamientos de los personajes. No se entra su conciencia. La información es restringida y personajes y lector (futuro público) se entera de los acontecimientos prácticamente a la vez que los personajes.

Perspectiva Carmela. Puede considerarse que la acción dramática que aparece escrita en el guion de *¡Ay, Carmela!*, es un viaje hacia la dignidad y la muerte. Carmela es el sujeto y su objeto, llegar a ser una gran madre justa (República en el plano simbólico) y sacrificarse por sus hijos.

El papel de destinador lo asignamos a las injusticias y penurias de los brigadistas personificados en el polaco y en la dignidad de la República (que ella representa). Es decir, la destinataria sería también la propia Carmela (y el alcalde asesinado, los presos del grupo escolar, etc...) al investirse con la bandera. El oponente más inmediato es Paulino (y el teniente), quien pretende que haga algo indigno y supone su obstáculo para ser madre real en vida y en el plano simbólico. El adyuvante podría ser la amenaza del ejército (personificada en el teniente Riapamonte) o incluso la alegoría ofensiva a la República que supone el detonante definitivo para que ella se rebele y se sacrifique.

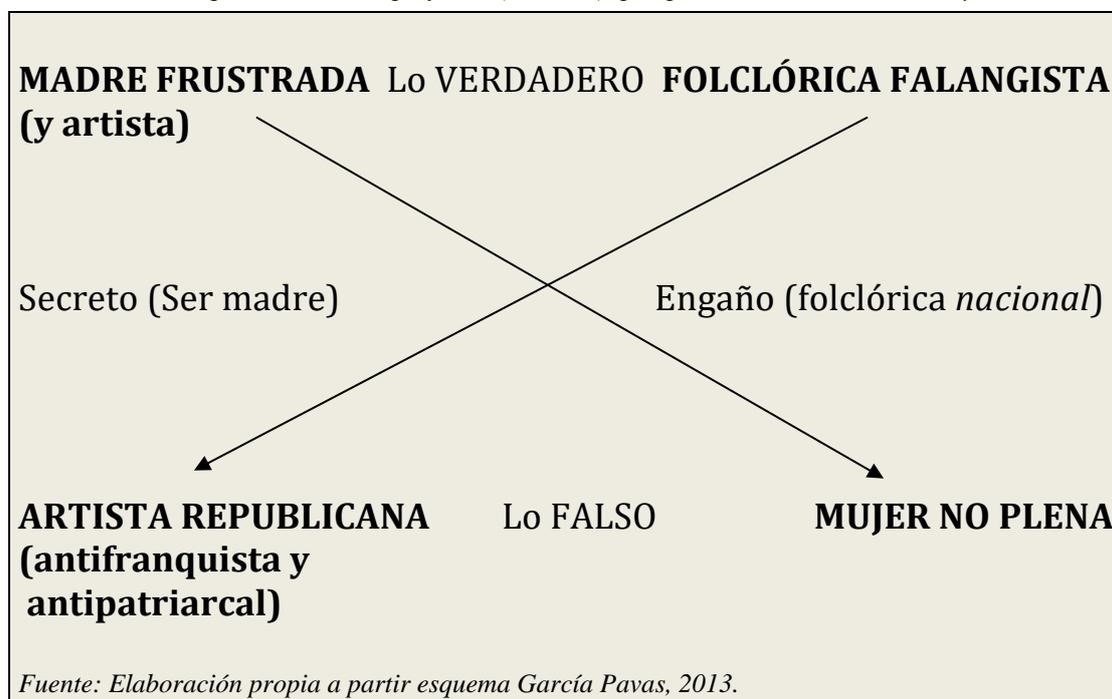
Cuadro XVIII Aplicación “Modelo actancial mítico” Perspectiva Carmela. Guion ¡Ay, Carmela!



Fuente: Elaboración propia a partir esquema García Pavas, 2013

En cuanto al Modelo Actancial Profundo, Carmela es una “mujer de”, folclórica y artista, que piensa o decubre que no está plenamente realizada porque no es madre, está mal casada y solo es artista (y a su nivel). Por obligación de su marido, que ni siquiera lo es a sus ojos, debe convertirse en una folclórica falangista (Cuadro XIX), lo que le impide ser una artista de verdad y, además, ni siquiera llegará a ser madre porque Paulino tampoco quiere casarse. En el terreno simbólico, Carmela es una mujer justa y plena que por eso se rebela.

Cuadro XIX. Esquema Actancial profundo (Greimas), perspectiva Carmela. Guion “Ay, Carmela”

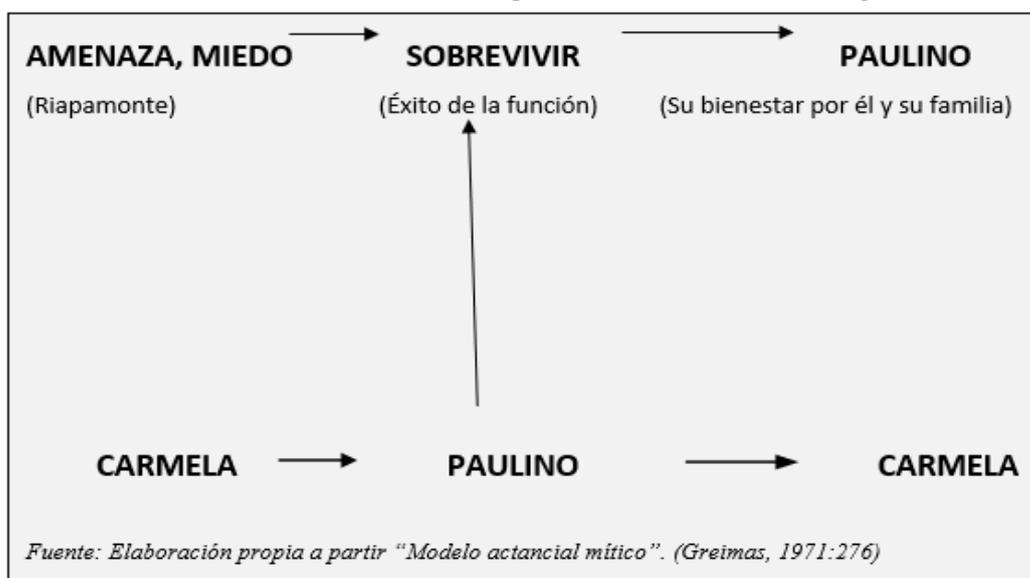


Fuente: Elaboración propia a partir esquema García Pavas, 2013.

Perspectiva Paulino. La acción dramática que aparece escrita en el texto guión “*¡Ay, Carmela!*”, desde el punto de vista de Paulino, le considera como el sujeto. Su objeto sería **sobrevivir**, subsistir en tan complicadas circunstancias y tiempos. Durante la Primera Jornada, su objeto sería que el público salga contento de una representación muy a favor de la ideología del frente (republicana) donde actúan y que les salgan más bolos (comer). En un nivel menos relevante, tal vez que le consideren artista, aunque lo primero es agradar al público (pero no se pedorrea en la Primera Jornada del guion a pesar de que se lo solicitan). Al final de la Primera Jornada, su objeto sería conseguir gasolina gratis para poder marchar a Valencia (y así comer y conseguir más bolos). Luego, tras perderse (Segunda y Tercera Jornada), intenta hacer todo lo posible para que les dejen libres (a él y toda su particular familia, Carmela y Gustavete), sobrevivir. Es decir, salvar la vida y salir los tres indemnes de tan peligrosa peripecia. Para ello necesitará que la representación teatral quede a gusto de Riapamonte y de todos los militares del bando nacional, del público que asiste a la Velada Alegórico-Patriótica.

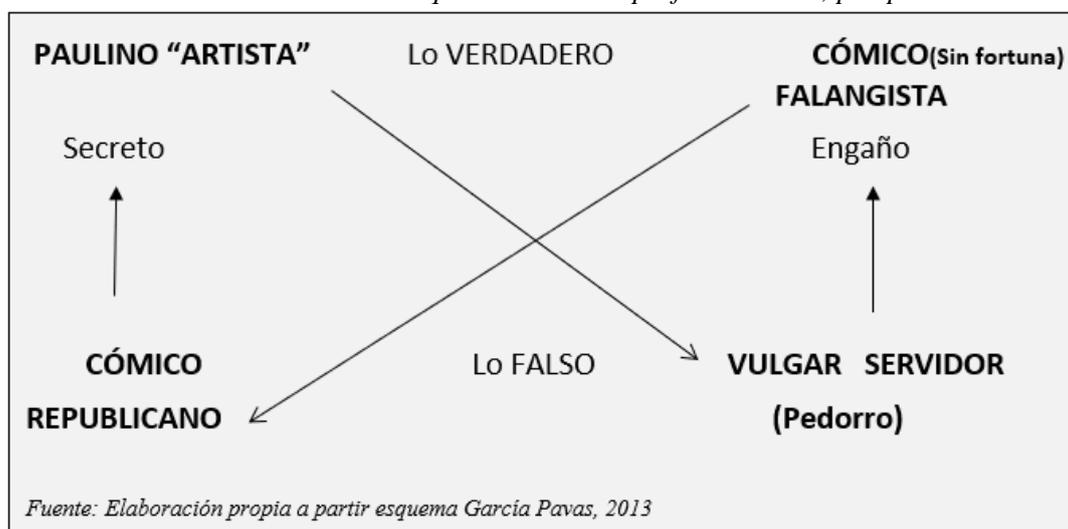
El destinador en general sería, al principio, el concepto de satisfacer al público y que así les salgan más bolos (por él, su compañía y su familia), luego las ganas de marchar a Valencia y desde que les apresan será la amenaza del ejército franquista y el miedo a que los maten (el más importante). Es decir, sobrevivir al problema en el que se han visto envueltos y para ello depende del éxito de la función; el destinatario, será el mismo Paulino, su familia y su bienestar. En la parte del adjuvante (eje) se emplazaría en Carmela, pues la utiliza primero como gran artista, luego como señuelo para entretener al soldado rojo para poder robar gasolina y huir a Valencia y, finalmente, porque sin ella (bastante menos Gustavete) no puede hacer la función, es decir, actuar y salir ileso de Belchite. Sin embargo, por acción del adjuvante (Carmela) la Velada se torcerá y mucho. Es decir, Carmela y la justicia son el oponente, intentan impedir que la función sea un éxito y un “chuleo” a los presos. De hecho, será tal fracaso, que acabará con la muerte de Carmela. Su realidad y destino como actor e individuo, en la narración del guion es salir indemne y salvar a su familia, pero es incapaz de conseguirlo. (Cuadro XXI).

Cuadro XXI. Esquema Actancial Guion. Perspectiva Paulino



Actancial Profundo, desde la perspectiva de Paulino, sería el siguiente (Ver Cuadro XX). Paulino es (ser) un hombre con sus ínfulas de artista y jefe de su compañía y su familia. Un tipo bastante egoísta, por cierto. Su secreto es que huye a Valencia con los suyos desde el mismo frente republicano (retaguardia) y lo que **no puede parecer** es que se trata de un miserable cómico republicano. Debe parecer un humilde pero gran cómico y empresario de variedades falangista. Para ello se convierte en un servidor de los falangistas. La paradoja es que no deja de ser siempre un vulgar servidor pedorro. No cambia nada, el ser y no ser en este caso están de lo más diluidos. Siempre es un servidor pedorro, aunque por diferentes motivos (hambre o hambre y subsistencia). Prácticamente carece de transformación dramática (apenas cambia en esencia). Es incapaz de cambiar.

Cuadro XXII. Esquema Actancial profundo Guion, perspectiva Paulino



8.7. Hipertextos en el Guion.

El hipotexto más evidente del guion de *¡Ay, Carmela!* es, sin duda alguna, el libreto teatral de Sanchis Sinisterra. Es la semilla de este texto guion, que es diferente pero que está muy emparentado. El libreto de *¡Ay, Carmela!* es su cuaderno de navegación y no hay parte que no utilicen, excepto algún párrafo sobre los recuerdos y una traslación del Epílogo teatral que le quita al texto guion gran parte de la carga reivindicativa que posee el Libreto. Conserva este Guion también el espíritu del hipotexto formal más directo del libreto, *El viaje entretenido* (Rojas Villadandro, 1603) por su realismo costumbrista, picaresca y el humor. Un humor negro, negrísimo y secular de la tradición española que ya se encuentra en los primeros textos de Rafael Azcona (por ejemplo, en las novelas *Los muertos no se tocan, nene*, *El pisito*, *El Cohecito* o en la película *Plácido*, escrita con Luis García Berlanga). Una suerte de esperpento del que Azcona es pionero en el cine, como ya se ha mencionado en el epígrafe sobre el guionista riojano (5.2.). Recordemos que consideran al riojano como el precursor de lo que fue en su momento una nueva corriente cinematográfica de realismo estrafalario: “la deformación de la realidad, los monstruos, el esperpento, el llamado humor negro, el humor español” (San Miguel y Erice, 1961. p.4).

Hay que señalar del guion, un gusto por el contraste, la antítesis y la apariencia engañosa, porque nada sea lo que parece, haya siempre verdad escondida y una visión dual y contrapuesta, representada por la mirada de Carmela, Paulino y Gustavete frente al teniente Ripamonte y el poder establecido. Esa dualidad en la Literatura española está muy presente de manera humorística en *El Criticón* (Gracián, 1651), la gran obra del autor aragonés del Siglo de Oro Baltasar Gracián. Un autor que fascina a Carlos Saura¹³² igual que le encantaba a Luis Buñuel, quien era un gran experto en este paisano de ambos (Saura, 2019, 16:22). Hay de Gracián impregna todo el guion -seguramente la secuencia casi onírica en la que al toparse con la tropa del banco nacional descubren que han cruzado de bando- que no se destila de ese libreto-guía de Sinisterra.

Los Hermanos Marx. El Guion de *¡Ay, Carmela!* de Azcona-Saura no relata lo mismo que el Libreto de Sanchis Sinisterra, tal y como ya se ha apuntado anteriormente. Además, se inspira en otros hipotextos, al menos espiritualmente, en hipotextos que seguramente el

¹³² Hay que destacar que el pintor Antonio Saura, hermano de Carlos, ilustró una edición de *El Criticón* que se publicaría en 2001, tres años después de su muerte.

dramaturgo levantino ni siquiera contempló. La estructura y algunos recursos empleados en el Guion nos remiten al más puro Cine Clásico vodevilesco del Hollywood dorado y a algunas películas del cine español más costumbristas. Forma y recursos que obligan al presente trabajo a plantear un hipotexto revelador, casi una *boutade*.

Esta investigación propone a los Hermanos Marx (y toda su filmografía) como un referente absoluto e inspirador del texto guion *¡Ay, Carmela!* Bien podría considerarse *Una noche en la ópera* (*A Night in the Opera*. Sam Wood, 1935, con un guion escrito por George S. Kauffman y Morrie Ryskind a partir de un relato de James Kevin McGuinnes), famosa y popular película de los Hermanos Marx -se celebra una función en un teatro, todo se desarrolla entre bambalinas durante una Ópera- como un ejemplo de hipotexto sintetizador y referencial de ese mundo marxista para la estrategia, tono y trío protagónico, que no el contenido, que llevaron a cabo Saura y Azcona en la escritura del guion de *¡Ay, Carmela!* Los Hermanos Marx y su Cine Clásico, lineal en lo temporal, donde historia y relato van de la mano (aunque desastrosa y alocadamente) hasta desaparecer en la narración. Azcona y Saura, como niños de la guerra, volvieron a su infancia y elaboraron un relato construido con la estructura propia de las películas de su niñez, vodevilescas y humorísticas de los Hermanos Marx, pero con los recuerdos y sensaciones de su vida real.

Inspirados en ellos, o, mejor dicho, en la imagen de unos peculiares “*Hermanos Marx en la Guerra Civil*”, Azcona y Saura investigaron y desentrañaron la historia (diálogos diegéticos del Libreto, los personajes implícitos que refiere Sanchis Sinisterra en la obra, etc...) que se desprende del libreto de *¡Ay, Carmela!* para reelaborar un argumento clásico en cuanto a estructura, muy a la manera del cine de Hollywood de esos dorados años. La pareja de guionistas rescata y se inspira en Harpo Marx (Tomasso en la película) para completar el perfil de ese implícito Gustavete del texto teatral. Un recurso perfecto para inventarse o materializar a un zangolotino, hacerle mudo, y que encaje con el tono que buscaban si se le dota de ese humor negro de una parte de la literatura y estética española secular (desde *el Lazarillo de Tormes*¹³³ y toda la picaresca, pasando por el tenebrismo barroco, las pinturas negras de Goya -referente absoluto Sauriano-, Valle Inclán, hasta

¹³³ *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (más popularmente conocida como *Lazarillo de Tormes*) es una novela anónima, cuyas ediciones más antiguas datan de 1554. Está considerada la primera novela picaresca y se cuentan las venturas y desventuras de un joven al servicio a varios amos. Se considera que contiene una ideología moralizante y pesimista.

llegar a oscuro y simbólico Gutiérrez Solana¹³⁴) y trágica que también desprende el libreto. No se pueden obviar algunos alivios humorísticos de la película en cuestión (sketches dentro del teatro), o las resoluciones tragicómicas mediante el pizarrín de Gustavete que, si bien no se copian, sí que resultan inspiradores referencialmente si se unen a la propuesta que hacía el libreto original de *¡Ay, Carmela!* La idea que propone esta investigación es que Azcona y Saura integraron a un trío (gangarilla) desubicado sobremanera con todo el ambiente que le rodea, unos Marx brothers o su antítesis en cuanto a actitud, y lo pagan caro.

8.7.1. *¡Esa luz!* y *Muerte en Zamora*

¡Ay, Carmela! es la primera película que Saura hace directamente sobre la Guerra Civil, según ha confesado en varias entrevistas. Sus recuerdos sobre esta cruenta batalla impregnan parte de su filmografía, pero como él mismo dice en una entrevista para *Allo Cine*, con *¡Ay, Carmela!* (1990) es la primera vez que trabaja completamente dentro de la guerra española y no de una manera periférica (Saura, 2011, 01:40). En la misma entrevista y otras muchas reconoce que ya lo había intentado hacer con un guion antiguo titulado *¡Esa luz!*, aunque la contienda ya aparezca indirectamente en su filmografía: *La prima Angélica* y *La Caza*, entre otras.

Saura se refiere al hablar de *¡Esa luz!*, a dos versiones de guion de un mismo tema, dos textos con estrategias diferentes, de una misma idea-fuerza, que reconstruyen el periodo de la Guerra Civil Española y que se emparentan con el guion de *¡Ay, Carmela!* Ambas llevan por título *¡Esa luz!*, como ya hemos señalado (Epírafe 5.3.1) y que datan de mayo de 1988 y abril de 1990, según apunta el propio director en el libro que publicó en 1995 con ambos documentos en la editorial Larumbe. Más tarde, con los años y ante la imposibilidad de rodarlos terminaría escribiendo una novela que fusionaba ambas versiones: *¡Esa luz!* (Saura, 2000). Un texto con mucho de autobiográfico, inspirado en sus vivencias de infancia en Madrid, Barcelona, Valencia, Huesca y también, muy libremente, en las peripecias que sufrieron en los días siguientes del alzamiento el escritor, y paisano del realizador, Ramón J. Sender y su esposa Amparo Barayón. La novela es una “rescritura histórica a medida” unida a un “testimonio autobiográfico adaptado”, algo

¹³⁴ José Gutiérrez-Solana (1886-1945). Pintor, grabador y escritor expresionista español conocido por sus pinturas tétricas, de gran carga social en la que muestra la España rural más degradada.

que el propio Saura ya comentaba en 1977 (Oms, 1981, pp.115-124)¹³⁵ al referirse a parte de su obra. La intención de esta revisión de la vida, algo similar a lo que Antonio Machado llamaba *pasado apócrifo*, nace por una necesidad del director de no depender necesariamente de lo vivido a la hora de narrar recuerdos y convertirlos en ficción. Puede verse claramente esta declaración de principios en filmes como *Dulces horas* (1982) o *La prima Angélica* (1973), donde ese pasado inventado está inserto en la memoria y la conciencia del protagonista. Alguien que es capaz de modificar lo que sucedió hasta el mismo presente para proyectarlo de cara al futuro.

Esa luz (Guiones y novela) junta a un escritor (Diego) que en todo recuerda a Ramón J. Sender y a una pianista (Teresa) que bien pudiera ser su mujer de entonces, quizás también la propia madre de Saura (Fermina Atarés), pues ambas fueron excelentes intérpretes de este instrumento (concertistas o aspirantes a ello en algún momento) y Sender y Atarés habían sido novios en Huesca durante sus mocedades (Sánchez Vidal, 1988, p.166). El propio Saura explicó a Sánchez Vidal el origen de los guiones apócrifos-biográficos (y su posterior novela) titulados *¡Esa luz!*:

Yo tenía planeada una trilogía sobre el 18 de julio y la guerra, sobre todo en Madrid, pero también en Barcelona. El comienzo de la guerra era toda una película y el 18 de julio era justamente el final de esa primera parte. La última imagen podría ser como el bombardeo de La prima Angélica, que es una imagen que aún tengo en la cabeza. La casa que sale en *Dulces horas* es la casa donde yo vivía, al final de la panorámica, en Menéndez Pelayo número 33. La primera película mostraría cómo vivía la burguesía española acomodada y liberal, la Institución Libre de Enseñanza... La segunda era la misma familia ya durante la guerra: las infiltraciones, los parientes curas que se esconden en casa, la represión del lado republicano (porque siempre está visto del lado republicano), las Brigadas Internacionales... Todo visto desde la misma casa. Y luego la posguerra: cómo poco a poco se va rehabilitando la familia, se van recomponiendo los miembros dispersos.

¹³⁵Carta a Marcel OMS quien, a su vez, cita en *Du roman familial des nevroses dans quelques films de Carlos Saura*, en *Voir et lire Carlos Saura. Colloque International* (Dijon, 25 nov. 1983), Dijon, Centre d'Études et Recherches Hispaniques du XX^{ème} siècle de l'Université de Dijon, 115-124.

Y los que se castigan, los que no se castigan, los que empiezan a salir adelante... (Sánchez-Vidal, 1988, pp.166-167)

La primera versión del guion de *Esa luz* (mayo, 1988) incluye lo que le sucedió durante la guerra al matrimonio Sender/Barayón, también los recuerdos de realizador (imágenes) sobre la contienda y su propia biografía entre 1936 y 1942, cuando le acogió su familia materna de Huesca. Se trata de una historia imaginada, inventada a partir de todas esas circunstancias y experiencias fusionadas en la que prima como estructura la peripecia de los Sender/Barayón. Una historia que el realizador debió conformar a partir de la rumorología que el propio director pudo escuchar en su casa acerca de aquel vecino -en Madrid residían a pocos metros y en la misma calle, Menéndez Pelayo (Saura, 1995, p.15)- que años atrás había estado vinculado sentimentalmente a la familia por un noviazgo. Una historia que habría completado a base de imaginación, de los relatos orales, casi legendarios y poco fiables, sobre un personaje tan relevante y popular como era el escritor por aquellos tiempos. Más tarde, las peripecias literalizadas de este autor y su mujer/musa, bien pudo haberlos leído Carlos Saura en las obras de Sender *Contraataque* (1938), *Los cinco libros de Ariadna* (1957) o *Relatos fronterizos* (1970), para adoptarlas en su memoria, crearse una idea de relato fabulado que redactó, en forma de guion, como *¡Esa luz!*¹³⁶.

En 1989 se publica el libro *Muerte en Zamora* (Death in Zamora), de Ramón Sender Barayón. En sus páginas, el hijo del escritor oscense reconstruye, gracias a una visita a España y a Zamora en el verano de 1982, el asesinato de su madre durante la Guerra Civil, Amparo Barayón.

Muerte en Zamora es un libro fascinante, sobrecogedor, imposible de describir en la presente investigación en todos sus aspectos porque se desviarían sus objetivos. Se trata de la búsqueda de una verdad, de las pesquisas que hace el hijo de Ramón J. Sender sobre un suceso crucial para la familia Sender Barayón, la muerte de su madre. El famoso escritor no le había contado nunca nada a su hijo sobre lo que le sucedió a su madre entre julio y octubre del 36. Ramón Sender Barayón, que no recuerda absolutamente nada porque era muy pequeño, que se ha criado toda su vida en EE. UU. y ni siquiera domina

¹³⁶ La primera versión data 1988, aunque debía llevar mucho tiempo dándole vueltas al proyecto.

su lengua materna, regresa a España tras la muerte de su padre para averiguar qué le ocurrió a su madre, Amparo, y emprende su investigación. Según las pesquisas del autor y los testimonios que consigue, Amparo había sido fusilada el 11 de octubre de 1936, casi dos meses después de que la arrestaran en la ciudad que le había visto nacer, Zamora.

El resumen de aquel suceso que se evoca y reconstruye en *Muerte en Zamora* (Sender Barayón, 1989) -que aquí se completa con detalles reales con otras fuentes (Fidalgo Carasa, 1937), (Martín González, 2014), (Olano, 2018)-y que a su vez Carlos Saura reinventará en *¡Esa luz!* (primera y segunda versión del guion), es más o menos el siguiente:

El 18 de julio de 1936, Ramón J. Sender y Amparo Barayón veranean junto a sus dos hijos en un chalet de la Sierra de Guadarrama, en San Rafael (Segovia), a un par de horas en tren de Madrid. El escritor, que acaba de comenzar una nueva novela, se acerca a menudo en coche a la capital para hacer unos recados (mirar y contestar el correo). No ha dado siquiera su nombre al alquilar esta casita de verano porque la zona está repleta de gente conservadora, de derechas. Él es una persona más o menos popular en España y significado políticamente con la izquierda y la República. Cuando se produce el Golpe de estado, le recomiendan que huya y se cierra el frente. Las últimas palabras que le dice a su mujer es que si hay problemas se vaya a Zamora con su familia: “Porque en Zamora nunca pasa nada”. Sender deambula por un Madrid republicano, libertario y miliciano. Intenta contactar con su mujer e hijos, pero le es imposible y se une a la milicia de la sierra mientras que San Rafael cae en manos de los rebeldes. La familia no puede reencontrarse y Amparo, en busca de protección, se marcha con sus dos hijos, Ramón (2 años, nac. octubre 1934) y Andrea (6 meses, nac. febrero 1936) a la casa familiar en Zamora. Una vez allí, Amparo intenta conseguir un pasaporte para llegar a Portugal y reunirse con su marido. Intenta telefonar a Sender, pero la acusan de espionaje y la encarcelan (3 de agosto) aunque la liberan al día siguiente. La seguridad por cualquiera de las dos ramas de la familia Sender/Barayón era de lo más precaria en aquellos días del alzamiento. Dos de los hermanos de Amparo (Antonio y Saturnino) serían ejecutados (28 de agosto y 18 de

septiembre) y el 13 de agosto asesinarían en Huesca a Manuel Sender, hermano de Ramón y que había sido alcalde republicano de la ciudad.

Amparo se encuentra en Zamora con una ciudad de provincias (20.000 habitantes) de lo más conservadora y alineada con los rebeldes. Un municipio donde ella no pasa desapercibida. Amparo Barayón fue una mujer católica practicante, pero moderna, económicamente emancipada en Madrid como telefonista, con intereses culturales y artísticos, había dado conciertos de piano en su ciudad natal y en Salamanca. Durante una huelga de trabajadores de Telefónica (abril de 1931) había conocido al periodista y escritor Ramón J. Sender, quien le propuso pasar a máquina sus textos al menos mientras durara el parón laboral. Simpatizante de la CNT, pierde su trabajo por la huelga, pero aprueba en 1933 las oposiciones al cuerpo auxiliar de la administración civil e ingresa en el Ministerio de Agricultura. Casada por lo civil con el conocido escritor revolucionario, según algunos de los testimonios del libro y varias versiones, Amparo vuelve a ser arrestada semanas después de su primera detención por insultar al gobernador militar del lugar, el coronel Raimundo Hernández Comes (Sender Barayón confunde el segundo apellido y le pone el del suegro, el general Claumarchirán). Le acusa como responsable del traslado de su hermano Antonio desde la cárcel de Toro a la de Zamora y con orden de ejecución extrajudicial. Ese mismo día (29 de agosto) detienen a Amparo, quien permanecerá en prisión más de un mes junto a su hija a la que aún amamanta, Andrea. Mientras tanto, al pequeño Ramón lo recoge su hermana Casimira. Según los testimonios que recoge Sender Barayón en *Muerte en Zamora*, Amparo nunca recibió visitas de sus familiares a diferencia de otras presas. Se culpa directamente de este hecho al marido de Casimira, Miguel Sevilla Cabrero. Un sastre eclesiástico, y candidato no electo de la derecha católica en las elecciones municipales de 1931, que se convirtió en el cabeza de la familia Barayón tras el encarcelamiento de Saturnino y Antonio, hermanos de Amparo y Casimira.

El 11 de octubre de 1936, los carceleros entregan a Amparo y a otras dos mujeres a un grupo de falangistas, cuyo recibo firma un tal Martín Mariscal, con destino a Bermillo de Sayago: “Sebastián el droguero y el cartero Mariscal”, además del abogado Segundo Viloría Gómez Villaboa¹³⁷ (Sender Barayón, 1990, p. 147). Este grupo las lleva al cementerio de Zamora donde la ejecutan junto a sus compañeras (Antonia Blanco Luis, 25 años, y Juliana Luis García, 65 años). Ramón Sender Barayón averigua incluso que su madre, antes de ser fusilada, no obtuvo siquiera la absolución cristiana porque se la negó el sacerdote al no estar casada por la iglesia.

Amparo Barayón aparece en el expediente número 1 de la provincia, junto a otras 22 personas, casi todas asesinadas, y entre las que había políticos de la república española como el presidente de la Diputación, Gonzalo Alonso Salvador, y su compañero en Izquierda Republicana y diputado en Cortes Antonio Moreno Jover. También Antonio Pertejo (PCE) y Felipe Anciones (Izquierda Republicana). Tiempo después, durante la tramitación del Procedimiento de Responsabilidades Políticas, el teniente coronel Raimundo Hernández Comes, firmante de las órdenes de traslado y ejecución de los tres hermanos Barayón, informó que Amparo estaba “conceptuada como espía”.

8.7.1.1. Guion *¡Esa luz!* 1ª versión (mayo 1988)

En 1995, la Diputación de Huesca, de la mano del Instituto de Estudios Altoaragoneses y la editorial Larumbe, publican un volumen titulado *¡Esa luz!* (*Guión Cinematográfico*). Aparece firmado por Carlos Saura, con una introducción del propio realizador y la edición del catedrático de Historia del Cine de la Universidad de Zaragoza, Agustín Sánchez Vidal. La obra incluye dos guiones escritos por Saura y fechados en mayo de 1988 y abril de 1990.

El primer guion que aparece en la edición (Saura, 1995, pp. 9-146) arranca con una caracterización de los personajes principales: Diego, un remedo de Ramón J. Sender, y

¹³⁷ En páginas sucesivas de su libro, Ramón Sender Barayón muestra algún testimonio que aventura que, años atrás, Viloría tuvo juveniles aspiraciones amorosas hacia Amparo, pero que ella rechazó. Algo que, según se especula, podría haber servido de móvil por despecho de tal crimen. No obstante, Martín González en su artículo del 2014 (Martín González, 2014) apenas le da credibilidad al asunto. Saura, sin embargo, sí utiliza dramáticamente esta posibilidad para sus dos versiones del guion *¡Esa luz!*

Teresa, una mezcla entre la madre de Saura y Amparo Barayón. Luego está Berta, la niña de 6 años de ambos. Además, se señalan breves resúmenes de algunos personajes significativos del relato que el realizador propone (Margarita, Luis, Irene, la Madre de Teresa, Lucía, Juanito, Marta y Pérez Reyes). Un texto y unos personajes inspirados libremente en la terrible realidad que padecieron durante la contienda hispana la familia Sender Barayón:

Desde que conocí la historia de Sender y su mujer durante la guerra civil, a través de mi familia aragonesa y amigos, esa parte de su biografía me impresionó por lo brutal y significativo. Me pareció entonces y me parece ahora una historia terrible que podría servir de ejemplo de la crueldad de nuestra guerra y, quizás por extensión, de cualquier guerra civil (Saura, 1995, p. 4)

Tras separarse por el alzamiento mientras veranean en la Sierra de Madrid, el primer guion de Carlos Saura cuenta en paralelo lo que le sucede a Diego (periodista y escritor que había comenzado una nueva novela en sus vacaciones) en la capital, por un lado, y a su mujer Teresa y a su hija Berta por otro. Saura narra toda la odisea que padecen hasta llegar a la ciudad de provincias donde nació Teresa (en la segunda versión se señala que es Zamora). A continuación, se relata la vida de Diego en el Madrid republicano (y en el frente) y su espíritu brigadista en contraste con las tensiones y la opresión que sufre Teresa en una ciudad (pueblo) de provincias de los más falangista. Escena a escena y en paralelo, se van sucediendo las peripecias de Diego, hasta un escaqueo sexual, y las desgracias que sufre Teresa por parte de su familia, sus detenciones, encarcelamiento y su ejecución. Es la parte más desarrollada del guion. Hay que señalar una fabulosa secuencia en la que Diego alecciona a Mario (“amigo” sacerdote) para que aprenda a decir tacos y sobreviva en un Madrid alineado con la República y anticlerical. Contrasta con las secuencias que ocurren en Zamora: Irene (hermana enferma de la protagonista) advierte a Teresa de los peligros que le acechan. Que la falangista Margarita (su otra hermana) le odia porque su marido (el meapilas de Luis) no la quiere. Marga sabe que Luis siempre ha estado secretamente enamorado de Teresa. Además, Irene le confiesa que ambos odian a Diego de toda la vida, por despecho y por “rojo”. La hermana pequeña avisa a Teresa del peligro que acecha, que debe tener muchísimo cuidado y **adaptarse a estar de nuevo en el pueblo y en la zona nacional**. Agustín Sánchez Vidal lo resume perfectamente en su introducción a los dos guiones:

En pocos momentos se palpa con tan concreta y cotidiana claridad la tragedia de un país en el que no cabe otro, incapaz de acoger formas distintas de ser españoles” (Saura, 1995, p. XXIV).

Hay que explicar que, en esta primera versión, ambos personajes mueren y el guion termina con una imagen onírica de la pareja y de Berta en la casa de verano de la Sierra. Es una analepsis que se intuye que evoca a las primeras páginas del guion cuando eran tan felices (y quizás no lo sabían).

8.7.1.2. Guion *¡Esa luz!* 2ª versión (mayo 1990).

La segunda versión de guion que Saura escribe sobre esta historia son realmente dos guiones (dos potenciales películas o una miniserie de dos capítulos). No está de más recordar que ninguna de las dos versiones de guion quiere reflejar rigurosa y fielmente la biografía de los Sender Barayón durante esos trágicos días.

La primera parte se titula *Diego*. En ella acompañamos al protagonista y, desde su voz y punto de vista, asistimos a sus venturas y desventuras en el Madrid republicano y en el frente (Saura, 1995, pp. 150-239).

La segunda parte, llamada *Teresa*, lo protagoniza esta mujer republicanísima y es la voz de su relato, de sus desdichas en esa Zamora asfixiante de la zona nacional (Saura, 1995, pp. 243-328).

La ausencia de secuencias alternativas de las dos situaciones diluye la tensión que se produce, por contraste, en el primer guion. Sin embargo, muestra una narración más natural y orgánica que se centra en lo dramático de cada una de las circunstancias que cada uno de estos dos protagonistas sufre.

En la segunda versión, en la parte de *Diego*, el protagonista acaba herido en el frente y se entera por teléfono desde un hospital que su mujer está en serios apuros. Se narra la ejecución de Teresa, quién muere con una foto en la mano de Diego, Berta y ella misma en la casa de la Sierra. A continuación, Diego acude con muletas y de incógnito a Zamora. Se entera por Irene que han asesinado a su mujer y contempla cómo su hija Berta acude al colegio sin poderle revelar que él es su padre. Para terminar, Diego deambula con las muletas por los campos de Castilla, mientras en off cuenta que llegó a Portugal y luego hasta Sudamérica. Añade que esta historia (confesional) solo pretende que su hija algún día descubra el infierno que una vez ocurrió y lo mucho que él amó a su madre.

En *Teresa* se cuenta toda la peripecia del alter ego de Amparo Barayón y su hija Berta desde el alzamiento. Cómo se marchan desde la Sierra de Madrid hasta Zamora. Se suceden todas las tragedias, detenciones y afrentas que esta madre padece, traición familiar y ambiente conservador incluidos, hasta que la ejecutan. Se trata de una narración en la que Diego y su amor por él sobrevuelan todo el texto. Se vuelve a narrar su ejecución, de una manera más detallada y el guion termina con Berta, ya huérfana, en el colegio de monjas franquista cantando junto a sus compañeras el “*Cara al Sol*” por indicación de Margarita (la rencorosa hermana falangista de Teresa), quien la entona con camisa azul y puño en alto. Ella es indirectamente responsable de la muerte su hermana Teresa, la madre de Berta. Valga el último cuarto de página del guion para comprobar que Saura propone un relato desolador (reproducción exacta de la versión, tipo de letra y estilo incluidos):

BERTA, muy seria grita con las otras niñas:

BERTA Y TODAS LAS NIÑAS

¡¡¡Arriba España!!!

La imagen de BERTA se irá iluminando hasta que la pantalla quedará blanca, inmaculadamente blanca.

FIN

Por último, hay que señalar que en ambos guiones está bastante más elaborada la parte inspirada en lo que le sucedió a Amparo Barayón. Saura es más fiel y detallista en todos los acontecimientos.

8.7.1.3. *¡Esa luz!, novela.*

En el año 2000, Carlos Saura publica una novela en *Galaxia Gutemberg*. El aragonés confiesa a los medios (Castilla, 2000), durante la presentación del libro, que su origen son unos guiones que había escrito en 1989 y no pudo rodar por ser excesivamente costosos. Explica Saura que la novela cuenta la historia de una pareja que ve cómo se rompe su relación tras el estallido de la Guerra Civil. Que es la novelización de los guiones de *¡Esa luz!* Un híbrido de los dos textos, aunque mucho más deudor de la primera versión. Saura contó (Castilla, 2000) que para una novela había que describir los estados de ánimo y las atmósferas donde se mueven los personajes porque luego los

lectores se imaginaban a los protagonistas, pero que eso no había supuesto ninguna dificultad sino más bien un aliciente.

Lo cierto es que la novela *¡Esa luz!* (2000) es un texto narrativo, deudor de los guiones homónimos y los tres textos están inspirados en lo que les sucedió a Ramón J. Sender y Amparo Barayón (y a sus dos hijos) durante la Guerra Civil. Saura confiesa que mucho de lo contenido también se encuentra en el dos guion de *¡Ay, Carmela!*

8.7.1.4. *¡Esa Luz!* y *¡Ay, Carmela!*

¡Esa luz! (1995), en cualquiera de sus dos versiones (1988 y 1990), y el guion de *¡Ay, Carmela!* (1989-1990) comparten una serie de elementos comunes que permiten establecer puentes entre ambos y que sugieren que Carlos Saura, cuando aceptó este encargo de Andrés Vicente Gómez (Iberoamericana Films), decidió integrar muchas de las intenciones artísticas, temáticas y vitales que había depositado en el guion de *¡Esa luz!* y que traspasó a *¡Ay, Carmela!* (además de sus recuerdos adaptados o manipulados). El motivo pudo ser la imposibilidad de sacar adelante un proyecto muy querido y el temor a que nunca se realizara (de hecho, así ha ocurrido).

Sea como fuere, tal y como hemos venido apuntado en anteriores epígrafes de la investigación (5.3.1, 5.3.2, 5.4 y en estos párrafos), se pueden señalar varios puntos comunes que emparentan a los textos de manera tan definitiva que podría considerarse que, para el guion de *¡Ay, Carmela!*, *¡Esa Luz!* es un hipotexto fundacional y casi a la altura de la obra y el libreto de *¡Ay, Carmela!*

En síntesis, podemos establecer lo siguiente:

1-Saura utiliza la historia de una familia (Diego, Teresa y Berta vs Carmela, Paulino y Gustavete) para integrar su memoria de infancia sobre la Guerra Civil y la Posguerra, sus recuerdos matizados, adecuados y deformados: el ambiente, el olor, el frío, la miseria, el ir y venir de soldados, las bombas, las armas y los uniformes, las imágenes de la infancia en guerra de Saura, su viaje hasta Huesca en la camioneta (como la camioneta de Carmela y Paulino) de su tío (Saura, 2013, 13:23); el paralelismo entre el asesinato del hermano de Sender en la vida real (ese vecino de Saura en Madrid que había sido novio de su madre y en el que se inspira *¡Esa luz!*), alcalde de Huesca, y el fusilamiento del alcalde de Belchite en el guion; la tienda y la vivienda

de “Tejidos y Novedades” que se ha quedado tal y como estaba cuando los apresaron los militares y falangistas. Representa a esa España socialista, burguesa y republicana, ilustrada, que pudo ser y no fue, la que aparece en el guion de *¡Ay, Carmela!* (alcalde asesinado y su familia) y también la casa de verano de Diego, Teresa y Berta de *¡Esa luz!* Un tipo de familia y de hogar que bien podría ser el que vivió el pequeño Carlos Saura antes del alzamiento.

2- *¡Ay, Carmela!* es un guion de narración clásica donde la forma y el fondo, la narración se diluye en la historia, en contraposición con la estructura del libreto *¡Ay, Carmela!* Si bien en el primer guion de *¡Esa luz!*, Saura opta por alternar secuencias de lo que viven Teresa y Berta y lo que vive Diego más algún sueño onírico -además de un final poético donde ambos regresan junto a su hija a las vacaciones de la familia en la casita de la Sierra-, en la segunda versión, Carlos Saura desdobra la historia en dos partes donde la narración y el discurso aparecen perfectamente imbrincados.

3-Carmela y Teresa son dos mujeres desubicadas, dos madres (una simbólica y otra real) que deben disimular lo que no son en un ambiente hostil para sobrevivir. Sin embargo, ambas se rebelan, se enfrentan a la autoridad y lo pagan con la muerte. En el guion de *¡Ay, Carmela!*, en la primera versión de *¡Esa luz!* y en las dos partes de la segunda versión coincide la ejecución de las heroínas casi con el final del relato, también en el libro. Es la catársis de las cuatro narraciones (los tres guiones y la novela)

4-Diego y Teresa y Carmela y Paulino son parejas de artistas (escritor y pianista vs artistas de cabaré).

5-Belchite y Zamora son la Huesca de Saura, pequeña localidad de provincias donde la gente está señalada y en el ambiente domina toda la simbología franquista y falangista de la infancia de posguerra de aquel Carlitos que llegó en el camión de su tío desde Barcelona para vivir una temporada alejado de su familia, con todo lo que eso supone.

6- Uno y otros textos muestran una guerra puramente ibérica, esperpéntica y desastrosa hasta la “chapuza”, donde los egos, envidias e inquinas imperan. Una guerra visceral, repleta de barro, frío, lluvia y miedo.

8.7.2. Otros hipotextos.

Canciones, poemas e himnos. El guion de *¡Ay, Carmela!* mantiene todos los números musicales del libreto teatral y también casi todos los artísticos. Azcona y Saura, simplemente sustituyen en la Velada Alegórico-Patriótica el número de magia china del texto teatral por un número de revista en el que incluyen la canción de charleston¹³⁸ de *Al Uruguay* (1928, letra de Mariano Bolaños y Alfonso Jofré de Villegas. La música es del maestro Ángel Ortiz de Villajos). Un homenaje a la Revista Musical “picante” y la comedia de cabaré en la España de las primeras décadas del siglo XX. También aprovechan el título de *Al Uruguay*, al igual que el de *Ay, Mamá Inés* en boca de Paulino y Carmela, como eufemismo de tener sexo en varios momentos del texto.

Los guionistas no desdeñan casi nada del texto libreto original, pero parecen tener una intención más narrativa que Sanchis Sinisterra. Tal vez por ello, pergeñan toda una Primera jornada donde hay una función de variedades primigenia en Montejo, en primera línea de fuego (o casi) del frente republicano. Es decir, inventan un prólogo a lo que aparece en el Libreto, como luego se señalará. El guion arranca dentro de un granero donde Carmela entona la versión original de *Mi jaca*, un adelanto de sentidos que cobrará especial relevancia cuando luego deba entonar durante la Jornada Tres (en la Velada Alegórico-Patriótica del teatro Goya de Belchite) una versión pervertida y falangista del tema de Mostazo, *Mi España*. Añaden Azcona y Saura, en esta función de Montejo, un poema de Antonio Machado que declama Paulino, titulado *A Lister*, o *A Lister, jefe de los ejércitos del Ebro*. Se trata de un soneto¹³⁹ laudatorio al general republicano Enrique Lister¹⁴⁰, publicado originalmente en junio de 1938, dentro de *Poemas de guerra*.

¹³⁸ El charleston llegó a España junto al fox trot a finales de la década de los 20.

¹³⁹ 14 versos, dos cuartetos- en este caso, serventesios: ABAB-CD-CD- y dos tercetos en endecasílabos.

¹⁴⁰ Enrique Lister Forján, político y militar español comunista que alcanzó el grado de mayor general del Ejército Rojo de la URSS durante la II Guerra Mundial. En 1938, Lister fue responsable del Quinto Regimiento en Madrid, y de 11ª División que soportó los peores combates en las batallas de Brunete, Belchite y Teruel. El poema lo escribe Machado al recibir contestación del propio político y militar, muy popular por esas fechas (Preston, 2006).

Cabe señalar otros añadidos en el Guion que no aparecen en el Libreto. Saura y Azcona pergeñan una función previa en Montejo en una especie de pajar. Es una manera de presentar el talento natural de Paulino, su capacidad para tirarse pedorretas (como señala a menudo el libreto), algo que ejecuta en el guion interpretando con el trasero el popular *Himno de Riego*. También sirve para mostrar el arte de Carmela cantando *Mi Jaca*, conocer a Gustavete y como preparación emocional para que todos los milicianos ahí congregados entonen, tras la traca de Paulino, el popular *Himno de Riego* que Azcona y Saura proponen como una alegoría.

Himno de Riego

Originaria de 1820, según expone Luis Díaz Viana (1985, p. 30), y compuesta por el veterano de guerra José María Copons, se tocó por primera vez en 1820 con la entrada del General Riego en Málaga. Se hizo tan popular que Las Cortes, en sesión 3 de abril de 1822, declararon este himno como Marcha nacional. “La reacción del pueblo en 1824, tras abolirse volver la monarquía y Riego ser condenado por un delito de traición (...) Durante la ejecución sonó el Himno de Riego, que pasaría a ser acompañamiento inevitable de todos los alzamientos liberales” (1985, p. 30), indica Díaz Viana. El investigador, al referirse a la Guerra Civil y al *Himno de Riego*, añade que durante la época de exaltación republicana nacieron nuevas letras, algunas tan insignes como la que compuso Antonio Machado. “O versos de una *poética* mucho más directa de impronta popular”, finaliza Díaz Viana y ofrece una letra que coincide en la segunda estrofa con la que aparece en el guion...

*“Si los reyes de España supieran
Lo poco que iban a durar
Estarían todo el día gritando
¡Libertad, libertad libertad!
Si los curas y frailes supieran
La paliza que le iba a dar
Saldrían del coro gritando
¡Libertad, libertad, libertad!”*

Chaparrita

En la página 18 y 19 del guion (Segunda Jornada, secuencia o escena 10, subdividida a su vez con un extraño “5--”), escena onírica, se indica que se cuela en la cabina de la

camioneta una canción cantada a coro no identificable que, unas líneas después, se señala como *Chaparrita*, cantada a coro por un grupo de soldados. Se trata de una canción que también se conoce como *Chaparrita, la divina* y en el guion (página 19) aparece escrita la estrofa que se escucha:

“*Chaparrita, la divina,
la que va muy de mañana
a misa para rezar*”

Marco Antonio de la Ossa Martínez, en su libro *La Música en la Guerra Civil Española* (2009, p. 609), considera este tema dentro del grupo de canciones mexicanas. Sin embargo, en una búsqueda documental sobre la canción, no se encuentra referencia alguna. Otras fuentes menos científicas (Cobo Bueno, 2019, p.19), (López, 2013)¹⁴¹ le atribuyen un origen aragonés o navarro y señalan que fundamentalmente los soldados del bando nacional la cantaban en las trincheras (otros autores señalan que en ambas filas). Explican que fue muy popular entre las tropas durante la Guerra. Su letra tiene muchísimas variantes y habla sobre las chicas un tanto rebeldes a las costumbres demasiado recatadas que imperaban durante aquellos tiempos.

Facetta nera

Durante la función o *La Velada alegórico-patriótica*, el teniente Riapamonte interpreta con un grupo de militares italianos el tema *Facetta nera*. Canción italiana, escrita por Renato Michele y grabada por Mario Ruccione (coautor también de la letra) en abril de 1935, que contó con la aprobación de Benito Mussolini para la Segunda guerra ítalo-etíope. Es un tema de propaganda fascista y lo cantaba en España la División Littorio de camisas negras que colaboraron con el ejército de Franco. El estribillo dice así:

“*Facetta nera,
bella abissina,
aspetta e spera, che già l’ora si avvicina.
Quando saremo insieme a te,
noi ti daremo una altra legge,
un altro rè*”

(Díaz Viana, 1985, p. 148)

¹⁴¹ <https://unapizcadecmha.blogspot.com/2013/02/chaparrita-la-divina.html>

La intención en el guion con este tema es ridiculizar el regocijo del teniente por su lado artístico. Díaz Viana señala “Los soldados del *nuevo imperio italiano* se caracterizaban por su ardorosa combatividad en la retaguardia acosando a las jóvenes españolas (...)” (1985, p.148) Quizá por ello, Díaz Viana y Marco Antonio de la Ossa, especialistas en canciones populares de la Guerra Civil, coinciden en señalar que, tras la derrota de Guadalajara, se crearon muchas letras con la melodía. “Se extendió la leyenda de la cobardía de los italianos” (Díaz Viana, 1985, p.148) y se escuchaba el estribillo:

*“Me estás cabreando, con Abisinia
Cuéntame algo de Guadalajara
Tomásteis mucha tierra para huir
Dad gracia a la legión y a la Mehala.
De Guadalajara hasta Sigüenza,
nos hemos librado de un montón
de 50.000 sinvergüenzas.
Chaquetearon que fue un horror, pero hubo
alguno que llegó hasta Badajoz...”*

(Díaz Viana, 1985, p. 149)

Yo tenía un camarada y Cara al Sol.

El guion, quizá, por el gusto hacia la música de Saura, señala y desarrolla, tal y como se ha apuntado, todos los himnos que se entonarán durante los pasajes de la Velada Alegórico-Patriótica. Es importante, por tanto, señalarlos en este apartado sobre hipotextos musicales, pues tienen gran importancia y se integran en el guion. Entre ellos destaca el himno alemán *Yo tenía un camarada*. Azcona y Saura indican en su texto que lo interpreta la banda momentos antes del inicio de la velada. Se trata de una pieza original de 1825, de título original *Ich hatt einen Kameraden*, cuyos autores son F. Schiller (música) y Ludwig Hüland (letra). Schiller musicó una letra de 1809, inspirada en las guerras napoleónicas que por aquellos tiempos asediaban Europa. Díaz Viana explica que se consideraba un himno “oficioso” alemán durante la década de los 30 y fue muy popular entre los germanófilos (franquistas) (1985, p. 149). Su letra supone toda una elegía al amigo, al hermano, al camarada de armas caído en el frente. Una oda que habla acerca de la entrañable amistad que enlaza con el sentimiento patriótico.

En el guion no lo cantan (se señala la música y cabe especular que sí la cantarían aquellos ancianos falangistas que la escuchaban cuando acudieron a ver el film porque si no Azcona y Saura no lo habrían nombrado y puesto en el guion), pero en España hubo

dos versiones de la letra y existen solo unas ligeras variaciones entre ambas. Una de ellas contiene nuevas estrofas que le otorgan al drama un final con esperanza. La muerte del camarada supone un nuevo amanecer (y la emparenta con el *Cara al Sol*).

*“Yo tenía un camarada.
¡Entre todos el mejor!
Siempre juntos caminábamos,
siempre juntos avanzábamos,
al redoble del tambor.
Cerca suena una descarga.
-¿Va por ti o va por mí?
A mis pies cayó herido
el amigo más querido
y en su faz la muerte vi.
Él me quiso dar la mano,
mientras yo el fusil cargué.
Yo le quise dar la mía
y en su rostro se leía:
-¡Por España moriré!
¡Gloria! ¡Gloria!
¡Gloria y victoria!
Con el cuerpo y con el alma,
con las armas en la mano,
por la Patria.
Nuestros cantos, que vuelan,
el viento los lleva por ahí,
que, en España, que en España,
empieza a amanecer”*

(Díaz Viana, 1985, pp. 150-151).

Hay que señalar entre otros hipotextos musicales que se apuntan en el guion, la mención de que se escucha a “TITO SCHIPA cantando una canción napolitana” por radio (sec. 26, p. 56 del guion). Aparece cuando la acción sucede en la vivienda de la TIENDA DE TEJIDOS Y NOVEDADES (casa del alcalde fusilado), durante la Segunda Jornada. Rafaele Attilio Amedeo “Tito Schipa” fue un tenor lírico italiano afín al

fascismo y muy popular también como actor en las comedias de teléfonos blancos del cine italiano de aquellos años (Aristarco, 1996).

El guion también señala en sus páginas la *Marcha Real*¹⁴² (1761), que durante la República no fue himno y durante la Guerra Civil solo se utilizó como tal en la zona del bando sublevado (justo antes de empezar la Velada Alegórico-Patriótica). Por último, hay que resaltar el duelo entre melodías *¡Ay, Carmela!* y *Cara al Sol*¹⁴³ que ocurre en las últimas páginas del guion. Se produce durante la Tercera Jornada y anuncia el dramático desenlace de la historia, la muerte de Carmela (secuencia o escena 38, pp. 110-112). Se trata del climax dramático del texto, provoca que Gustavete (ese personaje inventado por Saura y Azcona a partir de las pistas del libreto de Sanchis Sinisterra) hable (evolución o arco dramático de este personaje). En la Segunda Jornada del guion se comenta que un trauma le hizo callar o perder la voz. Por lo tanto, será el extraordinario hecho del asesinato de Carmela, en medio del duelo de himnos, lo que provocará que recupere el habla.

Imágenes (Alegorías a la II República). Dos alegorías a la República vertebran el guion de *¡Ay, Carmela!* Uno en la secuencia 2, páginas 4 y 5 del guion (Primera Jornada) y la otra, a modo de trágica parodia, en la secuencia 38 (pp. 107-112) durante el sainete *La República va al doctor*. El primero se sugiere como un “tableau vivant”¹⁴⁴ (dentro de la Primera Jornada) y forma parte del repertorio republicano de variedades: Paulino vestido de militar, Carmela ataviada de Mariana republicana o niña bonita y Gustavete pertrechado como un león. Mientras, suena el *Himno de Riego* que acabamos de analizar:

¹⁴² Antonio Manzano publica en la revista *Atenea* la historia y orígenes del himno, uno de los más antiguos de Europa sino el que más (Manzano, 2011, p. 80): Se menciona en el *Libro de la Ordenanza de los Toques de Pífanos y Tambores que se tocan nuevamente en la Infantería, compuestos por Don Manuel de Espinosa*. Data de 1761 y su autor es Manuel de Espinosa de los Monteros. En este documento aparece ya su partitura y lleva por título *Marcha granadera* o *Marcha de granaderos*.

¹⁴³ Sus autores son José María Alfaro, Dionisio Ridruejo, Agustín de Foxá, Jacinto Miquelarena, el marqués de Bolarque, Pedro Mourlane Michelena y José Antonio Primo de Rivera. Se considera la canción más popular de la falange y según Díaz Viana: (1985, p. 136) ...no significa lo que seguramente para sus creadores significaba en principio. La música es de Juan Tellería, la composición data de 1934 y se titulaba originariamente *Amanecer en Cegama*.

¹⁴⁴ Cita textual guion (página 5): Cuando se descorre la cortina, aparece en el escenario una ridícula y enternecedora alegoría de la República Española...



Imagen 7. Alegoría República 1931.

La imagen alegórica original de la República se inspira, como hipotexto, en el cuadro del francés Eugène Delacroix de “La Libertad guiando al pueblo” (1830), (Imagen 8). Es una “Mariana Española” por herencia de la “Mariana francesa. Es decir, ataviada con túnica y gorro frigio, amén de la balanza de la justicia y el león (atributo de la diosa Cibeles). La primera vez que se versionó en España fue en 1873 (Imagen 9).



Imagen 8. Libertad guiando al pueblo (Delacroix.1830)

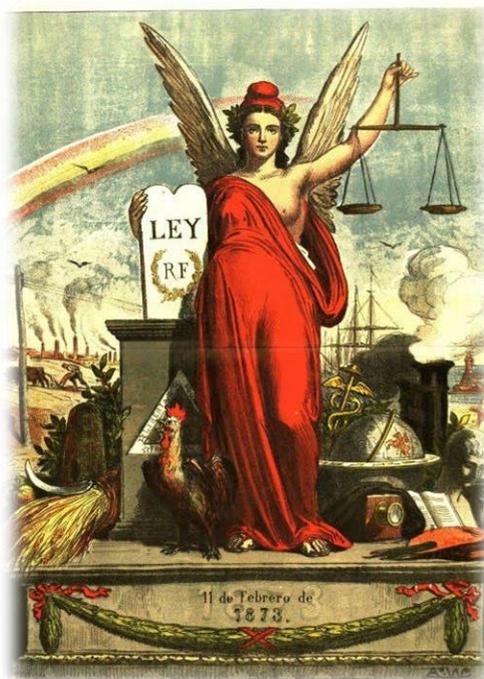


Imagen 9. “La Niña Bonita” 1873.

Se hizo tan popular que se conocía como *La Niña Bonita* o *La flaca* (título de la revista humorística y liberal en que se publicó) y fue obra de Tomás Padró. Tal y como explica Luis Egea (2013)¹⁴⁵, esta imagen nació en el espíritu que imperó durante esas fechas en España tras la abdicación del rey Amadeo de Saboya, el 11 de febrero de 1873. La desaparición de la monarquía supuso que la soberanía residiría exclusivamente en la nación y el pueblo, dueño de su propio destino. La mujer simbolizaba al pueblo, su pecho descubierto se refería a la alimentación de los hijos de la patria y el gallo suponía todo un referente de la vigilancia y la combatividad. La imagen de España como *La Niña Bonita* fue tan popular que se reeditó casi medio siglo después como emblema de la Segunda República (1931), aunque de manera más recatada (Imagen 7): la figura femenina se cubrió por completo con una túnica blanca puritana, se le añadió la bandera con los tres colores (el morado en homenaje al antiguo pendón de Castilla o al color comunero) y se sustituyó el gallo por un león que representa la fuerza y el poder de la ley para defender a la señorita (al pueblo). Así, a partir de esta imagen, Azcona y Saura elaboran la segunda secuencia del guion como ya se ha señalado: Carmela como “niña bonita”, Gustavete

¹⁴⁵ <https://www.ecorepublicano.es/2013/09/alegorias-republicanas-de-hispania-la.html>

vestido de rey de la selva, con una cabeza de cartón, y Paulino con “un casco y en posición de firmes” que sujeta un máuser. Mientras tanto, todos juntos entonan el *Himno de Riego*.

Azcona y Saura proponen esta alegoría en el texto durante la primera jornada, para que contraste aún más la alegoría ofensiva a la República que redactan en las páginas de la tercera jornada, una perversión alegórica que hacen en *La Velada Alegórico-Patriótica* y en la que morirá Carmela: *La República va al Doctor* (Tercera jornada, escena 38). Se trata este último de un remedo bastante fiel, aunque reelaborado, de lo que en el libreto de Sanchis Sinisterra plantea en el número del *Doctor Tóquemetoda*.

8.8. Tema y sentido (Guion).

El guion de ¡Ay, Carmela! versa sobre la Guerra Civil de España. Sobre las desventuras de la gente común y cuánto sufre durante estos conflictos bélicos. Versa sobre lo irracional de la guerra y las barbaries que se cometen en nombre de conceptos abstractos. El guion de ¡Ay, Carmela! apunta a una comedia negra, de realismo costumbrista y humor negro en el que la historia y el relato se diluyen en una narración invisible, a la manera más clásica. Sorprende un poco la sutil carga moral que contiene, aparentemente justiciera pues todo lo que le sucede a esta familia/compañía de cómicos (Carmela, Paulino y Gustavete) acaece tras robar la gasolina a sus compañeros, a sus camaradas (un coche de la cruz roja que se dedica a transportar heridos) republicanos. Como si un Dios justiciero “republicano” y vengativo les hiciera pagar por traicionar a los suyos.

8.8.1. Síntesis y Dimensión simbólica.

El guion de ¡Ay, Carmela!, tal y como hemos venido señalando en todo el capítulo, es un texto derivado claramente del libreto original de Sanchis Sinisterra. Azcona y Saura toman la obra, rescatan a los personajes implícitos y toda la historia que se desprende de los diálogos para contar otra. Deciden que, en vez de un ñaque (las venturas y desventuras de Carmela y Paulino) serán protagonistas los tres miembros de este modelo de familia picaresco que proponen: Carmela, Paulino y Gustavete. Forman, por tanto, una gangarilla protagónica, según el esquema de tipos de compañías que señala Rojas Villadandro en su *Viaje entretenido* (1603). Azcona y Saura pretenden reconstruir un relato lineal a partir de la historia desestructurada que intuyen desde el libreto. Recurren a las películas de su infancia y que merodean esa época (años 30); las más divertidas y clásicas. Redescubren a los Hermanos Marx y, en concreto a Harpo. Les convence la estructura canónica, en

tres jornadas cronológicas y añaden para un “alivio cómico” con más negrura, a este hijo que no es llamado Gustavete y que es mudo. Se apropian de Gustavete, toman lo sugerido en el libreto y lo convierten en una suerte de ingenuo (quizás iluso) Harpo/lazarillo para repartir lo cómico y trágico de su guion. Escriben una tragicomedia costumbrista histórica a la que Saura inserta sin ningún miramiento gran parte de las ideas, recuerdos y el espíritu que pretendía plantear en los guiones de *¡Esa luz!*, tal vez un hipotexto tan fundacional para el guion como la obra (y el Libreto) *¡Ay, Carmela!*

Resumiendo: en el texto guion de *¡Ay, Carmela!*, Gustavete (Harpo Marx) junto a Carmela y Paulino componen una suerte de extraña familia y compañía de varietés, guiada por el libreto de *¡Ay, Carmela!*, por la picaresca y por los recuerdos de esos niños de la guerra, como cita Josefina Aldecoa (1983, p.108), que fueron, por edad, Carlos Saura (1932) y Azcona (1926). A ello hay que sumarle en el guion mucho de la imaginación, evocación y peripecia que se adopta de los guiones de *¡Esa luz!* así como ese regusto por el desarrollo y la construcción, del “work in progress” que tanto le gustan a Saura.

El texto es muy preciso y, a tenor del análisis, se extrae la sorprendente fuerza de lo óptico (naturaleza) en el principal personaje protagonista, Carmela. Los Esquemas Actanciales de Greimas (epígrafe 8.5) desvelan a una heroína que toma una decisión moral, seguramente muy sacrificada y loable pero que no estoy seguro de que fuera lo que pretenden los guionistas. Una mujer aparentemente progresista, antifranquista, resulta que carece de un hombre protector, por mucho que él lo parezca: “Un artista en el escenario y un animal en la cama, pero un cagón”. Esa carencia, ese hombre práctico, para ella egoísta, cobarde y pesetero, le impide ser madre y ella se rebela siendo la “madre” de los polacos, la República y el bien. Se sacrifica por ellos como si de una *Madre Coraje brechtiana* se tratase.

El tema de la comida y el hambre en el guion están claramente guiados por el libreto, pero su materialidad, elaboración y la importancia que adquiere en este nuevo texto, algo tan propio de todos los trabajos de Azcona, amén del uso dramático y humorístico con que se utiliza, es fabuloso. La linealidad del texto y la coralidad, además de un humor más costumbrista, aligeran en mucho la carga dramática y, sobre todo, política e ideológica que tiene su texto fuente, el libreto. La simple decisión de tomar a Carmela como un personaje, el protagonista casi absoluto, y que esté viva hasta el final es fundamental. No se trata jamás como un espectro, en ningún caso.

Finalmente, habría que decir que el guion de *¡Ay, Carmela!* es un texto emocionante, entretenido, sobrio y que aparentemente cumple como la herramienta para la que fue creado, traducirse o transducirse a imágenes y sonidos, como guía o libro de instrucciones de cara al rodaje de una película.

9. Estudio Comparativo de textos: Libreto/Guion

9.1. Ficha comparativa (libreto y guion ¡Ay, Carmela!)

LIBRETO <i>¡Ay, Carmela!</i>	GUION <i>¡Ay, Carmela!</i>
PARATEXTO	PARATEXTO
<p style="text-align: center;">Título: ¡Ay, Carmela!</p> <p style="text-align: center;">Referencia y reminiscencias:</p> <p>-Canción El paso del Ebro (1812) popularmente conocido como ¡Ay, Carmela! o ¡Ay, Manuela! (Original de la Guerra de Independencia). Es un tema de origen anónimo entonado por los milicianos y sobre todo las brigadas Internacionales.</p> <p>-¡Ay, Carmela! también puede hacer referencia a la imagen de mujer que implica la novela <i>Carmen</i> (Merimeé, 1845) y a la ópera <i>Carmen</i> (Bizet,1875): Arquetipo universal de mujer española de belleza, actitud y carácter determinados que morirá por los celos de un soldado</p>	<p style="text-align: center;">Título: ¡Ay, Carmela!</p> <p style="text-align: center;">Referencia y reminiscencias:</p> <p>-Canción El paso del Ebro (1812) popularmente conocido como ¡Ay, Carmela! o ¡Ay, Manuela! (Original de la Guerra de Independencia). Es un tema de origen anónimo entonado por los milicianos y sobre todo las brigadas Internacionales.</p> <p>-¡Ay, Carmela! también puede hacer referencia a la imagen de mujer que implica la novela <i>Carmen</i> (Merimeé, 1845) y a la ópera <i>Carmen</i> (Bizet,1875).</p> <p style="text-align: center;">+</p> <p>-Hipotexto fundacional: Famoso texto teatral y obra <i>¡Ay, Carmela!</i> (Sanchis Sinisterra, 1987) que está triunfando en el momento de la redacción del guion</p>
Subtítulo	Subtítulo
<p>Elegía de un Guerra Civil en dos actos y un epílogo</p> <p><i>(Elegía revela un lamento poético, que es una versión sobre la Guerra Civil y una posible estructura en tres actos. El Epílogo suele indicar que se revisa y plantea la tesis de lo que se ha contado).</i></p>	No tiene
Dedicatoria	Dedicatoria
<i>A mi padre</i>	No tiene
El padre de S. Sinisterra perdió su cátedra de Instituto por republicano)	

<p style="text-align: center;">Otros</p> <p>(Palimpsesto): Esta acción no ocurre en Belchite en marzo de mil 1938 -Esta didascalia revela que se entra en una ficción en Belchite, símbolo del enfrentamiento durante de la Guerra Civil que si bien no sucedió podría haber ocurrido perfectamente.</p>	<p style="text-align: center;">Otros</p> <p>-Guion sobre un libreto original de José Sanchís Sinisterra (con tilde en la í, de Sanchis). Delata que dramaturgo y guionistas no mantuvieron relación pues no lleva tilde el apellido del autor.</p>
<p>ESTRUCTURA</p>	<p>ESTRUCTURA</p>
<p>Tres Actos (Dos actos y un epílogo), que va por momentos y no manera lineal, desestructurado.</p>	<p>Tres Jornadas y 39 secuencias de un relato lineal, a las tres jornadas Azcona y Saura las denominan:</p> <p style="text-align: center;">Primera Jornada Segunda Jornada Tercera Jornada</p> <p><i>De esta manera Azcona y Saura conforman la estructura del guion. Una estructura temporal y cronológica que se basa en tres días, pero que realmente se subdivide en Cinco Actos, pues el prólogo arrancarían en la función de Montejo y hasta que roban gasolina y se marchan rumbo a Valencia. La Segunda y Tercera Jornada desde que les apresan hasta que empieza la Velada conformarían el Segundo Acto), el Tercer Acto sería toda la uinción o Velada junto al Climax y Catársis que llegaría con el asesinato de Carmela. El epílogo sería en la tumba de Carmela y cómo se marchan en la camioneta Carmela y Paulino.</i></p> <p>Saura y Azcona añaden un prólogo en Montejo donde actúan y roban gasolina para huir a Valencia (lo de huir a Valencia se apuntaba oralmente en el Libreto) y un epílogo donde se ve la tumba de Carmela.</p> <p>Se inventan cómo son detenidos y cómo llegan a Belchite.</p>

<p style="text-align: center;">Historia</p> <p>Paulino está en el Teatro de Belchite y se le aparece el ánima de Carmela. Juntos recuerdan lo que ocurrió de una manera desestructurada y cómo murió ella asesinada...</p>	<p style="text-align: center;">Historia</p> <p>Tres jornadas en la vida de Paulino, Carmela y Gustavete. Son una compañía de cómicos republicanos durante la guerra civil que se extravían camino a Valencia y pasan al bando republicano donde les detienen y pueden salvarse actuando para el bando franquista. Carmela se niega a hacer una parodia ofensiva a la República y es asesinada por ello.</p>
<p style="text-align: center;">Discurso</p> <p>Mediante la técnica de flashback (analepsis) se retrocede en el tiempo desde un tiempo actual hasta media hora antes de una función que representaron en Belchite, en marzo del 38. Se alternan momentos de esa representación hasta que asesinan a Carmela.</p>	<p style="text-align: center;">Discurso</p> <p>Historia y discurso coinciden en la narración (incluye alguna elipsis temporal para contraer el tiempo), se funden completamente.</p>
<p style="text-align: center;">Tiempos, niveles...</p> <p>-La acción comienza tras haber muerto Carmela (asesinada). Paulino la invoca y recuerda gracias a la magia de ese teatro Goya y a los efectos del alcohol.</p> <p style="text-align: center;">Espacios</p> <p>-Un escenario que representa el teatro Goya de Belchite y se convierten por arte de magia en el Teatro de Belchite (donde Paulino recuerda, bebe, limpia y duerme la borrachera)</p> <p>-El Teatro Goya de Belchite media hora antes de la actuación.</p>	<p style="text-align: center;">Tiempos, niveles...</p> <p>-La acción comienza tres días antes del asesinato de Carmela, en marzo de 1938, en la zona del frente de Aragón. Acaba con Carmela muerta, cuando Gustavete y Paulino la entierran y se marchan</p> <p style="text-align: center;">Espacios</p> <p>-Montejo: Un establo de Montejo (paramera), la iglesia desamortizada, la plaza de Montejo, la camioneta, el camino con niebla...</p> <p>-Belchite: El casino, el grupo escolar Joaquín Quiñones (cárcel), las calles, La tienda de telas y tejidos y la casa requisada al alcalde comunista, las cocinas de los italianos y el gran Teatro Goya de Belchite (desde las</p>

<p>-El teatro Goya de Belchite durante la actuación ante el ejército de Franco y los milicianos (cuando muere Carmela).</p> <p>-El limbo o el “más allá” donde se encuentra y aparece el ánima de Carmela (O la conciencia de Paulino, sus sueños o su estado etílico) y que se conecta con el teatro.</p> <p>Modo: Focalización narrativa o perspectiva narrativa</p> <p>-Interna, la conciencia misma de Paulino y sus pensamientos son lo que se relata, aunque sea a veces disimuladamente.</p>	<p>bambalinas y la sala de maquillaje, pasando por el escenario, la platea, hasta el gallinero)</p> <p>Modo: Focalización narrativa o perspectiva narrativa</p> <p>-Focalización externa, la información es restringida, centrada en los tres protagonistas, sobre todo en Carmela. Cuenta lo que les ocurre a los personajes, pero sin acceder a sus pensamientos. Toma distancia. Se muestra exclusivamente lo que se ve y oye. Ni narrador ni lector acceden a los pensamientos de los personajes a no ser que ellos los digan o muestren. Sin acceso a su conciencia.</p>
<p>ACOTACIONES Y DIÁLOGOS (Personajes)</p>	<p>ACOTACIONES Y DIÁLOGOS (Personajes)</p>
<p style="text-align: center;">Acotaciones</p> <p>-Limpias y claras.</p> <p>-Indican: músicas, acciones, luces, vestuario y entradas y salidas de escenas, así como decorado vacío y los mínimos elementos que se utilizan de atrezzo.</p> <p>-Señalan las acciones de personajes implícitos (Ej: teniente mediante luz).</p> <p>-Sugieren la conversión del lector/espectador en actor de la obra gracias a la Estética de la Recepción mediante:</p> <p style="text-align: center;">Autorreferencialidad</p> <p style="text-align: center;">Metateatralidad.</p>	<p style="text-align: center;">Acotaciones</p> <p>-Concisas, son sugerentes y directas. Más narrativas que las del libreto.</p> <p>-Indican: músicas, acciones escenarios, gentes que aparecen, ambiente, decorado vacío y los mínimos elementos que se utilizan de atrezzo.</p> <p>-Son visuales: establecen imágenes precisas y obvian a menudo lo que “jugará en la escena” (tal vez en espera de alguna reanudación posterior con los departamentos de producción y dirección artística).</p> <p>-Se utilizan los diálogos del libreto para establecer finalmente el argumento que se plantea, para completar la historia que se apunta en el libreto.</p>

<p style="text-align: center;">Diálogos</p> <p>-Monólogos y diálogos</p> <p>-Narrativos (Diegéticos), relatan historias, además de sentimientos, a menudo largos y explicativos, humorísticos, gusto por el verbo.</p> <p>Los diálogos crean personajes implícitos y convierten al lector/público en espectador y pretenden que una vez se monte la obra se sientan protagonistas de la misma, se integren (metateatro). Están cargados de simbolismo.</p>	<p style="text-align: center;">Diálogos</p> <p>-Apenas hay monólogos. Los diálogos son más cortos, más naturalistas y concisos.</p> <p>-Menos simbólicos y más costumbristas, se apoyan o contrastan a la imagen.</p> <p>-Menos narrativos que el libreto e informativos. Al haber más personajes, el contenido informativo se reparte en más personajes que los enuncian y se crea una mayor variedad y <u>coralidad</u> que en los del libreto. Muchas más variaciones en las maneras de hablar. Menos naïfs y algo más ácidos que los del libreto.</p> <p>-Con menos referencias de la época que se suprimen.</p>
<p style="text-align: center;">Personajes (Implícitos y/o explícitos)</p> <p>-Explícitos: Solo Carmela y Paulino con la salvedad de que Carmela es una muerta, un ánima. Es decir, solo Paulino y su conciencia: Carmela.</p> <p>Implícitos: se desprenden de las acciones y el diálogo de Carmela y Paulino:</p> <p style="text-align: center;">Gustavete Teniente Ripamonte Las Montses El polaco Federico García Lorca Pedro Rojas Militares que les arrestan Público del Teatro Goya de Belchite Brigadas ¿Franco? El alcalde...</p>	<p style="text-align: center;">Personajes (Implícitos y explícitos)</p> <p style="text-align: center;">Texto coral</p> <p style="text-align: center;">Personajes solo explícitos</p> <p>Principales:</p> <p style="text-align: center;">Carmela viva Paulino Gustavete (que es mudo) Teniente Ripamonte (secundario)</p> <p>Otros:</p> <p style="text-align: center;">Centinela Polaco Milicianos Médico Conductor Alcalde Presos del pueblo Militares franquistas, etcétera Gente de Belchite Conductores italianos Brigadistas internacionales</p>

	<p>Capitán y teniente que les detienen y su tropa ¿Franco? Etc...</p>
<p>ESQUEMAS ACTANCIALES Ver en epígrafe correspondiente a personajes Libreto (7.4)</p>	<p>ESQUEMAS ACTANCIALES Ver en epígrafe correspondientes a personajes Guion (8.5)</p>
<p>HIPERTEXTUALIDAD</p>	<p>HIPERTEXTUALIDAD</p>
<p>ESPIRITUAL y ESTRATÉGICO</p> <p>-Ñaque o de piojos y actores (1980), su anterior texto y obra.</p> <p>-El viaje entretenido (dos personajes) y toda la picaresca marginal que incluye ese tipo de teatro del Siglo de Oro.</p> <p>-Esperando a Godot y Beckett: ascetismo espectacular, minimización de la fábula (y su humor, como contraste. Antítesis).</p> <p>-Brecht: en cuanto a estructura y teatro épico (Estética y política). Beckett y Kafka.</p> <p>-La impresión de la Guerra Civil que el Sanchis Sinisterra mantiene y sus referencias y recuerdos de posguerra.</p>	<p>ESPIRITUAL</p> <p>-¡Ay, Carmela! (libreto). Guion ¡Esa luz! (dos versiones) y el suceso de Ampro Barayón y Sender.</p> <p>-El lazarillo de Tormes y todo el secular humor negro de la tradición español, también el contraste y la dualidad de Baltasar Gracián en El Criticón.</p> <p>Estructuralmente se inspiran en las estructuras de Cine Clásico de Hollywood y en el tono vodevilesco y la actitud protagónica de trío de Los Hermano Marx (estructura clásica en la que coinciden discurso e historia en la narración). Además, Harpo inspira fundamentalmente la creación de Gustavete, un Harpo Marx pasado por la negrura ibérica, la picaresca y las pistas del libreto de Sanchis Sinisterra...</p> <p>-Los recuerdos de Saura de niño.</p>
<p>MÚSICAS, POEMAS... (Resumen)</p> <p>-<i>¡Ay, Carmela!</i> -<i>¡Ay, mamainés!</i></p>	<p>MÚSICAS, NÚMEROS Y POEMAS... (Resumen)</p> <p>- <i>¡Ay, Carmela!</i> - <i>Romance Castilla en Armas</i> (F.de Urrutia).</p>

<p>En Velada Alegórico Patriótica:</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Mi jaca y Mi España</i> - <i>Suspiros de España</i> (anacronismo) - <i>Romance Castilla en Armas</i> (F.de Urrutia). - Referencias a F. García Lorca (<i>Poeta en Nueva York</i> y <i>Romancero Gitano</i>) - Jacinto Benavente, Dr. Marañón, Antonio Machado, César Vallejo, Dalí... - Pedro Rojas de <i>España, aparta de mi ese cáliz</i> (César Vallejo) - <i>Truco Magia China</i> (revista musical). 	<p>Función en Panamera y Velada Alegórico-Patriótica:</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Valencia</i> - <i>Chaparrita</i>. - <i>Mi jaca vs Mi España</i> - <i>A Lister</i>. - <i>Mataron a Federico</i>. - <i>Suspiros de España</i> (anacronismo) - <i>Romance de Castilla en Armas</i> (Federico de Urrutia) - <i>Himno de Riego</i> - <i>Marcha Real</i>. - <i>Faceta Nera</i>. - García Lorca, <i>Romancero Gitano y Poeta en Nueva York</i>. - <i>A Lister y Mataron a Federico</i> (Antonio Machado) - <i>Yo tenía un camarada</i>. - <i>Al Uruguay</i> (sustituye a truco chino) - <i>Cara al Sol</i>. <p>(Se suprimen cultismos y referencias del libreto)</p>
OTROS TEXTOS Y APLICACIONES	OTROS TEXTOS Y APLICACIONES
<p style="text-align: center;">TEMA Y SENTIDOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - La memoria - La segunda muerte de los muertos, el olvido. - Reavivar el recuerdo y no pasar página. - La maternidad frustrada - Quien se adapta a todas las circunstancias está muerto en vida. <p style="text-align: center;">TIPO DE TEXTO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Texto dramático o teatral (libreto) - Artístico e ideológico (político: radicalmente afín a la República, más libertario que el guion). 	<p style="text-align: center;">TEMA Y SENTIDOS</p> <ul style="list-style-type: none"> - La Guerra Civil española - La vida durante la guerra y los sufrimientos de la sociedad. - No adaptarse tiene consecuencias - La maternidad - El amor - La memoria - ¿Solo un buen trauma arregla otro? (Gustavete) <p style="text-align: center;">TIPO DE TEXTO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Guion cinematográfico Artístico y afín a la República (ideológicamente: socialista ¿Busca el olvido y pasar página o lo denuncia?).
TIPO DE TRANSFORMACIÓN	
Transformación que es una transmodalización intramodal. Es decir, una transposición de modo dramático a otro.	

9.2. Resumen comparativo: Guion vs Libreto.

Aclaración: A continuación, se ofrece un resumen por secuencias de elaboración propia del guion de *¡Ay, Carmela!* (Rafael Azcona y Carlos Saura). Está dividido y secuenciado¹⁴⁶ exactamente igual que el guion utilizado en esta investigación, incunable y original de estos autores (**aparece en rojo**).

En este resumen se integran las partes resumidas de elaboración propia del libreto de *¡Ay, Carmela!* (**aparecen en negro**): Tres Actos (I, II y E de epílogo) subdivididos en un total de 11 Escenas. Además, en *negro y cursiva* se muestra alguna aclaración de la investigación y se ubica esta información justo en el lugar del libreto o del guion donde debería encontrarse. **Marcado en gris** aparecen las partes o párrafos donde coinciden exactamente libreto y guion de *¡Ay, Carmela!*

La nomenclatura en números romanos y letra (I: primer acto, II: segundo acto y E: epílogo) indica el número de Actos del libreto teatral. Después de cada inserción de la obra teatral se muestra en paréntesis también la escena ya expuesta en el resumen del libreto (epígrafe 7.2.3) que aparece en el trabajo y el número exacto de página (entre paréntesis) de la edición que se ha utilizado para todo el análisis del texto teatral: *¡Ay, Carmela!* de José Sanchís Sinisterra, edición de Manuel Aznar Soler (15^o edición, 2013. Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas)¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Como ya se ha mencionado en el epígrafe de aclaraciones sobre el guion de *¡Ay, Carmela!*, se trata de un guion sorprendente y peculiar, a menudo extraño, en el que aparecen repeticiones (posibles erratas), pero en el que resulta clara la segmentación.

¹⁴⁷ El texto teatral de esta edición arranca en la página 185 y acaba en la página 264 (pp.185-264)

Resumen secuenciado comparativo de guion/libreto

¡Ay, Carmela! vs ¡Ay, Carmela!

PRIMERA JORNADA

TÍTULOS

Los títulos irán en sobreimpresión sobre distintos escenarios. Atardecer frío y desapacible. De cara al invierno en una desolada paramera. Se escucha al fondo el ruido de cañones y se vislumbra un pequeño pueblo. Por las desiertas calles del pueblo se ve algún soldado republicano y algún cartel de propaganda. Un cartel chapucero anuncia la actuación de una compañía teatral en el cine del pueblo: CARMELA y PAULINO, VARIETES A LO FINO. Decece el tronar de los cañones y se impone el sonido de la canción de “Mi jaca”.

Ante la fachada del cine, al lado de un auto blindado, está una destartalada camioneta en el que se repite lo de CARMELA Y PAULINO, VARIETES A LO FINO. Se impone la voz de CARMELA, cantando “Mi jaca”.

(En la obra de teatro se hace referencia explícita al pueblo de Belchite, en el guion se obvia, quizás se deje este dato abierto a la consideración de otros pueblos que corrieron una suerte similar).

I-1. En el primer acto PAULINO recorre un escenario vacío donde encuentra un gramófono que no funciona, un disco y una bandera republicana medio quemada.

PAULINO canta un segmento del tema *¡Ay, Carmela!* (pp.189-191)

1.

El escenario es un establo o granero. Un miliciano toca un armónium. CARMELA, con bata de cola, baila y canta “Mi jaca”. El público, milicianos, la anima y se une a ella cuando CARMELA llega a “...por el Puerto, camini...” con un ¡PAM, PAM! de sus botas y fusiles. I- 6. Con este pasodoble de J. Mostazo, CARMELA sale del escenario y se cierra el primer acto. CARMELA entrará en escena nuevamente en II-4 (pp. 221, 225). Entre cajas, GUSTAVETE ayuda a PAULINO a vestirse de soldado.

PAULINO, ayudado por GUSTAVETE a la guitarra, se dispone a recitar un poema de Machado: “*A Lister*”.

PAULINO recita: “Tu carta—oh noble corazón en vela...” El público pide con insistencia el aparente conocido número de los pedos. CARMELA desde las improvisadas bambalinas le pide que complazca al público. PAULINO lo hace, a su disgusto y remedando el “*Himno de Riego*”.

I-1. El número de los pedos lo realiza en solitario, para un público inexistente mientras se burla con el saludo fascista y recita los versos 45-46 y 85-86 del poema de Federico de Urrutia “Romance de Castilla en armas” (pp.190-191)

I-3. Se abunda en el número de los pedos en las páginas (pp.203-205).

En el siguiente número, representación musical, o tableau vivant musical, CARMELA (Con gorro frigio, túnica blanca, balanza y bandera republicana), PAULINO (de soldado) y GUSTAVETE (de León) personifican la imagen alegórica de la República: (que en este caso no es ciega y sostiene la balanza con su mano derecha) y con el león al lado izquierdo que sostiene un cartel que dice: “Para atrás, ni para tomar impulso”. CARMELA y PAULINO cantan “Si los curas y monjas supieran” (*Himno de Riego*), a ellos se unen soldados y milicianas que conforman el público. Uno de ellos, entusiasmado levanta a un bebé. GUSTAVETE se quita entusiasmado la cabeza del León.

2.

Un par de débiles bombillas parpadean al amanecer. GUSTAVETE llena una garrafa de agua. Se dirige con ella a la camioneta. En la caja de la misma están CARMELA, PAULINO y GUSTAVETE, se disponen a cenar. PAULINO divide cuidadosamente en tres una barra de pan y CARMELA hace rodajas de un trozo de embutido. PAULINO le enseña el plato a GUSTAVETE. Que cuenta las rodajas de embutido. PAULINO le sirve menos a GUSTAVETE. GUSTAVETE escribe en una pizarra pequeña: ONCE ENTRE TRES A DOS Y SOBRAN TRES”. CARMELA, en tipo madre, riñe a PAULINO por

hacerle rabiarse y darle menos comida. PAULINO habla de las comidas abundantes que comía durante el seminario

I-3. Se hace alusión al seminario (pp. 204-205)

GUSTAVETE le oye ensimismado como si pudiera degustar la comida que el otro describe. Responde con su pizarra a la pregunta de PAULINO de si le gusta el marisco. Se lee: CENTOLLO. Debe ser mudo. PAULINO protesta por el hambre que pasan y tras recordar el seminario dice al mostrar la rodaja de embutido: "...De puro delgada se ve al trasluz...Menos alimento tiene que una hostia consagrada.

3.

Nave de iglesia (refectorio quizás) reconvertida en descomunal dormitorio, los soldados duermen por parejas en colchones y en camas sacadas de domicilios. En una de hierro duermen CARMELA y PAULINO, GUSTAVETE a sus pies bajo las mantas. En medio de la noche, un ruido de motores rompe el silencio. Llega un Médico repentinamente desalojando a todos los que duermen para colocar a los heridos de guerra. CARMELA, PAULINO y GUSTAVETE, somnolientos, salen de la iglesia.

4.

CARMELA, PAULINO y GUSTAVETE salen a la plaza ateridos de frío. CARMELA le reprocha a PAULINO que firmara un contrato en pleno frente: "firmar un contrato para venir a trabajar a pleno frente". CARMELA pretende que se marchen a Valencia. PAULINO le dice que no tienen gasolina. GUSTAVETE señala a CARMELA y PAULINO un camión de la cruz roja y un gesto de hacer sifón con goma. PAULINO y GUSTAVETE se acercan a robar gasolina con el truco de la goma mientras CARMELA vigila. Hacen ruido. Un soldado CONDUCTOR abre la puerta de su camión, y pregunta: ¿Quién anda ahí? Por apremio de PAULINO, se le presenta CARMELA. El CONDUCTOR, pasmado, enciende los faros para ver mejor a esa "maravillosa aparición". CARMELA le informa que busca a sus compañeros. El CONDUCTOR se entusiasma de verla, le invita a montarse en su camión y le ofrece años. Ella acepta y se monta. El GUARDIA apaga las luces del camión, CARMELA le repite que busca a sus

compañeros del espectáculo y el GUARDIA se da cuenta de que es artista. Intenta excederse y CARMELA se resiste, aunque para dar tiempo le deja que le toque los pechos. Cuando CARMELA por el ruido de su camioneta advierte que PAULINO y GUSTAVETE ya robaron la gasolina y están listos, se desembaraza del GUARDIA, le da un beso y se va. CARMELA se monta y se despide: ¡Adiós murciano! ¡Y gracias! Los tres en la camioneta se van rumbo a Valencia mientras cantan: “Valencia, es la tierra de las flores de la luz y del amor...”.

SEGUNDA JORNADA

10. CARRETERA Y CAMIONETA POR LA NOCHE.

(Nota de la investigación: Comienza la SEGUNDA JORNADA por la secuencia 10 y, ciertamente, en realidad se han utilizado 9 escenarios distintos, lo que serían 9 secuencias de rodaje: Paramera, plaza del pueblo, cobertizo, plaza atardecer, caja camioneta, iglesia, plaza de noche, interior camión del conductor y exterior camioneta rumbo a Valencia).

PAULINO conduce. CARMELA duerme y PAULINO se adormece. CARMELA se percata y le obliga a detener la camioneta. Bajan a GUSTAVETE y le obligan a conducir mientras ellos duermen en la parte de atrás. PAULINO le pregunta a ella hasta donde llegó con el soldado de GUARDIA

I-4 PAULINO y CARMELA hablan sobre cómo le tocaba el pecho un sargento falangista mientras le tomaba nota cuando les capturaron. (p. 207)

Una vez están solos en la parte de atrás de la camioneta, Paulino utiliza cierto lenguaje que ellos relacionan con la intimidad, mencionan tener un “mamaynés”, referencia que hará CARMELA en público como parte de uno de sus números.

Hay mucha niebla. La camioneta está detenida en el camino.

Un grupo militares canta “Chaparrita” mientras se acercan a la camioneta. GUSTAVETE se despierta, baja la ventanilla. GUSTAVETE se baja de la camioneta y se dirige hacia la niebla en busca de la “canCIÓN”. Como si fuera una alucinación. Un jinete en su montura avanza hacia él. GUSTAVETE recula hacia la camioneta. Tras el primer jinete bien otro.

Es un CAPITÁN y un ALFÉREZ que interrogan a GUSTAVETE. Le preguntan qué hacia dónde va. Mientras tanto, de la niebla aparece el batallón de estos soldados. Cuando GUSTAVETE consigue explicar que va a Valencia y que viene de Montejo, lo detienen porque esta última es una zona roja que todavía no ha sido tomada por ellos. Los militares se acercan al vehículo, sacan pistola. GUSTAVETE le indica con pizarra que deben mirar en la caja de la camioneta. Descubren a CARMELA y PAULINO, más o menos despiertos por la canción, el frenazo y el ruido. Les piden los papeles. PAULINO está desorientado, el ALFÉREZ les apunta con la pistola y les ordena levantar las manos. En ese momento GUSTAVETE intenta huir. El CAPITÁN le sigue a caballo y le da un vergazo y lo trae del pelo. CARMELA se lo reprocha pues GUSTAVETE es un pobre infeliz. Les ordenan saludar e identificarse. PAULINO lo hace a la manera del bando republicano. Recibe un golpe del militar. El otro soldado encuentra la bandera republicana dentro del camión y le vuelve a pegar porque le ha dicho que iba a Valencia. Los detienen a los tres.

En la obra teatral nunca se dice cómo fueron detenidos, aunque en la escena I-6 se menciona que pasaron a las líneas enemigas sin darse cuenta en medio de la niebla (pp. 207-208).

6.

Diluvia. Es un pueblo tomado por las fuerzas de franco. Unas mujeres tratan de rascar en un muro un cartel en el que aún se lee: VIVA LA REVO. La camioneta de PAULINO, CARMELA Y GUSTAVETE está aparcada frente al puesto de gusrdia (antiguo Círculo de labradores y/o Casino). En el interior, frente a un alto militar, los tres rinden cuentas de porqué tienen una bandera republicana en su poder. PAULINO se excusa diciendo que la bandera no es de ellos, que se la prestaron para hacer un número que, según CARMELA, “no tenía ni gracia, ni chiste, ni Cristo que lo fundó”. Al instante, el oficial le prohíbe a CARMELA que vuelva a mencionar a Cristo.

PAULINO: Cosas del mando republicano... Somos artistas y nunca hemos metido la política en nuestro espectáculo.

OFICIAL: No estáis en la zona roja. Nosotros no somos fieras sedientas de sangre como los comunistas. En la España de Franco se hace justicia y los buenos españoles nada tienen que temer.

PAULINO, CARMELA y GUSTAVETE, parecen creer que saldrán libres por lo que se se despiden con el saludo fascista. PAULINO insulta al bando republicano: “los canallas de los rojos que no respetan nada”. El trío hace el intento de marcharse, pero el oficial los detiene y les pregunta que adónde van. PAULINO sugiere que a la ciudad de Valencia. Carmela responde que sí, pero PAULINO, se da cuenta del error, le corrige rápidamente.

PAULINO: Que cosas tiene usted mi teniente. A nosotros nadie nos mueve de la España nacional, esta es nuestra casa.

OFICIAL: De eso podéis estar seguros.

El oficial les envía a “la escuela” para que sigan aprendiendo.

(Nota de la investigación: Aquí SAURA y AZCONA no subdividen más que por espacios a partir de este momento. Desparece la subdivisión por escenas o secuencias del guion)

Sigue lloviendo. Caminan arrestados en la lluvia y ven cómo desvalijan su camioneta. Los llevan a un edificio que se llama “GRUPO ESCOLAR JOAQUÍN COSTA”, la escuela, transformado en una prisión para republicanos y prisioneros de guerra. Los prisioneros están hacinados en una especie de ambigú techado o corredor cubierto para resguardarse del aguacero. CARMELA pregunta a un trío de mujeres si eso es una cárcel y le responden que claro. CARMELA no quiere comprender la gravedad del asunto pues ingenuamente dice que ellos no han hecho nada. PAULINO hace ademán de pedir un cigarrillo a un campesino. En sus pequisas descubren que hay miembros de las brigadas internacionales, el resto de la gente está allí desde que tomaron el pueblo. CARMELA descubre al polaco.

I-4. La primera mención a los de de las Brigadas Internacionales es cuando PAULINO le pregunta a CARMELA si los ha visto en el otro mundo (pp.197-198).

(Nota de la investigación: Aquí SAURA y AZCONA no subdividen más que por espacios

Alguien canta en otro idioma. CARMELA intenta hablar con un polaco, el POLACO. Por gestos y la ayuda de un mapa se dicen de dónde son y cómo se llaman. Él es de Varsovia y CARMELA ve que tiene una herida en la cabeza. CARMELA le pregunta, con gestos, si fue por pistola, él de la misma manera le explica que fue una bomba. E-10. CARMELA le enseña cómo pronunciar “España” (p. 264). CARMELA le dice su nombre y el joven polaco recuerda la canción popular y canta el estribillo junto con sus compañeros. De repente todos callan porque llega un nacional, muy pertrechado, con un

grupo de carlistas. Seleccionan gente para fusilar: el último que eligen es al alcalde “comunista” del pueblo. Quién lo selecciona le espeta al primer edil que así ya no podrá fastidiarlo más. Se los llevan al grupo mientras GUSTAVETE, atemorizado, empieza a llorar. No quiere quiere morir. PAULINO, CARMELA y GUSTAVETE se asoman por una ventana y ven el fusilamiento.

TERCERA JORNADA

Todos prisioneros están en el patio. Un militar entra y llama a los artistas; el trio responde y se los llevan. Se montan en un coche que conduce un militar italiano. PAULINO trata de hablar en italiano, pero no recibe respuesta. CARMELA llora pues está segura de que los van a matar. Pide ver a un cura, PAULINO le replica que no tocan ahora confesiones, pero ella sólo quiere casarse. Él le recuerda que ya están casados, pero ella dice que sólo por lo civil y que eso no cuenta.

CARMELA: ¿No me vas a dar ese gusto antes de que nos maten estos cabrones?

Crean que van a consejo de guerra. Llegan a un edificio. GRAN TEATRO GOYA. Los soldados italianos les apremian

(Nota de la investigación: Aquí SAURA y AZCONA no subdividen más que por espacios)

Entran al edificio (se continúa escuchando al hombre del parlante. Termina su discurso con “¡Arriba España!”) y se encuentran con otro oficial en un lugar completamente a oscuras con sólo una lámpara iluminando el escritorio. Habla en italiano y PAULINO parece enterarse de la mayoría de lo que dice. El oficial lee los cargos en contra de los prisioneros: infiltrarse en las filas para causar desorden (Paulino interviene para negar esa acusación y lo callan), pasaportes expedidos por la zona roja y una bandera republicana. Quiere saber qué hacían con ella. Malamente PAULINO intenta explicar que el número de la bandera y hasta GUSTAVETE se pone a cuatro patas como un león para ilustrarlo. CARMELA les reprende por todo ello. PAULINO en su afán trata de improvisar un número que engañe al militar. Dice que es tenor lírico y canta un pequeño fragmento momento de la Zarzuela: El dúo Ascensión y Joaquín

I-3 El dúo Ascensión y Joaquín de la zarzuela “*La del Manojito de Rosas*” que aparece por primera vez y por otra circunstancia (p. 201). PAULINO sigue improvisando ante el teniente y le dice que si le gusta la poesía. Se pone a recitar: “se le vio caminando entre fusiles... mataron a Federico el pelotón de verdugos no osó mirarle la cara”

CARMELA lo calla porque el poema corresponde a la ideología del otro bando.

I-2. CARMELA le cuenta a PAULINO que en el mundo de los muertos se ha encontrado con Federico García Lorca y que éste le ha escrito un poema. Se dedica una buena porción del diálogo al poeta en forma de homenaje y se recita parte del poema “*La casada infiel*” (pp. 214-216).

En medio de la conversación se encienden unas luces de proyector y es cuando se dan cuenta que están sobre un escenario.

I-3. Tanto en la película como en la obra de teatro estas luces cumplen una función especial. Son como una presencia omnipresente que vigila y está encima de ellos. En la obra de teatro se sabe que el teniente es italiano porque PAULINO se dirige a él en ese idioma mientras mira hacia la luz brillante que él proyecta (p.199-202).

El TENIENTE se presenta: Amelio Giovanni Di Ripamonte; los quiere contratar para que preparen un espectáculo para la tropa nacionalista y sus aliados. Una vez se siente a salvo, PAULINO se deshace en cumplidos para Italia “cuna del arte: Miguel Ángel, Dante, Petrarca, Puccini, Rossini, Bocherini, Mussolini” (p.204).

CARMELA se queja de que carecen de vestuario para hacer la función (p. 200), el TENIENTE les dice que solucionarán el problema. Que el lema del imperio es “creer, obedecer y combatir”. GUSTAVETE saluda a lo fascista con el brazo y muestra que en la pizarra ha escrito, mal: VIVA MULOSINI. El teniente se cuadra y espeta: ¡Viva Il Duce!

23. COCINAS ITALIANAS DE DÍA

Es el momento del “rancho” para los soldados italianos. CARMELA, PAULINA Y GUSTAVETE en una mesa aparte y bajo la vigilancia de un soldado italiano comen spaghetti alla bolognesa. Les habla en italiano. PAULINO trata de comunicarse con el soldado que los vigila en su idioma, pero lo único que hace es agregar “ini” al final de cada palabra. Carmela, muy crédula, se sorprende de la supuesta habilidad de PAULINO en el idioma, así como de la abundancia de provisiones que los militares tienen allí; no puede contenerse y expresa que:

CARMELA: Oye, yo te digo una cosa, si los fascistas comen así todos los días, hemos perdido la guerra, seguro.

24. CALLE DE LA TIENDA “TEJIDOS Y NOVEDADES” DE DÍA.

CARMELA, PAULINO y GUSTAVETE escoltados se dirigen a algún sitio. Entran en la tienda TEJIDOS Y NOVEDADES, que aparentemente está precintado.

25. TIENDA “TEJIDOS Y NOVEDADES” DE DÍA.

Los tres están en un almacén para escoger la tela para el vestuario. De ello se encargan Carmela y GUSTAVETE. Por su lado el teniente habla con PAULINO sobre el programa del espectáculo. Quiere que monten una escena denigrando la bandera republicana.

Lee el poema que tendrá que recitar: “En el cerro de los Ángeles han fusilado a Jesús y las piedras se desangran (En el guion sólo el texto anterior), pero no te asustes madre toda Castilla está en armas. Madrid se ve ya muy cerca ¿no oyes? Franco ¡Viva España!”. I-1 (191 y en II-9, 236) También recibe una letra nueva para “Mi jaca” a la que han titulado “Mi España”. II-8 (231)

GUSTAVETE encuentra una tela para hacer un vestido de cola y llama a CARMELA para que la apruebe. PAULINO sigue leyendo su discurso: II-9. “Invictos salvadores de la patria eterna [. . .] glorioso alzamiento que ha devuelto a España el orgullo de su destino imperial... (p. 232) Anda, que también estos... la madre que los parió”.

26. TIENDA “TEJIDOS Y NOVEDADES” DE DÍA.

CARMELA y GUSTAVETE descubren una máquina de coser y hacen un vestido flamenco con telas de cortina (I-4). Se hace esta alusión en la página 203. El soldado no los pierde de vista. PAULINO se da cuenta que arriba del almacén está la casa de los propietarios y que, por el desorden de la mesa, nos le dio tiempo de terminar de comer. Consiguen una radio y vino, el soldado se emborracha y se duerme. PAULINO encuentra el cuarto matrimonial cerca y llama a CARMELA para tener un “mamainés”. Ella lo encuentra muy bien, pero luego se cohíbe cuando se da cuenta que esa es la casa del alcalde, uno de los hombres que acaban de fusilar. PAULINO sigue intentándolo con CARMELA mientras GUSTAVETE en el taller cose con la máquina.

27. CALLE DEL TEATRO POR LA TARDE.

Ella se va quejando por la calle del mal gusto del número de la bandera y dice que se lo dirá al oficial en cuanto lo vea. Se queja de la cobardía de PAULINO.

CARMELA: “A ti lo que pasa es que eres un cagón. En el escenario un ángel y en la cama un demonio, pero para las cosas de la vida, un cagón”. I-3. Este diálogo ocurre durante el primer acto en el primer encuentro entre PAULINO y CARMELA; ellos hablan de cómo es el otro mundo, puesto que ella está muerta. El diálogo aparece ante la queja de ella por la debilidad de carácter de PAULINO. Toda esta escena ha sido sustraída, seguramente, en vista del carácter realista de la película. (pp. 196-197).

Además, se queja porque está a punto de tener su período y no tiene cómo solucionar ese problema. II-7. (Todo este diálogo es muy similar a la obra de teatro)

CARMELA: [. . .] Y encima, la regla me va a venir...

PAULINO: ¿Cómo lo sabes?

CARMELA: Por la muela.

PAULINO: ¿Qué muela?

CARMELA: Siempre te lo digo: cuando me va a venir la regla me duele la muela del juicio.

PAULINO: Eso son aprensiones...

CARMELA: ¿Aprensiones? Eso es que me avisa.

PAULINO: Bueno, no discutamos.

CARMELA: Vale, pero ¿de dónde saco paños? ¿Se las pido al teniente? (p. 226)

Llegan a la entrada del teatro y se dan cuenta que les han cambiado el nombre de “Carmela y Paulino *varietes* a lo fino” por “*variedades*”, porque tienen que usar la lengua del Imperio. CARMELA se queja al teniente del número de la bandera. Él no le entiende todo, sólo que está disgustada porque le parece insustancial. PAULINO intenta mediar. Él TENIENTE les manifiesta que el número debe ser chabacano y sin arte ya que va a estar dedicado a los prisioneros de guerra, los miembros de las Brigadas Internacionales.

28. CAMERINO DEL TEATRO AL ATARDECER.

PAULINO come antes de la función lo que él cree que es conejo. GUSTAVETE escribe en su pizarra que lo que come ES GATO, y se rehúsa a probarlo, aunque sufra por el hambre. PULINO se fastidia una muela. CARMELA practica su texto del número de

humor, Doctor Toquemetoda, mientras se arregla y maquilla. Lo hace sin ganas y protestando de lo malo que es.

CARMELA: Si de verdad van a traer a los polacos al teatro, esto es una putada. [. . .] Que lástima venir desde tan lejos para esto.

PAULINO: De pronto tenemos éxito.

CARMELA: Me refiero a que los maten. [. . .] Pobrecito, polaco, comunista, huérfano y encima venir a morir a una tierra que ni siquiera sabe cómo se pronuncia.

(II-8. Toda esta sección está sacada de la página 229)

CARMELA y **PAULINO** discuten, pues **CARMELA** recuerda como le enseñaba a decir Ispania. Se echan la no paternidad y maternidad en cara. **CARMELA** avisa que no hará el número de la bandera.

29. CALLE DEL TEATRO AL ATARDECER.

Un grupo de militares escoltan a los **BRIGADISTAS** prisioneros polacos. Los **NACIONALES** que asistirán a la función los miran en silencio.

30. ESCENARIO DEL TEATRO

De los telares descende un bastidor con tres banderas. **CARMELA** practica entre bambalinas. El **TENIENTE** le muestra a **PAULINO**, con el chaqué de la tienda y un casco, las tres banderas (la alemana, la española y la italiana) las cuales representan: “el frente cristiano que lucha contra el comunismo, el judaísmo y la masonería”. **CARMELA** está encabronada y le hace por detrás un corte de mangas al **TENIENTE**.

PAULINO se queja del estómago y culpa a **GUSTAVETE** de haberlo sugestionado con la noticia de que comía gato.

II-6. *Este diálogo entra en la obra de teatro sin ningún tipo de transición al estilo usado en el teatro del absurdo. Se ha tomado esta parte de la confusión que experimenta CARMELA en una de las visitas de ultratumba que le hace a PAULINO. Ambos están hablando de cosas diferentes: él le reclama por su aparición extravagante y ella que todavía no distingue bien su estado de recién muerta no le entiende, y es cuando le dice que comer conejo le sienta mal. La conversación se da más o menos idéntica en ambas versiones:*

CARMELA: Mira que te tengo dicho: no abuses del conejo. [. . .] Siempre te sienta mal. Y peor con los nervios antes de empezar [. . .] ¿A quién se le ocurre merendarse un conejo entero, a menos de dos horas de la función [. . .]? “Para, PAULINO, que el conejo es muy traidor...” [. . .] tienes una cara...

PAULINO: ¿Es que estoy pálido?

CARMELA: Tirando a verde... (p. 226) (No coincide exactamente el diálogo, aunque es muy similar)

II-9. CARMELA: (Incrédula) Los han traído. Han traído a los polacos. Han sido capaces, han sido capaces de traerlos aquí para hacerles tragar quina. (p. 230) [. . .] Mira PAULINO tú has lo que quieras, pero yo me voy a mi casa, yo el número de la bandera no lo hago. [. . .] (Ibid)

PAULINO: ¿Desde cuándo te importa a ti la bandera de la República? ¿Qué más te da reírte de ella o de los calzoncillos de Alfonso XIII? [. . .] Somos artistas y hacemos lo que nos mandan, y punto. (p. 230)

CARMELA: Ya. Pero tú..., si te piden lo de los pedos no lo quieres hacer.

PAULINO: Porque lo de los pedos es una indignidad para un artista.

CARMELA: ¡Ah! ¿Y esto no? (Ibid)

PAULINO: Pero qué crees que vas a adelantar poniéndote brava ¿que nos fusilen a los tres? ¿Qué, te vas a hacer Agustina de Aragón? [. . .] Se te ha olvidado el alcalde y la escuela. Sal a la carretera, sal y verás lo que hay entre las cunetas (p. 220).

UN VIBRANTE TOQUE DE ATENCIÓN.

PAULINO pega el ojo al telón.

31. SALA DE TEATRO

Todo el mundo en pie, BRIGADISTAS incluidos. El teniente guía a los JEFES y OFICIALES y les ofrece asiento en las primeras filas.

GUSTAVETE mira a través del telón y avisa a CARMELA, ve que han traído a los polacos.

32. ESCENARIO DEL TEATRO.

PAULINO cree haber visto a FRANCO, “el chaparro con bigotito”. CARMELA dice que se va.

GUSTAVETE mira por el agujero

33. SALA Y ESCENARIO DEL TEATRO

Comienzan a tocar la MARCHA REAL y los oficiales y soldados se ponen en pie. En el escenario. PAULINO bebe de la botella (I y II.) PAULINO bebe de la botella durante el Primer y segundo Acto (arranque exacto en ambos actos) aunque en otro contexto ya que indica desolación, tedio y degradación. PAULINO trata de convencer a CARMELA para que haga la función. Le promete que, si lo hace, hablará con el teniente para arreglar lo de la boda el día siguiente. Salen a escena. PAULINO presenta y CARMELA actúa. Ayuda con cascabeles muleros GUSTAVETE y taconeos marciales. La banda interpreta “Mi jaca”

II- 9. Comienza el espectáculo con “Mi España” (Usa la música de “Mi jaca”) con la siguiente modificación: “Mi España, que vuela como el viento para hacerle un monumento al valor... de su caudillo. España que se muere de alegría porque ya se acerca el día de ponernos cara al sol” (231). Entre el ponernos y cara al sol, GUSTAVETE golpea con fuerza con las botas en el suelo: “PAM, PAM”. Aplausos.

CARMELA y GUSTAVETE desaparecen por el foro. PAULINO se cuadra, hace el saludo fascista. No sabe cuándo bajar la mano del saludo fascista. Se equivoca varias veces. Bajan el telón con las tres banderas, la banda interpreta un himno alemán: “YO TENÍA UN CAMARADA”. El público vitorea a Alemania y Hitler, Italia y el Duce (Eso lo hace el TENIENTE) y, cómo no, el General Franco y arriba España.

II-9. PAULINO: “Invictos salvadores de la Patria eterna: hoy, vosotros, cerebro, corazón y brazo del Glorioso Alzamiento que ha devuelto a España el orgullo de su destino imperial, habéis cumplido una proeza más, de las muchas que ya se afloran en esta Cruzada redentora...” (p.232)

A espaldas de PAULINO, por delante de las banderas, baja un decorado del generalife, lo que provoca aplausos de los MOROS allí congregados y provoca que el TENIENTE

se excusa con el coronel y arree hacia el escenario.

PAULINO cree que los aplausos son para él y se viene arriba.

“...En vuestra marcha invencible hacia la reconquista del suelo nacional, durante varios años machacado y desgarrado por la anarquía, el comunismo, el separatismo, la masonería y la impiedad [. . .] acabáis de escribir con sangre inmortal otra gloriosa página en el libro de oro de la Historia sempiterna España”.

PAULINO presenta la velada y su compañía, a CARMELA, quien asoma, y al TENIENTE Amelio Giovanni Di Ripamonte (Que subía encabronado para que subieran el decorado del Generalife) como uno de los responsables del evento y a GUSTAVETE, quien asoma y saluda. Aplausos del público.

PAULINO prosigue en su presentación de un programa donde todos están “unidos contra la hidra roja”, se le caen los papeles y CARMELA sale para ayudarlo, pero comienza a atacar al público con indirectas y PAULINO tiene que cortarla porque sus chistes pasados de tono no son del agrado de los castos oídos de los espectadores (pp. 232-236) El TENIENTE insta a PAULINO, desde cajas, a que lo haga. En el anfiteatro el POLACO que habló con CARMELA en la “escuela” la reconoce.

PAULINO presenta el lema del espectáculo como: “Tres pueblos, tres culturas y una sola victoria”. En la obra de teatro sólo se mencionan: “Dos pueblos, dos sangres, dos victorias”

El TENIENTE da orden de bajar el telón. Aplausos.

34. ESCENARIO DEL TEATRO

Nada más bajar el telón, el TENIENTE les regaña, CARMELA va a excusarse y PAULINO la interrumpe aduciendo que ha bebido coñá y le ha venido la regla. (II-9) *Esto se utiliza de otra manera y mediante improvisaciones y excusas cara al público por parte de PAULINO y CARMELA, también hablan de la regla como excusa (pp. 247-248).* El teniente no entiende al principio. Baja el decorado del Alcazar de Segovia. El TENIENTE al fin comprende lo de la regla y perdona, pero pide a CARMELA que no beba más.

Palmas de protesta.

35. SALA Y ESCENARIO DEL TEATRO

Se levanta el telón y se ve al Alcázar iluminado por el chorro de luz que viene de un proyector de cine. (II-9) PAULINO, con GUSTAVETE a la guitarra, presenta y recita el poema de Federico de Urrutia “Castilla en armas”.(236-238) Entre cajas, CARMELA escucha emocionada el poema, el TENIENTE le ofrece un pañuelo que ella acepta. CARMELA protesta al TENIENTE. “¿Y Polonia qué? ¿Es que en Polonia no hay madres?” (II-9, p. 238) En la obra, CARMELA se lo dice al público interrumpiendo el recitado de PAULINO.

Estalla la ovación del público al rapsoda. PAULINO se retira hacia el lateral. El TENIENTE le felicita y CARMELA le abraza y le dice que le ha emocionado. PAULINO le advierte que no haga locuras en el siguiente número. Ella argumenta que no, que es una profesional. Baja el telón del Generalife.

36. SALA Y ESCENARIO DEL TEATRO

La banda ataca con “Suspiros de España”. Los MOROS aplauden con entusiasmo.

II-9. Sale de nuevo CARMELA quien canta “*Suspiros de España*” (239-240).

El polaco mira arrobado a CARMELA. PAULINO entre bastidores se seca el sudor más tranquilo, GUSTAVETE está emocionado por la interpretación de CARMELA. En el lateral se agurpa los componentes del CORO de soldados italianos que cantará “*Facceta nera*”

II-19. CARMELA canta “*Suspiros de España*” (239-240). La mirada de CARMELA encuentra la del POLACO. CARMELA termina de cantar y el POLACO es el primero que inicia una estruendosa ovación que une a toda la sala.

II-9. Al terminar la canción, CARMELA comienza a atacar al público de nuevo y menciona que ella lo siente todo pero que PAULINO tiene “sangre de horchata” (240) para unas cosas, pero de manera pícaro sugiere que no para otras. PAULINO tiene que salir a toda prisa. Ella va a cantar el número de “Ay mamá Inés, ay, mamá Inés”, pero PAULINO la corta. Ella sigue con sus meteduras de pata y PAULINO” intenta arreglarlo” para cortarla (En el guion se sustituye por “¡*Al Uruguay!*” (240-246). Este número sustituye al acto de magia que se menciona en la obra, así como la canción al estilo Zarzuela entre los dos y el tarareo de la canción y el número oriental “Ay, mamá Inés. Ay mama Inés”. ¡*Al Uruguay!* es un número musical de Revista, con baile picante y canción, que comienza con una introducción hablada. PAULINO y CARMELA se

dirigen cantando y bailando el número hacia al lateral donde está el TENIENTE con su CORO. El TENIENTE apremia a PAULINO para que presente al coro.

Entre aplausos PAULINO presenta al CORO que interpreta marcialmente y con el TENIENTE en primer término (homenajean a la bandera italiana y a los caídos italianos). Interpretan “*Facceta nera*”

37. VESTÍBULO Y ESCENARIO DE TEATRO

Se oyen las voces del CORO, CARMELA, PAULINO y GUSTAVETE se cambian el vestuario mientras cantan los italianos. II-9. Mantienen una pelea que tienen PAULINO y CARMELA fuera del escenario porque ella no quiere hacer el último acto. Desde fuera del escenario se oye como PAULINO le ordena a GUSTAVETE que ayude a CARMELA a cambiarse (p. 247). CARMELA recuerda de nuevo a los polacos y se pone sentimental. PAULINO le dice a CARMELA que no hay más remedio. CARMELA de mal humor coge la bandera tricolor.

38. SALA Y ESCENARIO DEL TEATRO

Acaba el número de “*Facceta nera*”. El público aplaude y grita ¡Viva Italia y viva el Duce! Por supuesto no participan en eso los Brigadistas. El TENIENTE presenta el número: “La República va al doctor”. PAULINO está disfrazado de Médico y entra CARMELA (Se trata de un vodevil “humorístico” y verde). Viene acompañada de su marido, GUSTAVETE. CARMELA empieza menos bien. CARMELA mira avergonzada hacia donde se encuentra el POLACO (a partir de este momento se nota más y más la renuencia de CARMELA a interpretar su papel) A medida que avanza comienza a transformarse, se incomoda cada vez más y se enfada. PAULINO es quien empuja en toda la escena porque ella colabora mínimamente. Su atención está en la parte de la sala donde tienen a los miembros de las Brigadas Internacionales. Él es quien le quita el abrigo con el que entra y queda vestida sólo con la bandera republicana como si fuera una túnica. El público ríe, menos los brigadistas quienes discuten en voz baja. PAULINO sigue con el número. CARMELA está como en trance y muy seca. Algo va a pasar.

CARMELA: “Nací de un mal paso... un descuido... un 14 de abril” ...

Los polacos y brigadistas comienzan a cantar ¡Ay Carmela!: “Luchamos contra los curas, legionarios y fascista ¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela! Sólo es nuestro deseo acabar con el fascismo ¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela!”

PAULINO sigue con el número, intenta evitar que el público nacional se dé cuenta de lo que pasa. GUSTAVETE en la pizarra escribe a PAULINO: LOS PEDOS, LOS PEDOS PAULINO se pone a tirarse pedos...

En el PATIO de butacas se entona el CARA AL SOL. Hay un “Duelo” de himnos. Los centinelas o custodios han empezado a repartir leña entre los brigadistas y polacos.

CARMELA: “Y encima les pegáis (...)”

Un OFICIAL, desde el foso, ha sacado su pistola y le manda callar o...

CARMELA: ¿No los podíais haber matado como Dios manda, Cabrones?”.

Suena UN TIRO. CARMELA cae al suelo, Se hace EL SILENCIO. PAULINO se ha quedado petrificado. (II-9) *En la versión teatral se escucha un pelotón en camino preparándose para un fusilamiento.* Se apagan las luces menos un foco que apunta a ella. CARMELA cae ante la descarga de fusilería (p. 252). GUSTAVETE, el mudo, lanza un grito desgarrador cuando la ve caer: ¡CARMELAAAAA!

(I-5). La primera vez que se menciona este suceso es cuando CARMELA sorprende a PAULINO teniendo una pesadilla y pidiendo que no le hagan nada a ella, que la culpa es de los milicianos que comenzaron a cantar. (p. 211)

39. PAISAJE CON CAMPOSANTO. DÍA

Paisaje pelado. La camioneta está aparcada en la carretera. Junto a la tapia del cementerio, por la parte de afuera, PAULINO y GUSTAVETE, cabizbajos, contemplan un leve abultamiento. GUSTAVETE deja su pizarra como lápida. En ella se lee:

Carmela

1908-1938

GUSTAVETE invita con su voz gutural a PAULINO a marcharse. PAULINO no vuelve a hablar después del acto donde muere CARMELA. E-10. En la versión teatral parece que GUSTAVETE, por alguna vuelta del destino, tiene un cargo de cierta influencia y PAULINO depende de él. Se sugiere que el tercer miembro de la compañía se ha integrado en el sistema y tiene una posición (pp. 253-254).

E-10. *Se suprimen varias partes del epílogo, pero en la última aparición de CARMELA a PAULINO, ella está más en el mundo de los muertos que en el de los vivos, apenas se percata de la presencia de PAULINO, pero sí puede ver a los milicianos que fusilaron al día siguiente al de la presentación.* No sólo los puede ver, sino que también se puede

comunicar con ellos. La obra termina cuando ella les está enseñando a pronunciar “España”. PAULINO comienza a salir de escena con la gramola en la mano y, extradiegéticamente, se comienza a escucharla música: *¡Ay, Carmela!* (pp. 169-171).

Suena la canción de *¡Ay, Carmela!* mientras PAULINO y GUSTAVETE se marchan en la camioneta que los militares les deben haber devuelto. La camioneta se aleja a hacia el horizonte de tan inhóspito lugar.

“No tenemos municiones ni tanques ni cañones ay
pero nada pueden bombas cuando sobra corazón
¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela! Sólo es nuestro deseo,
acabar con el fascismo *¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela!*”

FIN

10. Primeras Valoraciones.

La presente investigación, planeada como un proceso a seguir (un E.C), tras el análisis de contenido y estudio del libreto y del guion de *¡Ay, Carmela!*, establece en líneas generales las primeras valoraciones de todo lo analizado. Son el sustrato del que servirán las entrevistas a los autores vivos del Libreto y Guion (José Sanchis Sinisterra y Carlos Saura).

10.1. Valoraciones Libreto *¡Ay, Carmela!*

- *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, es un texto cuyo tema central es la segunda muerte de los muertos, el olvido. Propone un relato en el que la protagonista es un espíritu o ánima, CARMELA, que vuelve al escenario desde un más allá para que su pareja artística y sentimental, PAULINO, no olvide jamás lo ocurrido. Juntos repasan los acontecimientos, a los que accedemos mediante el mecanismo del flashback (analepsis). CARMELA le hace comprender a PAULINO que no ser uno mismo, adaptarse a cualquier circunstancia con tal de subsistir, no es vida. La forma de establecer el discurso, la metateatralidad y lo mágico de los espacios con que juega puede hacer pensar al lector que todos estos viajes temporales suceden porque es la conciencia de PAULINO recordando los sucesos y elucubrando, completamente beodo, en CARMELA muerta.

-Es un texto de tesis, ideológico, donde conscientemente el autor esparce y desestructura la historia para activar la tensión dramática a su gusto y obligar al lector a esforzarse por reconstruirla. Juega con la Estética de la Recepción y el Horizonte de expectativas. El dramaturgo da diferentes instrucciones en el texto para que el lector, como posible emisor de una futura representación, imagine cómo hacer partícipe al espectador mediante el juego de la metateatralidad.

-Sanchis Sinisterra propone un relato mínimo, con escasos elementos y recursos dramáticos. Utiliza sólo dos personajes explícitos (un ñaque, igual que en su obra anterior, “*Ñaque*”, inspirado en los cómicos marginales del Siglo de Oro) que, junto a sus acciones y los distintos niveles de realidad espacio-temporales en el que se encuentran -gracias a la magia de la ficción y del teatro-, relatan otras mil y una peripecias.

-Supone una reflexión, un análisis, de la condición vital y social del actor, del artista, de su función y la función del arte (se puede añadir también del entretenimiento) en tiempos de guerra.

- *¡Ay, Carmela!* es también una defensa y una reflexión sobre el Arte frente a la barbarie de la guerra y la voluntad de los poderosos.

-El texto se ubica durante la Guerra Civil de España, lo que le otorga una gravedad y un carácter histórico: el arte frente a la barbarie de la Guerra Civil de España y la segunda muerte de los muertos de la Guerra Civil, su olvido.

-La condición de sus protagonistas, actores, y su espectáculo (odas, músicas folclóricas...) le sirve a Sanchis Sinisterra para plantear las diferentes Españas, las diversas ideas concepciones que existen del país y a lo que se asociaron. A través la metateatralidad, convierte en personaje al propio lector/espectador del relato para que comprenda cómo, a menudo, quizá los poderosos utilizan el arte y a los artistas para manipular al ciudadano para que cumpla con sus intereses.

-Tiene validez como texto literario y, además, es una herramienta o guía eficaz, para cumplir con su función última y fundamental, convertirse en una representación espectacular o ser un guía útil y precisa para montarla y ponerla sobre la escena.

10.2. Valoraciones Guion *¡Ay, Carmela!*

-El guion de *¡Ay, Carmela!* es un texto derivado cuya referencia es la **Guerra Civil de España (1936-1939)** y el tema es las diversas barbaridades que se cometieron en nombre de las ideas. Versa sobre el día a día en los dos frentes y las diferencias que hubo, tanto de recursos, actitudes y, muy ligeramente, sobre ideología. El mensaje y los temas del libreto teatral pueden intuirse, pero no son explícitos.

-Azcona y Saura escriben un texto lineal sobre la vida de unos cómicos (Carmela, Paulino y Gustavete) y quienes les rodean durante tres días en el frente de Aragón. A través del humor negro y el esperpento, retratan a la sociedad de esa época y

ese conflicto. Podría considerarse un alegato contra todas las guerras y una historia sobre las dos Españas enfrentadas, pero esto solo queda claro al final. Para ello plantean una tragicomedia coral, con tintes de realismo costumbrista. La coralidad abunda, a pesar de que el texto está focalizado en Carmela, Paulino y Gustavete. Habla sobre lo que ocurrió y cómo era la vida en el frente de Aragón, y en España, durante la Guerra Civil.

- El texto y su carga política se diluye en esta coralidad de personajes. La fusión entre historia y relato no obliga al lector a ningún esfuerzo; su estructura es clásica: sitúa a los protagonistas en un contexto determinado y todos los acontecimientos desembocan en un final lógico, aunque sorprendente (y repleto de música) donde las dos Españas se enfrentan.

-La muerte de Carmela es el sacrificio de una mujer por humanidad, por solidaridad y por defender sus ideas. Sin embargo, la última escena ratifica que su acción - que se podría considerar locura- se diluirá en la historia (Gustavete deja sobre su tumba su pizarrín con su nombre, fecha de nacimiento y defunción).

-Respetar el tono tragicómico del libreto en que se basa, aunque difiere del mismo en su carga ideológica. Lo hace agrandado y explicando la mínima peripecia que plantea el texto teatral y repartiendo la información de otra manera, reconstruye los momentos del Libreto: explica lo imaginado y relatado mediante los diálogos, lo argumenta con nuevas secuencias hasta construir un relato lineal. Se trata una herramienta o guía muy eficaz para todos los departamentos que deben seguir sus instrucciones e inspirarse en el mismo de cara a la realización de una película. Todos los elementos narrativos y propios del audiovisual están contemplados.

10.3. Valoraciones Libreto vs Guion.

-El Guion de *¡Ay, Carmela!* es una transformación (y una traición) en toda regla al espíritu del libreto de *¡Ay, Carmela!* Los motivos podrían atribuirse en parte a la distinta naturaleza de los medios para los que fueron creadas (representación teatral y película): la principal diferencia radica en la historia, el relato, los personajes, punto de vista y los mecanismos narrativos.

Historia. Carlos Saura y Rafael Azcona bucean en el texto teatral para crear y narrar otra historia a partir del discurso y los personajes que el libreto plantea y sugiere. Toman todas las pistas que el libreto les ofrece. Parten de una precuela de lo que se propone en el libreto y finalizan en el entierro de Carmela. Diluyen la potencia y carga simbólica y política del epílogo del libreto, la tesis y la carga ideológica que Sanchis Sinisterra ofrece en su texto dramático al estructurar de manera lineal el relato “sinisterriano”. El más evidente y principal es que le dan vida a Carmela.

Estructura. El hipotexto más evidente del guion es el libreto de *¡Ay, Carmela!* Sin embargo, los guionistas añaden fundamentalmente otros dos hipotextos.

-Uno es espiritual, estructural y narrativo: Toman una estructura clásica y huyen de las prácticas y estrategias de Estética de la Recepción y de ruptura del discurso de Sanchis Sinisterra. Es decir, los juegos de metateatralidad desaparecen y la dialéctica que planteaba el dramaturgo con el lector/público en cuanto a sus horizontes de expectativas. Toman como referencia las películas del Hollywood Clásico (que todo sea muy claro y fácil) para ir añadiendo capas y texturas de referencias: desde la picaresca y el esperpento, que ya apuntaba el libreto, eliminan cualquier resquicio brechtiano y beckettiano y juegan con una nueva referencia en recurso, tono y en los personajes protagonistas, tamizado y pasado por su personal mirada: Los Hermanos Marx y sus películas. Un hipotexto no tan alejado de la picaresca, por cierto.

-Otro es transtextual y de contenido: Tal y como se ha señalado (epígrafe 8.7 y sus subepígrafes siguientes), Saura incluye recuerdos e imágenes que ya habría pergeñado y propuesto para *¡Esa luz!*, guion y novela. *¡Esa luz!* es una historia biográfico-apócrifa (a medio camino entre lo vivido, soñado e inventado), sobre su infancia durante la Guerra Civil y basada en lo que les sucedió en esa época al escritor, y paisano de Saura, Ramón J. Sender y a su mujer, Amparo Barayón. Saura y Azcona integran abundantes momentos, espíritu y contenido de las diferentes versiones de *¡Esa luz!* en *¡Ay, Carmela!*, mucho más de lo que el propio Saura se atreve a reconocer. En términos de recuerdos y siguiendo el modelo hermenéutico de Ricoeur, el tiempo se despliega de manera compleja, como una

especie de masa hojaldrada en cuyas vetas se inscriben fragmentos (Ricoeur, 1992 y 2001)¹⁴⁸

Personajes. El Guion propone una narración coral en reacción al libreto. Se materializan personajes que en el texto dramático original apenas se apuntaban. Sustituyen el ñaque del Siglo de Oro (dos personajes) de su obra anterior (*Ñaque, de piojos o actores*) en el que claramente se inspira la obra teatral (se trata de un ñaque en la Guerra Civil) por una gangarilla protagónica que, además, se diluye dentro de una obra con muchísimos más personajes explícitos y relevantes. Esta investigación ahonda y se reafirma en plantear como otro hipotexto fundacional (referencia espiritual, sin obviar el libreto), es casi una “boutade”, a los Hermanos Marx y sus películas del Hollywood Clásico. Realmente parece que el guion propone una suerte de peculiares Hermanos Marx¹⁴⁹ en medio de la Guerra Civil, todo ello pasado por la picaresca que *El Viaje entretenido* y todas las claves que la secular tradición narrativa española establece (*El Criticón* y su dualidad aragonesa tan socarrona incluido). Cabe señalar que los guiones de ¡Esa luz! (dos versiones) también tienen como protagonistas a un matrimonio y a un vástago - quien, trasvasado al guion, se convierte en Gustavete- y son un hipotexto tan fundacional como la propia obra teatral y la idea de los Hermanos Marx que esta investigación propone.

-No se puede obviar que el Guion toma a la protagonista del Libreto y le da vida. Carmela ya no es un ánima que se aparece, lo que además le hace adquirir otro cariz. Si se trata de la conciencia de Paulino, y de la República, como se podría considerarse en el Libreto, en el Guion apenas puede intuirse.

-Simbólicamente Libreto y Guion tampoco coinciden. Sorprendentemente, el guion ofrece una mirada óptica sobre la naturaleza de la mujer, pues la protagonista (Carmela) tiene un fin último y primordial, ser la madre y defender a sus hijos.

¹⁴⁸ Ricoeur, P. (1992), *La función narrativa y el tiempo*, Almagesto.
-(2001). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Fondo Cultura Económica.

¹⁴⁹ El concepto marxista y clásico se potencia con la simplicidad del oponente, representado en la figura del teniente Riapamonte. Un personaje simple y caricaturesco en su simplicidad. Algo muy típico en los oponentes de las comedias del Hollywood Clásico, por ejemplo: Ser o no ser (Lubitsch, 1942).

-El resultado son dos obras absolutamente diferentes. La carga ideológica y el tema del libreto de *¡Ay, Carmela!* se trastoca y rebaja a partir de la forma en los diferentes hipotextos inspiradores y en esa corralidad del guion. La desaparición, prácticamente en su totalidad del epílogo (algún mensaje se reparte a lo largo de todo el Guion de una manera que se pierde) más el cambio de estructural del discurso convierten a *¡Ay, Carmela!* (Guion) en un texto más desideologizado que el Libreto original.

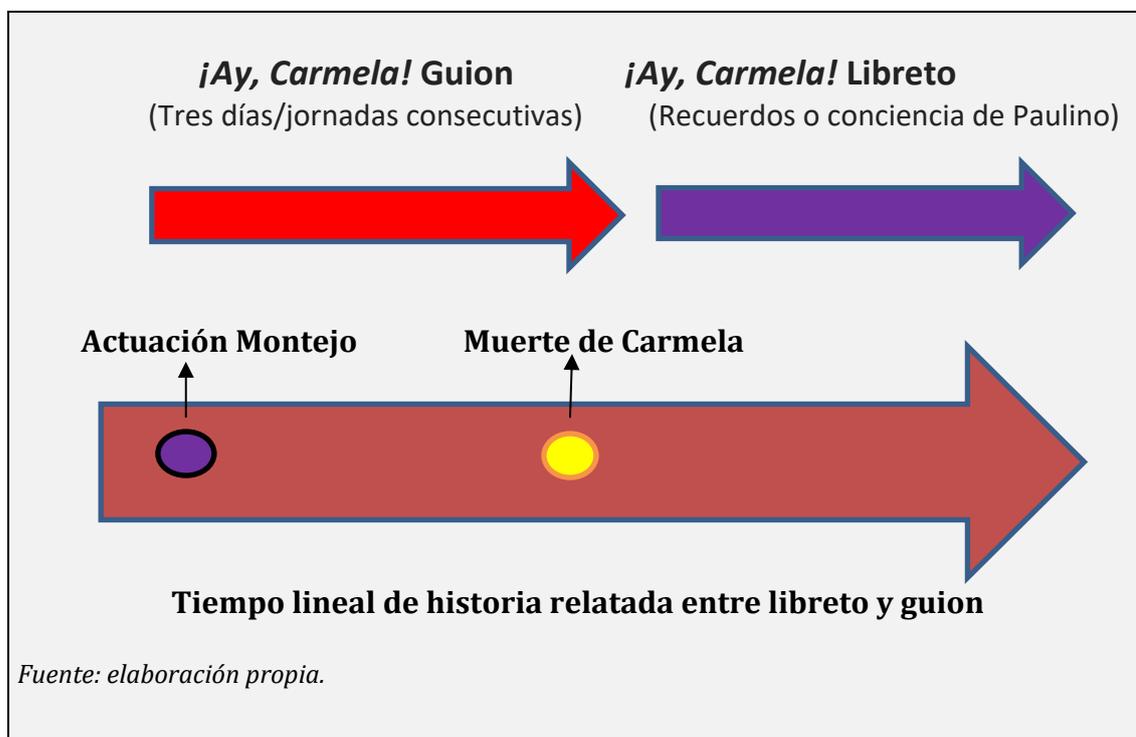
-Siguiendo a Gerard Genette (1989, p. 262), se trata de una transformación o transposición seria y una modificación formal, ósea, una transmodalización (Genette, 1989, 356) en la que, además se dramatizan algunas de las narraciones que se relatan diegéticamente; monólogos y diálogos del Libreto y que implica una ampliación. Creación de nuevas escenas dramatizadas. Es decir, el Guion resulta una transmodalización intramodal ¹⁵⁰del Libreto, aunque dentro del mismo hay una transformación de partes narradas diegéticamente (en monólogos y diálogos puramente narrativos) que pasan a tornarse narradas dramáticamente, es decir, en esas partes se produce una transmodalización intermodal (Genette, 1989, p. 363).

-Una duda surge en cuanto al mensaje: el Guion podría asumir (quizás inconscientemente) que en las guerras se pasa página sobre la Historia (con mayúsculas) porque lo cuentan los vencedores. Podría desprenderse que el texto reconoce que así suele suceder y, lo más grave, que seguramente sea la única vía

¹⁵⁰ La manera más exacta de explicar lo que es una transmodalización sería remitirnos a la definición de Gerard Genette, una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: narrativo o dramático (1989, p. 256). Así, las transformaciones modales pueden ser en primera instancia de dos clases: intermodales, que se relacionan con el paso de un modo a otro; e intramodales, aquellas cuyos cambios realizados afectarán al funcionamiento interno del modo. Esta doble distinción nos proporcionará cuatro variedades, de las que dos son intermodales —paso del modo narrativo al dramático: es decir, una dramatización. Y el paso inverso: del modo dramático al narrativo o narrativización. Luego hay dos intramodales —las variaciones del modo narrativo y las del modo dramático. El resultado de la transformación del Libreto al Guion de *¡Ay, Carmela!*, por tanto, de la transmodalización, efectuada por Azcona y Saura, propició cambios significativos en la trama y también en la esencia de los personajes principales. Tal y como señala José Luis García Barrientos: los atributos de su carácter posibilitan que cumpla determinadas funciones y, a la inversa, el desempeñar tales o cuales funciones también caracteriza al personaje (2001, p.176). No hay duda de que esto ocurrió en el paso de Libreto a Guion. En conclusión, el estudio de la transmodalización intermodal de *¡Ay, Carmela!* permite observar que ciertas manifestaciones dramáticas poseen un carácter derivado de la literatura no dramática, pues como señala Tadeusz Kowzan: El arte espectacular no es una simple continuación, no es un ‘complemento’ de la literatura, y, sin embargo, se nutre de la materia literaria que le sirve de soporte temático (Tadeusz, 1992, p. 201). A la luz de este análisis, ocurre también al revés.

para la convivencia. El olvido. No obstante, en la penúltima secuencia (39) el personaje de Gustavete recobra la voz con el asesinato de Carmela, lo que tal vez sugiere que el “hijo” de esta pareja, el joven, el futuro, recobra la voz para poder contarle al mundo lo que sucedió y denunciarlo. Para que no se olvide.

Cuadro XXIII. Narraciones en *¡Ay, Carmela!* Libreto y guion.



En suma, “*¡Ay, Carmela! Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*” es un texto dramático cuya transformación en el guion cinematográfico *¡Ay, Carmela!* supuso importantes desplazamientos de significación. Una alteración del mensaje y la enunciación. Una “traición” formal, estructural, espiritual y de contenido del texto original (libreto), por parte exclusivamente del texto destinado a la producción de una película. Los motivos no se justifican únicamente por la distinta naturaleza del artefacto significativo del que son fuente cada uno de estos textos gráficos: obra representada (texto espectacular) y película.

Posibles Causas. Para terminar, y es una hipótesis con la que se parte en las entrevistas, cabe especular las causas de esta transformación (“traición”) al libreto original de Sanchis Sinisterra por parte del guion de Saura y Azcona. Estas pueden ser:

-Azcona y Saura pretendieron contar otra historia y no la que relata el texto teatral. Algo extraño, a tenor de otros trabajos en colaboración de este dúo de escritores, como así se desprende (*El jardín de las delicias*, 1970; *La prima Angelica*, 1974...) y por el tipo de películas que constituían la filmografía de Carlos Saura. Puede intuirse que el realizador aragonés andaba a vueltas con *¡Esa luz!*, pero no se la producían y al ofrecerle el proyecto de la adaptación, y ver la obra o leerla, encontró la posibilidad de integrar *¡Esa luz!* en *¡Ay, Carmela!* Tal vez era una obsesión para Carlos Saura rodar esa película, remedo de la historia de su paisano Ramón J. Sender, Amparo Barayón y sus dos hijos durante la contienda. Paradójicamente, el tratamiento del tiempo, el espacio, las estructuras imbricadas y particulares, así como el tema de la memoria y la Guerra Civil que plantea el libreto, se emparentan con gran parte, por no decir la totalidad, de los guiones anteriores escritos por el dúo Saura y Azcona (en colaboración). Temas como la memoria, el olvido y recuperación de los comportamientos, actitudes y hechos acaecidos durante la Guerra Civil son constantes en su trabajo en común. Obras metafóricas y más indirectas, como Saura dice (Saura, 2019, 14:10).

-Otros motivos. El guion de *¡Ay, Carmela!* se construyó como la guía de una película sobre la Guerra Civil española más edulcorada, comprensible y políticamente correcta que el texto dramático original (libreto). Un texto en sintonía con la opinión pública (OP) aparentemente asumida y establecida por la sociedad española de aquellos años (1975-1990) en España: silencio, perdón y pasar página. Un guion adecuado a los valores pactados durante la transición por los partidos políticos y que la producción resultante fuera una película con un claro afán de producto cultural de masas (me aventuro a decir que menos ideológico, más acorde con la OP dominante de la época).

11. Entrevistas a los autores.

Con las primeras valoraciones, fruto del análisis de los textos objeto de estudio analizados y con sus fichas completadas se prepararon las entrevistas en profundidad a los autores vivos de ambos textos: Sanchis Sinisterra y Carlos Saura. El fin es cotejar los datos que los análisis individuales de guion y libreto realizados, así como el comparativo-contrastivo, evidencian. Se pretendía que estos autores matizaran, aclararan o corrigieran estas supuestas evidencias que había, también que iluminaran ante las dudas, cuestiones y preguntas de la investigación que no estaban excesivamente claras o deben pie a diferentes especulaciones (sobre todo en materia de creación). Por último, que ofrecieran nuevos caminos por donde investigar, si fuera el caso.

La Entrevista en profundidad no es una simple denominación elegante para dignificar el contenido de la entrevista, la intención fundamental de esta herramienta de recogida y contraste de datos es adentrarse en la vida y experiencias del entrevistado: penetrar y detallar en lo trascendente, descifrar y comprender por donde van sus ideas, miedos, angustias, zozobras y preferencias e idiosincrasia. Su finalidad radica en reconstruir paso a paso y minuciosamente los saberes y recuerdos del otro. La entrevista en profundidad es un modelo de charla entre iguales. “Encuentros reiterados cara a cara entre el investigador y los informantes” (Taylor y Bogdan, 1990, p. 101), reuniones orientadas a la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes. La misión del entrevistador es conseguir la mayor información posible: “Un máximo de comentarios de revelación de sí mismo, respecto a cómo el material de estímulo fue experimentado” planteaban hace décadas los pioneros de esta técnica (Merton y Kendall, 1946, pp. 554-555). La profesora Henar Rodríguez Navarro (Rodríguez Navarro, H. y Cruz Sousa, F. R., 2023) escribe que tenía una colega de profesión que afirmaba, con mucha razón, que la mayoría de las aportaciones a la ciencia surgen como resultado de un café con pastas en el momento y lugar adecuado. A veces, tomar este café requiere desplazarse y cruzar algún océano, real o figurado, pero el resultado suele merecer la pena. Es decir, como aseguran otros especialistas en entrevistar (Taylor y Bogdan, 1990, p. 108) parece sin duda importante, crear una atmósfera en la cual es probable que el entrevistado se exprese libremente.

En la presente investigación, se deseaban relizar unas entrevistas largas e individualizadas con cada uno de ellos. Las valoraciones a partir de los datos obtenidos de los textos objeto de estudio, un profundo repaso de su vida y obra, así como la ayuda

de los datos recogidos en las fichas, parecía suficiente. Jamás se consideró plantearles un cuestionario y mucho menos común a ambos. No obstante, había asuntos generales que sí que se tratarían con estos dos referentes de la cultura española: el proceso de creación de cada uno en sus *¡Ay, Carmela!*, sus opiniones respecto al texto del otro, los motivos de la transformación y una breve valoración de los artefactos comunicativos resultantes (obra y película).

En síntesis, la intención era que fueran unas entrevistas semiestructuradas de final abierto, donde todo es siempre provisional: “Habiéndose empapado del tema a estudiar, nuestro entrevistador intrépido, es libre para probar las diversas y numerosas preguntas que le llevarán a asegurarse los resultados más reveladores” (Hammerly Wildavsky, 1990, p.23). Porque lo interesante era encontrar algo más, alguna pista o explicación que aún no se hubiera contemplado, así como contrastar, tal y como ya se ha señalado, muchos de los datos obtenidos.

11.1. Entrevista a José Sanchis Sinisterra.

El encuentro con José Sanchis Sinisterra se celebró el lunes 26 de noviembre de 2018 en la sede del “Nuevo Teatro Fronterizo” (NTF), en *La corsetería* ubicada en el madrileño barrio de Lavapiés. Era importante que él se sintiera cómodo y qué mejor sitio que este centro que Sanchis Sinisterra ha creado desde la nada, tras jubilarse en Barcelona de su faceta de profesor (catedrático) de Lengua y Literatura en Secundaria, y donde ejerce su actividad favorita: la enseñanza y la investigación teatral. Después de analizar las primeras valoraciones que resultan del libreto, estudiar la abundante bibliografía sobre el texto y las entrevistas en las que se habla de *¡Ay, Carmela!*, además de su biografía, había varios sesgos con los que lidiar. El primero era el recuerdo, hacía más de 30 años que lo escribió y la adecuación de la memoria a veces reinventa lo sucedido. Lo más interesante de la entrevista era que Sanchis Sinisterra recordará cómo fue la génesis, el proceso de creación, los pormenores de la redacción. Que explicara la obra y qué le pareció la adaptación que hicieron Azcona y Saura para luego recabar su opinión sobre la película terminada; las estrategias que había utilizado para, posteriormente, comprobar si su relato coincidía con los que los resultados que emanan y resultan de nuestro análisis (tema, personajes, hipertextualidades, motivaciones, técnicas aplicadas, espíritu de la obra, referentes, etc...).

Se reproduce casi íntegramente todo el encuentro (grabado con magnetófono y transcrito). Se incluyen repeticiones, desvaríos y pérdidas, más algún exabrupto, con la

intención de respetar al máximo la manera de expresarse de Sanchis Sinisterra y de encadenar sus recuerdos. Se han transcrito también algunos asuntos puramente colaterales pues revelan aspectos sobre la actitud del autor frente a los procesos textuales y el teatro en general. Hay que señalar que Sanchis Sinisterra y quien firma la presente investigación habíamos coincidido solo una vez anteriormente, En los prolegómenos, y tras comentarme cómo había conocido Belchite, (de la mano de J. A. Labordeta), el dramaturgo reconoció que había hablado tanto de “*Ay, Carmela*” que a veces ya no sabía si todo ocurrió tal y como lo iba a contar o si, con tanto testimonio había transfigurado un poco lo sucedido y lo había mitificado. La idea, como se ha señalado, era contrastar lo que revela la ficha y analizado por la investigación (capítulos 7 y 9), pero con las miras puestas a que Sanchis Sinisterra nos iluminara sobre todo en cuanto a lo más intangible: el proceso de creación, su actitud y manera de entender el teatro, este texto en particular y, cómo no, la adaptación a Guion y la película.

Se planteó una reunión, debido a la edad del entrevistado, que no superara las dos horas de duración. Fue una entrevista muy completa donde Sinisterra no se dejó nada (aparentemente) en el tintero. Tras su transcripción, se decidió no celebrar más sesiones porque no parecía necesario, al menos hasta que no se realizara la entrevista con Saura. No obstante, ese posible recuento siempre estuvo en el aire por si era necesario cotejar o contrastar algo más. Al final, por los problemas con la entrevista de Saura y su reciente desaparición, moralmente no procedía ahondar, aunque tampoco se ha considerado imprescindible.

La entrevista se vertebra y resulta estructurado en doce temas, doce, todos impregnados del contexto de la obra. Es decir, la Guerra Civil y las guerras, en general: Orígenes y creación; Estética de la Recepción; Metateatro; Texto ético y no político; Documentación y cultismos, Rescritura y actitud frente al texto teatral, Método y humor; La dignidad del Arte y la interpretación en *¡Ay, Carmela!*; Adaptación y encuentro con Saura; Maternidad de Carmela.

Orígenes de “Ay, Carmela” (Creación y ñaque)¹⁵¹

- ¿Cuáles son los orígenes creativos de Ay, Carmela? ¿Cómo se le ocurre?

Todo viene del mundo “Ñaque” (de piojos o actores) ¿En qué sentido? En el sentido de que Ñaque fue un montaje que yo hice en el año 80 cuando el Teatro Fronterizo... Bueno, sí. Había acometido un éxito que era mi versión del último capítulo del “Ulises” de Joyce, que era “La noche de Molly Bloom”; que lo hacía mi exmujer, Magüi Mira, que estaba espléndida. Y eso fue un gran éxito y ella estuvo girando mucho tiempo pero los dos actores que estaban en el montaje, uno haciendo de Leopold durmiente y el otro haciendo de medio ayudante de dirección no se llevaban muy bien con Magüi; y como vimos que Magüi tenía cuerda para rato yo les dije: “Mira, voy a escribiros un texto para salir del paso, para hacerlo por institutos y tal, una cosa que tengo ahí con materiales populares del Siglo de Oro y bla, bla... Bueno, total que me puse a trabajar y escribo Ñaque o de piojos y actores. Y eso lo hicimos con nada. Con trastos viejos y tal y, nada, lo presentamos en el festival de Sitges. Y (se llevó) el premio al mejor espectáculo y empezó una carrera que duró, según ellos -según los actores, que lo hacían intermitentemente-, como 14 años. Ellos hablan de 700 actuaciones. A lo mejor exageran, pero desde luego lo hicimos por toda España, algunos lugares de Europa, América Latina..., Y, claro, era muy estimulante porque eran dos actores y un arcón viejo que era (y contenía) escenografía y ahí metíamos todo, la ropa y los trastos con lo cual en el coche pues íbamos a Torino, íbamos allí, íbamos allá... Y lo mismo cuando viajábamos (a cualquier sitio).

- ¿Lo de Ñaque es por Agustín Rojas Villadandro y *El viaje entretenido*?

Sí, Agustín Rojas Villadandro. Y ya te digo, fue un texto que yo hice para salir del paso y se convirtió en un éxito tremendo. Y al cabo de 3 o 4 años -Entretanto, hice una cosa de Kafka, El “Informe sobre ciegos”, de Ernesto Sábato, etc..., pero Ñaque siempre, siempre, siempre estaba por ahí funcionando-, en una ocasión en que hicieron una gira por Portugal que se cerraba en Lisboa -Es una anécdota pero te lo cuento- y a esa representación me invitaron, que fuera y tal... Y viajé con mi amigo, hermano y mi ayudante de dirección Jordi Dauder -un actor catalán que ha sido para mí una persona

¹⁵¹ Por cuestiones de claridad y comodidad en la lectura, se ha decidido integrar unos epígrafes generales que ubiquen al lector en el tema del que se habla en cada momento de la entrevista

importantísima-, y regresamos juntos en el avión después de ver la representación de Ñaque en Lisboa y tal. Y yo siempre me extrañaba: “Es la hostia este montajito, que va por todas partes, que conecta con toda clase de público incluso más allá de la lengua... Yo tendría que escribir otro Ñaque. No deja de ser teatro marginal (Del Siglo de Oro) que no llega a las capitales”. Lo que yo quería era rescatar los cómicos de la legua, que eran para mí, estoy seguro, la sustancia básica de lo que era la pasión por el teatro y estaba bordeando la mendicidad, la delincuencia...Y eso era en el año (piensa) 85 - llevábamos por entonces 5 años de Ñaque-. Y entonces le dije a Jordi: “Y como el año que viene va a ser el cincuentenario del principio de la Guerra Civil yo tendría que escribir...”-Yo siempre había querido escribir, de hecho ya había empezado con “Terror y miseria del primer franquismo” (1979), quería escribir una trilogía en torno a la Guerra Civil, y tenía un texto que se quedó por camino sobre los años inmediatamente anteriores, la Residencia de Estudiantes y todo eso, cuando parecía que España iba entrar en Europa y en la modernidad; hubo una época en que pensaba en términos de trilogías y así- algo así. Y hablando con Jordi: “Tendría que ser un texto con el que pudiera ir a cualquier parte, con un par de actores nuestros, así jóvenes y tal y poder llevarla por ahí -porque ya habíamos ido a América Latina. Ya tenía yo la fascinación por América Latina, si no recuerdo mal-, y sería un par de cómicos, podría volver al tema de los cómicos. Cómicos así como de la legua, pero de los años 30, que se encuentran jarapeados por la Guerra Civil”.

-Un Ñaque de la Guerra Civil:

Algo así, algo así. Y entonces, hablando con él (Jordi Dauder), le digo: “Y tendría que ser muy barata, muy barata la producción. Habría que inventarse algo como que se han pasado de un lado a otro sin darse cuenta y que tienen que actuar con lo puesto”. Pero eso era para no hacer grandes fastos en producción, para no gastar. Y sigo con esa especie de monólogo compartido y le digo a Jordi: “Hombre y el título podría ser una de esas canciones tan hermosas del bando republicano, o un verso...”. “Si me quieres escribir”, “En el frente de Gandesa”, “Ay, Carmela” (hace sonido gutural como que la máquina de la cabeza se puso a funcionar)..., “Ay, Carmela”, digo: “Hostia, es un buen título ¿Verdad?”. Y él me dice: “Pues sí la verdad”. Y yo sigo: “Pues entonces sería una especie de Ñaque mixto y ella se llamaría Carmela y el “Ay” quiere decir que muere (larga pausa)”. O sea que Carmela nació ya con la muerte a cuestas. A raíz del título de la canción que iba a ser el título de la obra.

Y nada, llegamos a Barcelona. Yo me voy a mi casa, a San Cugat, ya con el motor en marcha. Empiezo a buscar mi bibliografía de la Guerra Civil para buscar un momento en donde el movimiento del frente fuera suficientemente rápido como para que este par de desgraciados se encontraran ahí y les obligaran. Y pudiéramos hacer un espectáculo barato. Porque el objetivo era un espectáculo que pudiera ir a cualquier parte. Abro paréntesis, era también el temor que yo tenía del espectáculo que el fronterizo (Teatro Fronterizo) está haciendo en ese momento, que yo no dirigía. Se lo pasé a Joan Ollé, un director amigo mío, catalán, y era “Lope de Aguirre, traidor” (Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre, 1986). -que luego la montó Gómez (José Luis) en el 92, pero que en estos años la montó Ollé con un grupo vasco y con actores del Fronterizo. Y era una coproducción muy gorda- y yo me temía que no pegara con el espíritu y maneras del (Teatro)Fronterizo y, efectivamente, el montaje no duró casi nada porque eran 9 monólogos, 9 actores y actrices... Y yo tenía ese temor y digo: “Hemos de hacer un Ñaque bis...”. Y nada, entonces ahí ya empiezo a trabajar, empiezo a documentarme sobre las “variedades” en la Guerra Civil, empiezo a informarme...La Zarzuela ¿Cuál puede ser el repertorio de esta gente? A mí la Zarzuela nunca me había gustado nada (risa), pero bueno...Fui trabajando y, de momento, lo que fabriqué era la fábula, diríamos: Una pareja de cómicos que están en el bando republicano y tal (la peripecia) y que, al final, ella muere. La trama original era esa. Yo no escribía todavía nada sino que iba tomando notas en mi cuaderno de bitácora y tal...Y, de pronto, un día -Yo vivo en San Cugat y como todos los días bajaba a Barcelona, en el trenet de la Generalitat que es mi despacho personal (yo escribía en cualquier parte, ahora ya no tanto, pero escribía donde me viniera la inspiración), y entonces, literalmente (aclara: puede parecer una chorrada pero así fue), estaba yo pensando y, de repente, oigo un diálogo dentro de mí que dice: “Pero, entonces, ahí ¿Qué es lo que hay? Nada...Qué nada, poca cosa...Mucho seco, tal...”. Digo: ¡Hostia! (Se dice para sí mismo) O sea que Carmela empieza ya muerta. Y va a ser ese más allá de tercera clase lo que ella va a intentar compartir con Paulino y tal”. Entonces llegué a casa y empecé a escribir...Y de ahí, fíjate, es curioso, porque ese fue el motivo de conflicto con Saura (que Carmela estuviera muerta desde el inicio). (El entrevistador le comenta que va muy rápido... Sanchis retoma). Es muy curioso cómo todo surge por una serie de azares: El hecho de querer escribir algo sobre la Guerra Civil, un homenaje a las Brigadas Internacionales, creo que eso también salió en la conversación con Jordi. Le dije: “Tendríamos que hacer un homenaje a esta gente, fue la última utopía europea ¿no? El último movimiento de solidaridad ideológica y política. Sobre todo

(porque la Guerra Civil), además, generó una especie de adhesión concretamente utópica. Vinieron gente hasta de Nueva Zelanda...”. Yo vi una función (de ¡Ay, Carmela!), hace no muchos años (calcula que unos 8 años), en Londres, en inglés, a la que asistieron como 8 o 10 supervivientes de las Brigadas Internacionales que formaron una asociación al final de la II Guerra Mundial; y asistieron allí. A mí, claro, se me caían las lágrimas por todas partes.

-También influye en su homenaje, según mi documentación, su padre (republicano y comunista). Catedrático de Química de Instituto al que le quitaron la Cátedra y tuvo que vivir dando clases en academias...

Franco anuló las cátedras de determinadas personas, sí. Sí, mi padre terminó la guerra y se tuvo que poner a dar clases. Yo nací en el 40 y yo a mi padre le veía poquísimo porque se pasaba dando clases particulares de Matemáticas, Física y Química todo el día por ahí y tal.

-He leído que su intención en 1985/86, con motivo del 50 aniversario de la Guerra Civil, era “remover un poco las aguas” porque temía que la celebración fuera acorde en exceso con ese pacto tácito de olvido y perdón que supuso la Transición.

Eso lo he dicho, sí. Lo tenía en la cabeza. (En esa primera charla con Jordi) Le dije a Jordi: “No me extrañaría que estos del PSOE hagan una conmemoración light, aguachirlada, para no molestar a nadie. Y hay cosas que hay que revivirlas...”. Sí, sí, eso lo dije. Para no molestar a nadie, que era un poco la consigna, ya que hemos conseguido llegar al poder que no se nos encabronen -Ya ves de lo que les sirvió-... Total, que sí, sí, lo he dicho varias veces porque es cierto. Era lo que quería yo, que (la obra) generara una cierta desazón. Por eso fue creciendo, sobre todo en el epílogo, el tema de ese “club” que quieren hacer los muertos, los que no quieren borrarse, los macizos...Para recordar.

-La primera frase de la obra me resulta muy curiosa. “Esta acción no ocurre en Belchite, en marzo del 38” ¿Es una didascalía que influye en el texto sugiriendo que se trata de una ficción pero que bien podría haber ocurrido? Si no es así... ¿Por qué pone esta primera nota?

Necesitaba esa libertad. Era simplemente eso, yo no quería sentirme esclavo de la exactitud histórica. Yo quería tener libertad para que, por ejemplo, estuviera Franco ahí (si me apetecía), y yo no sé si Franco participó en la toma de Belchite, que creo que no, y yo quería tener libertad.

-Ahondando en eso, solo se lo comento como pura anécdota, pero... ¿Sabía usted que “Suspiros de España”, esa canción con letra, no aparece hasta octubre o noviembre de 1938? Se escucha por vez primera en una película de coproducción hispano-germana, por lo que es imposible que pudiera cantarse en Belchite durante el año 38 y 39 y, por tanto, que Carmela y Paulino la conocieran.

Ah, pues no. Ni idea...Pero, bueno, como te decía yo quería tener libertad¹⁵². Y es curioso, porque lo que estamos haciendo ahora en el NTF, este ciclo de Teatro contra el Olvido¹⁵³, es eso...Es curioso porque últimamente me interesa mucho el concepto de la historia de Walter Benjamin (WB). Entonces, a pesar de que me quedo calvo tratando de entenderlo, porque no es fácil de entender el pensamiento de WB, cuando puse en marcha el ciclo este reuní a 8 o 10 autores y autoras y tenemos a dos asesores que son profesores de la Complutense y que están en la línea de Walter Benjamin (WB). Entonces, a estos autores que ya están terminando sus obras, les estamos intentando llevar hacia ese concepto de lo que dice Benjamin en las tesis de Filosofía de la Historia de que “(la Historia) no es solo lo que ocurrió sino lo que pudo haber ocurrido”. Es decir, la mirada de los perdedores y lo que fue cancelado o cercenado por lo que ocurrió...Volviendo al tema, Rubén Pallol Trigueros y Álex Pérez Olivares, cuando nos reunimos la primera vez con los 8 autores, dijeron: “No penséis que nosotros os vamos a enseñar gran cosa -Yo ya les había dicho: “Quiero que me fabriquéis un decálogo ‘benjaminiano’, para someternos a los mandamientos de WB, de un concepto de la historia”- Ellos estaban en las tesis de (Hayden) White que dice que la historiografía es un género más de ficción. Curiosamente yo tenía en mi casa de San Cugat el primer libro de White, La historia

¹⁵² Nota de la Entrevista: No le importa demasiado el anacronismo.

¹⁵³ *La Actualidad puede esperar: Teatro contra el olvido*, son unos talleres seminario de dramaturgia contemporánea dirigidos por Sanchis Sinisterra en el NTF y que desde el año 2021 se mantienen gracias al Club Benjamin, un grupo de trabajo de Medialab Matadero. En él se reúnen historiadores, filósofos y dramaturgos para elaborar textos sobre temas relacionados con la Memoria Histórica, hoy Memoria Democrática.

como relato o algo así¹⁵⁴, y resulta que estos dos me salen “whiteianos”. Y dijeron: “Venimos a aprender de vosotros-Eso fue muy bonito- Porque lo que hacemos nosotros es una ficción, en un estilo, con un género”. Y, nada, hemos trabajado muy a gusto y ahora los autores decidieron instaurar un club benjaminiano y que yo cada año siga (jodiéndoles) proponiéndoles un tema, que ya les he dado el primero, que es: Locas, brujas y putas. La tachadura de la mujer en la sociedad patriarcal.

- ¿¡Ay, Carmela! es una obra que jamás ha dirigido?

Sí. Es una espinita que tengo ahí...Y espero no morirme así...

- ¿Querría saber si usted cuando escribe ya está pensando en cómo ponerlo en escena?

Sí, yo cuando escribo ya monto. Excepto en “El Lector por horas” (2001) que deliberadamente traté de estar solo a la escucha, en todas las obras aunque no ponga las acotaciones yo personalmente vuelo (me lo imagino). Por cierto, ahora me ha venido una anécdota sobre mi relación con el texto que...La obra (“Ay, Carmela”), ya te digo, estuvo tres años sin parar. Bueno, no para de sorprenderme. Si te digo que ahora acaba de estrenarse en Nueva Zelanda...Bueno, a los dos o tres años de estrenarse, me escribe o me llama una señora francesa, Irene Sadowska-Guillón, que ha escrito mucho sobre teatro español -murió hace dos meses aquí, en Madrid (23 de julio, 2018)-, y me dice que quiere darla a traducir al francés. “¿Al francés, ‘Ay, Carmela’?”, le dije. Y añadí: “Perdona, esta es una obra tan local y tan circunstancial de los 50 años que no lo van a entender los franceses”. “¡Que sí, que sí, que sí!”, me respondió ella. Cuando empiezan a pasar los años y la obra se empieza a poner en los lugares más absurdos. Quiero decir que para mí (esos países) no tenían el más mínimo referente. Y es entonces cuando, a los tres o cuatro años de esto, cuando me di cuenta de que la obra no trata de la Guerra Civil Española.

- ¿Y de qué trata?

De los muertos mal enterrados. De la segunda muerte de los muertos, el olvido. Ese es el tema. Porque si no... ¿Por qué un grupo de actores y actrices croatas, recogidos en los refugios de Sarajevo, mientras los serbios bombardeaban la ciudad, hacían teatro y

¹⁵⁴ White, H, (2003 (1978)). *El texto histórico como artefacto literario*. I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ediciones Paidós.

al acabar el bombardeo se encontraron el texto allí y decidieron montarlo como bandera? Yo la vi, esa obra. Otra que casi me da el infarto cuando me invitaron allí a ver la representación número 100. Se me acercaban espectadores y me decían a través de intérprete, yo la he visto 14 veces... Claro, es que no es la obra, es una especie de rito. De los muertos que no quieren borrarse... Y me pasó lo mismo en la Escuela de Mecánica de la Armada de Buenos Aires, las madres de la Plaza de Mayo con los pañuelos asistiendo a la representación... En Montevideo, en América Latina se ha hecho por todas partes... En Brasil también, naturalmente.

-He leído que en alguna de esas versiones le sorprendieron pues la obra estaba cortada y editada, retocadísima y, sin embargo, funcionaba...

Funcionaba, sí. Concretamente en una representación en Bosnia. Habían utilizado la traducción croata... No, lo que habían hecho es prácticamente eliminar el epílogo, solo habían dejado una pequeña parte y, de repente, aparecía Carmela con el puño en alto y tal. Y en la versión italiana, ya me lo pidió el director Angelo Savelli, que quería hacer un trasplante a la República de Saló -Que luego cuando lo vi me di cuenta y eran variedades napolitanas, los actores eran magníficos cabareteros de cabaret napolitano, pero ¿Qué pasó? Yo me dije: "Pero no es lo mismo. La República de Saló duró tres meses y el franquismo, 40 años- Bueno, por una parte (reconocí) mi visión y mi miopía al pensar que era una obra localista y circunstancial. Localista en cuanto a que solo los españoles, y según de qué generación, la comprenderían; y luego lo que tenía que ver con la actualidad de la conmemoración. Por eso hay ahí un punto que, sin embargo, a mí me reconcilia con el teatro.

-Cada vez que se repone y se monta es un éxito ¿Le ha llegado a coger manía al texto?

No, no. Hombre, lo que sí que me jode es cuando me presentan como el autor de Ay, Carmela. Y yo digo... Y de 50 obras más -suelo añadir a veces en voz alta y a veces entre dientes-. No, es igual. Me justifica. Las cosas que me han dicho, por ejemplo: las madres de la Candelaria de Medellín (Colombia), al terminar la representación cuando les dijeron que estaba yo por allí, se me acerca una señora y me dice: a mí también me habla mi Carmela todas las noches. Es mi hermana que la mataron en no sé qué, no sé cuántos... De pronto, la gente te sorprende.

Estética de la recepción

-En la época de la redacción de *¡Ay, Carmela!* ¿Era consciente de las teorías de Iser, y Jauss y Eco sobre la Estética de la Recepción -teorías de las que usted se declara afín y que aplica de manera consciente- o lo trabajaba de manera intuitiva?

Yo creo que sí. Espérate, déjame echar cuentas...Lo curioso que me pasó con la Estética de la Recepción es como lo de Monsieur Jourdain que hablaba prosa sin saberlo¹⁵⁵. En una conferencia que di en Lisboa antes del “Lector por horas” y creo que antes de “Ay, Carmela” ¡Madre mía, ahora tengo que hacer un esfuerzo! Hacer una cronología... En fin. Yo lo que sé es literalmente eso, que cuando yo di esa conferencia en Lisboa se me acercó una profesora y me dijo: “¿Usted está en la Estética de la Recepción?”. Y yo le respondí: “¿Qué?”. A lo que ella me respondió: “No, es que lo que usted ha dicho y lo que cuenta de su teatro...”. Yo lo que hacía era, de una forma intuitiva, dosificar el modo en el que el receptor iba ingresando en el universo, desconcertarlo... O sea, que yo tenía en cuenta al receptor, pero yo creo que en “Ay, Carmela” sí. Ya conocía yo los postulados de Iser y Jauss.

(Creación) Metateatro

Lo que sí hay un aspecto de “Ay, Carmela” que lo ha tocado muy poca gente (estudiosos) es la metateatralidad. Te lo digo porque cuando tuve esa primera imagen de ese primer diálogo que luego fue el primer diálogo de la obra, me dije: Un flash back...Luego pensé, un flash back no me sirve, tengo que inventarme algo, otra cosa. Entonces me inventé esa acotación, que muchos directores no han entendido, en que Paulino despeja el escenario y saca la gramola, saca la bandera quemada, mientras tararea una primera canción que luego cambié por Ay, Carmela. En la primera versión me inventé yo una canción republicana¹⁵⁶, luego pensé que, ya que la obra se llamaba

¹⁵⁵ Monsieur Jourdain es el protagonista de *El burgués gentilhomme* (Le Bourgeois gentilhomme), una comedia-ballet de Molière en cinco actos y en prosa, estrenada por la compañía de Molière el 14 de octubre de 1670 en la corte de Luis XIV en el castillo de Chambord. La música es de Jean-Baptiste Lully; la coreografía, de Pierre Beauchamp; y los decorados, de Carlo Vigarani.

¹⁵⁶ Sanchis Sinisterra escribió originalmente cuatro frases para que Paulino las canturreara, como así aparece en el primer texto original que se publicó en Primer Acto:

*Tres colores tiene el cielo
de España al amanecer.*

“Ay, Carmela” y que la canción iba a tener esa importancia en el canto de los milicianos, que fuera leiv motiv, no confundir al receptor, y que desde el primero momento fuera el elemento. No, pero a lo que me refería (metateatro), lo que quiero decir es que fue por una especie de rechazo al flashback puro y duro, que es lo que han hecho casi todos los montajes, me inventé la invocación de Paulino a los poderes del teatro o algo así. Y por eso (Paulino) hace fuerza, apaga la luz, porque hay un momento en que refiriéndose a un teatro vacío dice algo así como “La de cosas que...” y, eso, puntos suspensivos. Y es que es verdad, yo que soy ateo, materialista y racionalista, pero el teatro tiene... (piensa y suspira), pasan cosas ahí, pasan cosas. Hay como pliegues espacio-temporales, no sé qué es, pero algo hay... Bueno, y esa especie de giro metateatral es el que hace... Bueno, esto no lo puedo explicar racionalmente, pero ¿Por qué empieza la segunda parte exactamente igual que la primera? No me preguntes por qué, pero supongo que tiene que ver con esa especie de autonomía de que el teatro ha cogido ya las riendas de esa ceremonia. De esa evocación-invocación del pasado. Y por eso es que cuando dice: ¡Carmela, Carmela! ven y tal y bla, bla, bla... Y aparece Carmela con Mi jaca y el tipo se ofende con esa Daemon del teatro que se lo pone tan fácil. Demasiado. Y creo que se ha mencionado poco.

Un texto ético y no político

- La obra se compone en dos actos y un epílogo. La parte más política, aunque está en todo, la parte de texto más eminentemente política está en el epílogo...

Yo creo que es lo más ético. En cambio, lo político, tal y como yo lo entiendo, la sátira antifascista, está más diseminado por la obra. La dimensión ética de la obra... Es que para mí más que político es un problema ético. No podemos consentir que todavía miles y miles de víctimas del franquismo estén enterradas en cuentas y en carreteras, es una cuestión moral. No política.

*Tres colores la bandera
que vamos a defender...*

Referente artístico para la Memoria histórica

-Considera que “*Ay, Carmela*” podría ser uno de los primeros referentes artísticos, pioneros, que manifiestan o ayudan a que se cree años después la primera Ley para la Memoria Histórica...

Eso me han dicho varios, sí. Precursor. No lo sé. Hombre hay obras de mis compañeros de generación, el teatro antifranquista, aunque no tocaban tan directamente este tema de la obligación del recuerdo. Pero yo creo que estaba muy en el ambiente. No lo sé.

-Alonso de Santos, Fermín Cabal y usted, tres voces fundamentales de los 80, tienen textos sobre el tema...

No sé muy bien por qué, pero ya nos han unido varias veces. Por ejemplo, la mujer de Alonso de Santos, Marga Piñero, tiene un libro que se llama “Tres voces fundamentales: teatro español contemporáneo” (2010)¹⁵⁷ en el que nos relaciona. Y yo con Fermín tengo buena relación y tal; con Alonso de Santos no tanto, pero en general no nos veo rasgos comunes... Incluso Fermín y José Luis tuvieron unos años de lo que se llamó el neosainete y tal. Ellos abrieron una vía interesante de rescatar el sainete...

Documentación y cultismos (referencias y contexto histórico)

-Luego están todas las referencias a García Lorca, Vallejo, hipertextos, el tono entre picaresco y a veces sainetesco... ¿Cómo preparó o cómo se prepara para escribir una obra?

Sí, a César Vallejo (Pedro Rojas), lo de las hormigas a Poeta en Nueva York y García Lorca... Bueno, yo cuando me meto... Por ejemplo, yo ahora estoy naufragando por una obra que me han encargado, me apetece mucho, que es “Goya y las pinturas negras”¹⁵⁸. Y soy náufrago ahora mismo en un mar de bibliografía... Entonces eso tiene

¹⁵⁷PIÑERO, M. (2011) *Tres voces fundamentales: teatro español contemporáneo*. Biblioteca Temática. Colección Espiral Teatro. Fundamentos Editorial.

¹⁵⁸ Monsieur Goya, una indagación (1919) es una obra de duración corta (alrededor de una hora) y 6 actores que se estrenó el 19 de septiembre en el Teatro Fernán Gómez con producción del propio teatro y dirigida por Laura Ortega. Sinopsis: En 1824, Goya abandona Madrid por Burdeos –donde ya vive expatriado su amigo, Leandro Fernández de Moratín– en compañía de su segunda familia. Leocadia Zorrilla, su segunda mujer, y sus dos hijos, Rosario y Guillermo Weiss, guardan el enigma de los últimos años del pintor, en los

sus ventajas, pero también muchos inconvenientes. Yo creo que en “Ay, Carmela” lo dosifiqué bien, leí cosas innecesarias, pero de donde pude sacar alguna pista y ahora en cambio estoy naufragando. Estoy como el perro hundido de las pinturas negras del propio Goya.

Lo he dicho en muchas entrevistas, presumo de ser un autor sin personalidad. Que cada obra sea lo más diferente posible. Puede que sea un espejismo, y puede que esté siempre escribiendo la misma obra y no me he dado cuenta...

Rescritura y actitud frente al texto teatral

-Su método de escritura, como profesor de lengua y literatura que es ¿Qué parte es de texto pensado y qué parte es de modificación en función de ensayos e investigación actoral?

Modifico muy poco, poquísimo. Yo escribo a mano. Mis cuadernos, mis compañeros se cachondean porque parecen cuadernos de limpio... Corrijo poquísimo. Tacho poquísimo... Y luego, lo que suelo hacer es no cambiar el texto, pero trabajar subtexto, acciones físicas, líneas de pensamiento y demás (como yo dirijo) porque para mí el texto es una parte, la palabra dicha, es un porcentaje mínimo de la obra y de la producción del sentido. Por eso mi gran pelea con los directores “creativos” que cambian el texto cuando... Yo les digo mucho: “Si fueras director de orquesta... Acelerarías este pasaje, quitarías las cuerdas ¿Verdad que no? Pues con el texto haz lo mismo, pon tu marca, tu sello, tu sensibilidad, respetando lo que el texto figura como partitura”. Y yo una vez termino el texto y empiezo a ensayar, hago yo una lectura yo solo (porque yo oigo las voces), y cuando acabo digo: “Bueno, esto es lo que sabía el autor. Ahora vamos a ver cómo sin cambiar una palabra, porque ahí soy bastante maniático, vamos a ver qué otros códigos haremos que intervengan a partir de la iluminación, la música, la escenografía, el trabajo interpretativo, las acciones físicas -yo le doy mucha importancia a las acciones físicas y lo peleo permanentemente con los directores (algunos dicen que las acotaciones son intrusismo laboral, me lo han dicho a mí)- Si yo estoy despellejando un conejo

que jamás dejó de aprender. Ese mismo día, escondido en algún lugar del teatro, un dramaturgo en apuros intenta reconstruir la historia de estos personajes. A ellos les corresponde el papel de explicarse, mientras Goya pinta o sale a pasear, acercando al público a los acontecimientos históricos y cotidianos de los que fueron protagonistas. Entre brumas, desfilarán por la escena los restos de un naufragio: el ambiente de guerra y conspiraciones del Trienio Liberal, la lucha entre absolutistas y liberales, el cuadro de La lechera de Burdeos...

mientras te cuento mis sueños de adolescente ¿El sentido son mis sueños de adolescente o la tensión entre el conejo descuartizado y la palabra? ...”. O sea, yo a mí mismo me traiciono desde las acciones físicas, la iluminación, etcétera...Pero no suelo cambiar el texto.

- ¿Intervino mucho, influyó cuando se estrenó por primera vez la obra (Teatro Principal de Zaragoza) con el Teatro de la Plaza (José Luis Gómez), en 1987?

Nada para nada, ni vi el estreno. Se estrenó estando yo en Colombia, en Medellín... Y yo lo vi en una ciudad de Cataluña. Quizás llevaban ya un mes girando por ahí.

Método y el humor

- ¿Ya trabajaba con su famosos protocolos (ejercicios de diálogo y para dialogar e investigar y desarrollar textos) que aparecen recogidos en “Prohibido escribir obras maestras” (Sanchis Sinisterra, 2017) ...?

No, yo creo que todavía no lo trabajaba...Espérate que haga un esfuerzo cronológico... Yo empecé a crear ese tipo de protocolos de dramaturgia textual en el año 87, en Medellín (Colombia), por lo tanto, cuando escribí “Ay, Carmela” todavía no los utilizaba. Lo que pasa es que, imagino, que como se dice ya apuntaba maneras. Sobre todo, en aspectos teóricos pero no tanto esta obsesión sistemática de la forma, por sistematizar. Eso no estaba todavía. Había hecho, preparado, una cosa de dramaturgia actoral pero no era lo mismo. No, nada. Lo que sí tenía era la formación de análisis del discurso, estructuralismo que me permitió todas la dramatizaciones de Kafka, de Melville, etc... ¿Conoces el librito de “Dramaturgia de textos narrativos” (Sanchis Sinisterra, 2002) que en la edición de México se llama Narraturgia? (le confieso que lo tengo y lo he leído) ... Pues eso es anterior al 87, eso ya lo hacía yo antes. Aunque la publicación es posterior pues es la transcripción de un taller que di en Villa de Leiva a finales de los 90. Sí que tenía la concepción sistémica, estructuralista, formalista -en cierto modo- y eso yo creo que en “Ay, Carmela” sí que está. Pero era mucho más arbitrario porque, por ejemplo, hay un tema que muy poca gente ha tocado y yo mismo soy incapaz de teorizar que es el humor ¿Por qué el humor es para mí absolutamente indispensable como un mecanismo de desacondicionamiento de las expectativas del receptor? Y cuando escribí “Ay, Carmela”, yo mismo me sobresaltaba. Lo recuerdo perfectamente, cuando ella les está contando el encuentro con García Lorca: “...Está ahí

muy trajeado. Con agujeros, claro”. Y concretamente en “Ay, Carmela” me producía estremecimiento y cierto escándalo el poder entrelazar lo cómico y lo trágico de una forma tan íntima. Porque hasta entonces en mis obras había escenas de humor, escenas melancólicas, escenas dramáticas...Pero estaban como relativamente espaciadas. Pero en “Ay, Carmela” están más (intrincadas)...Y supongo que es porque no quería hacer una obra trágica. O por lo menos no tan triste y entonces recurrí al humor como una especie de mecanismo de defensa. Digo yo, porque si no, no me explico la sensación de desazón que me producía (reproduce): “Con lo que me gustaban los membrillos” ...Y yo me decía: “Ostras, no me puedo reír de esto ¿Esto es cómico?”

La dignidad del Arte y la interpretación en “Ay, Carmela”

-Me gustaría que me hablara de la parte del *Teatro de Variedades* (Dr. Tóquemetoda) que es seguramente la que se ha acusado de más pobre o “barata”...

Sí. Lo que yo reclamo es que lo hagan lo mejor posible. He visto muchos montajes en que tanto Carmela como Paulino son cómicos muy malos. Y yo digo no. Y sobre todo es que hay una cosa muy importante de la dramaturgia y es que cuando llevaba 10 o 12 páginas me di cuenta de que el pobre Paulino estaba de “sparring” ¿No? Y Carmela todo lo que decía era cachondo y me dije: “no, no puedo hacer esto. Con esta asimetría tan brutal”. Y entonces empecé a darle a Paulino consistencia y decidí convertirle en el adalid de la dignidad del Arte, que es otro tema importante en la obra. Paulino tiene que estar permanentemente pendiente de que aquello tenga dignidad artística y por eso le humilla tanto lo de los pedos. Y se rebela contra el autor, incluso (digo yo). Sí, y lo del pedo es porque digo: Vamos a empezar la obra de forma que ya la gente sepa que no va a ver una obra política todo el rato.

Bueno, que siempre me he revelado contra esa parte de la obra en la que algunos directores pensaban que sus actores debían hacer de cómicos malos. Y lo he dicho siempre que he podido. Dentro de que no son genios (los personajes), que Carmela cante lo mejor posible, lo mejor que pueda la actriz, y ya está que la magia no les sale bien y que se equivoca y tal...Pero que todo lo que sea actividad artística que se haga lo mejor posible.

-Pero, por ejemplo, un actor de la talla de José Luis Gómez, por naturaleza tiene que rebajar su nivel de interpretación para hacer de un cómico como Paulino que es más limitado (tal y como señalas incluso en la acotación, creo) ...

Bueno, ahí tendríamos que definir a qué le llamamos calidad artística también. Por ejemplo ¿Desafina cuando canta? Pues no tendría que desafinar. José Luis Gómez, que no es cantante, tiene que intentar cantar lo mejor que él pueda. Que nunca será una cosa espectacular...Es simplemente un matiz...Que se vea a Paulino preocupado por hacerlo bien. Y luego está el maldito gesto heroico de Paulino que se pierde siempre. Paulino es un cagón, pero tiene un momento de auténtico heroísmo, y es cuando ella empieza a cantar "Ay, Carmela", se quita la bandera y tal...El tipo se hace el harakiri. Empieza a hacer el número de los pedos para salvarla. Renuncia a su dignidad para salvarla y eso es para mí un gesto heroico. Lo que pasa es que reconozco que los pedos...A ver, él quiere salvarla y se arriesga. Es un acto de amor y de riesgo. Y entonces es ahí donde a veces he disentido con actores y directores que lo humillan y rebajan demasiado. Y sé que es muy difícil ¿Cómo haces que la gente admire a Paulino cuando se tira pedos para salvar a Carmela en vez de sentirse ofendido por una cosa tan valiente como la de Carmela con una cosa tan degradante como los pedos?

Adaptación a guion y encuentro con Saura

-Al hacer un análisis comparativo y contrastivo de su texto y el de Azcona y Saura, todo lo metateatral no lo utilizan. Se limitan a recrear esos tres días utilizando su texto como guía de los acontecimientos, inventa o recrea algunos más, materializa personajes que usted menciona, etcétera...

Ese tema si quieres luego lo hablamos. No sé, no sé. Sí, eso me sabe mal, me sabe mal porque yo luego, meses después, ya lo he contado por ahí, cuando me mandaron el guion, Andrés Vicente Gómez...Tú imagínate, la obra lleva varios años rodando y un par de productores me habían pedido el texto y yo, en plan chulo, decía: "No. Carmela es teatro dentro del teatro por el teatro y para el teatro. Dije no y es que no podía concebirla en cine. Y el tercero que me llamo fue este hombre (Andrés Vicente Gómez), a quien yo no conocía y me dijo: "Es que lo dirigiría Carlos Saura y el guion lo haría Azcona". Y yo dije: "¡Hostia! Eso son palabras mayores". Y entonces di el sí y además con verdadero placer. Lo que podrá hacer Azcona con esto, la estética de Saura...Bueno, cuando al cabo de no sé cuánto, meses o un año o así, recibo el guion...Empiezo a leer...

y a...hmm...hmmm, hmmm, cuando aparece muerta...Me doy cuenta de que cuando muere Carmela y se acaba digo: “Me ha mutilado lo esencial de la obra”. Para mi ese cuentito, como dirían los argentinos, esa trama, es un pretexto para lo que es importante que es esa muerta que, una y otra vez reaparece, incluso en contra de la voluntad de Paulino pues le pone en cuestión, como se ve en el epílogo con la camisa falangista y le aparece la otra y, entonces me cogí un cabreo de María Santísima, como dice la propia Carmela... Llamo a Andrés Vicente: “Oye, pero ¿Esto qué es? ¿Por qué han mutilado lo importante?”. Y Andrés me dijo: “No, no, tienes razón, yo también estoy muy preocupado porque además la obra lleva años haciéndose, la gente la conoce mucho, etc...”. Y yo digo: “Pues yo esto no lo consiento”. Y él me dice: “Vente a Madrid, hablamos con Saura y a ver si lo convencemos”. Y ahí me ves a mí, que cojo el puente aéreo de entonces. Me vengo a Madrid, nos reunimos los tres a comer. Y yo me pasé toda la comida tratando de convencerle de que se podía perfectamente respetar esa doble temporalidad y esa doble poética. Y él decía que no, no y no: “Eso en cine o funciona”. Y ahora viene la perla de la anécdota, ya en los postres le digo: “Pero, oye. Pero, Carlos. Si el Cine de Saura se caracteriza por mezclar lo real y lo ilusorio y con romper la línea del tiempo”. A lo que él me respondió: “¿Sabes una cosa? ¡Estoy hasta los cojones del Cine de Saura!”. Entonces ahí yo ya me quedé callado, me acabé el postre, me despedí cortésmente, me volví a Barcelona y nunca volví a saber del proyecto, ni fui al estreno, ni hice entrevistas ni nada.

- ¿Pero vio la película? ¿Qué le pareció?

Varios meses después, en un cine de la Rambla de Cataluña, me metí a verlo porque, claro, no podía ser. Era un acontecimiento. Y reconozco que me emocionó, me parece una gran película sobre la Guerra Civil. Luego me enteré, no sé quién me lo dijo (quizás José Luis García Sánchez, el director, que montó una obra mía: *El lector por horas*), que parece ser que el asunto es que Saura quería hacer una gran película sobre la Guerra Civil. Y como había tenido dos o tres fracasos económicos, no había productor que se arriesgara. Entonces Andrés Vicente le dijo: “Mira, esto es una obra para ti”. Y eso.

-Por aquella época, Carlos Saura andaba con un proyecto llamado “*Esa luz*” (tiene guion y luego lo noveló), una especie de remedo de lo que le sucedió a Ramón J. Sender y a su mujer durante la Guerra Civil...Y son recuerdos de Saura y este suceso ¿Conoce el proyecto?

Ah no. Pues no, no sabía. Pues esa, entonces, fue la razón por la que se produjo ese desencuentro (...) Las imágenes de la guerra son muy potentes y es una buena peli. Ya había pasado más de medio año desde esa comida y la pude ver con relativa libertad. Yo le veo el acierto, por ejemplo, del personaje de Gustavete, reconozco que el haber encontrado a ese actor (Gabino Diego) creo que es un acierto. En ese sentido creo que escoger a (Andrés) Pajares también es un acierto. Pajares viene de ese mundo (varietés). Yo siempre digo que Pajares da muy bien en la película el acojone de Paulino: “Es que debía ser el propio acojone de estar haciendo esa película con Carlos Saura y ese miedo del actor lo transmite al personaje y está muy bien”.

No sé bien si es por mi resquemor con Saura, pero cuando vi su película sobre Lope de Aguirre ¿Cómo se llamaba? “El Dorado”¹⁵⁹ (1988)-porque sabes que yo tengo una obra sobre Lope de Aguirre¹⁶⁰- me dije: “¿Cómo es posible hacer una película aburrida, sobre Lope de Aguirre?”

Así como digo que convertir a Gustavete en personaje y dárselo a ese actor, inventarse la pizarrita, etc..., es un acierto estupendo... En cambio, me parece “una cagada” el darle realidad al polaco. Y convertirlo en una especie de historia de amor potencial, cuando yo creo que es muy claro en el texto que la reacción de Carmela es porque ella empieza a montarse una historia por el polaco, y la madre del polaco. A saber, si había polaco. Y de ahí que Saura lo hiciera tan pedestremente narrativo y metiera una especie de romance abortado... Eso me pareció una falta de sensibilidad con respecto al texto y al personaje de Carmela que lo que es, como ella dice, es sentimental.

La maternidad

-El concepto óptico de Carmela como madre, que no ha podido ser madre y no tiene hijos ¿Usted cree que está mal tratado en el guion?

Yo creo que en el guion está más potenciado, sobre todo en el momento que le da el pecho al tipo de la camioneta. Es que, además y aunque debo de reconocer que Carmen (Maura) estaba bien, pero era lo contrario a lo que yo imaginaba. Yo veía a una chica flaca, con los ojos muy grandes, un poco desnutrida, relativamente joven, bastante más

¹⁵⁹ *El Dorado* (1988, Carlos Saura)

¹⁶⁰ Sanchis Sinisterra (1992). *Lope de Aguirre, traidor* (Publicada en 1997, Trilogía americana: *Naufragos de Alvar Núñez, Los de Aguirre, traidor* y *El retablo de Eldorado*, con edición de Virtudes Serrano). Letras Hispánicas. Ed. Cátedra.

que Paulino...En ese sentido, cuando unos años después, fui a Río de Janeiro donde estaban haciendo un Ñaque en portugués, mixto, y fue la actriz la que me estuvo escribiendo, escribiendo y escribiendo para que fuera. Yo no la conocía. Finalmente pude ir a Río. Y vi el montaje sin verla a ella antes, yo no la conocía (iba de cómico/pobre de la legua del siglo de Oro). Termina la función, sale ella vestida de calle y era Carmela. Mi Carmela. Y es flaquita, con unos ojos enormes y ella es nada menos que es Christiane Jatahy, que hoy es una directora que hace unas mezclas de Cine/Teatro, ha estado varias veces con sus espectáculos en el CDN...La llaman de La Comedie Française...Bueno, el componente materno es en todo caso maternidad frustrada, porque lo dice claramente.

11.1.1. Resultados de la entrevista y nuevos datos.

Ofrecer unos resultados de la entrevista de José Sanchís Sinisterra supone valorar y reflexionar lo que relata, descubrir qué se esconde tras los datos y confirmaciones que aporta, ahondar en el subtexto de su discurso. El análisis de la entrevista es un acto de reflexión y la oportunidad de ir más allá, de tomar distancia y corregir. No perderse en este caso en la maravillosa manera de relatar del entrevistado. No obstante, resulta imprescindible leer detenidamente la entrevista pues no hay nada como la versión del autor en primera persona para comprender que en los matices y el detalle está la verdad.

Resulta asombroso poder encontrarse con un autor de la talla de Sanchis Sinisterra y que responda y confirme en su mayor parte las dudas y cuestiones que habían surgido en la presente investigación tras analizar con detalle su libreto *¡Ay, Carmela!* También que aclare algunos interrogantes, corrija otros y explique razonadamente sus impresiones sobre la adaptación

Origen de *¡Ay, Carmela!*: “Ñaque”. Es muy interesante comprobar cómo Sanchis Sinisterra relata el origen posibilista de la mayor parte de todo su teatro, sus diferentes experiencias y cómo sus textos puestos en escena confirman o contradicen sus expectativas: Cómo aprende a partir de la prueba-error y la prueba-acierto. En esta entrevista desgrana con detalle el origen de *¡Ay, Carmela!* unos años antes en una “obrita” fabricada casi con materiales de desecho, sueltos y apaños de textos populares del Siglo de Oro, marginales, cuyas necesidades a la hora de celebrar una representación cabían en un arcón viejo: “*Ñaque o de piojos y actores*”. Una obra que resultó un éxito incontestable y que le sorprendió de tal manera que, años después, tras una representación en Portugal, se planteó escribir algo similar, pero en la Guerra Civil. Quería recordar un conflicto muy duro, dramático y evitar que, con motivo de la celebración del 50º Aniversario del comienzo de la Guerra Civil, solo hubiera un mensaje único adoptado/impuesto por la Opinión Pública y centrado el silencio, el olvido y el perdón. A partir de esto se planteó elaborar un ñaque mixto (hombre y mujer), a pesar de sus temores a que le acusaran de repetirse en su manera de hacer.

Creación y Metateatro. Destaca sobremanera todo el proceso creativo. Cómo surgieron las primeras ideas, recuerdos y la importancia con que trabajó los primeros fognazos, cómo los impulsos creadores iniciales le fueron “explicando” hacia dónde iría la historia. Tal vez algo que luego muestra voluntariamente en el desarrollo desestructurado del

discurso del texto. La racionalización y unión de estas ideas sueltas que vertebraron una historia mínima -algo muy beckettiano- y cómo sus pensamientos, anhelos republicanos, emociones y el homenaje a su padre, así como la consulta y documentación posterior de la que se pertrecha siempre, le fueron ayudando a pergeñar el texto (a veces, en otras obras se documenta “hasta excesivamente”, según reconoce y menciona a Goya, gran referente de Saura).

Confirma su trabajo metateatral, a partir de los postulados de las teorías de la Estética de la Recepción, aunque duda de si lo hacía intuitivamente por esa época o si ya había leído algo de Iser y Jauss. Confiesa su intención de “engatusar” al potencial lector y al futuro público jugando con sus horizontes de expectativas planteados por los teóricos de la Escuela de Constanza. Sí reconoce que ya había formulado teóricamente su popular capacidad de aunar, integrar u utilizar textos de diversas procedencias (esa hipertextualidad de Kristeva y Genette) para crear algo nuevo, al menos había reflexionado sobre ello en su “Dramaturgia de textos narrativos” (2003), y a fe que en *¡Ay, Carmela!* así lo hace. Para ello utiliza el humor, algo inusual hasta entonces en su trabajo -menos en *Ñaque* (1980)- y que, por contraste con las dramáticas situaciones y el contexto, donde ubica a los personajes, estos le sorprendieron hasta en la escritura y cree funcionan muy bien (un ñaque en la Guerra Civil). En cuanto a su manera de escribir diálogos confirma que aún no había desarrollado sus populares protocolos y comenta que escuchaba o se le ocurrían frases (no habla de imágenes o solo después de escuchar esas frases y que a lo que se refiere en su mayor parte sean ideas relacionadas con frases, base de su teatro) y que estas le indicaban que una parte de la obra sería en el mundo de los muertos, en el más allá. Es fascinante comprobar su relato a la hora de crear y relacionar conceptos, similar al relato del proceso de creación que se desarrolla en el cerebro y que se señala en todo el capítulo uno (Creatividad y Neurociencia Cognitiva).

Milagro teatral. Hay que señalar como novedad, que este republicano valenciano deja caer algo similar a una incredulidad en un cielo o una vida más allá de la muerte, pero sí muestra una fe inquebrantable y manifiesta en los misterios y la magia del Arte de Talía. Una magia irracional que se produce en lo metateatral de esta obra, en lo que ocurre durante su representación, unos pliegues espacio teatrales que hacen que se suspenda el tiempo y lo material. Un “algo” irracional que ya ocurrió durante su escritura (que el inicio y el arranque de la 2ª escena comiencen exactamente igual, por ejemplo y no de manera premeditada, reconoce Sanchis Sinisterra).

La Didascalia. José Sanchis explica que la didascalia de que la “acción NO ocurre en Belchite, en marzo de 1938”, le ayudó a ubicar la obra, hablar sobre todo ese drama y utilizar lo que sucedía históricamente en esos momentos. Sin embargo, indica que la negación también le permitió tener una libertad total para hacer y deshacer y que todo hubiera podido pasar en ese Belchite y su teatro Goya que él mismo propone.

Tema o mensaje. El autor valenciano dice en la entrevista que cuando escribe siempre monta imaginariamente la representación espectacular (es un director) y muestra su asombro por las fuerzas del teatro, por esa magia que se crea. Según él, el tema de la obra son los muertos mal enterrados o la segunda muerte de los muertos, el olvido. Añade que tiene tanta fuerza el asunto que, a pesar de las carencias y cortes que le hayan hecho en algunos montajes, funciona siempre y provoca mucha emoción. Según descubrió, o le descubrieron los diferentes públicos, la obra no va sobre la Guerra Civil en particular sino sobre las guerras, sean de donde sean, y los que las sufren. El valenciano mantiene que el humor está más diseminado en la obra, en los chistes y situaciones, y añade que otro tema importante del texto es la dignidad del Arte, bueno o malo, pero que le da entidad a Paulino, su consideración de artista. El Arte frente a la barbarie, frente a la guerra, lo más salvaje, primitivo y natural, como los pedos. Eso es lo indigno.

Texto ético, no político. José Sanchis Sinisterra considera su sátira sobre la Guerra Civil un texto ético, el planteamiento de algo que no tiene nada que ver con las ideologías. Él dice: “No se puede consentir que miles de personas aún estén enterradas en las cunetas y en las carreteras”. Esa es la dimensión ética de la obra (el bien y el mal y sus relaciones con la moral y el comportamiento humano). Se desprende, por las palabras de este autor, que se trata de una obra que reflexiona acerca de la conducta de la sociedad de este país que se había olvidado completamente de esa parte de ciudadanos que sufrieron y murieron durante la guerra y se les ha olvidado.

La Memoria. Sinisterra cree que el éxito de su texto, y de la obra, fue porque esos muertos mal enterrados de la Guerra Civil y esa segunda muerte de los muertos, el olvido, era algo que estaba muy en el ambiente de aquellos años 80, quizás no se manifestaba, pero permanecía latente en parte de la sociedad. El autor sí considera *¡Ay, Carmela!* precursora artística de la Primera Ley para la Memoria Histórica, a tenor de las múltiples

reposiciones que tiene y de las diversas adaptaciones que se le han hecho. Afirma que se trata la primera obra de teatro de esos años que habla directamente del asunto (memoria y olvido), explica.

Concepto de Historia. Dos nombres aparecen en la entrevista, Walter Benjamin y Hayden White. Se trata de autores que siempre le han interesado a Sinisterra. Habla de ambos y de los talleres de creación que celebra con dramaturgos e historiadores que se llamaba *Teatro contra el olvido* y ahora directamente *Club Benjamin*. Una actividad en la que plantean textos sobre temas que propone José Sanchis y que se desarrollan a partir de los postulados de Walter Benjamin sobre la Filosofía de la Historia. Los/as filósofos/as, historiadoras/es aportan documentación y metodología para afrontar nuevas formas de crear a través del texto para la escena. Con este proyecto pretenden revisar e investigar con una clara intención de rescatarlos del olvido y del silencio- acontecimientos, procesos, personajes y circunstancias de la historia reciente, sin cuyo conocimiento no es posible afrontar el presente y menos el futuro.

En *¡Ay, Carmela!* que estamos ante un texto muy “benjaminiano” de una manera más o menos directa, al igual que otras muchas de las obras de Sanchis Sinisterra¹⁶¹. Benjamin siempre estuvo en la actitud del autor valenciano a través de la influencia brechtiana que empapa toda su obra. Tal y como se menciona en el apunte biográfico del Sanchis, es manifiesta su deuda con Bertold Brecht (y su teatro épico), cuya relación de amistad, ideológica y sus dialécticas con Benjamin han llenado miles de estudios y artículos, como el de Eduardo Fernández Gijón de 1986:

La idea podría ser esta: *las malas compañías producen en algunos casos excelentes resultados* (...) Habrá que cuidarse de no establecer comparaciones demasiado bárbaras, pero pasajes como el descrito, tan del gusto de Brecht, pueden ayudar a comprender la influencia ejercida por este sobre la obra de Walter Benjamin, particularmente en la década de los treinta. (Fernández Gijón, 1986, p. 77)

¹⁶¹ Por ejemplo, la *Trilogía americana* (1996), tres obras que reflexionan sobre lo ocurrido durante la conquista del nuevo mundo y que incluye: *Nafragios de Alvar Nuñez*, *Lope de Aguirre, traidor* y *El retablo de Eldorado*. También *Terror y miseria del primer franquismo* (2003), nueve piezas que conforman un grupo temático sobre la Guerra Civil junto con *¡Ay, Carmela!* (1987).

Hay que señalar que *Tesis de Filosofía de la Historia* (1955), de Benjamin, contiene muchísima poética y lo que se plantean como postulados de este autor alemán son las diversas interpretaciones que se han hecho a este texto inacabado y que encontraron junto a su cadáver en una modesta fonda el Hotel Francia de Port Bou (Gerona) en 1940. Sanchis Sinisterra reconoce que es muy difícil entender el pensamiento de Benjamin, aunque lo cierra atribuyéndole a Walter Benjamin que la Historia también es la mirada de los perdedores¹⁶² y que, según las propias palabras del dramaturgo en la entrevista: “la Historia no es solo lo que ocurrió sino lo que pudo haber ocurrido”¹⁶³.

Sobre el historiador Hayden White, a quien Sanchis Sinisterra también menciona, pocas sentencias han tenido un efecto tan revolucionario en las ciencias sociales como las que escribió Hayden White en 1978:

Ha habido una resistencia a considerar las narraciones históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tan inventados como descubiertos, y cuyas formas tienen más en común con sus formas análogas en la literatura que con sus formas análogas en las ciencias. (White, 1978, p. 82).

White compara abiertamente la narración histórica con la literatura y postula sin complejos una mayor convergencia disciplinar entre la historia y la crítica literaria para la interpretación de los textos históricos. Implícitamente, White cuestiona lo cierto del pasado asumido. Sugiere que no habría otro procedimiento para recuperar el pasado que la construcción de un relato: la disciplina histórica se emparenta con la narración y se desvincula, por tanto, de los modelos científicos que los paradigmas de postguerra - estructuralismo, marxismo y modelos cuantitativos- habían pretendido aplicar a la historia, sus enfoques. En 1966, White ya había avisado cuando publicó un artículo en *History and Theory* (White, 1966, pp. 111-134) en el que acusaba directamente a los historiadores de no tener ni el rigor de las ciencias naturales ni la imaginación de la

¹⁶² De la Tesis VIII: La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el estado de excepción en el que vivimos. Hemos de llegar a un concepto de la historia que le corresponda (Benjamin, 1955)

¹⁶³ De la Tesis VI: Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante (Benjamin, 1955).

literatura. En esas líneas provoca al mundo de la academia al apostar por una transformación de los estudios históricos, para permitir al historiador liberarse del peso de la historia, lastrada por un concepto rígido y formalista, importado de los métodos de las ciencias experimentales.

White y su innovadora propuesta (White, 1974, pp. 39-40), la Metahistoria, mantiene que, a partir de los documentos, el historiador los adecuará a sus propios términos y lo preparará todo para la explicación y representación que después ofrecerá en su discurso, relato o narración. Un campo prefigurado al que Hayden White denomina “protocolo lingüístico preconceptual del historiador”. Ya en 1984, White aclaraba en otro artículo que la distinción entre historia y literatura no radicaba en su forma narrativa sino en su contenido, real en la primera, imaginativo en la segunda. Destacaba, en resumen, que lo que ha acreditado a los historiadores de todos los tiempos no es su grado de “cientificidad” sino su capacidad para narrar una historia verdadera a través de un discurso referencial.

El historiados norteamericano, reinterpretado muy libremente por Sanchis Sinisterra, (basándose en circunstancias plausibles y hechos que bien podrían haber sucedido) y los postulados benjaminianos, son maneras que Sinisterra ha adoptado en gran parte de su obra y que, a juicio de esta investigación, ya trabajaba intuitivamente en *¡Ay, Carmela!* (1987), algo que confirma cuando menos una actitud y una coherencia incontestables. Sobre ambos autores se referirá la presente investigación en la Tercera Parte de la presente investigación.

La adaptación. Sinisterra cuenta los pormenores de una reunión que mantuvo con el realizador aragonés sobre el guion. Resulta muy revelador la primera frase o sentencia que formula cuando recuerda cuando acabó de leer el texto que Azcona: “Me han mutilado la obra”. Arguye que lo más importante de su *¡Ay, Carmela!* es que una muerta se aparezca una y otra vez, pues es su manera de cuestionar hasta donde acaba llegando Paulino, falangista o algo similar. Que el relato y los dos o tres días, desestructurados, de dos cómicos durante la Guerra Civil, son un simple pretexto. También es importante, fuera de los exabruptos, que Saura le diga que la doble temporalidad (el juego entre pasado, presente y el más allá) no funciona en cine de una manera rotunda y clara. Sugiere que la adaptación, tal y como se hizo, era algo que Carlos Saura tenía muy pensado y no una cuestión arbitraria y baladí.

Hay que reseñar otro aspecto importante, aunque Sanchis Sinisterra lo comente de pasada. El dramaturgo dice que tiempo después un amigo o conocido común (de Saura,

el productor Andrés Vicente Gómez y suyo), el realizador salmantino José Luis García Sánchez, le dijo que Saura quería hacer una gran película sobre la Guerra Civil, que como había tenido un par o tres de “fracasos económicos” nadie se arriesgaba y que Andrés Vicente le propuso adaptar *¡Ay, Carmela!* Se intuye con este rumor o comentario de Sanchis, que Saura podría haber encontrado en *¡Ay, Carmela!* su oportunidad de hacer su gran película sobre la Guerra Civil que por esos años le rondaba en la cabeza.

Sanchís Sinisterra sostiene que hizo lo que pudo por convencer a Saura de que Carmela debía estar muerta desde la página 1. Según él, era la esencia misma de la obra, pero no lo consiguió. Saura no le hizo ningún caso y jamás se lo ocultó. A pesar de todo, el dramaturgo reconoce que cuando vio la película le conmovió. Considera un hallazgo la creación de Gustavete, con su pizarrita y sus elementos, y reconoce la potencia de las imágenes que aparecen en su metraje. No obstante, la parte más sexual de Carmela, el romance abortado con el polaco, que le dé el pecho (no ocurre eso en el film, pero así lo expresa Sanchis Sinisterra) le parece de lo más pedestre. También esa frustrada historia de amor o romance con el polaco, algo que a Sinisterra jamás se le había pasado por la cabeza y que le parece una falta de sensibilidad respecto al personaje de Carmela y al texto. Por último, manifiesta que Carmela como madre que no ha podido serlo está potenciado en el filme mucho más de lo que se intuye en la obra que él se inventó.

11.2. Entrevista epistolar a Carlos Saura.

El primer contacto con el entorno de Carlos Saura fue en 2017 a través de su hija Anna, pero no fructificó. Carlos Saura no quería tener un encuentro. No le gustaban las entrevistas y menos para hablar del pasado, de su obra ni de nada si era para una tesis doctoral. La vida y las circunstancias personales (trabajo, familia y obligaciones) fueron espaciando los intentos, a veces surrealistas y otros desesperados, que desde la presente investigación se propusieron. Al fin, y gracias a la mediación de la directora y tutora del autor de la presente investigación, quien intercedió a través de Antonio Saura Medrano (hijo de Carlos Saura), se propició el milagro: concedería una entrevista (o al menos accedería a que se le contactara). Se volvió a contactar con Anna Saura y ella señaló que había varios condicionantes:

-Con la pandemia que había asolado el mundo y se había cebado especialmente en las personas de edad proveccta, toda precaución era poca por lo que un encuentro resultaba impensable¹⁶⁴.

-Carlos Saura no concedía entrevistas por videoconferencia (zoom, Skype, whatsapp web, discord), nunca.

La solución que planteó su hija, Anna Saura, fue que se le enviara a ella, secretaria y mano derecha de Carlos Saura en todo lo referente a su trabajo como cineasta y persona pública, un cuestionario con las preguntas. Ella se las pasaría a su padre y le instaría a contestarlas.

Tras analizar la propuesta, se decidió asumir tan peculiar solución. Suponía replantear la Entrevista y olvidar culaquier base teórica y científica de la misma: si en profundidad o no, si rígida, semi rígida o flexible, si de una o varias sesiones. Sería un cuestionario, una ciber entrevista epistolar y por persona interpuesta, Anna Saura. Por si todo esto fuera poco, se le prometió a Anna Saura que no se le enviarían “demasiadas” preguntas (eso no se cumplió).

11.2.1. Cuestionario.

Partiendo de las primeras valoraciones a las que se había llegado tras el análisis y estudio del guion, más el análisis comparativo y contrastivo los dos textos objeto de estudio, se redactó un cuestionario para Carlos Saura. Igual que ocurre con Sanchis Sinisterra y su obra, existen infinidad de entrevistas y bibliografía de su extensísima carrera. El tiempo adecúa los recuerdos y podía existir un sesgo importante entre los recuerdos del autor y lo que realmente ocurrió, la realidad. La intención fundamental de las preguntas era que relatara por qué se decidió a realizar la película, algunos pormenores del proceso de creación y los motivos de las decisiones que tomó junto a Azcona en el guion respecto al texto dramático original. También se le pedía que reflexionara sobre su relación con Rafael Azcona, por qué le ofreció escribir precisamente esta adaptación o transformación cuando estaban enfadados desde hacía años, qué importancia tiene (o tenía, ahora que ya no está) para él un guion cuando luego iba dirigir la película, qué

¹⁶⁴ Sí que le hicieron a Carlos entrevistas en TVE para Días de Cine, para la Academia de Cine, para prensa (El Cultural y Jot Down) y hasta celebró alguna que otra charla y encuentro para estrenar algún trabajo y una exposición.

relevancia tenía la Guerra Civil y cuál consideraba que era el tema fundamental o principal del texto que escribieron (y posterior película).

Primer cuestionario. A continuación, se reproduce el cuestionario enviado el viernes, 19 de marzo de 2021, a las 15:03 horas, a través de su hija y secretaria Anna Saura, para que el realizador aragonés respondiera. Son 17 puntos que tratan diversos aspectos y temas. Realmente cada punto implica y contiene varias preguntas.

1- Revisando la documentación, encuentro en varias entrevistas que *¡Ay, Carmela!* es un proyecto que le propone a usted el productor Andrés Vicente Gómez a raíz del éxito que tiene la obra de teatro. Me interesaría saber cómo decide embarcarse y por qué...

2- ¿Leyó primero el texto dramático o simplemente vio la representación teatral? ¿Qué fue lo que le atrajo de *¡Ay, Carmela!* y cuál fue su intención inicial a la hora de plantearse hacer la película? ¿La considera una película de encargo?

3- Supone su última colaboración con Rafael Azcona y un rencuentro tras años sin hablarse ¿Por qué llega a decirle al productor que o escribe el guion con Rafael o no hace la película? ¿Qué cualidades tenía y veía usted en Rafael para escribir esta película concretamente y que usted considerase imprescindibles para afrontar la redacción de este guion?

4- ¿Tomaron el texto dramático como un cuaderno de navegación sobre el que basarse? ¿Lo tuvieron muy en cuenta (personajes, momentos, canciones, etcétera) o sí al principio (o al final)? (aclaración: a la hora de desarrollar la historia e integrar el texto original y las ideas o momentos que usted pretendía añadir, cambiar, matizar o transformar) (Dudo a priori que el motivo del cambio fuera por el distinto medio y señal para el que se escribía el texto: cine en vez de teatro) Aun así ¿Cuáles son las principales diferencias que usted considera y ve a la hora de emprender un proyecto teatral y uno cinematográfico?

5- Revisando el guion de la película entiendo y encuentro que se diferencia bastante del texto dramático ¿Cómo abordaron su escritura? ¿Cambió mucho su manera de trabajar con Rafael Azcona respecto a otros guiones en los que habían trabajado (escrito juntos)? (He leído en alguna entrevista que usted siempre se

reservaba con él el derecho de pegarle un repaso¹⁶⁵ o hacer una edición final a solas)

6- Uno de los cambios fundamentales del guion respecto al texto dramático de “Ay, Carmela” que encuentro es convertir los dos actos y un epílogo de esta elegía repleta de “flashbacks” (analepsis) en una historia lineal dividida en jornadas y transformar a la CARMELA de la obra, que era un ánima que se le aparece a PAULINO, en un personaje que está vivo y acaba muriendo ¿Qué motivos le llevaron a decidir ese cambio en el personaje?

7- ¿Qué tiene su Carmela de otras Cármenes (La Carmen de España, de Merimé y Bizet como íconos, por ejemplo)?

8- ¿A quién se le ocurre y por qué convertir a Gustavete en un personaje mudo? ¿Cuál era el fin de esa decisión?

9- ¿Cuánto de recuerdos de su infancia tiene el guion de *¡Ay, Carmela!* (atmósferas, ambientes, películas de su infancia o novelas) (ejemplo: ¿No podrían ser Carmela, Paulino y Gustavete parientes lejanos muy particulares e ibéricos, parientes de la España Negra de Los Hermanos Marx en la Guerra civil, por ejemplo?)

10- Revisando el guion de “Ay, Carmela” (1989-1990) y su libro (2000) (y los guiones, 1989 y 1990) de *¡Esa luz!*, los veo bastante emparentados por época, tema, quizá no en el tono, o no demasiado... ¿Hasta qué punto ve usted similitudes? ¿Ya le rondaba el proyecto de *¡Esa luz!* antes de embarcarse en la película? ¿Son más o menos coetáneos en su génesis, es anterior o posterior el origen de *¡Esa luz!* (guiones y novela)?

11- ¿Cuál cree que es el tema principal de su película *¡Ay, Carmela!* (o, mejor dicho, ¿Qué quería usted contar?)? ¿Cambió en alguna medida su intención desde que empezó el proceso hasta que estuvo la película terminada?

¹⁶⁵ Texto introductorio del propio Carlos Saura en SABINA GUTIÉRREZ, J. (2018). *Rafael Azcona: el guionista como creador*. Pigmalión (Colección Lumiere). Grupo Editorial Sial

12- ¿Cómo utiliza usted el guion de sus películas? ¿Se trata de una simple guía sobre la que partir para enfrentarse al rodaje o lo toma casi como una biblia de la que no salirse?

(Hay quien dice que las películas se escriben tres veces...En guion, en rodaje y luego y definitivamente en el montaje ¿Está usted de acuerdo? ¿Cómo lo hace en general usted?)

13- ¿Cómo califica esta película dentro de su carrera o cómo la emparenta con el resto de su filmografía? (encajonar o aparcelar una película en uno o varios términos es a menudo baladí, pero usted tiene películas más o menos musicales, simbólicas y metafóricas, poéticas, históricas, costumbristas) ¿Cómo considera o catalogaría a esta película?)

14- Carmen Maura recuerda en una entrevista que usted cuando la llamó para la película le dijo: “Normalmente no te habría llamado para una película mía, pero me dijo-Hay que ser justos- para esta eres la ideal porque te comunicas muy bien con el público” (Maura, 2013, 13:04) ¿Podría explicar a qué se refería usted?

15- Respecto a los números musicales ¿Se plantearon cambiar, añadir o quitar algunos de los temas de la obra teatral? ¿Cuáles?

16- ¿Por qué utilizan *Suspiros de España*? (¿Sabía usted que esa canción con letra no aparece hasta octubre o noviembre del 38 en una película de coproducción hispano-germana por lo que por verosimilitud es imposible que pudiera cantarse en Belchite durante el año 38 y 39 y por tanto que Carmela y Paulino la conocieran?)

17- Decía Sigfried Kracauer que las películas a menudo muestran el sentir general (la mirada) de una sociedad respecto a un tema... ¿Cree usted que su película *¡Ay, Carmela!* refleja el sentir general una parte general de la sociedad española de 1980-1990 respecto a la Guerra Civil? ¿Podría considerar que este sentir ha cambiado? ¿Podría considerarse una obra artística importante para configurar la memoria histórica (y su ley) acerca de la Guerra Civil que ha venido mucho después?

11.2.2. La Entrevista I.

Unos días después del envío de cuestionario se recibe una carta/email con la respuesta dada por Carlos Saura a las preguntas, desde el email de correos de Anna Saura y con unas líneas de ella como introducción:

NOTA: En negrita se insertan los temas y el contenido de las cuestiones a las que se refiere en el texto que Saura remite a esta investigación como respuesta a las preguntas

(Email de Anna Saura)

(Jueves, 25 de marzo del 2021, 21:16 horas)

*¡Hola Jorge! ¿Qué tal estás? Como te comenté le reenvié tus preguntas a mi padre y me ha dicho que tiene este texto que **pertenece a su autobiografía que va escribiendo cuando tiene ratos libres**¹⁶⁶ y que en él se encuentran las respuestas a la mayoría de tus preguntas. ¿Podrías por favor leértelo y si tienes alguna pregunta que no esté respondida en ese texto enviárnosla?*

¹⁶⁶ SAURA, C. (2023) *De imágenes también se vive. Casi unas memorias*. Taurus. (Publicado el 07-09-2023)

¡Ay, Carmela! 1990

Coincidencia entre lo que Saura quería rodar y la propuesta de un encargo de Andrés Vicente Gómez. Decisión de aceptar tras ver la obra.

*A veces un tema que no es nuestro lo asumimos con tanto entusiasmo que algo de él nos corresponde: lo hemos estado buscando mucho tiempo, hemos trabajado en él, lo hemos sorteado cientos de veces sin encontrar ni el armazón ni la continuidad, y al fin, un buen día, vemos que alguien ha conseguido lo que andábamos buscando. Cuando el productor cinematográfico Andrés Vicente Gómez me instó a que viera la obra de teatro *¡Ay, Carmela!* de Sanchís Sinisterra por si había la posibilidad de hacer una adaptación al cine, y mientras seguía atentamente la representación, en medio de un público enfervorecido, vi con claridad que la obra de teatro *¡Ay, Carmela!* tenía en potencia lo que necesitaba para hacer una película sobre la guerra de España.*

Importancia de la Guerra Civil en Saura y para un potencial público: que no se olvide la Guerra Civil, hay que recordar lo que pasó.

Nuestra guerra civil del 36 puede ser una guerra vieja para las generaciones que apenas si saben quién era Franco, y por supuesto desconocen a Azaña o el General Lister, por poner un ejemplo, y que en cambio saben de la guerra de Secesión americana y de la guerra del Vietnam, a través de la difusión mundial de las películas de la poderosa industria cinematográfica americana. La guerra civil española, que tuvo y tiene un enorme interés histórico y cuyo recuerdo todavía campea en muchos habitantes de nuestro país, es olvidada sistemáticamente por la mayoría de las nuevas generaciones.

El conflicto ideológico de una época

El tiempo pasa como una apisonadora sobre la historia y sobre la vida, pero en la memoria de los españoles de las generaciones anteriores permanecen todavía vivas las imágenes de una guerra despiadada y brutal en la que estaba en juego nuestro futuro. Al caciquismo, al fanatismo religioso y a la corrupción, se enfrentaron en los años treinta nuevas ideas de libertad y de cambio. España fue en esos años un espacio para la confrontación: la revolución rusa y el auge del marxismo y del comunismo, con el fascismo en Italia y Alemania; el control del comercio mundial por el capitalismo liberal

y las ideas anarquistas de nuevo cuño, tan atractivas para la juventud: los fanatismos racistas y religiosos, las viejas reivindicaciones territoriales, los nacionalismos, completaban un panorama de tensiones que dio lugar, a crueles enfrentamientos.

La Guerra civil en la memoria de Saura y en su filmografía, un tema trascendental

*Durante la guerra civil española de 1936, ya lo he dicho con anterioridad, yo era un crío que contemplaba asustado el horror de aquella contienda. Entre los 4 y los 7 años de edad, las bombas, el hambre y la muerte, formaba parte de la vida cotidiana y dejaron en mi memoria una huella imborrable. Como testigo de aquella barbaridad he tratado de narrar en películas y escritos, lo que vi y lo que oí, recuperando imágenes, atmósferas, ruidos y sonidos, en un intento de exorcizar las violentas imágenes que marcaron mi niñez, y así gestos y actitudes, voces, cantos y músicas, espacios y luces, aparecen en algunas de mis películas: "La Caza", "El jardín de las delicias", "La Prima Angélica", "Dulces Horas"... pero nunca como en *¡Ay, Carmela!* Aquí sí están explícitas una parte de esas imágenes que me han perturbado toda la vida: imágenes de guerra y destrucción, gestos autoritarios, hambre, enfermedad y muerte y también gente sencilla y generosa que trata de sobrevivir en tiempos de brutalidad y que se subleva contra la injusticia y la crueldad.*

Importancia de la Guerra Civil para España y su sociedad

Durante tres años terribles, de 1936 a 1939, las ciudades, los pueblos y los campos españoles, se convirtieron en frente de batalla, que sirvió de prólogo de la segunda guerra mundial y en donde las principales potencias mundiales ensayaron y confrontaron ideologías, armas y sistemas tácticos. La incidencia de la guerra en la sociedad española ha sido tal que todavía hoy, cuando escribo estas líneas, después de tantos años, el rescoldo se reaviva a veces renovando un fuego que parecía definitivamente apagado: todavía quedan cicatrices abiertas y cuestiones por resolver.

Un tema fascinante y poco tratado

En más de una ocasión he leído y escuchado que se ha escrito y hablado demasiado sobre nuestra guerra, que es un tema ya agotado. En mi opinión se han escrito

pocas novelas --hay más sobre la postguerra-- y se han hecho pocas películas sobre uno de los temas más fascinantes de la historia contemporánea.

Contra el olvido y el borrón y cuenta nueva

El otro argumento es el del "olvido": ¡hay que olvidar! -se nos dice: "¡bastante complicaciones tenemos ya en la vida de cada día para que nos vengan ahora con la guerra que a nadie interesa!". Es como si dijéramos: "¡Aquí, señores, no ha pasado nada, borrón y cuenta nueva!". Y sin embargo esa guerra civil ha existido, todavía quedan en el campo español las inequívocas huellas de las trincheras y de los nidos de ametralladoras, todavía viven testigos y protagonistas que pueden dar fe de ello, ¿No es pues el momento de volver sobre un tema fundamental de nuestra reciente historia?

De mil maneras diferentes, escritores, poetas y filósofos, lo han dicho mejor que yo: nunca se empieza de la nada, el presente no es otra cosa que el momentáneo epílogo de una historia reciente. Y si nuestra guerra civil está todavía vigente lo es porque es el prólogo todavía palpitante de nuestra historia personal. No olvidemos que fue el resultado de mantener posturas irreconciliables a la derecha y a la izquierda, guerra religiosa: nueva "Cruzada" que rezaban los slogans católicos franquistas.

Nada más terrible que una guerra entre hermanos: de la noche a la mañana tu primo, tu amigo, los seres más queridos, son tus más encarnizados enemigos porque defienden otras ideas hasta tal extremo y con tal fanatismo, que la única forma de dirimir la inevitable confrontación es la de yo te mato, para que tú no me mates; odios y venganzas que yacían dormidos, rencores, humillaciones y envidias, fueron resueltos por la violencia de las armas y el tiro en la nuca.

¿Por qué vamos a olvidar que, en este país, hace solo cincuenta años, murieron cerca de un millón de personas por la violencia de una guerra civil y las secuelas que de ella se derivaron?

La autoría de Saura y la adaptación de "Ay, Carmela": un tema universal

He tratado de que mi obra me pertenezca y por ello y no por una exagerada interpretación de la "autoría", como a veces se me ha reprochado, procuré que los temas

de las películas fueran míos, aunque muchos de los guiones los escribiera en colaboración. Hay excepciones y ¡Ay, Carmela! es una de ellas. La obra pertenece a Sanchís Sinisterra, autor valenciano de indudable talento, que escribió una obra teatral magnífica, de una sencillez extrema, minimalista, que llamó ¡Ay, Carmela! y que ha tenido y tiene gran éxito tanto dentro como fuera de nuestro país. El título corresponde al de una canción que se hizo muy popular durante la guerra de España en la zona republicana.

El planteamiento de la obra de teatro es ingenioso. Se trata de contar, en tono de tragicomedia, la última representación de Carmela y Paulino, que formaron durante los años de guerra la compañía de variedades "Carmela y Paulino variedades a lo fino", en un teatro trashumante que recorría el frente de batalla para elevar la moral de los soldados republicanos. Yo creo que la historia que se cuenta en ¡Ay, Carmela!, aun siendo una historia tan nuestra, es de alguna manera una historia universal y de siempre, porque lo que se relata en definitiva es la vida de quienes se ven implicados en una guerra y tratan de sobrevivir como buenamente pueden. La tragedia de Carmela, el personaje femenino de la obra es que no es capaz de hacer como Paulino, que se adapta camaleónicamente a cualquier circunstancia. Carmela más apasionada, más elemental quizá, no sabe callar y se rebela contra la injusticia y la crueldad. La historia, terrible y divertida al mismo tiempo, transcurre durante la guerra civil.

La obra teatral se narra a modo de flashback, porque Carmela muerta violentamente en la última representación teatral por defender a unos presos republicanos, va y viene del más allá para conversar con Paulino. Entre los dos reconstruyen parte de sus vidas, rememorando especialmente aquella representación que terminó tan trágicamente.

Sin artificios teatrales (más situaciones, desarrollo de personajes y una historia lineal)

El que Carmela viniera del "más allá", es un buen recurso teatral para contar la historia de dos personajes en un único decorado, pero cuando empecé a pensar en la adaptación cinematográfica me pareció un artificio innecesario, en todo caso no "veía" la historia con ese pie obligado, y me parecía un inútil "tour de force" partir de esa premisa para hacer la película en un solo decorado y con dos personajes. El cine tiene

su propio lenguaje y puede contar cosas que serían imposibles en un teatro. Aun siendo lenguajes semejantes, cine y teatro tienen diferencias esenciales. El cine es un teatro sin barreras en el espacio y en el tiempo con enormes posibilidades de mostrar mediante la imagen hechos y sucedidos, historias inventadas, sueños, pesadillas y alucinaciones.

Desde el principio decidí que la historia se desarrollara linealmente, y en estrecha colaboración con Rafael Azcona creamos nuevas situaciones y personajes para dar más consistencia al relato. Caracteres a los que apenas se alude en la obra --como Gustavete y Ripamonte, el teniente Italiano--, fueron desarrollados con amplitud y adquirieron rango de coprotagonistas.

La linealidad de la historia nos permitió seguir el itinerario de la compañía "Carmela y Paulino varietés a lo fino" en las poco más de 48 horas que transcurre la acción. En esas 48 horas se resume la guerra civil con sus crueldades y contradicciones.

La distancia del tiempo y el humor: una mirada tragicómica

Una de las cosas que más me atraía de la obra teatral era su tono de tragicomedia. Yo hubiera sido incapaz hace unos años de ver la guerra civil con humor --como hicieron los italianos con la contienda europea, por ejemplo--, pero ahora era diferente, ha pasado el tiempo suficiente para poder tener una perspectiva más amplia y no hay duda de que utilizando el humor se pueden decir cosas que de otra manera resultaría mucho más difícil, por no decir imposibles de contar. Ese tono mordaz y agresivo que estaba ya en la obra original se acentuó con las aportaciones de Rafael Azcona.

Película musical

Otra de las muchas cosas que me gustaba era que ¡Ay, Carmela! fuera un "musical". Y así Carmela y Paulino cantan y bailan las canciones más populares de la época, aquellas que me han acompañado durante la infancia como: Mi jaca o Suspiros de España, o las canciones de guerra, como ¡Ay, Carmela!, que yo recuerdo primero cantada por un miliciano en la Avda. de Menéndez y Pelayo el primer año de la guerra, cuando yo era un crío, y que más tarde escuché cientos de veces interpretada por la

Brigada Lincoln, en una versión en donde en vez de ¡Ay, Carmela!, se decía ¡Ay, Manuela!

Trabajo con Azcona: fuera el cielo de la obra teatral

Con Azcona creamos nuevas situaciones y personajes para dar más consistencia al relato. Otros caracteres a los que apenas se alude en la obra fueron desarrollados con amplitud y adquirieron rango de coprotagonistas.

Mientras trabajamos descubro al Rafael que conocí. Un personaje muy especial: tierno, agresivo, violento, iconoclasta.

Las cosas ahora marchaban bien con Rafael. ¡Quién lo iba a decir hace unos días!

Trabajamos bien y avanzamos. Yo trato, sobre todo, de desmontar la obra de teatro –un diálogo entre solo dos personajes: Paulino y Carmela aderezado con canciones-, y nos olvidarnos de la parte celestial para poner las cosas en la tierra, inventar nuevas escenas, pero utilizando los personajes del teatro y las canciones que ilustran la obra, añadiendo algunas otras.

Como siempre charlamos por la mañana varias horas en el hotel Chamartín, que nos viene bien a los dos. Luego, por la tarde, Azcona en su casa escribe lo que hemos hablado. Su trabajo es magnífico, imaginativo y bien construido. Yo repaso los textos y escribo alguna cosa que se me ha ocurrido.

Escritura completa de Azcona y versión final de Saura

Después de varios días de conversación me dice que quiere escribir el guion solo. Me parece muy bien. Pero le he dicho que la última versión la escribiré yo. Está de acuerdo.

Sobre el reparto

Desde un principio se definió quienes iban a ser los protagonistas. Para "Carmela" pensamos enseguida en Carmen Maura, nadie como ella para interpretar ese papel; no había ninguna duda a ese respecto. Recuerdo el primer día que nos vimos. Me miró con sus ojos vivos preguntándose: ¿quién será éste? No miramos y nos entendimos. Siempre he dicho que no hay mayor placer en mi trabajo que encontrar la complicidad de los actores. Ellos son nosotros, nos representan, encarnan nuestros personajes y nuestras ideas, hablan nuestros diálogos y se desentrañan interpretando personajes de ficción que por un momento son verdaderos. ¡Qué milagro extraordinario!

Carmen Maura es igual que un familiar: vivaracha, inteligente, con los ojos siempre muy abiertos, entrañable y sentimental y también práctica, dura cuando es necesario, luchadora- y voluntariosa hasta el límite que rozan el fanatismo. La entrega de Carmen a su trabajo interpretativo me parece sobrenatural, en ningún momento la he visto desfallecer, incluso en momentos en que el rodaje era angustioso para todos, por ejemplo, en el final de la película, ella estaba allí, incansable, metódica, ordenada y genial ¿cómo se pueden tener tantas cosas a la vez? Que además encuentre el gesto justo, y que transmita con tanta facilidad esa inocencia castiza y popular que tan bien refleja a la mujer media española: la empleada, la modistilla de antaño que ahora maneja un ordenador. No sé cómo hace para pasar con tanta facilidad del drama a la comedia o al más disparatado humor...

Teníamos más dudas en la elección de "Paulino" y barajamos varias posibilidades. Andrés Vicente Gómez, el productor de la película, atento siempre, sugirió el nombre de Pajares. Inmediatamente le dije que me parecía una estupenda idea. Nos pusimos en contacto con Pajares, cenamos con él, hablamos, y el personaje de Paulino quedó decidido. Ahora se ve que fue un acierto, porque pocas veces -y he tenido mucha suerte con los actores-, he trabajado con un actor tan inteligente y dúctil como Andrés Pajares. Él ha dado frescura y vida a un personaje difícil, en complicidad con Carmen Maura y Gabino Diego.

Hay en nuestro país actores maravillosos que han tenido pocas oportunidades de demostrarlo. La mayoría de ellos vienen de las variedades, de la comedia de humor, de la astracanada, cuando no del circo o del esperpento español. Algunos de esos comediantes provienen de un largo aprendizaje a lo largo y a lo ancho de ínfimos teatros

o salas de fiestas. Pajares canta, baila, interpreta y hace humor. Y todo ello con una exigencia crítica muy grande.

Uno pensaría que Pajares es un personaje de una pieza, seguro de sí mismo y de sus extraordinarias facultades. No es así. Pajares es tímido y frágil, sentimental, apegado a los suyos, necesitado de protección, que se deprime con facilidad y que con facilidad también habla como una ametralladora, descargando así la tensión insoportable que lleva dentro. Pajares es un gran actor, un actor frágil y delicado al que hay que tratar con mimo y prestar atención. Un actor que sorprende por su increíble capacidad para la repentización; es un inventor nato, un creador de situaciones, de gestos y de frases.

Gabino Diego es el joven actor que hace el papel de "Gustavete", un personaje prácticamente inexistente en la obra de teatro que tiene en cambio en la película gran importancia. En nuestra película "Gustavete" es mudo y disléxico. Se quedó mudo de resultas de un terrible bombardeo y sólo recuperará la voz al final de la historia, precisamente en los dramáticos momentos en que Carmela es asesinada. Gabino Diego fue para mí una revelación por su sensibilidad e inteligencia, aunque ya lo había visto antes en películas dirigidas por Fernando Fernán Gómez.

Tengo que hablar aquí de otros estupendos actores que han hecho pequeños pero importantísimos papeles y en especial a los dos actores italianos Maurizio di Razza y Mario de Candia, que con facilidad rayando la perfección han sabido componer sus papeles, especialmente Maurizio interpretó al teniente Ripamonte, un personaje difícil, siempre al borde de la caricatura, y a Edward Zentara, actor polaco de transparente mirada y precisión de gestos y movimientos, fiel representante de una escuela interpretativa que es sin duda de las mejores del mundo. Países distintos, diferentes lenguas y actitudes de los protagonistas que participaron en nuestra guerra, que fue algo más que una confrontación entre hermanos.

Volviendo a mis protagonistas. Como decía, pocas veces se encuentran actores tan inteligentes, rápidos y sensibles y llenos de recursos como los que he tenido en esta ocasión. Es muy fácil saber si una película está bien o mal interpretada. Basta con ver un pequeño fragmento de la misma, cualquier fragmento a lo largo del film. Me gustaría que alguien hiciera la prueba con ¡Ay, Carmela! Estoy seguro de que le sorprenderá la

riqueza en los matices que encontrará en la interpretación excepcional de Carmen Maura, de Andrés Pajares y de Gabino Diego.

El ambiente de la época (La Forja de un rebelde)

Una de mis mayores preocupaciones durante la preparación de ¡Ay, Carmela! era conseguir que los decorados, la ambientación y el vestuario fueran los adecuados. Era esencial la fidelidad a la época, pero al mismo tiempo no depender de ella, el criterio era el de obtener el mejor resultado dosificando los elementos y dando relevancia sólo a aquello que verdaderamente lo merecía. Ese criterio selectivo y simplificador enriquecía el relato con la acentuación de lo más significativo. Yo quería reconstruir determinadas atmósferas de mi infancia en donde el color --o la ausencia del mismo-- era el criterio dominante. Las ambientaciones que sobre la guerra de España se han hecho en los últimos años no me han convencido. Sea por exceso de estilización o por falta de medios o de conocimiento, el caso es que siempre notaba una falsedad, un artificio que me molestaba y me alejaba de las historias que se me proponían.

Creo que en ¡Ay, Carmela! la decoración, la ambientación magnífica, un ejemplo a seguir. Rafael Palmero y su equipo trabajaron intensamente durante meses estudiando la época hasta en los detalles más pequeños: uniformes, armas, condecoraciones, carteles, objetos cotidianos... Todo pasó bajo la atenta y crítica mirada de Rafael Palmero. Palmero es un viejo amigo, que trabajó conmigo en Cría Cuervos, Bodas de sangre, Sevillanas y Dispara. Un hombre concienzudo y sensato, con el que se puede hablar de cualquier cosa con la seguridad de encontrar un interlocutor sabio y buen conversador.

Fue providencial que para una gran parte del pueblo y la ciudad destruidos por los obuses y las bombas pudiéramos contar con los magníficos decorados construido por Televisión Española para la serie La forja de un rebelde que dirigió el director Mario Camus -una réplica de las calles de Madrid en 1936- construido por el propio Palmero, y que se modificaron de acuerdo con nuestras necesidades. En aquel enorme y costoso complejo de edificaciones, en aquel Madrid petrificado y abandonado por sus habitantes, uno tenía la sensación de haber viajado a través de una máquina del tiempo hasta los primeros años de la guerra civil. Sólo faltaban nuestros figurantes, los vehículos y

caballerías, los tanques "Vickers" rusos, y claro está Carmela y Paulino, para dar mayor verosimilitud a las calles adoquinadas. Con un poco de atención se podía escuchar proveniente de alguna radio lejana, la inconfundible voz de Angelillo, de Estrellita Castro o de Imperio Argentina.

Rafael Palmero ha estado a mi lado aconsejándome en cada plano, perfeccionando, cuidando el más mínimo de los detalles. Mi más profundo agradecimiento por su colaboración y por la calidad de un trabajo al que no suele concederse demasiada importancia.

La fotografía (Blanco y Negro o Color muy atenuado: sublime decisión)

Mi colaboración con del director de fotografía José Luis Alcaine ha sido intensa y amistosa. ¡Ay, Carmela! tiene la fotografía que tiene que tener. Una fotografía de tonos duros y al mismo tiempo cálidos. Creo que se ha conseguido en algunas escenas la atmósfera que forma parte de mi recuerdo de aquellos años: el sol que entra a manchones por las ventanas iluminando a chafarrinones el interior burgués, las calles encharcadas surcadas de soldados y de camiones Ford V8, la precaria iluminación del carburo en el interior de una camioneta... ¡Y sobre todo hay una guerra! ¡Una guerra terrible que destruyó nuestro país! Esa atmósfera de desolación y destrucción está en la fotografía, como está en los personajes, como está en toda la película.

Yo que soy un amante de la fotografía en color en el cine, hubiera hecho ¡Ay, Carmela! en blanco y negro para conseguir la imagen del recuerdo, de los noticieros y documentales de la época. No, no es un truco, ni un capricho. Transcribo algo que escribí antes de empezar la película: "En las imágenes de las películas que he visto de nuestra guerra falta miseria, verdad, tristeza. No vale con amarillar el tono general buscando la vieja postal, para aproximar las imágenes al blanco y negro: mis imágenes de guerra son más en blanco y negro que en color, de contrastes de luces y también de penumbras y oscuridades. En ¡Ay, Carmela! quiero quitar color, atenuarlo o reforzarlo cuando convenga, y eso sin caer en un esteticismo gratuito. ¡Cuidado con la estética de la guerra a la moda: los soles que se cuelan en el objetivo, los humos de fantasía y los primerísimos planos de teleobjetivo!". No sé si he sido fiel a esas premisas, que me siguen pareciendo válidas, algo se intentó, pero no se pudo lograr ese blanco y negro "coloreado" que yo quería, por dificultades insalvables en el procesado de la película.

Grandes angulares y más sencillez y eficacia en la planificación

Con Julio Madurga, que es el segundo operador de ¡Ay, Carmela!, el responsable del encuadre de la cámara, tratamos de huir de los movimientos de cámara gratuitos, buscamos la máxima sencillez y eficacia en la planificación. La mayor parte de los planos están hechos con angulares -es una herencia de cuando yo era fotógrafo-. A mí me gusta acercarme a los personajes y que se integren en el espacio en donde suceden 'otras cosas', por eso utilizo muy poco los teleobjetivos. Desde hace tiempo rechazo sistemáticamente el uso de los "zooms", no los quiero ver en el rodaje. Prefiero los más costosos y complicados travellings a los zooms, y los angulares a los teles (objetivos).

Como ya he dicho me gustan los objetivos angulares porque siento la respiración de los actores próxima-, no quiero sorprenderlos, prefiero que sepan que la cámara y yo estamos ahí, junto a ellos: espectadores de excepción. Me gusta el ligero énfasis de los angulares 24 y 25 mm. Más allá, allí donde reina Orson Welles, se acentúan las perspectivas y se deshumanizan las criaturas. No llego tan lejos, aunque ocasionalmente no me importa utilizar un 18 o un 20 mm. Madurga hizo un trabajo excepcional en Carmen, antes en Cría Cuervos y más tarde en El amor brujo y, por último, en Italia; Io, Don Giovanni, en donde trabajó aquejado de una enfermedad que le ocasionó la muerte. Era un hombre extremadamente educado, silencioso y amistoso, aragonés como yo, y quizá esa sea una de las razones por la que nos llevamos tan bien.

Un musical de varietés

¡Ay, Carmela! es una película musical, no en el sentido absoluto del término, es decir que no es un musical al estilo americano, pero es un musical. Las canciones, los himnos, los números específicamente musicales de cante y baile abundan en la película y la conforman.

Hacia años que quería hacer un musical en donde el argumento se centrara en las peripecias de una compañía española de revista en los años 50 y 60, aquellos que los españoles acudían masivamente a los teatros para ver hermosas y opulentas mujeres, humoristas y maricas de lujo. Un mundo todavía marcado por los primeros años de

nuestro siglo en donde las coristas eran por definición "entretenidas" de señoritos adinerados y el adulterio con la "querida" de turno estaba prácticamente oficializado.

Parte del material musical: "Mi jaca" o "Suspiros de España", por ejemplo, estaba ya en la obra de teatro, pero el resto desde la "Faccetta nera", hasta "Al Uruguay", así como otras canciones, himnos y marchas de la época, son el producto de la prospección que de los años de la guerra hemos hecho Alejandro Massó y yo. Mi amistad con Alejandro Massó es tardía, data de El Dorado y se prolonga hasta ahora. Sumergidos en los años de la guerra civil, impregnados de documentos musicales extraordinarios, seleccionamos para nuestra película aquellos que nos parecieron más adecuados.

Tanto Carmen Maura como Andrés Pajares cantan y bailan sus canciones. Carmen, con tesón envidiable, ensayó durante meses las canciones y los bailes españoles en el estudio del maestro Portillo y en el teatro Lara.

Además de la música de la época, Massó ha compuesto varias piezas que tienen como base la percusión y que sirven para subrayar la atmósfera militar en la que se desarrolla la acción. Para el final de la película compuso, siguiendo minuciosamente la planificación y el crescendo dramático de las imágenes, una poderosa obra de ritmo obsesivo.

El montaje, un momento para recordar

*Con Pablo G. del Amo, el responsable del montaje de la mayor parte de mis películas, me unen muchas cosas. El sufrió la brutalidad de la guerra civil y sus consecuencias y podría añadir muchas cosas a lo escrito. Durante el tiempo en que estuvimos enfrascados en el montaje de *¡Ay, Carmela!* revivimos experiencias y resucitamos imágenes y sonidos de ese almacén de recuerdos que es nuestro cerebro. Y como siempre tratamos de hacer las cosas lo mejor que sabíamos.*

Éxito de la película y disgusto de Bergman por no ganar en Venecia

"Ay, Carmela" no ganó en la Mostra de Venecia para disgusto de Ingmar Bergman que era el presidente del jurado, aunque Carmen Maura se llevó el León Plata

como mejor actriz, pero, entre otros muchos premios, en la quinta edición de los Goya (Ganó 13 de las quince goyas a los que era candidato), se llevó el de mejor guion adaptado (de José Sanchis Sinisterra) que compartí con Rafael.

Bueno, fue una gran satisfacción para todos. Creo recordar que Rafael Azcona no estaba y le guardé el Goya que más tarde le entregué. Carmen Maura ganó también aquel año el premio a la mejor actriz europea.

Fue por entonces que inicié un ciclo de películas musicales que supuso un cambio drástico en mi camino abriéndome un mundo que siempre me había fascinado.

11.2.3. Repreguntas a Carlos Saura.

El borrador del capítulo de las memorias de Carlos Saura respondía a muchas de las preguntas que se le hacían¹⁶⁷, aunque siempre surgen dudas y más cuestiones. Había algunos detalles que, a juicio de esta investigación, se quedaban en el tintero, parecían respuestas mecánicas con el sesgo que la memoria y la repetición del relato en el tiempo puede desvirtuar lo que ocurrió realmente. Con esta idea se reenviaron algunas cuestiones más o repreguntas. A continuación, se muestra la siguiente carta (email) y cuestiones más que se le pasaron a Anna Saura para su padre.

(1 de abril 2021, 14:39 horas) Muy agradecido por la contestación. Solo hay un par o tres de cuestiones que me corroen y sobre las que me gustaría repreguntar...

1- ¿Había empezado Carlos Saura (tu padre) a pergeñar ya el guion o la historia de *¡Esa luz!* (sé que luego escribió la novela, me he leído ambas) cuando le proponen y se plantea hacer *¡Ay, Carmela!*? Es que veo algunas cosas de tono, tema e inquietudes y lugares comunes que me parecen muy interesantes.

2-En cuanto al concepto de guion como tal y de cara al rodaje. Tal y como afirmaba José Luis García Sánchez en un documental que vi sobre Pablo G. del Amo¹⁶⁸ (montador), sin desdeñar sus cualidades literarias y redactoras, Saura es el primer director español que viene del mundo visual (fotografía, pintura y dibujo), aparte de su especial sensibilidad y talento para música y danza, y no de las inquietudes puramente literarias. Por todo ello, me gustaría saber si a la hora de afrontar el rodaje de una película tiene mucho en cuenta el guion o es simplemente una herramienta más, una guía y a lo mejor no la más importante a la hora de poner en escena y plasmar sus ideas en imágenes (quizás importan más los bocetos o dibujos que pueda bosquejarse o no lo sé).

¹⁶⁷ Tras revisar y leer la biografía de Saura, *De imágenes también se vive. Casi unas memorias*. Taurus. (2023), se comprueba que hay bastantes párrafos que similares, pero están diseminados y no coincide con el texto que envió en el 2021 para la presente investigación.

¹⁶⁸ *Pablo G. del Amo, montador de ilusiones (2005)* Dir. Diego Galán.

11.2.4. La Entrevista II.

El 1 de abril del 2021, llega un correo (email) de Anna Saura que dice así:

(1 de abril, 18:14 horas). Respuesta-introducción Anna Saura.

Le voy a reenviar las dos cuestiones a Carlos y te reenvío la respuesta tan pronto como la tenga. Respecto a la segunda pregunta te digo desde ya que para él el Guion es una guía, de hecho, todos sus guiones son bastante esquemáticos ya que todo lo tiene él en la cabeza y lo plasma a la hora de rodar, también le gusta mucho la improvisación.

Un abrazo

Anna Saura

Al día siguiente, 2 de abril de 2021, a las 15:20 horas, llega al correo una carta (email) del propio Carlos Saura sin preámbulo alguno.

Paso a contestar tus preguntas:

Recuerdos manipulados (recreación de los recuerdos o biografía apócrifa)

Siempre dije que la guerra civil marcó definitivamente mi vida; fue un antes y un después. Mis recuerdos, siempre manipulados, están en muchas de mis películas y especialmente en “La prima Angélica” y en “Ay, Carmela”.

Como te contaba en “Ay, Carmela” traté de recrear el ambiente que me tocó vivir de crío, cuando en las calles cantaban los milicianos.

Esa Luz: un largo proyecto personal sobre Sender con mucho de Goya

Por más que hemos intentado, tanto en la TV como en producciones independientes, hacer Esa Luz.

“Esa Luz” partía de la vida del novelista Ramón Sender, otro aragonés, muerto en el exilio y en ella había mucho de ese “Yo lo vi” de Goya, personal y biográfico. Sigo creyendo que es un tema estupendo para hacer una miniserie de TV. ¡Tiempo al tiempo!

Una de las razones que me identifican con mi paisano Goya es el tratamiento feroz que da a la guerra, en sus “Desastres”, él con su imaginación vio, o imaginó, lo terrible que son las guerras y más si cabe una guerra civil entre hermanos. Mi testimonio fue “Goya en Burdeos”. Se publicaron sus “Desastres” 4 años después de su muerte. Una guerra que se parecía mucho a la nuestra del 36 en su violencia extrema y crueldad, y si no ahí está el “Guernica” de Picasso, otro iluminado.

El concepto sauriano de guion, algo sobre lo que partir

Un guion debería ser eso, una guía para hacer una película. Pero al mismo tiempo es un material literario que hay que poner en pie en imágenes. Es como si no se realizara un proyecto que existe solo en los planos de un arquitecto.

Yo he tenido en la mano el guión de “Viridiana” de Luis Buñuel en donde estaban especificados todos los movimientos de cámara e incluso la posición de los mendigos en la mesa imitando la cena de Leonardo da Vinci. Aquello me sorprendió. Todavía Luis seguía encorsetado por las normas de trabajo de Hollywood que exigían al director un guion técnico.

Hay directores para todos los gustos, en mi caso, prefiero antes de decidir hacer un ensayo de la escena, casi a modo teatral, después hago las correcciones, modifico diálogos de acuerdo con los actores y decido los encuadres y los movimientos de cámara. Esa técnica me permite improvisar sobre la marcha, porque pienso, que no hay nada peor que ilustrarse así mismo. Necesito esa libertad para improvisar aprovechando las circunstancias del momento, estoy acostumbrado a ello. Pero me gusta hacer dibujitos previos durante el rodaje, la mayoría dibujitos para el montaje.

Te aconsejo vayas a ver la exposición que hay sobre “La Danza” en el teatro Fernando Fernán Gómez de Colón dedicada a mi obra musical.

CARLOS SAURA

CODA:

Sueños de Saura sobre la Guerra y “Ay, Carmela”

Te envío por si te sirve unos fragmentos de los textos que he ido escribiendo sobre mi vida y que aluden a “Ay, Carmela”

En el atardecer invernal un viento frío, racheado, atraviesa con su rumor la Avenida de Menéndez y Pelayo, arrastrando los restos del otoño: hojas arrugadas y envejecidas de los castaños de indias, papeles y polvo. En la lejanía se escucha una canción que entona con buena voz un miliciano:

-“Si me quieres escribir, ya sabes mi paradero, en el frente del Jarama, primera línea de fuego”.

El suelo está esponjoso por la lluvia y el aire que se respira impregnado por ese olor tan peculiar a tierra mojada en un día de tormenta. La avenida parece limpia y brillante, relucen las verjas del Retiro que se pierden en la neblina.

-No vayáis más allá del Hospital del Niño Jesús.

Eran las órdenes. Más allá, ¿qué habría? ¿Otro mundo? ¿Otra galaxia?

Tengo entre mis dedos una bola de cristal en cuyo interior puede verse un entresijo de colores, las bolas de acero de rodamiento de automóvil son las más pesadas, las mismas que los chicos mayores colocan en las vías de los tranvías y salen despedidas como balas empujadas por las ruedas, pero las más hermosas son las bolas de piedra pulimentada y las que mejor se tienen entre los dedos para jugar el “gua”.

De día, sobre todo cuando sale el sol, la vida resurge en las calles, pero para que nadie olvide que estamos en guerra, de vez en cuando se escuchan los disparos lejanos de los cañones y los más próximos de la artillería franquista apostada en la Ciudad Universitaria y en la Casa de Campo que disparan con frecuencia sobre Madrid segando vidas. Es algo rutinario y aceptado: al que le toca, le toca, de nuevo el azar, la suerte, la fortuna.

Mi padre en ocasiones, para distraernos, nos lee novelas de “Tarzán de los Monos”, que escuchamos con entusiasmo, allí estábamos atentos: mi hermano Antonio, Goyo Fontán el vecino que vive en el piso de al lado y jugaba con nosotros y Sara, Sarita, una niña lánguida de piel muy blanca y un lazo en el pelo que vive en un piso más arriba.

Para distraerme de algo ya tan habitual como eran los bombardeos nocturnos, pienso que soy Tarzán y planeo saltando entre las lianas de los árboles de la selva tropical acompañado del rugido de los leones, el barritar de los elefantes y la risa siniestra de las hienas del Parque Zoológico del Retiro que está justo enfrente de mi casa, en la Avenida de Menéndez y Pelayo.

La mayor parte de las cosas que suceden alrededor de un crío no tienen mucho sentido para él, o tienen un sentido muy distinto al que suelen atribuirle los adultos. La guerra, por ejemplo, no tenía sentido para mí, solo una cosa era evidente: los que bombardeaban Madrid por la noche, los que disparaban los cañones durante el día desde la Casa de Campo y la ciudad Universitaria destrozando casas y segando vidas, esos eran los malos. Los nuestros, nosotros, éramos los buenos: mis padres, mis amigos, los leales a la República, los del Frente Popular, los soldados rusos y las brigadas internacionales que habían venido para ayudar; los cazas rusos “Ratas”, los “Chatos”, los camiones rusos de morro cuadrado: 3HC “Tres hermanos comunistas” como se les llamaba; las voces de Angelillo y su “Emigrante”, el “Rocío, ay mi Rocío”, de Imperio Argentina una de las canciones más hermosas que he escuchado en mi vida, “Mi jaca, galopa al viento”, de Estrellita Castro, los tangos de Carlos Gardel: “Silencio en la noche, ya todo está en calma”. Cuando nada estaba en calma y mucho menos por la noche: una noche oscura con ruido de motores, resplandores de bombas y disparos de antiaéreos.

“Corrientes tres cuatro ocho, segundo piso ascensor”, Tangos que cantaba mi padre mientras se afeitaba, canciones que se escuchaban en la calle, en los patios de vecindad y en la radio RCA en forma de capilla que estaba en el cuarto de estar, esos eran los buenos, los amigos: eran los nuestros.

Un día, más tarde, tuve la oportunidad de hacer una película que se llamó ¡Ay, Carmela!, era una obra de teatro de Sinisterra, una pieza hermosa e inteligente. “Si me quieres escribir, ya sabes mi paradero, en el frente del Jarama, primera línea de fuego”, “Luchamos contra los moros, legionarios y fascistas, Ay, Carmela, Ay, Carmela”. Mientras preparaba la película y escribía con Rafael Azcona el guion, repasé mis recuerdos, las imágenes, los libros, las películas que se habían realizado durante la guerra. Todo volvió otra vez de nuevo: la crueldad de la guerra, las privaciones... Había olvidado algunas imágenes –no todas- que volvieron a adquirir presencia.

11.2.5. Resultados de la entrevista y nuevos datos.

Uno de los grandes directores españoles de este país, Manuel Gutiérrez Aragón, confesaba a Cayetana Guillén Cuervo en una entrevista de TVE, a raíz de su largometraje *La mitad del cielo* (1986) algo que le ocurre cuando le piden hablar de sus películas:

Los directores de cine somos muy poco fiables analizando nuestras películas. Primero porque la gente no está muy segura de si decimos la verdad o no, pero, aunque quieras decir la verdad no es fácil querer encontrar un punto de vista real, uno mismo, para... De hecho, yo lo rechazo siempre, procuro no analizar las (mis) películas (Gutiérrez Aragón, 2008, 00: 28:30)

Lo que manifiesta el realizador de Torrelavega podría ser perfectamente lo que le ocurría a Carlos Saura. Es un hombre al que no le gustaba ni recordar sus películas ni hablar del pasado. Esa actitud vital que se puede comprobar, por ejemplo, entre las múltiples entrevistas y charlas que hay por la red. Quizás la demostración más dramática de ello se puede contemplar en la ya señalada película documental acerca de este gran autor, su obra y su familia: *Saura(s)* (Félix Viscarret, 2017).

La declaración de un director como Gutiérrez Aragón, tal vez pueda iluminar un poco los motivos de Carlos Saura a no hablar sobre *¡Ay, Carmela!* para esta investigación. Sorprende que, tras aceptar recibir el cuestionario y por intermediación de su hija, su primera respuesta, fuera directamente unas páginas, en exclusiva de una autobiografía de Carlos Saura que se ha publicado postumamente (7 de septiembre de 2023). Es decir, en su momento, incunable y no corregida cuando accedió a responder.

CODA. La auténtica novedad, son los textos que aporta Saura a las repreguntas. Después de cotejarlos, parece que no está publicado íntegramente. Podrían ser realmente incunables. La CODA trata de sueños, recuerdos y evocaciones de Carlos Saura sobre su niñez durante la Guerra Civil que, a juicio de esta investigación, resultan de lo más interesantes y significativos:

-Por la manera en que está redactada esta CODA, estos fragmentos, se intuye que Carlos Saura bien podría tenerlos apuntados en un dietario o diario de la época de

¡Ay, Carmela! o algo después y que sean extractos de estos. Tal vez sea del tiempo en que preparaba la novelización de *¡Esa luz!* (2000) y quería integrar ambiente y detalles a los guiones de base que había redactado.

-El texto CODA revela una memoria y sensibilidad prodigiosas (las referencias a los juegos de niños, los aviones con su nombre y su mote, el nombre del vecino y de la vecinita, el sonido de las bombas, las frases sueltas en medio de un ambiente bélico y de ensoñación, muy a la manera de las pesadillas de su *Goya en Burdeos*¹⁶⁹...) por parte de su autor. Al contrario que José Sanchis Sinisterra, Carlos Saura escribe, evoca y recrea principalmente con imágenes, situaciones, sonidos y canciones (Angelillo, Imperio Argentina, *El paso del Ebro*, el tango, su padre leyéndoles *Tarzán de los monos*, etc...). La redacción denota que es un hombre puramente audiovisual, que describe de una manera que podría decirse muy descriptiva y cinematográfica. Su capacidad de crear imágenes, de relacionar imágenes con hechos y su sensibilidad revelan esa potencia creativa en la que la emoción del sistema límbico graba a fuego en su memoria esos pasajes.

-Hay algo en la CODA muy interesante para esta investigación: ese *Tarzán de los monos* (Rice Burroughs, 1912), que le leía el padre de Carlos Saura a su hermano Antonio, al amigo Goyo Fontán y a él. Supone, tal vez, que ese “modelo de familia protagónica” que aparece en *¡Ay, Carmela!* tenga como hipotexto original y sugerente al *Tarzán* de las películas de Hollywood¹⁷⁰ que, junto a Jane y el rubio Boy (en vez o a la vez que a los Hermanos Marx) conforme la inspiración protagónica de un trío de personajes en medio de un lugar hostil, en el caso de *¡Ay, Carmela!* en la Guerra Civil y en el bando nacional. Puede considerarse una novedad, aunque al igual que la propuesta como hipotexto de los Marx en la Guerra Civil, puramente especulativa.

11.2.5.1. Primera parte (Entrevista I).

Como se ha señalado, lo primero que hizo Carlos Saura tras leer el cuestionario que se le envió, fue adjuntar las páginas del borrador de una autobiografía en la que

¹⁶⁹ *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999)

¹⁷⁰ De 1939 y 1947, se rodaron ocho películas con Johnny Weissmuller, Maureen O’Sullivan y Johnny Sheffield, producidas por Metro-Goldwyn-Mayer desde *El hijo de Tarzán* y que incluyen *El tesoro secreto de Tarzán* y *Tarzán y las Amazonas* como las más populares.

trabajaba de una manera diletante. Ciertamente es que tal y como nos comentó Anna Saura, contestan a gran parte de las cuestiones que se le remitieron, pero muy a su manera:

Parece ser que el realizador oscense aceptó el proyecto que le propuso Andrés Vicente Gómez tras ver la representación de la obra *¡Ay, Carmela!* -y no tras leer el Libreto-, cuando se trataba del gran acontecimiento teatral de esa temporada (finales de los 80). Carlos Saura entendió que la obra tenía los “mimbres”, la potencia y los elementos necesarios como para poder construir una buena película. Un largometraje que le apetecía acometer desde hacía muchísimo tiempo sobre un asunto que le había perseguido desde su infancia, la Guerra Civil. Los motivos eran diversos: porque la vivió siendo un niño, por lo que le impactó, por lo relevante que fue en todos los aspectos y por los muchos aspectos que podía tratar en ese enfrentamiento de hermanos contra hermanos. También indica que, al contrario de lo que se dice o decía entre los medios y la opinión pública (incluso en la calle), no hay tantas películas sobre la Guerra del 36 -al menos en esos años- y desde la mirada de los derrotados. Se habían hecho durante los años 70 y 80 muchas más sobre la posguerra. Saura reconoce que le “molestaba” ese argumento de que había que olvidar. Manifiesta estar de acuerdo con esa voluntad de hacer borrón y cuenta nueva porque sí, sobre todo cuando el veía aún (a finales de la década de los 80) las huellas de aquella tragedia.

Carlos Saura reconoce que el humor tragicómico de la obra le gustó, que entendió había pasado el suficiente tiempo desde la Guerra Civil como para poder afrontarlo en ese tono cuando apenas unos años antes asume que habría sido incapaz de acometerlo en esos términos. Añade que la posibilidad de hacer un proyecto musical, con esas canciones populares que tanto le marcaron durante su infancia, también le sedujo y, tal y como reconoce en muchas charlas, esos pasajes de preparación de una función, de los ensayos, de las bambalinas o del proceso de construcción y puesta en pie de algo que tanto le interesan (epígrafe 5.3.2) desde sus mocedades, desde su época de fotógrafo de los festivales de danza de Granada y Santander y que pueblan su filmografía¹⁷¹.

Resulta revelador que Carlos Saura reitera, al igual que le comenta a Sanchis Sinisterra en la comida que el valenciano relata en su entrevista (epígrafe 11), que “no veía” ese “más allá” que propone la obra de *¡Ay, Carmela!* Argumenta el realizador que

¹⁷¹ Siempre he querido hacer una película sobre los ensayos (...) Es la parte que más me interesa (Saura, 2017). Algunos ejemplos de esta fascinación de Saura por los ensayos y por los previos a la actuación y las bambalinas se pueden ver en: *El jardín de las delicias* (1970), *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), etc...

el Cine es un teatro sin barreras en el espacio y en el tiempo (gran parte de su filmografía se ha desarrollado en esa doble temporalidad y poética) con enormes posibilidades, aunque parece contradictorio que, a su vez, resolviera desarrollar la historia linealmente. Esta decisión, confiesa, supuso darle más consistencia al relato, inventar situaciones, “ponerla en tierra” junto a Azcona y desarrollar esas poco menos de 48 horas en las que la obra resume la Guerra Civil, con sus crueldades y contradicciones.

Derecho a la rescritura final. Es reseñable y muy particular la manera que tienen de trabajar Azcona y Saura: reunión por la mañana para hablar, por la tarde Azcona redacta lo comentado mientras Saura repasa lo elaborado por el riojano, retoca y le añade sus ideas, recuerdos y evocaciones. Saura muestra su satisfacción por la brillantez de Azcona, su innegable talento, acidez y soberbia contrucción. A los pocos días, Azcona decide escribir y redactar el guion solo, pero Saura repasará y redactará la versión final. Así lo acuerdan.

Gustavete y la mirada total de un realizador. Entre lo más destacado y novedoso del proyecto está la creación de Gustavete (mudo y disléxico) y es interesante que, a partir de esa parte de su borrador de biografía, Saura relate la película y lo que sucedió como un realizador, su actitud de pensar constantemente en la producción, que tenga palabras para todo el proceso: el reparto y cómo llegaron a él; el esfuerzo y la pasión que pusieron Carmen Maura y Andrés Pajares en los números musicales (algo que contrasta con el aspecto y la edad de la Carmela soñada por Sanchis Sinisterra), etc... Saura comenta que le vino muy bien al film para darle esa verosimilitud torpe a las escenas musicales y es algo que está en sintonía con lo que Sanchis Sinisterra relata en su entrevista sobre su voluntad de que los actores, sin ser grandes artistas musicales, lo hagan lo mejor posible.

Finalmente, Saura se refiere a todos los procesos de producción, a sus principales colaboradores y a su constante pensamiento y traducción de todo en imágenes, algo connatural al cine desde el proceso mismo de la escritura: la verosimilitud de los decorados y lo importante que fue el aprovechamiento de gran parte de los decorados de *La forja de un rebelde*¹⁷², la voluntad de conseguir una fotografía coloreada, pero con estilo de blanco y negro, etcétera...

¹⁷² *La forja de un rebelde* (Mario Camus, 1990), serie producida por TVE (encargada a Estela Films), que es la adaptación de la famosa novela -trilogía- de igual título (Arturo Barea, 1942).

11.2.5.2. Segunda parte (Entrevista II).

Las repreguntas enviadas a Carlos Saura tenían solo un fin, saber cuál era su actitud respecto al guion y qué influencia tuvo su intención de rodar *¡Esa luz!* en su película *¡Ay, Carmela!*

Representación directa y relación entre *Esa luz* y *¡Ay, Carmela!* Carlos Saura responde en esta misiva, ya directamente y sin mediar con su hija, sobre cómo le marcó la Guerra Civil y cómo esos recuerdos los vertebró -especifica que siempre manipulados- en sus distintas películas de una manera más o menos indirecta (hasta *¡Ay, Carmela!*). Al referirse a *¡Esa luz!* comenta su relación con lo que le ocurrió con Ramón J. Sender y a su familia como base inspiradora del guion que escribió y lo emparenta con esa manera de enfocarlo en primera persona que tenía Goya al representar los horrores de la guerra. Saura relaciona los *Desastres* goyescos, ese tratamiento que le da Francisco de Goya a la Guerra de la Independencia, con la Guerra del 36. Encuentra el realizador aragonés muchísimas similitudes.

En ningún momento responde directamente el autor a la relación entre *Ay, Carmela* y *¡Esa luz!* Carlos Saura obvia la pregunta por dos veces. Solo menciona en el momento de enviar el email (1 de abril de 2021), la ilusión y esperanza de que el proyecto viera la luz, pero como “producción independiente o miniserie de tv”¹⁷³:

La sensación que se desprende de esta declaración de Saura es que, con el paso de los años y a pesar de su testardez en querer levantar *¡Esa luz!*, las intenciones del realizador respecto al proyecto habían cambiado. Ya no pretendía hacer con una gran película sobre la Guerra Civil, un film directo. Saura emparenta su visión sobre el film con los *Desastres de la Guerra*, de F.de Goya. Es decir, una obra que ya no imaginaba como lo que apunta y se desprende de las dos versiones de guion de *¡Esa luz!* (1995) y la novela (2000), tal vez más modesta en cuanto a producción y más onírica.

El guion. En este último mail, al fin, Carlos Saura habla sobre su opinión acerca del Guion como herramienta y pretexto para un rodaje. Lo considera una guía y, a su vez, un material literario que poner en imágenes. Se trata de algo sobre lo que partir. Lo considera como los planos de un proyecto arquitectónico. Aún a riesgo de ser reiterativos, hay que repetir: de los dos textos (epístola-respuestas al cuestionario), se desprende que Saura piensa contantemente en imágenes y le gusta improvisar sobre el trabajo hecho. Cuando

¹⁷³ Lo cierto es que la segunda versión del guion de *¡Esa luz!* (Saura, 1995), en realidad son al menos los guiones de dos películas de metraje largo (previsiblemente de más de una hora).

va a rodar vuelve a decidir cómo lo planificará. Refresca lo creado en busca de una espontaneidad y una creatividad que, a juicio de esta investigación, solo ocurre tras tenerlo todo muy trabajado. Exactamente igual que esos “dibujitos” que apunta y colorea durante el rodaje y de cara al montaje que, según se intuye y desprende (igual que las fotos), le sirven para ponerse a tono y en el ambiente. Es decir, dentro de la película.

12. Novedades, revisión y retoque de las fichas.

Parece necesario tras las entrevistas a estos dos escritores, con sus detalles, anécdotas y novedades, confirman en su mayoría las apreciaciones y datos obtenidos por la investigación. Nos encontramos ante dos textos que difenden la memoria y que se niegan a pasar página de cualquier manera por la Guerra Civil, aunque cierto es que no lo reflejan igualmente. El Libreto se define de una manera muchísimo más explícita, sin duda, que el Guion. Además, Sanchis Sinisterra deja claro que él considera su Libreto como un texto ético y no político.

Como dato novedoso para la investigación, podría proponerse y añadirse a la ficha (y casi de manera especulativa) como hipotexto las películas de Tarzán, Jane y Boy (MGM, 1939-1947) como familia, una referencia inspiradora del film. Un peculiar modelo de trío, dentro del MRI o Cine Clásico, que se adapta en la selva igual que Paulino, Carmela y Gustavete lo intenta hacer en un territorio hostil, el bando nacional, durante la contienda.

Más importante y significativo es lo que se desprende en ambas entrevistas en relación con el proceso de ajuste y remodelación (adaptación) de un texto a otro: las opiniones y respuestas de Sanchis Sinisterra acerca de la transformación de su texto concuerdan con lo que relata Saura en su entrevista. Los motivos del gran cambio y “traición”, a la obra y a Sanchis Sinisterra, al revivir a Carmela desde la primera página, así como eliminar todo lo referente al espacio de los muertos, los recuerdan ambos de una manera muy similar:

En las dos entrevistas parece evidente que, desde el principio de aquella reunión entre ambos, Carlos Saura dejó claro que el “más allá” no le funcionaba. “No lo veía cinematográfico”, le dijo el director y guionista a Sanchis Sinisterra. Que pretendiera integrar el guion o parte de *¡Esa luz!* en su *¡Ay, Carmela!*, tal y como propone esta investigación es casi evidente (como se revela en el epígrafe 11.2.5.2). La duda es que sea este el único del director oscense para tan profunda y radical mutación del texto dramático original.

Posiblemente, la mejor pista para averiguarlo tiene que ver con la condición imprescindible que le puso Saura, tras ver la obra de *¡Ay, Carmela!*, a su productor para afrontar el proyecto: Necesitaba contar de nuevo, tras tantos años de enemistad, con el guionista Rafael Azcona para la adaptación porque desde el principio había decidido que la historia para el cine se desarrollaría linealmente. Parece, necesario, por tanto, repasar de nuevo los objetos de estudio (Libreto y Guion), toda la investigación desde su parte teórica, revisar las fichas y las entrevistas.

Una revisión imprescindible y necesaria porque, seguramente, se ha infravalorado la importancia que tuvo Azcona en la transformación del libreto (o esa es la sensación que puede destilarse del desarrollo de la presente investigación). También se intuye que es muy importante comprender a qué se refiere Saura cuando habla de que no “veía” el libreto y el concepto del “más allá” (*Carmela muerta y en su mundo*) y “cinematográfico” al que se refiere en sus respuestas a la entrevista. El director no duda, tras preguntarle para contrastar, que aceptó el proyecto tras ver una “maravillosa representación”, que le encantó la pieza, pero había que transformarla.

12.1. El trabajo de Azcona y *La Corte del Faraón*.

Más de 100 guiones de películas tecleó el riojano en toda su carrera como guionista. Si nos atenemos a sus obras más populares hasta *¡Ay, Carmela! -El cochecito El pisito, El verdugo, Plácido, La vaquilla, La corte del Faraón, El año de las luces-* todas relatan las peripecias que sufren unos personajes (historias en su mayoría eminentemente corales) que lo único que intentan es sobrevivir a las circunstancias que les rodean y, generalmente, acaban peor de como arrancaron en la historia. Todos ellos están atrapados por una vida que realmente les es ajena y contra la que deben enfrentarse o adaptarse cometiendo acciones que llegan al surrealismo, es decir, que son de las más absurdas. El escritor, guionista y estudioso Antonio Gómez Rufo lo denomina el arco berlanguiano (aunque también podría haber dicho azconiano en ese imprescindible dúo que Berlanga-Azcona formaron durante casi cuatro décadas, que era su sello de identidad y que Azcona también practicó en su obra literaria¹⁷⁴, en parte de sus guiones con Ferreri y en algunos de los que hizo con Saura). Eso significa:

¹⁷⁴*Vida del repelente niño Vicente* (1955), *Los muertos no se tocan, nene* (1956), *El pisito* (1956), *Los ilusos* (1958), *Los europeos* (1960), *Pobre, paralítico y muerto* (1960).

Un arranque en donde se expone la situación y un problema, un momento de euforia a lo largo de la película, donde parece que el problema va a ser resultado de una manera favorable, y una caída final hacia una situación igual o inferior (peor) a la del arranque. (Gómez Rufo, 1990, p. 232)

Sin duda estas características parecen definir la historia y el guion que redactaron Rafael Azcona y Carlos Saura y que perfectamente se pudieron componer a partir de la desestructurada obra de Sanchis Sinisterra. Porque la construcción del guion y su estructura, el enriquecimiento de personajes y de los diálogos, un universo costumbrista pero implacable, negro y ácido, coral y de una amargura sinigual, caracterizan a Rafael Azcona como escritor y guionista. Hay que añadir los lugares y recuerdos comunes de niñez sobre la Guerra Civil que comparte, por edad, con Carlos Saura y también con Sinisterra, pero también algo más. Si bien se ha señalado en el presente trabajo el talento y el gusto de Carlos Saura por la música popular, la de Azcona, hijo de sastre cantarín, no tendría por qué irle a la zaga:

Mi padre era sastre, y trabajaba en la misma casa donde vivíamos. Sastre modesto, y tenía a dos chicas que trabajaban, dos oficialas, y a mi madre que también cosía...Y yo me acuerdo de que, en mi infancia, mi padre por la tarde estaba cortando y cantaba, cantaba trozos de zarzuela. Y aquellas dos chicas y mi madre le hacían los coros... Y en este ambiente fue donde yo me formé y eso era muy placentero. (Azcona, 2007, 2:06)

Ese gusto musical (zarzuela) de Rafael, unido a su afición al pasodoble y otras músicas populares procedente de su afición taurina¹⁷⁵ y la de su padre (torero aficionado)¹⁷⁶, además de todo su oficio y cualidades como guionista, parecen ser fundamentales en la construcción de *¡Ay, Carmela!* (Guion): El desarrollo y engorde de una historia mínima (como la define Sanchis Sinisterra en su entrevista: epígrafe 11.1),

¹⁷⁵ Azofra, P. M. (2006): *La Tauromaquia según Rafael Azcona*. Editorial Ochoa.

¹⁷⁶ Así, por un lado, Rafael Azcona nos habla de su afición, que nació a partir de la propia proximidad de su casa a la plaza de toros logroñesa y del ejemplo de su padre (que hasta llegó a dirigir en la Rioja una cuadrilla que respondía al jocoso nombre de *Los cojos toreros*). (Martínez Shaw, 2007, 310)

rediseño de los personajes, coralidad y todos los detalles del texto. Ese “poner el guion en tierra” que dice Saura en sus respuestas. También, leerlo con distancia, emerge ese aire sainetesco que predomina en casi toda la obra guionística o cinematográfica de Rafael Azcona¹⁷⁷, a excepción de sus trabajos hasta *Ay, Carmela* con Carlos Saura, y que pervierte hasta el esperpento. Hay que considerar, además, el reciente éxito que había obtenido un largometraje escrito por él cuyas características podían acercarse a lo pretendido por Saura: esperpéntico y tragicómico, costumbrista, de posguerra y musical, con tintes de revista y cuya trama se desarrollaba fundamentalmente durante la puesta en pie de una zarzuela (durante los ensayos, algo que tanto le gusta a Saura), *La Corte del Faraón* (J. L. García Sánchez, 1985).

Tal vez fue esta película, unido a su gran prestigio y a otro reciente trabajo con Luis García Berlanga (que también relataba las peripecias de unos republicanos infiltrados, aunque voluntariamente, en el bando nacional durante la Guerra Civil), *La Vaquilla* (L. G. García Berlanga, 1984), resultó definitivo para que Saura recordara las bondades y talentos de su (ex) amigo y exigiera su contratación como coguionista. No se puede desdeñar tampoco su reconocido gusto por la linealidad en sus trabajos para el cine algo que Carlos Saura, en este caso concreto, tuvo claro desde el principio:

No hay que contar nunca los antecedentes, los antecedentes tienen que salir dentro de la historia, dentro de lo que estás contando. No sirve eso de había una vez... Pues sí. Había una vez un circo, pero en una película por qué me tengo yo que acordar de cosas que no veo. Si las voy descubriendo cuando se va desarrollando la historia creo que son más válidas o que son válidas. (Azcona, 2007, 02:46)

¹⁷⁷ Un aire sainetesco que aparece desde sus primeros trabajos para el cine (*El pisito*, 1958; *Se vende un tranvía*, 1959, *El cochecito*; 1960, *Plácido*, 1961;) y que interpreta a su manera, tal y como asegura Ríos Carratalá:

Rafael hace una interpretación personal de un material que, en su origen, cabe relacionar con lo sainetesco. Como tal necesita definir a sus personajes en el marco de un contexto muy concreto y, por supuesto, cercano al ambiente popular propio de dicha materia. Pero el proceso de miserabilización se extiende a todos los elementos caracterizadores, afectando también al del oficio que desempeñan sus protagonistas. Se pierde así el idealizado retrato costumbrista que suele estar presente en el sainete y se gana, por el contrario, una lectura peculiar de una materia que en este y en otros aspectos ha demostrado sus posibilidades de ser interpretada de diferentes maneras y de adaptarse a distintas influencias. (Ríos Carratalá, 1997, p.64)

La Corte del Faraón está repleta de analepsis y flashbacks, pero la manera de integrar la trama con la música, la vida entre ensayos, bambalinas y ese tono esperpéntico podría ser un motivo más de los que Saura buscaba en el trabajo de Azcona. La sinopsis es la siguiente: a principios de la posguerra, un grupo de aficionados deciden representar la prohibida zarzuela *La Corte del faraón*, lo que provocará la ira de los censores, curas y jueces. Paralelamente los actores viven una trama no muy diferente a las que se plantean sobre el escenario.

El largometraje de *La Corte del Faraón*, por tanto, podría considerarse un hipotexto muy relevante del guion y la película *¡Ay, Carmela!* por lo que se decide incluirlo en la ficha (y también *La vaquilla*).

En suma, es incontestable la gran aportación de Azcona en la adaptación/traición del libreto. Pero aun así, no se explica el porqué de una transformación tan radical, estructural y de tiempos que hacen ambos escritores (Azcona-Saura) respecto al libreto de Sanchis Sinisterra ¿Qué veía Saura (o Azcona y Saura) en la obra que no le convencía para tener que transformar el guion de una manera absoluta?

12.2. ¡Ay, Carmela! en Estudio 1 (TVE)

Revisando y repasando todo el archivo, la teoría, las fichas, entrevistas y la investigación en general, aparece un documento visual que podría explicarlo todo. Un material de archivo mencionado en el presente estudio que de repente durante su visionado alumbra el trabajo y revela a qué se refiere Saura cuando manifiesta sus reparos a la hora de hacer una adaptación fiel al libreto y la obra teatral. Se trata de una representación televisiva de la obra de teatro *¡Ay, Carmela!* Una grabación audiovisual, una filmación emitida el 25 de abril del año 2000 dentro del formato/programa de TVE *Estudio 1*¹⁷⁸.

Esta representación teatral respeta rigurosamente el texto original de Sanchis Sinisterra. El director/realizador, el experimentado cineasta Manuel Iborra¹⁷⁹, plantea una

¹⁷⁸Iborra, M. (2000) *¡Ay, Carmela!* RTVE.

https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-ay-carmela/4551162/?fbclid=IwAR3FyFhNs0XvS9kyowRPMsupMLVG95cM7gukpBIFmzU09tuCAYDK-HvRG_o

¹⁷⁹ Director y guionista de cine y televisión, entre sus trabajos destacan: *Orquesta Club Virginia* (1992), *El tiempo de la felicidad* (1997), *Pepe Guindo* (1999), *La Dama boba* o la popular serie para tve *Pepa y Pepe* (1994).

realización puramente audiovisual de la obra (establece un discurso con las imágenes y el montaje, luce las músicas y canciones. Matiza, potencia y enfatiza el texto con primeros planos, planos medios, planos conjunto, generales y movimientos de cámara). Dirige a Verónica Forqué y Juan Diego de una manera espléndida en sus papeles de Carmela y Paulino. Sin embargo, el resultado delata los algunos problemas que Carlos Saura debió vislumbrar en la obra para que no le funcionara cinematográficamente. Son los siguientes:

-La obra se plantea el mundo del teatro como un universo particular y único. El cine es, como así lo indica Saura, un teatro sin límite alguno y si bien puede reflejar la realidad, en una realidad de lo más verosímil y naturalista. En la obra y el texto, Paulino invoca a las musas teatrales para que se le aparezcan mágicamente Carmela.

-El desestructurado discurso que propone la obra y libreto obligan al espectador que acude a una representación a juntar en su mente las situaciones y a recomponer la historia. Una propuesta que funciona perfectamente por la integración del lector/espectador mediante la metateatralidad y el humor de la dialéctica que mantienen protagonistas y público (espectadores) a través de la Estética de la Recepción (juego entre el horizonte de expectativas, un tira y afloja entre la identificación/integración del público que “entra” en la obra y su ruptura a través de la risa)¹⁸⁰.

-La Metateatralidad en *¡Ay, Carmela!* El público del teatro se convierte durante la obra en parte de ese público de aquel teatro de Belchite de marzo de 1938. Una transformación fundamental para comprender toda la energía y comunicación, toda la magia que se produce en el juego teatral. Un recurso que el autor utiliza a partir de lo que conlleva la celebración de “hecho teatral”, ese milagro maravilloso que el espectador siente y acepta sobre el carácter efímero e irrepetible de la representación teatral, de la experiencia que disfruta cada espectador al asistir a una obra.

¹⁸⁰ Hay que señalar que se trata de una versión para tv en la que, si bien parece un teatro y hay platea, no tiene público.

-Las continuas referencias de Carmela y Paulino a los personajes implícitos fuera del escenario, casi con rupturas de la cuarta pared y su resolución mediante una luz que parpadea o a través de los discursos y actitud de estos únicos protagonistas, funcionan perfectamente en cualquier teatro y alcanzan desde el gallinero al patio de butacas. El motivo es el mismo, cualquier recinto donde se celebre la función se convierte en el universo de la función y el teatro que sea pasa a ser ese Teatro Goya de Belchite. Por lo tanto, las menciones de Carmela y Paulino y sus recuerdos y discursos funcionan magníficamente en la representación porque el público es un protagonista más, asume este papel, se engacha y quiere a saber más acerca de la pequeña trama que la obra plantea: Las cuitas y peripecias que pasaron Carmela y Paulino, dos cómicos de la legua durante la Guerra Civil. Dos pobrecillos que desde el bando republicano y camino a Valencia cruzan sin querer las líneas y se cuelan en la zona sublevada del ejército nacional.

La representación televisiva, la narración audiovisual del texto teatral para televisión, revela un gran problema. Toda la artificiosidad del teatro y la épica brechtiana (el *Verfrembungseffekt* o “efecto extrañamiento”), la solemnidad antinatural y directa que propone la obra Sanchis Sinisterra no funcionan. El motivo es que la energía se pierde porque el espectador, lo vea en el salón de su casa, en su dormitorio o en una sala de cine, no está *in situ*, no se transforma en el público y los espectadores de aquel Teatro Goya de Belchite de marzo de 1938. Desaparece ese diálogo, aunque sea solo emocionalmente, con los personajes. Los espectadores no logran empatizar pues la magia del hecho teatral y el milagro de Talía desaparece. Es una grabación y no sienten que se celebre una representación cuyo gran logro, pero también carencia, es la pobreza y nimiedad de su trama, su minimalismo en todos los aspectos (de producción, de decorados, de reparto), sus juegos dialécticos, el aprovechamiento de todo el espacio teatral (desde el más allá de algo oscuro, pasando por la platea al gallinero) así como todos los recursos y mecanismos que utiliza (el enrevesamiento del discurso en su estructura que el espectador luego recompone y adecúa en su mente, las rupturas espacio-temporales y la propuesta de un “más allá” onírico al que se invoca y aparece por el milagro de lo teatral). Desaparece esa energía, esa magia y se rompe la conexión entre actores y público. El distanciamiento o extrañamiento, que puede utilizarse incluso como manifiesto político,

como defendía Brecht, resulta ineficaz y pierden interés hasta los relatos que enuncian los protagonistas sobre lo que les sucedió. Llegan incluso a sonar impostados y artificiales al desaparecer esa unión y energía entre la obra (personajes en escena) y espectadores o público (audiencia en este caso). El teatro, la emoción de lo especial y el vivirlo en directo como momento único, desaparece y a la obra le falta relato y enjundia para sostenerse sin estas características tan propias y únicas del teatro.

12.3. Ficha de análisis comparativo-contrastiva definitiva.

Después de intuir, comprender y proponer uno de los motivos más significativos y cruciales de la transformación del texto teatral en guion cinematográficos, al menos a juicio de esta investigación, solo queda añadir a la ficha comparativa de análisis los nuevos hipotextos descubiertos y cotejados con las entrevistas (se señalan en color rojo).

LIBRETO <i>¡Ay, Carmela!</i>	GUION <i>¡Ay, Carmela!</i>
PARATEXTO	PARATEXTO
<p style="text-align: center;">Título: <i>¡Ay, Carmela!</i></p> <p style="text-align: center;">Referencia y reminiscencias:</p> <p>-Canción <i>El paso del Ebro</i> (1812) popularmente conocido como <i>¡Ay, Carmela!</i> o <i>¡Ay, Manuela!</i> (Original de la Guerra de Independencia). Es un tema de origen anónimo entonado por los milicianos y sobre todo las brigadas Internacionales.</p> <p>-<i>¡Ay, Carmela!</i> también puede hacer referencia a la imagen de mujer que implica la novela <i>Carmen</i> (Merimeé, 1845) y a la ópera <i>Carmen</i> (Bizet, 1875): Arquetipo universal de mujer española de belleza, actitud y carácter determinados que morirá por los celos de un soldado</p>	<p style="text-align: center;">Título: <i>¡Ay, Carmela!</i></p> <p style="text-align: center;">Referencia y reminiscencias:</p> <p>-Canción <i>El paso del Ebro</i> (1812) popularmente conocido como <i>¡Ay, Carmela!</i> o <i>¡Ay, Manuela!</i> (Original de la Guerra de Independencia). Es un tema de origen anónimo entonado por los milicianos y sobre todo las brigadas Internacionales.</p> <p>-<i>¡Ay, Carmela!</i> también puede hacer referencia a la imagen de mujer que implica la novela <i>Carmen</i> (Merimeé, 1845) y a la ópera <i>Carmen</i> (Bizet, 1875).</p> <p style="text-align: center;">+</p> <p>-Hipotexto fundacional: Famoso texto teatral y obra <i>¡Ay, Carmela!</i> (Sanchis Sinisterra, 1987) que está triunfando en el momento de la redacción del guion</p>
<p style="text-align: center;">Subtítulo</p> <p>Elegía de un Guerra Civil en dos actos y un epílogo</p> <p><i>(Elegía revela un lamento poético, que es una versión sobre la Guerra Civil y una posible</i></p>	<p style="text-align: center;">Subtítulo</p> <p>No tiene</p>

<p><i>estructura en tres actos. El <u>Epílogo</u> suele indicar que se revisa y plantea la tesis de lo que se ha contado).</i></p>	
<p>Dedicatoria <i>A mi padre</i> El padre de S. Sinisterra perdió su cátedra de Instituto por republicano)</p>	<p>Dedicatoria No tiene</p>
<p>Otros (Palimpsesto): Esta acción no ocurre en Belchite en marzo de mil 1938 -Esta didascalia revela que se entra en una ficción en Belchite, símbolo del enfrentamiento durante de la Guerra Civil que si bien no sucedió podría haber ocurrido perfectamente.</p>	<p>Otros -Guion sobre un libreto original de José Sanchís Sinisterra (con tilde en la í, de Sanchis). Delata que dramaturgo y guionistas no mantuvieron relación pues no lleva tilde el apellido del autor.</p>
<p>ESTRUCTURA</p>	<p>ESTRUCTURA</p>
<p>Tres Actos (Dos actos y un epílogo), que va por momentos y no lineal, desestructurado.</p>	<p>Tres Jornadas y 39 secuencias de un relato lineal, a las tres jornadas Azcona y Saura las denominan:</p> <p style="text-align: center;">Primera Jornada Segunda Jornada Tercera Jornada</p> <p><i>De esta manera Azcona y Saura conforman la estructura del guion. Una estructura temporal y cronológica que se basa en tres días, pero que realmente se subdivide en Cinco Actos, pues el prólogo arrancarían en la función de Montejo y hasta que roban gasolina y se marchan rumbo a Valencia. La Segunda y Tercera Jornada desde que les apresan hasta que empieza la Velada conformarían el Segundo Acto), el Tercer Acto sería toda la función o Velada junto al Climax y Catársis que llegaría con el asesinato de Carmela. El epílogo sería en la tumba de Carmela y cómo se marchan en la camioneta Carmela y Paulino.</i></p> <p>Saura y Azcona añaden un prólogo en Montejo donde actúan y roban gasolina para huir a Valencia (lo de huir a Valencia se</p>

	<p>apuntaba oralmente en el Libreto) y un epílogo donde se ve la tumba de Carmela.</p> <p>Se inventan cómo son detenidos y cómo llegan a Belchite.</p>
<p>Historia</p> <p>Paulino está en el Teatro de Belchite y se le aparece el ánima de Carmela. Juntos recuerdan lo que ocurrió de una manera desestructurada y cómo murió ella asesinada...</p>	<p>Historia</p> <p>Tres jornadas en la vida de Paulino, Carmela y Gustavete. Son una compañía de cómicos republicanos durante la guerra civil que se extravían camino a Valencia y pasan al bando republicano donde les detienen y pueden salvarse actuando para el bando franquista. Carmela se niega a hacer una parodia ofensiva a la República y es asesinada por ello.</p>
<p>Discurso</p> <p>Mediante la técnica de flashback (analepsis) se retrocede en el tiempo desde un tiempo actual hasta media hora antes de una función que representaron en Belchite, en marzo del 38. Se alternan momentos de esa representación hasta que asesinan a Carmela.</p>	<p>Discurso</p> <p>Historia y discurso coinciden en la narración (incluye alguna elipsis temporal para contraer el tiempo), se funden completamente.</p>
<p>Tiempos, niveles...</p> <p>-La acción comienza tras haber muerto Carmela (asesinada). Paulino la invoca y recuerda gracias a la magia de ese teatro Goya y a los efectos del alcohol.</p> <p>Espacios</p> <p>-Un escenario que representa el teatro Goya de Blechite y se convierten por arte de magia en el Teatro de Belchite (donde Paulino recuerda, bebe, limpia y duerme la borrachera)</p> <p>-El Teatro Goya de Belchite media hora antes de la actuación.</p>	<p>Tiempos, niveles...</p> <p>-La acción comienza tres días antes del asesinato de Carmela, en marzo de 1938, en la zona del frente de Aragón. Acaba con Carmela muerta, cuando Gustavete y Paulino la entierran y se marchan</p> <p>Espacios</p> <p>-Montejo: Un establo de Montejo (paramera), la iglesia desamortizada, la plaza de Montejo, la camioneta, el camino con niebla...</p> <p>-Belchite: El casino, el grupo escolar Joaquín Quiñones (cárcel), las calles, La tienda de telas y tejidos y la casa requisada al alcalde comunista, las cocinas de los italianos y el gran Teatro Goya de Belchite (desde las bambalinas y la sala de maquillaje, pasando</p>

<p>-El teatro Goya de Belchite durante la actuación ante el ejército de Franco y los milicianos (cuando muere Carmela).</p> <p>-El limbo o el “más allá” donde se encuentra y aparece el ánima de Carmela (O la conciencia de Paulino, sus sueños o su estado etílico) y que se conecta con el teatro.</p> <p style="text-align: center;">Focalización narrativa o perspectiva narrativa (modo)</p> <p>-Interna, la conciencia misma de Paulino y sus pensamientos Paulino son lo que se muestra.</p>	<p>por el escenario, la platea, hasta el gallinero)</p> <p style="text-align: center;">Focalización narrativa o perspectiva narrativa (modo)</p> <p>-Focalización externa, la información es restringida, centrada en los tres protagonistas, sobre todo en Carmela. Cuenta lo que les ocurre a los personajes, pero sin acceder a sus pensamientos. Se muestra exclusivamente lo que se ve y oye. Narrador ni lector acceden a los pensamientos de los personajes a no ser que ellos los digan o muestren. Sin acceso a su conciencia</p>
<p>ACOTACIONES Y DIÁLOGOS (Personajes)</p>	<p>ACOTACIONES Y DIÁLOGOS (Personajes)</p>
<p style="text-align: center;">Acotaciones</p> <p>-Limpias y claras.</p> <p>-Indican: músicas, acciones, luces, vestuario y entradas y salidas de escenas, así como decorado vacío y los mínimos elementos que se utilizan de atrezzo.</p> <p>-Señalan las acciones de personajes implícitos (Ej: teniente mediante luz).</p> <p>-Sugieren la conversión del lector/espectador en actor de la obra gracias a la Estética de la Recepción mediante:</p> <p style="text-align: center;">Autorreferencialidad</p> <p style="text-align: center;">Metateatralidad.</p>	<p style="text-align: center;">Acotaciones</p> <p>-Concisas, son sugerentes y directas. Más narrativas que las del libreto.</p> <p>-Indican: músicas, acciones escenarios, gentes que aparecen, ambiente, decorado vacío y los mínimos elementos que se utilizan de atrezzo.</p> <p>-Son visuales: establecen imágenes precisas y obvian a menudo lo que “jugará en la escena” (tal vez en espera de alguna reanudación posterior con los departamentos de producción y dirección artística).</p> <p>-Se utilizan los diálogos del libreto para establecer finalmente el argumento que se plantea, para completar la historia que se apunta en el libreto.</p>

Diálogos	Diálogos
<p>-Monólogos y diálogos</p> <p>-Narrativos (Diegéticos), relatan historias, además de sentimientos, a menudo largos y explicativos, humorísticos, gusto por el verbo.</p> <p>Los diálogos crean personajes implícitos y convierten al lector/público en espectador y pretenden que una vez se monte la obra se sientan protagonistas de la misma, se integren (metateatro). Están cargados de simbolismo.</p>	<p>-Apenas hay monólogos. Los diálogos son más cortos, más naturalistas y concisos.</p> <p>-Menos simbólicos y más costumbristas, se apoyan o contrastan a la imagen.</p> <p>-Menos narrativos que el libreto e informativos. Al haber más personajes, el contenido informativo se reparte en más personajes que los enuncian y se crea una mayor variedad y <u>coralidad</u> que en los del libreto. Muchas más variaciones en las maneras de hablar. Menos naïfs y algo más ácidos que los del libreto.</p> <p>-Con menos referencias de la época que se suprimen.</p>

Personajes (Implícitos y/o explícitos)	Personajes (Implícitos y explícitos)
<p>-Explícitos: Solo Carmela y Paulino con la salvedad de que Carmela es una muerta, un ánima. Es decir, solo Paulino y su conciencia: Carmela.</p>	<p>Texto coral</p>
<p>Implícitos: se desprenden de las acciones y el diálogo de Carmela y Paulino:</p>	<p>Personajes solo explícitos</p>
<p>Gustavete Teniente Riapamonte Las Montses El polaco Federico García Lorca Pedro Rojas Militares que les arrestan Público del Teatro Goya de Belchite Brigadas ¿Franco? El alcalde...</p>	<p>Principales: Carmela viva Paulino Gustavete (que es mudo) Teniente Ripamonte (secundario)</p> <p>Otros: Centinela Polaco Milicianos Médico Conductor Alcalde Presos del pueblo Militares franquistas, etcétera Gente de Belchite Conductores italianos Brigadistas internacionales Capitán y teniente que les detienen y su tropa ¿Franco? Etc...</p>

ESQUEMAS ACTANCIALES Ver en epígrafe correspondiente a personajes Libreto (7.4)	ESQUEMAS ACTANCIALES Ver en epígrafe correspondientes a personajes Guion (8.5)
HIPERTEXTUALIDAD	HIPERTEXTUALIDAD
<p style="text-align: center;">ESPIRITUAL y ESTRATÉGICO</p> <p>-Ñaque o de piojos y actores (1980), su anterior texto y obra.</p> <p>-El viaje entretenido (dos personajes) y toda la picaresca marginal que incluye ese tipo de teatro del Siglo de Oro.</p> <p>-Esperando a Godot y Beckett: ascetismo espectacular, minimización de la fábula (y su humor, como contraste. Antítesis).</p> <p>-Brecht: en cuanto a estructura y teatro épico (Estética y política).</p> <p>-La impresión de la Guerra Civil que el autor mantiene y sus referencias y recuerdos de posguerra.</p> <p>-Walter Benjamin y su concepto de la Historia.</p> <p>-Hayden White y la Metahistoria.</p>	<p style="text-align: center;">ESPIRITUAL</p> <p>-¡Ay, Carmela! (libreto). Guion ¡Esa luz! (dos versiones) y el suceso de Ampro Barayón y Sender.</p> <p>-El lazarillo de Tormes y toda el secular humor negro de la tradición español, también el contraste y la dualidad de Baltasar Gracián en “El Criticón”.</p> <p>Estructuralmente se inspiran en las estructuras de Cine Clásico de Hollywood y en el tono vodevilesco y la actitud protagónica de trío de Los Hermano Marx (estructura clásica en la que coinciden discurso e historia en la narración). Además, Harpo inspira fundamentalmente la creación de Gustavete, un Harpo Marx pasado por la negrura ibérica, la picaresca y las pistas del libreto de Sanchis Sinisterra...</p> <p>-Linealidad, uniformidad.</p> <p>-Los recuerdos de Saura de niño.</p> <p>-Films de Tarzán, Boy y Jane producidos por la Warner Bros (1939-1947)</p> <p>-Pictórico: <i>Desastres de la Guerra</i> (Goya) y el “Guernica” (Picasso).</p> <p><u>Por parte de Azcona</u> Toda su filmografía y su temática literaria, en especial <i>La vaquilla</i> (Luis García Berlanga, 1984)</p> <p>-La Corte del Faraón (José Luis García Sánchez, 1985).</p> <p>Toni y aire sainetesco (algo atribuible a las maneras de Azcona y que podía buscar Saura para contratarle) que deriva en lo grotesco y esperpéntico: regusto temático por antihéroes, perdedores, a partir de</p>

	<p>relatos localistas, costumbristas, pero desoladores que Azcona contruye con estructuras de hierro, casi siempre lineales en un tiempo narativo que coincide con el de la historia.</p> <p>Los recuerdos infantiles de Rafael Azcona</p> <p><u>Por parte de Azcona y Saura:</u> El jardín de las delicias(1970) La prima Angélica (1974)</p> <p><u>Por parte de Carlos Saura:</u> Bodas de sangre (1981) Carmen (1983) El amor brujo (1986) Los recuerdos infantiles de Carlos Saura</p>
<p style="text-align: center;">MÚSICAS, POEMAS... (Resumen)</p> <p>-<i>¡Ay, Carmela!</i> -<i>¡Ay, mamainés!</i></p> <p style="text-align: center;">En Velada Alegórico Patriótica:</p> <p>- <i>Mi jaca y Mi España</i> -<i>Dúo de Ascensión y Joaquín: Zarzuela La del manojito de Rosas</i> - <i>Suspiros de España</i> (anacronismo) -<i>Romance Castilla en Armas</i> (F.de Urrutia). -Referencias a F. García Lorca (<i>Poeta en Nueva York</i> y <i>Romancero Gitano</i>)</p> <p>-Jacinto Benavente, Dr. Marañón, Antonio Machado, César Vallejo, Dalí... -Pedro Rojas de <i>España, aparta de mi ese cáliz</i> (César Vallejo) -<i>Truco Magia China</i> (revista musical).</p>	<p style="text-align: center;">MÚSICAS, NÚMEROS Y POEMAS... (Resumen)</p> <p>- <i>Ay, Carmela</i> - <i>Romance Castilla en Armas</i> (F.de Urrutia).</p> <p>-<i>Dúo de Ascensión y Joaquín: La del Manojito de Rosas</i> (Zarzuela)</p> <p style="text-align: center;">Función en Panamera y Velada Alegórico-Patriótica:</p> <p>- <i>Valencia</i> -<i>Chaparrita</i>. -<i>Mi jaca vs Mi España</i> -<i>A Lister</i>. -<i>Mataron a Federico</i>. -<i>Suspiros de España</i> (anacronismo) -<i>Romance de Castilla en Armas</i> (Federico de Urrutia) -<i>Himno de Riego</i> -<i>Marcha Real</i>. -<i>Faceta Nera</i> -García Lorca: <i>Romancero Gitano</i> y <i>Poeta en Nueva York</i> -<i>A Lister</i> y <i>Mataron a Federico</i> (Antonio Machado) -<i>Yo tenía un camarada</i></p>

	<p>-Al Uruguay (sustituye a truco chino) -Cara al Sol (Se suprimen cultismos y referencias del libreto)</p>
OTROS TEXTOS Y APLICACIONES	OTROS TEXTOS Y APLICACIONES
TEMA Y SENTIDOS	TEMA Y SENTIDOS
<p>-España y Los muertos mal enterrados. -La memoria -La segunda muerte de los muertos, el olvido. -Reavivar el recuerdo y no pasar página. -El Arte frente a la Guerra y la barbarie. -La maternidad frustrada -Quien se adapta a todas las circunstancias está muerto en vida.</p> <p style="text-align: center;">TIPO DE TEXTO</p> <p>-Texto dramático o teatral (libreto) -Artístico e ideológico (político: radicalmente afín a la República, más libertario que el guion): Ético y de Tesis.</p>	<p>-La Guerra Civil española -La vida durante la guerra y los sufrimientos de la sociedad. -Memoria. -No adaptarse tiene consecuencias -La maternidad -El amor -La memoria -¿Solo un buen trauma arregla otro? (Gustavete)</p> <p style="text-align: center;">TIPO DE TEXTO</p> <p>-Guion cinematográfico Artístico (ideológicamente: socialista ¿Busca el olvido o lo denuncia?) Se suprime, esconde o diluye la tesis, si la tuviera, para potenciar el tono tragicómico hasta el final.</p>
TIPO DE TRANSFORMACIÓN	
<p>Transformación que es una transmodalización intramodal...Se pasa de un texto dramático y simbólico desestructurado a uno lineal, fundamentalmente costumbrista, sainetesco y esperpéntico</p>	

13. Conclusiones (Aproximación).

Esta investigación, planteada como un EC, tras el análisis del Libreto y el Guion de *¡Ay, Carmela!*, el estudio comparativo y contrastivo a partir de una ficha de creación propia, más las entrevistas a dos de los tres autores de estos objetos de estudio, se atreve a establecer algunas conclusiones sobre las diferentes estrategias, mecanismos y procesos creativos que se desarrollaron. También sobre el proceso de transformación del texto teatral en uno cinematográfico que sirviera para producir, rodar y montar un largometraje titulado *¡Ay, Carmela!* Ciertamente es que se han ido mostrando los datos obtenidos, en los epígrafes y sus subepígrafes pertinentes (del 7 al 12), y estableciendo unas valoraciones muy significativas.

13.1. *¡Ay, Carmela!* (Libreto.)

-El libreto de *¡Ay, Carmela!* de José Sanchís Sinisterra es un texto sobre la segunda muerte de los muertos, el olvido y los muertos mal enterrados. El tema lo consigue desde su planteamiento mismo. Propone una historia mínima -dos comicos durante la Guerra Civil que aparecen en el bando enemigo y deberán celebrar una función para salvar la vida- en un discurso desestructurado, con escasos elementos y recursos, en el que uno de los protagonistas, Carmela, es un ánima. Está muerta y se le aparece al otro, Paulino, gracias al milagro de Talía.

-Es un texto de tesis, ideológico (y político): ético, según su autor. Sanchis Sinisterra esparce y desestructura la historia, a la manera del teatro épico de Bertold Brecht, para activar y obligar al lector a esforzarse en reconstruirla. En todas las indicaciones, didascalias, diálogos y acotaciones, el dramaturgo señala las instrucciones necesarias para que el lector, como posible emisor de una futura representación, se imagine la manera de montar la obra y hace partícipe al espectador mediante el juego de la metateatralidad.

-La metateatralidad, a través de Estética de la Recepción y el humor convierten en personaje al lector/espectador del relato para que entre en el juego que propone y poderle manifestar su mensaje. Para que comprenda cómo, a menudo, quizá los poderosos y los que mandan utilizan el arte y a los artistas para manipular a los ciudadanos y cumpla con sus intereses.

-Se utilizan sólo dos personajes explícitos, Carmela y Paulino. Es un ñaque (mixto en el caso de *Ay, Carmela*), igual que en su obra anterior *Ñaque o de piojos y actores* (1980), inspirado en los cómicos marginales del Siglo de Oro. Seguramente la idea de Sinisterra al proppner solo dos personajes es potenciar la carga del mensaje. Con sus diálogos, acciones y los distintos niveles de tiempo y realidad en la que se encuentran -gracias a la magia de la ficción y del teatro al que Paulino invoca-, relatan y reviven las peripecias que sufrieron ambos durante la Guerra Civil para explicar cómo han llegado hasta la situación actual: ella muerta y él de poco menos que de conserje y mozo para todo del teatro.

-La historia se focaliza en Paulino y Carmela, dos cómicos de poco fuste, hijos de la picaresca y la miseria. El texto supone toda una reflexión, un análisis, sobre la condición vital y social del actor, del artista, de su función y la función del Arte (se puede añadir también del entretenimiento) en tiempos de guerra. Es decir, *¡Ay, Carmela!* también es una defensa del ARTE FRENTE A LA BARBARIE DE LA GUERRA y contra la voluntad de los poderosos.

-La condición de sus protagonistas, actores, y su espectáculo -romances, músicas populares y folclóricas, un truco de magia y un sainete político como sustitutivo del repertorio de los ambulantes y pobres ñaques del Siglo de Oro: la miscelánea de loas y rimas de octavas, fragmentos de un auto sacramental, etc...- sirven al dramaturgo para plantear la división de esas dos Españas¹⁸¹ de Antonio Machado (1913) que se enfrentaron durante la Guerra Civil. Las dos ideas o concepciones que existen de este país y a lo que se asociaron en símbolos, proclamas y canciones.

-La voz y el modo narrativo es paradójico. Si bien solo hay dos personajes, realmente el punto de vista es el de Paulino (además del de Sanchis Sinisterra). Todo ocurre en su cabeza y gracias a su invocación, mediante la música del tocadiscos o el alcohol que ingiere, se produce la magia del teatro.

¹⁸¹ MACHADO, A. (1913) *El mañana efímero* en *Campos de Castilla* (a partir de la 2º edición ampliada de 1917)

Solo en ese lugar se puede manifestar Carmela desde el más allá o viajar en el tiempo y volver a los momentos de la Velada Alegórico-Patriótica en la que Carmela fue asesinada. Una narración de focalización interna en el que los pensamientos de Paulino y conciencia son realmente lo que se cuenta y el narrador sabe lo mismo que los personajes.

-El libreto de “*Ay, Carmela*”, tiene validez como texto literario y, además, es una herramienta o guía eficaz, precisa, adecuada pero también sugerente (poética) para cumplir con su función última y fundamental, convertirse en una representación espectacular con un marcado mensaje y una postura ideológica muy evidente. Un texto enfocado a ponerse en escena y que resume perfectamente la concepción de Sanchis Sinisterra sobre la Guerra Civil, sobre el teatro como Arte y entretenimiento y sobre el hombre; una denuncia el pacto de silencio y olvido (consenso) que hubo sobre tan señalado hecho durante la Transición española: es un homenaje a su padre, a los cómicos pobres de la legua y a su condición, a las artes teatrales en las fronteras de la mendicidad (Teatro Fronterizo) y una reivindicación de la herida que provocó la contienda española y que aún no se han cerrado.

13.2. *¡Ay, Carmela!* (Guion)

-El guion de *¡Ay, Carmela!* es un texto derivado que versa fundamentalmente sobre la Guerra Civil española y las barbaridades que se cometieron, relata el día a día en el frente y la retaguardia y las diferencias que hubo, tanto de recursos, ideología y actitudes entre los dos bandos enfrentados. No obvia de qué lado está, pero se limita a relatar una peripecia donde predomina lo más prosaico y terrible por encima de los postulados y las proclamas ideológicas.

-Azcona y Saura escriben un texto lineal en el que resucitan a Carmela y hablan sobre la vida de Carmela y su “familia de cómicos” (Carmela, Paulino y Gustavete) y quienes les rodean durante tres días en el frente de Aragón. Carmela, Paulino y Gustavete se pierden rumbo a Valencia, cruzan sin querer la línea del frente y acaban actuando para salvar la vida. Es una tragicomedia en la que a través del humor negro y el esperpento retratan la sociedad y las circunstancias de los republicanos y las brigadas internacionales en un pueblo

tomado por el bando sublevado. Estamos ante un texto que es un alegato en contra de lo que se les hace a los enemigos en todas las guerras y una historia sobre las dos Españas enfrentadas. Para ello utilizan un realismo costumbrista y esperpéntico donde el hambre, el frío y lo absurdo impregnan todas las páginas del guion. La coralidad abunda, a pesar de que el texto está focalizado en sus protagonistas: Carmela, Paulino y, el mayor hallazgo del texto: Gustavete.

- La linealidad en el tiempo de la narración, el humor y el esperpento, la coralidad y una elaborada construcción de los personajes son algunos de los recursos que emplean Azcona y Saura en una historia en tres actos (que pueden subdividirse en 5) mucho menos mágico¹⁸², simbólico, metafórico y sugerente que otros guiones escritos por esta pareja¹⁸³.

-La fusión entre historia y relato no obliga al espectador a hacer ningún esfuerzo. Tiene un planteamiento de narración clásica (MRI). Su postura y mensaje ideológico es claro, pero no un pastiche. Además, desaparece el mecanismo de la Metateatralidad y resuena ese regusto en el tono y las maneras de lo sainetesco¹⁸⁴: “un género presente en las más heterogéneas maneras manifestaciones del cine español” (Ríos Carratalá, 1997, p.11). Algo aparentemente más atribuible a Azcona, tal y como afirman especialistas de la talla de Bernardo Sánchez (2006, p. 13): “Los guiones de Azcona marcan, pues, un punto de inflexión en la presencia de lo sainetesco en el cine español”. Un sainete que deriva en lo esperpéntico bajo la personal mirada del autor riojano y de Carlos Saura. También esa focalización externa del

¹⁸² Se puede señalar como sugerente secuencia mágica y poética en el guion de *Ay, Carmela*, la madrugada en que el trío se pierde con la camioneta entre la niebla y les encuentra un grupo de soldados del bando nacional (señalado como 5-- en guion, pp.18-20).

¹⁸³ Un ejemplo es *La prima Angélica* (1974).

¹⁸⁴ El sainete es una pieza dramática de carácter popular y tono jocoso que se representaba como intermedio de una función teatral o al final. Según la RAE: Obra teatral frecuentemente cómica, aunque puede tener carácter serio, de ambiente y personajes populares, en uno o más actos, que se representa como función independiente. Sabina Gutiérrez (2018, p.302) sostiene que florece como un género popular en Don Ramón de la Cruz durante el siglo XVIII, que se consolida en el XX con Carlos Arniches y que su antecesor, el entremés, es el que termina derivando en el sainete como género regional y propio de la cultura española. La propia autora menciona al profesor Ríos Carratalá para matizar esto: ..., se ha comprobado que bastante de esas obras son traducciones, lo cual no impide su perfecta inserción en nuestra tradición, aunque sea más castiza (Ríos Carratalá, 1997, p. 15)

guion, algo muy típico de la mayor parte de los textos guión azconianos (y del sainet). Esa voz que solo describe lo que ve y oye, que no accede a la conciencia de los personajes, quienes se caracterizan por lo que hacen y manifiestan.

-La muerte de Carmela supone el sacrificio de una mujer que necesita reafirmarse y se sacrifica por humanidad, por solidaridad y por defender sus ideas. Se trata de una madre, aunque también se deja caer una dudosa historia de amor. Sin embargo, en la última escena ratifica que su acción se puede considerar locura o una metáfora de la madre protectora cuya desgracia o hazaña se diluirá en la historia: Gustavete deja sobre la tumba de Carmela unas flores y su pizarrín con el nombre y apellidos de la asesinada, la fecha de nacimiento y de su muerte. Esta última secuencia, inventada y escrita por los guionistas, podría entenderse como un mensaje que implica que es mejor pasar página y mirar hacia adelante: un mensaje muy en sintonía con la opinión pública de la Transición. Al menos es lo que ocurrirá porque lo escrito en tiza desaparecerá, las flores se marchitarán y todo quedará como triste recuerdo hasta caer en el olvido. Podría considerarse en su lectura que sugiere una resignación por parte de los autores, aunque también que es una denuncia sobre lo que sucedió en este país.

-Es un texto coral, preciso, muy bien relatado y construido que potencia el tono tragicómico del libreto en que se basa, aunque rebaja su carga ideológica y huye del pastiche. Desarrolla exponencialmente la mínima peripecia (Beckett) que plantea el texto teatral, reorganiza la historia, suprime el limbo o el cielo, añade personajes apenas apuntados en el texto dramático, inventa y explica situaciones, suprime el limbo, reparte los mensajes más evidentes e ideológicos del epílogo teatral. Distribuye su contenido hasta que llega a diluirse en la trama y desaparece todo el juego de la Metateatralidad. En suma, Azcona y Saura crean y reinventan peripecias, personajes y situaciones hasta que consiguen una historia más contundente, lógica, verosímil y lineal.

-Sobre la utilidad del guion en el proceso de producción de una película, hay que reiterar que Carlos Saura afirma en su entrevista que considera a este tipo de textos una ayuda importante de cara al rodaje, una guía, pero no una biblia

absoluta a la que obedecer. Un punto de partida sobre el que improvisar y cambiar en función de lo que se encuentre en el rodaje y en busca de una libertad que le de frescura a la historia.

-Para finalizar, el guion de *¡Ay, Carmela!* es una herramienta o guía pensada inequívocamente para la producción de una película, muy eficaz para todos los departamentos que deben seguir sus instrucciones e inspirarse en este texto de cara a la realización de un filme importante en cuanto presupuesto. Todos los elementos narrativos y propios del audiovisual están contemplados. Es decir, está pensado y planteado a partir de imágenes que se materializarán en el rodaje.

13.3. Transformación *¡Ay, Carmela!*: del Libreto al Guion.

El presidente de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España, Fernando Méndez Leite, se equivocó durante la Gala de los Goya 2023 al sentenciar que su buen amigo Carlos Saura murió sin haber rodado su gran película sobre la Guerra Civil española. No es cierto. Saura sí que lo hizo, la integró en la transformación a guion cinematográfico que, junto con Rafael Azcona, escribió del texto teatral de José Sanchis Sinisterra *¡Ay, Carmela!* (1987). Un trabajo a conciencia y muy elaborado de un documento o pretexto que sirviera para guiar la puesta en pie de su primera película directa sobre la Guerra del 36. Según Gerard Genette (1989) es una transmodalización intramodal (transposición de un género dramático a otro) cuyos cambios pueden resumirse en los siguientes aspectos:

-Azcona y Saura respetan gran parte del contenido del texto original, pero transforman la pieza teatral de estructura aparentemente aleatoria y repleta de diferentes niveles espacio-temporales y analepsis (flashbacks). La reestructuran hasta transformarla en una historia lineal, más parecida en cuanto al discurso, que no el tono, a los guiones que Saura había escrito para el gran proyecto que deseaba rodar sobre la Guerra Civil *¡Esa luz!* Un hipotexto fundamental, una historia repleta de las imágenes infantiles de Saura sobre la contienda, inspirada libremente en la familia de Ramón J. Sender y sus peripecias durante la Guerra Civil: en la desgracia que sufrió la pareja del escritor, Amparo Barayón (Teresa en el guion escrito por Saura en solitario) en Zamora. Una ciudad aliada con los sublevados y en la que fue ejecutada por republicana.

-Azcona y Saura convierten la obra teatral, una elegía planteada con solo dos personajes explícitos -un ñaque del Siglo de Oro, pero mixto: Carmela y Paulino-, minimalista, en un guion coral y costumbrista. Construyen personajes, inventan situaciones que la obra dramática, sus diálogos y un delgado relato tan solo apuntaban. Deciden que Carmela, quien en la obra teatral es un ánima y la conciencia de Paulino, no sea un fantasma con el que este “artistucho” de medio pelo recuerda todo lo que les sucedió. La presentan viva, como una artista y madre de una particular familia de cómicos de varietés (Carmela, Paulino y Gustavete) republicanos que aparecen en un pueblo del bando sublevado. Carmela, igual que Teresa en *¡Esa luz!*, sufrirá junto a los suyos mil peripecias en un territorio hostil hasta acabar asesinada a manos del ejército de Franco por reivindicar sus ideas y su dignidad.

-Azcona y Saura integran situaciones, imágenes, el espíritu y contenido de las dos versiones que existen de *¡Esa luz!* en su *¡Ay, Carmela!* Los textos también revelan que esta dupla se inventa, a partir de las líneas de diálogos del texto teatral, al resto de personajes que aparecen en el Guion, como Gustavete y el teniente Riapamonte. Respetan y potencian el tono tragicómico y esperpéntico de la obra de Sanchis Sinisterra y su parte musical. Convierten el ñaque en una gangarilla protagonista, tal vez inspirados en una suerte de unos Hermanos Marx de la picaresca en medio de la Guerra Civil, con Gustavete como un Harpo zangolotino/lazarillo que es la gran aportación de Azcona y Saura. Hermanos Marx ibéricos¹⁸⁵, pobres y sufridos cómicos, durante la contienda del 36, desubicados dentro de la trágica negrura y el humor que desde *El Lazarillo de Tormes*” (Anónimo, 1554) y *El Viaje entretenido* (Rojas Villadandro, 1572) que inspiran al libreto, conforman la tradición picaresca española (*El Criticón* de Baltasar Gracián, 1651, y su dualidad aragonesa tan socarrona incluida). Una suma de referencias tragicómicas y que alcanza hasta las maneras del esperpento de Valle-Inclán o las películas escritas por el propio Rafael Azcona con Marco Ferreri, con Luis García Berlanga -en concreto su último trabajo juntos, *La vaquilla* (1984) también ambientado durante la Guerra Civil- o el más reciente guion del riojano hasta esa fecha, *La Corte del Faraón* (1985), que integraba perfectamente música popular arevistada y narración costumbrista (en

¹⁸⁵ -No se puede obviar de lo que se desprende del testimonio de Carlos Saura (epígrafe 11.2.4.), que los guionistas también pudieron llegar hasta la decisión de construir a Gustavete a partir del modelo de familia frente a la adversidad que aparece en la serie de películas de la MGM de Tarzán y su familia (Jane y Boy) de finales de los 30 y la década de los 40.

flashbacks), el regusto por lo sainetesco y que tal vez pudo propiciar el reencuentro de Saura y Azcona.

-El texto épico, pobre, mínimo y metateatral brechtiano de Sanchis Sinisterra, es una pequeña pieza que hipertrofian y ponen en tierra, le añaden un prólogo, lo despojan de simbología con el fin de diseñar desde el guion una gran película sobre la Guerra Civil. Una gran producción tragicómica con mucho de que se apunta en las diferentes versiones de guion de *¡Esa luz!* escritas por Saura en solitario.

-En cuanto al tema, el guion parece asumir (quizás inconscientemente) que en las guerras se pasa página sobre la Historia (con mayúsculas) porque las cuentan los vencedores. Al menos, reconoce que así suele suceder y que seguramente sea la única vía para la convivencia: el olvido. No obstante, el personaje de Gustavete recobra la voz con el asesinato de Carmela, lo que tal vez sugiera que el “hijo” (que no es hijo) de esta pareja, el joven, el futuro, recobra el habla con la muerte de la protagonista para poder contarle al mundo lo que sucedió y denunciarlo. Que no se olvide.

-El guion de *¡Ay, Carmela!* supone, por lo tanto, aparentemente una traición en toda regla al espíritu del libreto de *¡Ay, Carmela!* Las diferencias entre ambos textos son de forma y de contenido: la constucción del relato, los personajes, la perspectiva narrativa (interna vs externa), los mecanismos de construcción, las referencias y los hipotextos en que se inspiran y los que se integran. Ahora la Voz Narrativa pasa a ser fundamentalmente la de los guionistas, no la del cómico (y la del autor teatral) y Carmela se convierte en la protagonista absoluta y real en todos los sentidos.

13.4. Dos naturalezas. Motivos de la transformación.

¡Ay, Carmela! Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo es un texto dramático cuya transformación en el guion cinematográfico *¡Ay, Carmela!* supuso importantes desplazamientos de significación. Una alteración del mensaje y su enunciación. Los motivos podrían justificarse por esa idea que tenía Carlos Saura de rodar *¡Esa luz!*, pero también por la distinta naturaleza del artefacto significativo del que son fuente cada uno de estos textos lingüísticos: obra representada (texto espectacular) y película:

Carlos Saura mantiene en la entrevista (epígrafes 11.2.2 y 11.2.4) que en cuanto vio la obra representada supo que el texto teatral no funcionaría cinematográficamente.

El cineasta aragonés comprendió inmediatamente que toda la artificiosidad del teatro y la épica brechtiana (el *Verfrembungseffekt* o “efecto extrañamiento”) que propone la obra de Sanchis Sinisterra no le valdrían para la película que él creía que podía realizarse. Había que rescribirla, rediseñarla.

Los recursos metateatrales, la Estética de la Recepción y los mensajes ideológicos, recitados por solo dos personajes en una historia mínima, entendió que se potenciarían exponencialmente hasta el pastiche si mantenía las estrategias propuestas por Sanchis Sinisterra en su texto dramático. No le servirían para poner en pie una gran película sobre su gran tema: la Guerra Civil. Tampoco creyó que la manera desestructurada de la historia o los diferentes tiempos y niveles espacio-temporales funcionaran.

El realizador aragonés dudó que el “más allá” y el teatro como universo particular, al menos durante toda la duración de un largometraje, tuvieran el suficiente interés. Pensó que el espectador cinematográfico no aceptaría una plasmación tan simbólica, inverosímil, onírica y mucho menos, en un asunto tan conocido (en España). El público no iba a transformarse en un personaje más de la obra, tal y como propone el libreto fundamentalmente con la Metateatralidad, tampoco que la energía y complicidad que se producen en una representación: la capacidad de en la representación postrera que el público se convierta el aquel público del Teatro Goya de Belchite de marzo de 1938.

Sin embargo, a Carlos Saura le gustó mucho la obra. Le atrajo la historia que el texto de Sanchis Sinisterra expone: su tono tragicómico repleto de parodia y negrura, que se tratara de un musical de varietés -música popular -, que hubiera ensayos y bambalinas, himnos y canciones de esa época de la Guerra Civil. Además, la peripecia le resultó similar a la de la trama más interesante de *¡Esa luz!*, pero con humor y canciones populares. Le permitía introducir muchos de sus recuerdos de la guerra, de sus recuerdos imaginados, retocados y adaptados en un conflicto tan esperpéntico y chapucero como lo que fue para él la Guerra Civil, y que tanto le marcó.

13.4.1. Un motivo más.

Existe otro motivo importante, que tiene que ver con la sociedad de la España de la época y su sentir general:

El guion de *¡Ay, Carmela!* también pudo construirse conscientemente como la guía de una película sobre la Guerra Civil española más edulcorada, comprensible y políticamente correcta que el texto dramático original (libreto). Tal vez, la única posibilidad de conseguir una buena financiación y que el film resultante se convirtiera en

un éxito de público, del gusto de todo tipo de espectadores, de toda ideología y condición, con el que rentabilizar un artefacto o producto tan costoso como una película. Tal vez pudo construirse el guion, texto en negro sobre blanco, como la base más sugerente de un proyecto en sintonía con la opinión pública aparentemente asumida y establecida por la sociedad española de aquellos años (1975-1990) (un supuesto pacto de silencio, olvido, perdón entre los españoles o sus élites para pasar página). Un guion adecuado a los valores pactados durante la transición (consenso) por los partidos políticos para que la producción resultante fuera una película con un claro afán de producto cultural de masas. Es decir, un texto-guía destinado a producir un filme que fuera el mayor éxito de la temporada porque era divertido, musical, ameno, fácil y no *molestaba* (o no demasiado) a ningún público potencial.

En suma, tal vez se pretendió despojar al guion, al pretexto o partitura de la obra artística y comunicativa que es una película, del carácter manifiestamente ideológico, simbólico, onírico, poético y reivindicativo. que posee el texto dramático (libreto). Es decir, que la obra resultante no produjera rechazo a un buen sector del público y se convirtiera en reclamo para un determinado público minoritario. Se pretendía ofrecer un producto con un claro afán generalista y cómodo para toda la sociedad (acorde con la Opinión Pública dominante de la época). Una idea, causa y motivo de la forma y contenido del guion de *Ay, Carmela*, que solo tras el visionado de la película y tras recordar algunas de las características de la sociedad de la época, expuestas en la Tercera Parte de la investigación, se puede valorar en su justa medida.

TERCERA PARTE

CONTEXTO (Coda o estrambote)

***¡Ay, Carmela!*, historia de dos textos y una posible traición**
(Aproximación al estudio de la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico)



*Esto no es una guerra, es
una ópera cómica con
alguna muerte ocasional*

George Orwell
Homenaje a Cataluña

*...el teatro, que siempre
pretende hablar a sus
contem poráneos, se vuelve
a menudo hacia el pasado
para nutrir el presente,
para dotarlo de raíces de
sentido, de densidad”*

Sanchis Sinisterra
*Dramaturgia de textos
narrativos*

14. Aproximación a la época en que se crean los textos *¡Ay, Carmela!*

14.1. Introducción.

El Cine, y el audiovisual en general, hace tiempo que está considerado como un agente histórico y social. No siempre ocurrió así, el Séptimo Arte no gozará de excesivo predicamento ni suscitará interés para los estudiosos universitarios hasta bien entrado el Siglo XX. Será quizás el profesor de Princeton, Erwing Panofsky, el primero en considerarlo un arte digno de estudio y análisis.

Siegfried Kracauer (1947) consideró el Cine no sólo un arte sino también una reveladora fuente de estudio cuando afirma que el nazismo ya se advertía en la producción cinematográfica de la República de Weimar. Kracauer considera que las películas más populares satisfacen los deseos de las masas, por eso un análisis profundo de las mismas durante una época determinada puede revelarnos la “psicología”, el “alma” misma de una nación. Marc Ferro (1995, p. 39) cree, por su parte, que el cine abre una vía de análisis que el estudio de los documentos gráficos no puede satisfacer ni abordar: estereotipos, mentalidades, poderes simbólicos, relaciones sociales de género. Ofrecen una “contrahistoria” de la historia oficial. Sorlin, afirma que cada película puede ser la expresión ideológica del momento en que se hace. R. A. Rosenstone ahonda en el concepto de la narración audiovisual de la historia. La sinécdoque (adjetivo por sustantivo o convertir la anécdota en categoría) y, a la vez, la generalización del Cine ofrece una representación excelente para complementarse con otras fuentes a la hora de comprender y reconstruir el pasado y sus valores.

La obra literaria, y el texto dramático dentro de ella, como reflejo del sentir o del pensamiento de una parte de la sociedad de su tiempo también ha sido tratado en infinidad

de estudios. El teatro es un hecho histórico que se produce dentro de un lugar y una cultura determinados. Es espectáculo, entretenimiento, tal vez en el Siglo XXI ya no es un acontecimiento común de la vida cotidiana para una gran parte de la sociedad, pero como señala Esslin: “provides some of role models by which individuals form their identities and ideals, sets patterns of communal behaviour, form values and aspirations, and has become part of the collective life of the masses”¹⁸⁶ (1987, p. 14). Hace un siglo, Francisco Giner de los Ríos destacaba el valor de la literatura como instrumento para averiguar el carácter de un pueblo. Mantenía que debía aprovecharse de la producción literaria para entender lo que la oficialidad no cuenta: “explorar la recóndita intimidad de un momento histórico; la que no nos suele proporcionar la historia política” (1919, p. 202).

Esta TERCERA PARTE de la investigación pretende contextualizar qué ocurría en la España donde se crearon el libreto y el guion de *¡Ay, Carmela!* La idea es poder enunciar alguna contestación con un mínimo criterio, y solo eso, al noveno objetivo de la investigación: si podrían considerarse *Ay, Carmela* (obra) (1987) y *Ay, Carmela* (película) (1990) (incluso desde sus primeros planteamientos: Libreto y Guion) como unas semillas artísticas de lo que a la postre, alrededor de dos décadas después, fue la primera ley adoptada en España sobre memoria, la *Ley de la Memoria Histórica* (Ley 52/2007, igualmente llamada la *Declaración de reparación y reconocimiento personal*) cuya finalidad era reconocer de manera oficial los derechos de las víctimas del régimen franquista. Vislumbrar cuál era el sentir general de la sociedad de aquel país en transición, o post-transición allá por 1986 (50 aniversario del comienzo de la Guerra Civil) y 1990, que, visto con una mínima perspectiva, era diferente a la España, de hoy 2024.

La historiadora Elena Yeste (2010, pp. 7-12) plantea, al referirse a la Guerra Civil de España, que los verdugos del régimen franquista salieron impunes en la Transición democrática. Manifiesta que la reparación y el reconocimiento de las víctimas de la represión en la dictadura no se efectuó. Yeste, junto a otros estudiosos como Paloma Aguilar (2008, pp. 446-448) indagan y buscan las políticas de memoria que hubo en España durante la Transición y concluyen que no existieron. Denuncian que, en aquel momento, el pasado se sometió a un olvido público, en nombre de la reconciliación de las

¹⁸⁶ (Traducción): “proporciona algunos de los modelos a seguir por los cuales los individuos forman sus identidades e ideales, establece patrones de comportamiento comunal, forma valores y aspiraciones, y forma parte de la vida colectiva de las masas”

dos Españas enfrentadas en el 1936-1939. Sin embargo, exponen que por ello las heridas del conflicto no llegaron a cicatrizar jamás y el trauma no pudo superarse. De esta manera, surgió lo que Gregorio Morán (1991, p. 22) ha descrito como una convención social de la época: la igualdad ante el pasado como consecuencia de un proceso de desmemoria colectiva. Es posible que obras como *¡Ay, Carmela!* (1986), incluso su adaptación cinematográfica (1990), reflejaran artísticamente este problema y ayudaran a que esa Memoria latente no se perdiera.

El profesor Cayo Sastre (1997, pp. 33-68) mantiene que el proceso de redemocratización español se sustentó en un pacto entre élites que gozaron de un amplio margen para la negociación. Cree que la “intelligentsia” dominante se encontró con una sociedad políticamente desmovilizada, tal como pone en evidencia con los datos respecto a las huelgas, parones y manifestaciones sociales, cívicas y laborales desde la muerte de Franco hasta que se aprueba la Constitución (1975-1978). El sociólogo cree que la escasa participación política no convencional de la sociedad española predemocrática revela y explica la “facilidad” con que se asumió en el país la estrategia de cambio diseñada por las élites políticas españolas, la Transición. No obstante, a partir de las tesis de Sastre, también podría argumentarse que propició un olvido difícil de justificar y esa injusta igualdad ante el pasado que mantiene Gregorio Morán. Una equidistancia hacia el pasado incierta.

14.2. Sobre la Opinión Pública (OP).

La opinión pública es una noción complicada de definir: podría decirse, a vuela pluma, que son las formas de expresión o la manera que tiene de manifestarse una sociedad respecto a temas de carácter público, aunque lo cierto es que existen mil y un matices e intentos de explicarlo. Los ámbitos de discusión en los que se manifiesta la sociedad suelen ser de naturaleza política, económica, social y cultural. Elisabeth Noelle-Neumann, autora del concepto de “la Espiral del Silencio”¹⁸⁷, algo seguramente de lo más apropiado para hablar sobre la Transición española, recuerda la siguiente anécdota:

Pues yo todavía no sé qué es la opinión pública’, dijo un participante en la sesión matutina de una conferencia sobre la opinión pública cuando

¹⁸⁷ La espiral del silencio es una teoría que explica el nacimiento de la opinión pública mediante la agregación de mecanismos psicológicos individuales. El temor al aislamiento es el principal motivo que hace a los individuos a silenciar sus puntos de vista cuando intuyen que son manifiestamente minoritarios o, al menos, poco populares o convenientes dentro de la sociedad en determinado momento. Así, la vida social consistiría en una especie de sometimiento de las opiniones de las minorías a las mayorías.

salía de la sala para la pausa del medio día. Eso fue en 1961 en Baden-Baden, en un simposio de profesionales e investigadores de los medios de comunicación. No era el único que se sentía incómodo. Generaciones de filósofos, juristas, historiadores, politólogos e investigadores del periodismo se han tirado de los pelos intentando formular una definición clara de la opinión. (Noelle-Neumann 2003, p. 83).

Podría señalarse que la idea de Opinión Pública tiene su origen y desarrollo a partir del siglo XVIII. Si se atiende a los dos términos, el de opinión y el de pública, por separado, se ha querido ver, por ejemplo, antecedentes de nuestra comprensión de la opinión pública en Cicerón, en el *Policraticus* de Juan de Salisbury (1159) o en los *Ensayos* de Montaigne (1580). Lo cierto es que el modo en que se compone este concepto nace con la modernidad política y la aparición de las democracias. Los estudios y análisis sobre la Opinión Pública anteriores a la Revolución francesa se centraban sobre todo en la discusión de cómo esta tenía más que ver con la imaginación y las pasiones que con la inteligencia y el conocimiento (Speier, 2001, p. 212) o simplemente versaban sobre las disquisiciones platónicas entre la opinión (ideas) y la episteme (conocimiento).

Es casi imposible definir Opinión Pública si no es a través de lugares comunes y coincidencias. Podría considerarse que se trata de un fenómeno social en el que la voz de la mayoría parece identificarse y se transmite de manera indirecta a través de la prensa, las redes sociales, la publicidad, etc... Son muchos los autores que han investigado y desarrollado teorías sobre la Opinión Pública y que parten de un concepto importante, el sistema democrático. Entre ellos, por ejemplo:

- Walter Lippmann: su obra *Public Opinion* se publicó en 1922 y se considera una de las primeras en abordar el concepto como tal. Lippmann considera que la mayoría de la gente no posee las competencias necesarias para formar opiniones válidas, por lo que la democracia necesita de expertos que filtren y organicen las informaciones para formar una opinión pública razonada. Un grupo de élite y selecto, una “intelligentsia”.

- Gabriel Almond y Sidney Verba: en su obra *The Civic Culture* (La cultura cívica) publicada en 1963, destacan la importancia de las actitudes y valores compartidos por los ciudadanos para la formación de una opinión pública estable y coherente.

-El filósofo alemán Jünger Habermas desarrolló una teoría de la esfera pública que considera que la opinión pública es el resultado del debate y la deliberación de los ciudadanos en espacios públicos, y no solo el resultado de los medios de comunicación (Habermas, 1964, 61).

Y es que, en el siglo XX, la Opinión Pública sufrió un proceso de contabilidad, una voluntad de añadirle datos objetivos a sus postulados resultantes sobre cualquier tema para asegurar su rigurosidad y con el fin de evitar (o disfrazar, según fuera) que la opinión pública era lo que un determinado periódico proponía o la mera voz de un político investido como el demiurgo de todo el saber de la gente de a pie y que se instituía que sustituía a la voz del pueblo en todos y cada uno de los asuntos. Se optó por presentar la voz de la calle. Julio Seoane recuerda (Seoane, 2019, p. 244) que la concepción de la opinión pública se despreocupó de si esta valía por su voz o por su posible voto. Si la democracia significa la participación en el gobierno de la voz del pueblo, parece lógico pensar que es en el reflejo de tales voces como se muestra la participación y la opinión.

No hay duda de que la medición, el reflejo o simplemente la imagen de lo público nunca resulta un asunto realmente objetivo y aséptico. Esa es la idea de Bourdieu (2003), para quien la Opinión Pública tal y como los sondeos la pretenden recoger, así como los politólogos y opinadores pretenden analizar, es una pura entelequia: Bourdieu, en una conferencia dictada allá por 1972 bajo el título de *L'opinion publique n'existe pas*¹⁸⁸, señaló que son los institutos de opinión quienes crean la opinión pública a base de expresarla y mostrarla de una manera cuantitativa (Bourdieu, 2003). La idea de Bourdieu era polémica, aseguraba que, en realidad, al menos hasta la llegada de la revolución de internet y las redes sociales, no se había inventado el espacio público que siempre existió en las aldeas o en las ciudades; lo que se había “creado” es su fantasma al conformar una idea que ha establecido una publicidad cuya virtud es la neutralización efectiva del

¹⁸⁸ Bourdieu en una conferencia de 1972 titulada *L'opinion publique n'existe pas*, señaló que son estos institutos de opinión son los que crean realmente la opinión pública por medio de expresarla de manera cuantitativa (Bourdieu, 2003). Bourdieu, P. (2003). *Cuestiones de sociología*. Madrid, España: Istmo, citado por Seoane (2020, 244)

espacio público el cual puede ser excesivamente anárquico. Para Bourdieu, el fantasma de la opinión pública neutraliza el espacio público y adquiere una función ideológica asegurándose la gobernabilidad de las masas. En los sondeos de opinión, por ejemplo, Bourdieu afirma que existían tres postulados controvertidos en la idea de las encuestas:

- El primero es la idea de que todo el mundo tiene una opinión cuando, efectivamente, no todo el mundo está interesado en lo que le preguntan y se puede afirmar que los sondeos llevan a gente que no le interesa un asunto a tener una opinión sobre el mismo arbitraria.
- La segunda asunción controvertida es el convencimiento de que todas las opiniones valen lo mismo lo cual ignoraría la evidencia de que sobre determinados asuntos hay opiniones más expertas que otras.
- El tercer postulado supone que los sujetos a los que se pregunta al final pueden llegar a un consenso. Los sondeos determinan un “efecto de imposición de la problemática” que hacen que se pongan de manifiesto cuestiones que ciertamente no son siquiera cuestionadas y al final parece que interesa lo que quienes plantean los problemas quieren que interese y se llega a acuerdos sobre cuestiones que jamás habían planteado. Incluso asumen el qué se dice que impera.

En buena medida esta tesis de Bourdieu la recuerda y actualiza Champagne (2015), quien sostiene que los sondeos suponen una desposesión de la posible “voluntad” del público. Según él, los institutos de opinión, los politólogos y la prensa han reemplazado una entidad metafísica vaga, la Opinión Pública como trasunto de una opinión esclarecida, por una entidad no menos metafísica cuyo principal reclamo es su mensurabilidad. Con la instauración de los sondeos de opinión, la Opinión Pública queda desarmada. No se busca ya el esclarecimiento de las corrientes, se plantea todo desde una perspectiva cuantificable, mostrable con un solo expediente o con una clara presentación. De este modo el interés ya no es sobre la razón, simplemente constata el hecho de que hay una línea de Opinión Pública que se puede establecer con la muestra en una medición realizada por un sondeo. A partir de esa supuesta verdad absoluta a medias, se establece la discusión, si es que existe.

Sea como fuere, lo cierto es que con ello “el público” (Seoane, 2019, 243) se banaliza y la opinión pública deja de ser reflexión y se convierte en meros datos que confirman aquella máxima de Tocqueville según la cual cuanto más iguales son los hombres más tienden a creer en la masa; en este sentido los sondeos crearon en verdad una opinión pública al presentar a los individuos planteamientos claros y mayoritarios, o no, pero con una clara intencionalidad

En suma, si en el origen la Opinión Pública resume el debate entre los ciudadanos preocupados por lo político, ahora son los sondeos quienes luego construyen la Opinión Pública a través de diferentes opiniones en un tiempo determinado. Es una imagen del momento diversificada, a menudo sesgada, y que seguramente nunca es definitiva. En este sentido el desarrollo de las nuevas tecnologías ha borrado las fronteras entre los *media* (Chaffe y Metzger, 2001) y tanto los *mass media* como los *social media* ahora son indispensables en la consideración de la Opinión Pública. De este modo, se constituye simplemente con su exposición a un público muy determinado y conformado por los medios técnicos que generan y cuidan las diferentes redes sociales.

La revolución tecnológica, internet y las redes sociales obliga a replantearse la opinión pública y la misma esencia de la democracia. Con la llegada de la Aldea Global, la opinión pública abandona por completo su carácter de reflexión esclarecida sobre el mundo político y se convierte en un asunto que camina según los vaivenes y propuestas de aquellas redes que proponen temas sobre múltiples “tópicos” a menudo arbitrarios y que establecen la agenda diaria. No debe que hoy los media son grandes corporaciones con intereses económicos y sociales; que entre la opinión de los ciudadanos y el gobierno se ha construido un complejo sistema de intermediarios bajo la forma de partidos políticos, mass media, Parlamentos, ayuntamientos, poder ejecutivo, etc (Leka y Kosumi, 2017, p. 47). Y por todo ello, la pregunta que hoy surge es sencilla: ¿Qué ocurre cuando la opinión pública entendida a la ilustrada desaparece y lo que se avanza es el “sentimiento popular”? (Lukács, 2018) Y, sobre todo, si la Opinión Pública fue el fantasma sobre el que se construyó nuestra democracia ¿hacia dónde se encamina?

14.3. De la dictadura a Democracia en España

La muerte de Franco supone en 1975 el inicio en España de lo que se conoce como Transición. La presidencia de Carlos Arias Navarro dura pocos meses, pues el nuevo Jefe de Estado, Juan Carlos de Borbón, encomienda a Adolfo Suárez la misión de formar un nuevo gobierno. Consciente de los límites de su poder, Suárez decide desde el primer

momento restablecer la democracia. Intenta, en primer lugar, conseguir el máximo respaldo posible de los sectores franquistas y de los llamados poderes fácticos para luego integrar a la oposición en el proyecto. La reforma de Suárez parte de la propia legalidad franquista y, aprovecha los resortes y mecanismos que se contemplaban para, dentro del régimen, destruirlo (Ley para Reforma Política) en un proceso de transformación con lo que se alcanzaban los objetivos de ruptura que reclamaba la oposición.

Un cambio desde arriba. Según expone Colomer en su *Arte de la manipulación política* (1990, pp. 115-116), se produjo un reparto de poder entre sectores franquistas y antifranquistas. Así, según destila el texto, los primeros consiguieron la mejor parte. Los contactos públicos, destinados a formalizar los pactos entre el gobierno y la oposición, se desarrollaron desde finales de diciembre de 1976 de manera implícita. Justo en el mismo momento de la realización del referéndum de la Ley para la Reforma Política, se iniciaron a partir de una máxima: el consenso político. Fue un pacto histórico, favoreció el desarrollo de la Transición de forma integradora, aunque al implicar un proceso de desmovilización popular los partidos se fueron alejando poco a poco de la sociedad civil hasta que redujeron la vida política prácticamente a la negociación entre élites, a veces, incluso con acuerdos secretos.

Los profesores San Román y González (1992, pp. 87-89) afirman que, en esas circunstancias, el espacio público aparece transfigurado en su misma esencia. El concepto se desvirtúa del utópico -por lo deseable- descrito por Jünger Habermas (1964, pp. 61-62) como espacio de participación libre y plural donde la sociedad en su conjunto encarna no el modelo de sociedad de masas -informe, desestructurada, manipulable, acrítica- sino de “*públicos*” -racionales, críticos, informados, ideológica y políticamente vertebrados-. Los autores aseguran que pareció que la participación seguía siendo patrimonio de “unos pocos”, que el sistema informativo impuesto no daba realmente cabida a todas las inquietudes reales del conjunto de la ciudadanía.

O'Donnell, Schmitter y Whitehead (1986) en *Transitions from Authoritarian Rule*, analizaron diferentes procesos de redemocratización, cercanos en tiempos a los de España. Aunque los autores no formularon una teoría específica sobre los motivos y causas de la democratización, encontraron algunos rasgos y señas comunes a todas ellas:

- 1- Las transiciones parten de un gobierno autoritario y las perspectivas de democracia política se explican en términos de relaciones entre las

diferentes fuerzas nacionales. Los actores externos tienden a jugar un papel indirecto y marginal.

2. Aunque las movilizaciones y las presiones desde abajo influyeron en la liberalización del gobierno autoritario, en la mayor parte de los casos la motivación principal de la transformación del régimen se debe a crisis, conflictos y divisiones dentro de la coalición gobernante entre conservadores (hardliners) y reformistas (softliners).

3. No se puede olvidar, el significativo e imprescindible papel que cumplen determinados individuos en procesos históricos complejos, como sucede en los cambios de régimen. En este asunto, Juan Linz (1989, pp. 14-15), sin olvidarse de la importancia que tienen los factores socioeconómicos, ya había advertido que la clave para el mantenimiento de la democracia dependía de los actores políticos:

Creemos que las características estructurales de las sociedades —los conflictos reales y latentes— ofrecen una serie de oportunidades y obstáculos para los actores sociales y políticos, tanto hombres como instituciones, que pueden aumentar o disminuir las probabilidades de la persistencia y estabilidad de un régimen..., el liderazgo, incluso la presencia de individuos con características y cualidades únicas -Charles de Gaulle, por ejemplo- puede ser decisivo y ningún modelo puede predecirlo. (Linz, 1989, p.15)

La hipótesis de Linz (1989) es que el proceso político, que depende de las ideas y cualidades de los líderes políticos, juega un papel decisivo en la emergencia y estabilidad de la democracia. El profesor mantiene que la crisis económica de los años treinta fue un período creativo y crucial de procesos políticos y sociales para las democracias europeas que sobrevivieron, en el que se probaron nuevas coaliciones políticas. Mientras tanto, en Alemania y Austria, por ejemplo, el proceso viró hacia el lado opuesto y, en vez de consolidarse, se entregó a la destrucción de la democracia. Linz enfatiza la importancia de los factores y contextos internos y subraya el papel determinante de las élites políticas en la construcción de alternativas, en el control de las crisis y en aportar soluciones

innovadoras. Desde entonces, este enfoque teórico empieza a considerarse como una opción más para explicar transiciones políticas a la democracia, o al revés:

Undoubtedly, there were many structural factor favoring democracy in Spain. Any regression model at the world scale have told that Spain was a deviant case in terms of the basic social variables accounting for the probability of having a democratic regime, but such models lead us to expect democratic politics in countries where unfortunately a transition like the Spanish does not seem to be in sight. Ex post facto reasonable and understandable, but the years after the death of Franco were filled with incertitude, ambivalence, and risk. No sociological structural or even political model is adequate to explain such a process without reference to particular political actors making decisions day by day, facing unexpected and disturbing crises which could have derailed the process, even if there had been a clearly conceived and premeditated political plan. In such a context the question of leadership is central.¹⁸⁹
(Linz, 1987, p. 2)

Por lo tanto, podría argumentarse la invalidez de los paradigmas basados exclusivamente en los hechos y circunstancias concretas. Por ejemplo, nace en España una democracia cuya construcción se debe en gran parte a la importancia de las élites o de actores políticos y sociales concretos.

14.4. La Transición española, una sorpresa para la teoría política.

Los pasos de dictaduras y monarquías totalitarias hasta transiciones de sistemas democráticos se habían producido hasta entonces por la ruptura, más o menos dramática, con el régimen anterior (a través de guerras y revoluciones internas, golpes de Estado y cesión o entrega del poder a la oposición tras evidenciarse la imposibilidad de un régimen

¹⁸⁹ “Sin duda, hubo muchos factores estructurales a favor de la democracia en España. Cualquier modelo de regresión a escala mundial ha dicho que España era un caso desviado en términos generales de las variables sociales básicas que dan cuenta de la probabilidad de tener un régimen democrático, pero tales modelos nos llevan a esperar políticas democráticas en países donde desafortunadamente una transición como la española no parece estar a la vista. Parece razonable y comprensible, visto con la perspectiva del tiempo que ha pasado, pero los años posteriores a la muerte de Franco estuvieron llenos de incertidumbre, ambivalencia y riesgo. Ningún modelo sociológico estructural o incluso político es adecuado para explicar tal proceso sin hacer referencia a actores políticos particulares que toman decisiones día a día, enfrentando crisis inesperadas e inquietantes que podrían haber hecho descarrilar el proceso, incluso si hubiera habido un plan político claramente concebido y premeditado. En tal contexto, la cuestión del liderazgo es central”

autoritario o una dictadura). Sin embargo, la transición española, como explica Linz, fue algo único y ocurrió de una manera diferente (Linz, 1992, p 435): consistió en un acuerdo entre élites por medio de negociaciones directas, pero tal y como señala el profesor de Harvard, clandestinas y secretas. Después de cuatro décadas de franquismo, el régimen se suicida políticamente al aprobar la *Ley para la reforma política*. Se autodisolvió y democratizó o, al menos, planteó una democratización de país de manera tan novedosa que el modelo resultante, de reforma pactada-ruptura (ruptireforma) desde arriba, desde algunas élites del poder junto a los dirigentes de la oposición más moderados, hasta entonces no se había existido (Linz, 1992, p. 435).

La posterior teoría de este suceso extraordinario, de este fenómeno político, ha dado lugar a distintas versiones y explicaciones sobre la Transición en España. Una versión sobre la quiebra del régimen autoritario mantiene que el desarrollo socioeconómico (modernización) de la década de los años sesenta generó contradicciones cada vez más graves entre liberalismo económico y Estado autoritario. Esta dicotomía de irreconciliables estructurales provocó que la democracia fuera un resultado irreversible (Malefakis, 1982; Preston, 1985). El énfasis suele ponerse en las fuerzas políticas nacidas al albur del desarrollo económico, un desarrollismo que propició una movilización social y una participación ¹⁹⁰ que provocaron poco a poco la crisis del régimen. Se sugiere que la democracia se convirtió en una “necesidad” del proceso de la modernización española. No obstante, mientras que estos cambios ofrecen una explicación a la quiebra o crisis del régimen, parece tan simple como inconfesable (muerte de Franco) explicar por qué el cambio no fue posible antes y cómo no pudo ser negociado y controlado por la coalición autoritaria.

Son numerosos los estudios y autores que se refieren a un “pacto de silencio” desde la esfera política española para expulsar el debate sobre el franquismo y la Guerra Civil de la agenda pública y oficial: que no fuera un asunto sobre el que debatir por parte de la opinión pública. La inexistencia de una clara ruptura democrática con la dictadura franquista (Peces Barba o Prieto Sanchís, entre otros juristas y especialistas en derecho político, denominan al proceso de “ruptireforma”) planea sobre esta área del pasado reciente español que en la historiografía francesa se denomina “lugares de la memoria”. Para Huneus (1985, p. 27), el franquismo fue un complicado conglomerado de

¹⁹⁰ Se caracterizó por los procesos de urbanización y migraciones interiores a las ciudades, una mejora y aumento de la educación, el progresivo desarrollo e influencia de los medios de comunicación y un significativo crecimiento de la renta per cápita, etc...

estructuras, comanditas, instituciones y prácticas nepotista de los mejor posicionados tras la Guerra Civil que alcanzó una gran funcionalidad y eficacia política. No obstante, después de 40 años estaba anquilosado para su mantenimiento y continuidad tras la muerte de Franco. La desaparición del Caudillo provoca que las diferentes fuerzas y sus inmediatos delfines y seguidores se posicionen. Huneus (1985, p.36) habla de parada decisoria y diversidad de criterios: “a la muerte de Franco el franquismo mostró que no estaba de acuerdo para impulsar una estrategia común para regular el problema sucesorio”. Mientras tanto, para Paul Preston el franquismo simplemente fue oportunismo político:

En los años 60, las fuerzas económicas dominantes fueron las compañías multinacionales y los bancos nacionales; las principales influencias externas fueron las de los EE.UU. y la CEE... Las fuerzas que se unieron en 1936 para salvarse a sí mismas se dividieron en 1976 para salvarse a sí mismas de nuevo, aunque esta vez buscando un acomodo más que una destrucción de las fuerzas de la democracia. Tanto en su muerte como en su nacimiento, el legado del franquismo fue el del oportunismo político (1985, pp. 133-134)

Según la teoría más discutida y célebre de Juan Linz (1974), el franquismo fue un régimen autoritario que no alcanzó la categoría de totalitarismo. Linz define los regímenes autoritarios (pone como ejemplo el régimen de Franco) como sistemas políticos con un pluralismo político limitado, no responsable; sin una elaborada ideología, pero con unos peculiares criterios, a menudo oportunistas y coyunturales; carentes de una movilización política intensa o extensa y en los que el líder (o una pequeña elite) ejerce el poder. De acuerdo con esta definición, el pluralismo político en el franquismo estaría representado por un reducido y selecto grupo de familias desde 1936 cuya ausencia de corpus ideológico facilitaría que solo prevalecieran los intereses espúeos representados por el franquismo. Así, en el año 1975 la transición no se inicia en España desde un régimen totalitario, sino desde uno autoritario. Toda una ventaja respecto a otros procesos de cambio de sistema político.

Linz ha explicado a menudo (1973, 1990, 1992) que el franquismo no era un sultanato, cuya caída y derrocamiento habría dejado un vacío de poder y una alternativa revolucionaria. Tampoco era ya un régimen militar. Se regía desde las últimas dos

décadas por una coalición autoritaria civil. En definitiva, Linz cree que el particular y reducido pluralismo del aquel sistema había facilitado que emergieran distintas fuerzas de oposición y semi oposición dispuestas a facilitar el proceso de transición.

Parece que el propio régimen comenzó a percatarse de la imposibilidad de evolucionar: las exigencias y consecuencias del proceso de modernización, la incompatibilidad del franquismo con los requisitos democráticos para la incorporación a la CEE (hoy UE), pedían un cambio que permitiese su adaptación a un entorno global en el que aspiraba integrarse en algún momento. A finales de los sesenta, el régimen estaba dividido entre quienes que intentaban un perfeccionamiento o transformación del modelo político (aperturistas), los inmovilistas y una especie de continuismo a medio camino entre uno y otro representado por Carrero Blanco (Carr y Fusi, 1987). Así, conceptos y palabras como “liberalización”, “desarrollo político” e “institucionalización” se empezaron a escuchar en los mentideros patrios. Tanto fue así que se llevó a cabo una de las iniciativas más inverosímiles hasta ese momento dentro del régimen: el proyecto de creación de asociaciones políticas en 1964. Sea como fuere, parece reafirmarse la idea de que los cambios socioeconómicos favorecieron una evolución del franquismo que desembocó, primero, en un proceso de liberalización, más tarde en una crisis interna y, finalmente, en la democratización. Pero, tal y como se pregunta el profesor Sastre (Sastre, 1997, p. 39) ¿Cómo fue posible una transición pacífica?

14.5. Memoria y Olvido, pacto de silencio y consenso

Walter L. Bernecker mantiene que podría considerarse que la transición fue una especie de “pacto de honor” (Bernecker, 2003, p. 62) por el que se recompensó a los franquistas por desalojar el poder, mediante la práctica (o a cambio) de una “amnesia colectiva” inoculada desde la Opinión Pública en toda la sociedad. Un argumento que no sólo es válido para los gobiernos conservadores entre 1977 y 1982, sino también para el PSOE. Una renuncia sobre la historia que perpetuó la pérdida de la memoria a la que fue obligada la población durante la dictadura. En cualquier caso, la marginalización y la represión de la historia pudieron servir para estabilizar las estructuras de poder vigentes y provocar esa desmovilización que el profesor Sastre propone (Sastre, 1997) como uno de los factores determinantes que favorecieron una rápida transición sin excesivos desencuentros.

Alberto Reig Tapia, en su trabajo sobre ideología e historia, señala: “La manipulación propagandística en torno de la Guerra Civil no desapareció con la muerte del general

Franco y el fin de su régimen” (Reig Tapia, 1986, p.17). Reig Tapia añade que el largo tiempo transcurrido bajo la dominación franquista y la poderosa influencia que la propaganda de su régimen ejerció a lo largo de 40 años, determinaron que “*cristalizara*” en amplias capas de la población española una visión parcial y deformada de la guerra y del terror. Gregorio Morán (Morán, 1991, p. 20) habla de un “proceso de desmemorialización colectiva”, de amnesia, que para él fue el precio a pagar por la transición a la democracia: “todos concordaron en aceptar el olvido del pasado con tal de afrontar un porvenir en paz”.

Morán especula que este deseo de reconciliación y el miedo a reabrir viejas heridas llevó a los socialistas a ni siquiera conmemorar oficialmente el cincuentenario de la Guerra Civil, incluso a reprimirlo y a mostrar comprensión -en el sentido político- por el “otro” lado de los antidemocratas de siempre. Con motivo de los 50 años de la sublevación y comienzo del conflicto, la única declaración del Palacio de la Moncloa - que hizo el gobierno de Felipe González, no el PSOE- del 19 de julio de 1986, decía que la Guerra Civil no era un acontecimiento conmemorable, por más que para quienes la vivieron y sufrieron constituyera un episodio determinante en su propia trayectoria biográfica (B.O.E. 19 de Julio 1986). El texto añadía:

Es definitivamente historia, parte de la memoria de los españoles y de su experiencia colectiva: Pero no tiene ya -ni debe tenerla- presencia viva en la realidad de un país cuya conciencia moral última se basa en los principios de la libertad y de la tolerancia. (B.O.E. a Julio 19, 1986)

Esta manifestación, afirma Morán, debería entenderse en relación con la construcción de la democracia después de 1975 y con la palabra clave de la transición: consenso.

La transición de una memoria individual a una colectiva es como dice Paul Ricoeur: “memoria declarativa que se expresa en el lenguaje de todos” (1998, p. 27). El filósofo francés, quien realizó importantes contribuciones a la reflexión sobre la memoria colectiva y la identidad personal, expone que esta memoria colectiva se materializa a través de la experiencia vivida -*Vorwelt*—, y se convierte en la organización del mundo social capaz de constituir un patrimonio común y compartido, jugando a cohesionar y creando lazos identitarios más fuertes, construyendo los testimonios. Y esta, según apuntan varios historiadores y especialistas, parece que no existió. La legalización del Partido Comunista, algo decisivo para mostrar el rumbo hacia una democratización de

todos (Pérez Royo, 1996, pp. 212-213), y los Pactos de la Moncloa, ambos en 1977¹⁹¹, contribuyeron decisivamente en la articulación de una verdadera democracia. Sin embargo, las viejas heridas abiertas del conflicto parece que no cicatrizaron jamás ni tampoco la fractura nunca revisada de la Guerra Civil. Paloma Aguilar sentencia que el problema no se afrontó y, por lo tanto, no se superó a tenor de lo que afirma en sus *Políticas de la memoria y memorias de la política* (2008):

...los silencios expresan de forma latente una autocensura colectiva, la existencia de cicatrices políticas abiertas, de problemas vivos subyacentes en la vida del país (...) el olvido puede llegar a ser tan importante como la memoria, particularmente si se trata de garantizar la convivencia pacífica de una nación (Aguilar, 2008, pp. 446-448).

Ricoeur, desarrolló una teoría de la memoria como un proceso que implica tanto la recuperación como la reconstrucción de los acontecimientos del pasado. En *La memoria, la historia, el olvido* (Ricoeur y Neira, 2003, pp. 539-591) explica que la memoria es fundamental para la formación de la identidad personal y la comprensión de la historia, también es esencial para la construcción de las narrativas personales y colectivas. Por lo tanto ¿Puede haber una memoria colectiva sana sin esos territorios de memoria aireados y asumidos?

La ley de Amnistía de 1977 resultó fundamental dentro de la reforma para alcanzar una reconciliación social de todos los ciudadanos y conseguir arrancar una transición del país hacia un régimen democrático. Sin embargo, tal y como afirma Ricoeur: “la proximidad más que fonética, incluso semántica, entre amnistía y amnesia señala la existencia de un pacto secreto con la negación de la memoria que la aleja en verdad del perdón después de haber propuesto su simulación” (2003, p. 588). “Amnistía y amnesia quieren decir olvido”, dice Yeste (2010, p. 9) y señala que al hablar de amnesia se trata de un olvido de tipo individual; la amnistía se refiere, en contraposición, a un olvido que

¹⁹¹ Joaquín Estefanía (Estefanía, 1996, pp. 265-257) señala que Los Pactos de la Moncloa se encaminaron a acordar la no intromisión y el acuerdo de estado conciliador entre todo el espectro político sobre el que consideraban como principal problema político español: la economía. Añade el contenido de los pactos se centró en medidas de saneamiento urgente contra la inflación y el desequilibrio exterior. También reformas inmediatas como redistribuir racionalmente los costes de la crisis, reestructurar los sectores por la crisis e instaurar –vía consenso– un auténtico sistema de economía de mercado. Así, Estefanía sentencia sobre los Pactos de la Moncloa: “se convertirían en la insignia del paso de la dictadura a una democracia sin convulsiones sociales”

es colectivo. Reafirma que sin perdón ni asunción de responsabilidades no puede haber una auténtica reconciliación. Ni tan siquiera el olvido es del todo posible. Sin perdón, el olvido se convierte en neurosis, en un recuerdo oprimido, anulado en el espacio público, aunque, en ocasiones, dicho silencio resulta, sin embargo, vitalmente necesario para abrir camino en la iniciación de la superación del pasado. Porque como señala Ricouer: “si puede evocarse legítimamente una forma de olvido no será la del deber de ocultar el mal, sino de expresarlo de un modo sosegado, sin cólera”, (2003, p. 591)

Reig Tapia (1986) explica que esta recuperación de memoria no se produjo y, durante el gobierno del 1982 a 1996, los socialistas recurrieron al peso heredado del miedo, como consecuencia de la guerra, para asegurar su cautela política, para no realizar ningún cambio radical que hubiera puesto en peligro la estabilidad del sistema, o eso creyeron. El profesor manifiesta que la estabilidad política lograda en España tenía su precio político y moral: la paz sociopolítica debía pagarse. En la fase de la Transición, gran parte de los militares de mayor edad se identificaba más o menos expresamente con su pasado franquista. Reig Tapia mantiene que en círculos militares y cuarteles se seguía hablando de “cruzada”, aunque también reconoce que este léxico pronto sería minoritario. En resumen, la reforma política partía de un pacto surgido, al menos en parte, desde las instituciones autoritarias, su perdurabilidad era incierta, pero finalmente condujo a la Transición. De acuerdo con este carácter transitorio, las Fuerzas Armadas pasaron, sin ningún tipo de purga, desde la dictadura al postfranquismo (Reig Tapia, 1986, pp. 20-21).

Esta asunción/inoculación de consenso y olvido por parte de la propia izquierda (socialdemócrata) la explicaba Jorge Semprún a finales de los 70. El histórico dirigente del PCE en la clandestinidad, que llegó a ser ministro de Cultura con el PSOE, así lo confesó en una entrevista que le hizo Ramón Chao:

Yo creo que en España este problema de la ocultación y de la guerra civil, es muy concreto y está muy politizado. Diré, metafóricamente, que el pacto de la Moncloa implica el olvido. O sea, la interpretación de la reconciliación nacional como olvido mutuo, no como planteamiento histórico de las cuestiones, sino como olvido de los problemas. (Semprún, 1979, p. 65)

El consenso fue funcional, en el sentido político -añadía Semprún (1979, p. 75)-, era igualmente peligroso porque podía ser grave para la propia democracia. Esa aceptación

de la mayoría de silenciar y ocultar parte de la memoria histórica española parece evidente. En 1980, José Vidal-Beneito insistía en la denuncia del forzado silencio y olvido:

Para evitar la ruptura democrática y sustituirla por la autorreforma del franquismo se les practicó a los españoles la ablación de la memoria histórica, lo que produjo en ellos efectos análogos a los que la lesión de los lóbulos frontales, sede de la capacidad rememorativa, produce en los primates: pérdida de las barreras defensivas, invalidación de las pautas innatas de comportamiento, ruptura de la propia estructura de la personalidad, engendradora, todas ellas de incertidumbre, peligrosidad, confusión y desgana. (Vidal Beneito, 1980, p. 11)

Durante la Transición, en todos los comentarios sobre la conciencia de la población española con respecto a la Guerra Civil se hacía hincapié en la indiferencia y hastío de la juventud hacia su pasado más reciente:

Y las autoridades mostraron un llamativo desinterés por cambiar esta situación; de hecho, el Rey y el gobierno sólo hablaban de reconciliación, las instituciones gubernamentales y estatales continuamente predicaban el tema de Europa, el consumismo alcanzó niveles insospechados y toda España estaba mentalizada y concentrada en un futuro de progreso y modernización. De manera contraria a lo ocurrido durante la Segunda República, la clase política fue tan conciliadora, que la juventud ya no se sentía atraída por la política y sólo quería, como en otras partes de Europa, vivir bien. De esta forma, hizo a un lado la Guerra Civil. (Herzog, 1989)

Sin duda, parece que la idea de consenso y reconciliación pactada y asumida imperó en los 80 dentro de la Opinión Pública. Una actitud inequívoca que provocó la crítica de algunos historiadores a prestigiosas plumas del país, creadores de opinión, que enfocaron deliberada y sesgadamente sus artículos y tetos sobre el tema desde estas ideas. Sorprende el trasfondo político y la epistemología con que se trata en la serie del diario *El País* sobre

la historia de la Guerra Civil con motivo del 50 aniversario¹⁹². Nicolás, García, López, Melgarejo y Sanchez lo consideran de un reduccionismo politicista afín a las tesis franquistas: “Una nueva estrategia de legitimación de la situación y del sistema de dominación imperante, hecha desde las élites rectoras de poder, políticas y sociales” (Nicolás, García, López, Melgarejo y Sánchez, 1986, 183-215).

La voluntad silenciadora se ejemplifica en otros medios supuestamente progresistas, pero este trabajo de un medio de comunicación tan influyente, importante y generalista como el periódico *El País* resulta bastante ilustrativo. El profesor Walter L. Bernecker, no duda en señalar su perplejidad ante esa “reinterpretación” de los hechos:

Llama la atención que pueda resultar un resumen cierto de lo sucedido, en tanto la postura gubernamental frente a la guerra civil como todos los medios masivos, fueran características de una estrategia de consenso que no fue innovadora metodológicamente y, en el ámbito político, debía contribuir a estabilizar la situación, es decir, a conservarla social y políticamente. (Bernecker, 2003, p. 68).

En suma, parecía triunfar el esquema o estereotipo de conciliación y olvido, que definió Lippman en su trabajo “Opinión Pública” (1922), quizás no tanto porque la sociedad lo compartiera si no por una creencia o una máxima aún superior perfectamente asumida: evitar una nueva confrontación. Tal vez fue el fin superior lo que se creó como idea entre la Opinión Pública, la paz social y no reproducir otro conflicto. Que la “eirene” (paz entre dos guerras) se convirtiera en “pax”. Esa idea fue la que debió provocar una espiral del silencio que enmudeció a todos aquellos que no tenían tan claro las bondades de esta amnesia institucionalizada y política acerca de la Guerra Civil.

14.6. Ausencia de datos oficiales. La única encuesta.

Parece difícil saber si el comportamiento del gobierno, y del partido político que gobernaba en las fechas conmemorativas al 50 aniversario del comienzo de la Guerra Civil (PSOE), era en realidad una estrategia reflexionada y preventiva de consolidación del poder tras cuarenta años de dictadura de extrema derecha. Por ello, sólo cabe preguntarse: ¿Cómo percibía la sociedad española de aquellos años el conflicto del 36?

¹⁹² La guerra de España, publicada por *El País* en fascículos entre marzo y julio de 1986.

Realmente, no existen en España estudios al respecto ni datos del CIS hasta el año 2008. Sólo se puede encontrar algo similar, una encuesta, en una publicación, aunque su carácter científico y riguroso es, cuanto menos, discutible. Esta ausencia de datos y estudios es, quizás, un ejemplo más del desinterés por parte de los altos estamentos, de su consciente intención de no ahondar demasiado en el asunto. Por estos motivos, los datos de la encuesta que la presente investigación recupera (ANEXO II), observado con cierta distancia, tal vez pueda ofrecer alguna luz sobre cuál era el sentimiento o, al menos, el ambiente que se respiraba respecto al régimen anterior, su dictador y la Guerra Civil durante aquellos años de cambio y asentamiento de la democracia (Transición).

En el verano de 1983, del 16 al 18 de junio, la revista *Cambio 16* (Instituto de la Opinión Pública Española- Estudios de Marketing, IOPE-ETMAR) hizo una encuesta, más o menos representativa (1000 personas mayores de 18 años, de la península e Islas Baleares y Canarias, en un total de 106 localidades) sobre la Guerra Civil. Hay que recordar que, según datos del INE, el país tenía en julio del 83 un total de 38.160.263 habitantes (18.730.331 hombres y 19.429.953 mujeres). Los ciudadanos mayores de 18 años rondaban los 27 millones (26.845.669 habitantes). Por todo ello, el margen de error del muestreo es de $\pm 3,1\%$:

El 59% de los encuestados decía que la Guerra Civil era “un tema que hoy interesa”, es decir, un tema vivo y de interés para aquella población española de junio del 1983. Hay que señalar que el 39 % decía que se trataba de un tema olvidado y un 2% no decía nada (ns/nc). El 57% consideraba la guerra como el hecho histórico más importante para comprender la España de ese junio del 83; al mismo tiempo, el 76% se consideraba “mal informado” sobre el conflicto nacional. La gran mayoría, el 73 %, estaba de acuerdo con la afirmación de que “la Guerra Civil fue una época vergonzosa de la historia de España y que era mejor olvidar”; el 53% decía que en los dos bandos se luchaba por la libertad y el progreso de España, y el 48% coincidía en que todas las actuaciones de Franco estuvieron motivadas por su gran amor a España.

Es reseñable que a la pregunta “si ahora tuviese que tomar partido... ¿Por cuál de los dos bandos estaría dispuesto a combatir?”, casi la mitad (el 48%) contestó: “Por ninguno de ellos”.

Por último, hay una cuestión cuyas respuestas resultan de lo más significativas: “¿Desde la muerte de Franco al día de la encuesta ha temido por la posibilidad de una nueva Guerra Civil?”. El 48% reconoce que sí y el 47% que no. Es decir, la opinión estaba

muy igualada, aunque es de ley reconocer que el intento del Golpe de Estado del 23 F de 1981 estaba aún muy reciente y había sido un suceso muy relevante que había conmocionado al país.

Las respuestas a este sondeo (se adjunta ANEXO II con los datos del sondeo publicados por *Cambio 16*), a pesar de su “discutible representatividad”, desvelan en qué manera la Guerra Civil había condicionado la conciencia de las generaciones posteriores al conflicto durante 40 años. Cuando se realizó, la mayoría de la población española se componía de individuos que no habían vivido la guerra, sólo habían sufrido sus consecuencias. Y aquel 73% que dijo que la Guerra Civil fue una época vergonzosa de la historia de España que era mejor olvidar, expresaba con esta opinión su interés en no mirar hacia atrás. Quería olvidar las viejas historias bélicas, y centrarse, desde un presente conciliado, en el futuro europeo del país. Sin duda el mensaje de “pasar página” estaba en la sociedad del 83. Y sorprende ese 53% de la población del muestreo que afirmaba que en los dos bandos se luchaba por la libertad y el progreso de España. Revela, sin duda, lo que Gregorio Morán (1991, p. 22) llama una convención social de esa época de transición: la igualdad ante ese pasado.

Es importante recordar que, según la pirámide población que tenía en España en 1983, sólo uno de cada cuatro mayores de edad tenía más de 13 años al comenzar la Guerra Civil. Fueron sus testigos y protagonistas y si se descuentan a las mujeres y a quienes contaban con menos de 17 años, solo queda un 7% teórico de excombatientes (algo para nada reseñable porque mujeres y niños sufrieron tanto o más el conflicto).

Otra respuesta interesante, respecto a esa aparente igualdad ante el pasado, es el 85% de individuos del muestreo que no dudaba en mostrarse de acuerdo con la siguiente frase: “La mayor parte de los españoles no sabían por que combatían ni tuvieron ocasión de elegir bando”. Un nuevo lugar común que aligeraba o diluía en tal sentencia la importancia que había tenido la contienda y sus repercusiones.

14.7. Orígenes transformación social (Pre-transición).

El profesor Giovanni Sartori (1988, pp. 329-330), manifiesta que España es el único país del mundo donde se produjo una transición pacífica a un sistema competitivo desde la fase previa de la dictadura. Sartori argumenta que, entre los diferentes motivos que posibilitaron el éxito de la transición democrática en España, existió sobre todo una expectativa generalizada (opinión pública) no sólo deseable si no inevitable de que España se convirtiera en una Democracia.

Alfredo Hernández Sánchez (2010) señala que muchos historiadores españoles han atribuido el éxito de la Transición a las élites políticas, las cuales, a través de su buen hacer y hábiles negociaciones, consiguieron implantar la democracia en España. Sin embargo, Hernández Sánchez niega esta afirmación, cree que es un error por consecuencias metodológicas graves para estudiar el cambio político en España durante la década de los 70-80, ya que el éxito de las élites políticas españolas de aquella época estribó exclusivamente en que estuvieron muy atentas a lo que expresaba la opinión pública y adaptaron el lenguaje de la opinión pública al discurso político (Hernández Sánchez, 2010, pp. 40-41).

El profesor Hernández Sánchez estudia la Opinión Pública en las postrimerías del franquismo y a través de los datos del IOP (hoy CIS), surgido en los años sesenta. Plantea que el franquismo justificó su existencia en una socialización de la despolitización, pero desde los primeros años de la década de los sesenta, nace o emerge una corriente de opinión con contenidos marcadamente liberales. Una Opinión Pública representativa de un 15% y un 20% de la población española, como indican todas las encuestas de aquellos tiempos, que poco a poco se va oponiendo a la Opinión Pública mayoritaria. Hernández Sánchez constata que, si bien esta opinión pública de contenidos liberal y demócrata seguía siendo minoritaria ante la opinión pública española en esa década, al llegar a los años 75-76, ya era una OP dominante (la juventud). El régimen había sido incapaz de contener a la opinión pública modificada por los cambios culturales, demográficos y socioeconómicos que estaba experimentando la sociedad española (Hernández Sánchez, 2010, pp. 41).

Esta transformación sería el resultado del nacimiento de una OP crítica ante el poder, compuesta por una minoría de individuos racionales e ilustrados que acaba afectando a todos los ciudadanos, tal y como plantea Jünger Habermas (1981) en sus estudios teóricos. Incluso se cumplen con las afirmaciones que Noelle Neuman concluyó en su trabajo del proceso de formación de la opinión pública (1989, p. 256). Pese a no encontrarse España aún en democracia, el régimen en aquella década de los 60, experimentaba un mayor aperturismo. Aparece una minoría convencida de un futuro dominante, y por ello, decidida a exponerse. Con el tiempo esta minoría cristalizará y se convertirá en la minoría dominante frente a una mayoría dubitativa y poco dispuesta a una exposición mediática.

La idea que el profesor Hernández Sánchez mantiene es que la Transición arrancó casi una década antes de que muriera el Caudillo. Cayo Sastre, por su parte, mantiene que el régimen no estaba roto cuando muere Franco en 1975; simplemente vivía una crisis de

sucesión y una necesidad de adaptación para la que algunos sectores de la coalición autoritaria buscaban soluciones desde la década anterior. Ni los fusilamientos de ese mismo septiembre, ni la muerte del Caudillo, ni las huelgas o los programas reformistas provocaron —como reflejó en la prensa nacional e internacional de la época— reacciones que conmocionaran al país. El régimen continuaba y Franco dejaba un buen recuerdo en la memoria de amplios sectores de la población. Un significativo sector del país le consideraba como un gobernante venerable (López Pintor, 1982, 103). Según una encuesta realizada por ICSA-Gallup, que Cayo Sastre aporta en su artículo *La transición política en España: Una sociedad desmovilizada* (1997, pp. 33-68) inmediatamente después de la muerte de Franco (1975), para un 82 % de los españoles la muerte de Franco supuso dolor, pena y una pérdida irreparable, un 60 % estaba tranquilo, frente a un 26 % que manifestaba preocupación (tablas 1 y 2).

TABLA 1

<i>Actitudes con motivo del fallecimiento de Franco (porcentajes verticales)</i>	
La muerte de Franco ha supuesto...%	
Dolor, pena	53
Pérdida irreparable	29
Preocupación por el futuro	5
Indiferencia	7
Otras respuestas	6

Fuente: Instituto ICSA-Gallup, Nuevo Diario, 22 noviembre 1975 (Sastre, 1997, p. 41)

TABLA 2

<i>Estado de ánimo de la población tras la muerte de Franco (porcentajes verticales)</i>	
Estado de ánimo%	
Tranquilo	60
Preocupado	26
Muy preocupado	7
Sin respuesta	7

Fuente: Instituto ICSA-Gallup, Nuevo Diario, 22 noviembre 1975 (Sastre, 1997, p.42)

Solo se trata de unos datos extraídos del trabajo de Cayo Sastre para constatar que, a pesar de que había sectores de la sociedad que clamaban por un cambio, no todos estaban de acuerdo. Tal y como señala López Pintor (1982, p. 52), la transición fue legalista, gradual y no especialmente violenta ni siquiera en las calles:

“...la sociedad española ofrecía un mullido cojín a la maniobrabilidad de sus élites políticas (Gobierno y oposición) para que arreglaran sus diferencias históricas de manera amistosa. La mayoría de la población no parecía dispuesta a verse envuelta en actuaciones arriesgadas, ya fueran para mantener el régimen autoritario o para derribarlo” (López Pintor, 1982, p. 53).

Cayo Sastre (1997, p. 62) considera que los ciudadanos españoles demandaban la ampliación de algunos derechos políticos y una mejora de la calidad de vida, frente a cambios políticos profundos que implicasen otro modelo de Estado o la transformación del sistema socioeconómico. La sociedad española no se movilizó de forma activa ni por la democracia ni por el mantenimiento del régimen franquista, dejaron exclusivamente en manos de los políticos la resolución del problema que se planteó España en el año 1975.

Tal vez, esta élite dominante y política, de todos los espectros, también pudo conformar en su diseño los valores transicionales de la opinión pública por un bien supremo y común, la democracia y la paz. Por ejemplo, república vs. monarquía, petición de responsabilidades políticas por represión, etc, fueron asuntos que nunca se contemplaron. Desbordaban el modelo de reforma adoptado por las élites y ni si quiera se plantearon. No estuvieron jamás entre la “agenda setting” de aquellos años.

En suma, la economía y la mejora en la calidad de vida, la desmovilización política de un país apático, expectante, con miedo y ajeno a los asuntos públicos de la sociedad española, algo que estaba en la propia naturaleza de un franquismo sin un corpus político que el Movimiento jamás tuvo, favoreció el cambio del sistema sin traumas. Es decir, la llegada de la democracia. La relativa moderación en tensiones y violencia, dentro de los profundos cambios que supone una transición, favoreció ese novedoso cambio desde arriba. Una exitosa estrategia pactista del cambio político diseñada por las élites. Un consenso que, bajo la estrategia del olvido, perdón, pasar página y el consenso desde la opinión pública dominante, dejó algunos asuntos sin cerrar.

15. El Teatro español, antecedentes y la Transición (1975-1990).

El alzamiento del 18 de julio de 1936 y la Guerra Civil supuso que se quebrara el mayor intento de culturalización que había tenido España en toda su historia y uno de sus periodos artísticos más sobresalientes¹⁹³. Como asegura Jose Carlos Mainer en *La Edad de Plata* (1975), la actividad cultural de la República quedó arrasada por las fuerzas del fascismo: la actividad de las misiones pedagógicas, el teatro de Lorca, de Jardiel Poncela o la lírica del propio Federico, Miguel Aleixandre, Miguel Hernández, Luis Cernuda, etcétera. El conflicto supone que las dos Españas vean en el teatro¹⁹⁴ como una herramienta de cultura de guerra. Álvarez González (2011, p. 64) demuestra que los sublevados pretendieron construir un relato glorificador de sus acciones para legitimar el golpe, su propia lucha armada, además de concienciar, movilizar y hacer partícipe a los suyos de los principios que constituían el nuevo orden que pretendían imponer en todo el país. Desde el bando republicano la actitud no fue muy diferente¹⁹⁵. César Oliva (1992) asegura que el teatro pasó al servicio ideológico de cada uno de los bandos, pero sin renunciar a un teatro comercial cuyas obras se repetían con éxito ambas Españas. Un teatro que predominó durante 40 años tras la victoria de los sublevados.

El 20 de noviembre de 1975 muere Franco y España y los españoles comienzan una nueva era todos los ámbitos: histórico, político, económico, social y cultural. No todo

¹⁹³ “La cultura española gozaba desde finales de los años veinte de una fertilidad creativa extraordinaria - enmarcada dentro de las vanguardias históricas-, hasta el grado de que parte de la crítica cultural ya considera esta época la Edad de Plata” (Ruipérez, 214, p. 247)

¹⁹⁴ El proceso histórico del teatro español durante los años de la Segunda República y esa Edad de Plata cultural y creativa con la que se conoce a las primeras décadas del siglo XX, y que alcanza hasta la Guerra Civil, se excede de los límites y objetivos de esta investigación. Sirven como introducción explicativa para comprender lo que supuso el conflicto y los 40 años de dictadura para el teatro y la cultura españolas. Tal y como apunta Aznar Soler (1997, 45-48), con la proclamación de la República se ensayaron nuevos tipos de relación entre la cultura y el pueblo. Por iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública, la extensión teatral impulsó las actividades del *Teatro del Pueblo* y del *Teatro Guiñol* de las *Misiones Pedagógicas* o de grupos universitarios como *La Barraca* o *El Búho*. Si bien no se produjo entonces un cambio cualitativo en la escena del teatro comercial, la situación política posibilitó algunos intentos de renovación escénica de lo más significativos.

¹⁹⁵ Profesores como Martín Gijón (2011, 263-274) explican que durante la Guerra Civil se desarrollaron en la zona republicana dos tipos de teatro claramente diferenciados y que se correspondían con unas circunstancias muy distintas de escenificación. Por un lado, el teatro producido en el frente, con una extrema economía de medios, centrado en las necesidades de la guerra y con la misión de influir en el ánimo y la actitud de su público, los combatientes. Por otro, un teatro para las grandes urbes y con claras aspiraciones estéticas, que pretendía canonizar momentos fundacionales con una pretendida épica del pueblo y que presentaba una imagen idealizada y heroica de los combatientes.

había quedado “atado y bien atado”¹⁹⁶, o más o menos, y se empezó a construir un país democrático en todos los ámbitos. En cuanto a la escena teatral, atrás quedaban cuatro décadas de evasión, conformismo, aburguesamiento e ideología nacional católica. Sin mencionar el teatro del exilio (Max Aub o Alejandro Casona), los trabajos realistas de Buero Vallejo, Alfonso Sastre o Lauro Olmo suponen prácticamente los únicos, aunque notables, signos de vanguardia, crítica y modernidad durante la década de los 50. Los años 60 suponen un pequeño aperturismo en el cerrado régimen y la aparición de dos renovadores, Fernando Arrabal¹⁹⁷ y Francisco Nieva¹⁹⁸, herederos del Teatro del Absurdo y del Teatro de la Crueldad cuyas obras y propuestas no llegan a integrarse completamente en el panorama teatral español. A finales de esta década surge el teatro experimental, simbolista y que parte de lo abstracto, un teatro independiente que intentará renovar la escena patria y que durante su evolución y desarrollo en los 70 se encuentra con la desaparición del Caudillo.

El periodo de tres lustros que abarca desde muerte del General Franco hasta el inicio la década de los noventa supuso una importante renovación del panorama teatral español. La democracia supuso el fin de la censura y un importante cambio en los intereses y gustos del público (Oliva, 1992, pp. 432-457). El incremento presupuestario para cultura por parte de los gobiernos socialistas y una política de subvenciones institucionales, hasta entonces inexistente, ayudaron a esta transformación. No se debe desdeñar en estos “nuevos aires”, la incorporación a la profesión de un importante número de actores, directores y dramaturgos provenientes del teatro independiente y universitario (TEU). La catedrática de la Universidad de Córdoba, Carmen Fernández Ariza (Fernández Ariza, 2003, pp. 218-219) sugiere que se podrían agrupar a los autores teatrales de este periodo (1975-1990) en varios grupos:

¹⁹⁶ Popular frase que dijo Francisco Franco durante su mensaje navideño de 1969 que se emitió el 24 de diciembre por RTVE para toda España: “Todo ha quedado atado y bien atado”. Franco se refiere a la designación de Don Juan Carlos como príncipe de España y que, se supone, continuaría con el régimen político del país cuando él falleciera.

¹⁹⁷ Arrabal, muy resumidamente, arranca con un teatro elemental, en cuanto a sus propuestas escénicas y narrativas, con personajes primitivos y un lenguaje ingenuo y repleto de un humor emparentado con el Teatro del Absurdo. Su *Teatro Pánico* (del griego -pan, todo) supone una rebelión contra todo, una búsqueda formal en la que destaca la provocación, la ruptura de lo convencional, el enfrentamiento contra el sistema y lo establecido (amor, política, religión, muerte, sexualidad). Existe en su obra siempre un mensaje de compromiso ético que recorre desde el antibelicismo hasta postulados claramente anarquistas.

¹⁹⁸ Nieva, a grandes rasgos, se aleja de los realistas por un mensaje menos evidente y más elaborado en las formas. Presenta escenografías muy concretas y complejas y su parentesco con el Teatro del Absurdo diverge en su positivismo en cuanto a la salvación del individuo.

-Los consagrados antes de la transición política. Dramaturgos como Antonio Buero Vallejo y Antonio Gala, más algún “maldito” como Alfonso Sastre.

-Los dramaturgos de comedia burguesa que, antes y después del año 75, tenían su espacio en el panorama de la escena española. Son autores como Santiago Moncada, Juan José Alonso Millán, Martín Descalzo o Ana Diosdado...

-En tercer lugar: el grupo de dramaturgos que se dieron a conocer precisamente durante ese período de transición. La mayoría habían escrito ya en tiempos de la dictadura, aunque nunca se revelaron en dicho oficio. Destaca Francisco Nieva, conocido entonces como escenógrafo, Fernando Fernán Gómez y una serie de autores que habían desarrollado su labor como directores o actores o incipientes dramaturgos: José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal. La estudiosa Marga Piñero (2011, p. 11) los considera las tres voces fundamentales de la transición y que siguen siéndolo.

-Por último: los escritores dramáticos que surgieron cuando la democracia ya se había consolidado. Por edad, apenas tuvieron relación con el pasado histórico, no escribieron nunca bajo el condicionante de la censura y, experimentaron en un medio “novedoso” donde todo estaba por inventar.

Fernández Ariza (2003, pp.218-220) señala que, durante ese periodo podría añadirse un grupo más que ella encuadra y denomina como “Teatro de Calle y Teatro de Investigación”: Els Comediants, La Cubana y La Fura del Baus son ejemplos significativos de Teatro de Calle. Els Joglars, La Cuadra y Dagoll-Dagom, de un teatro más centrado en la investigación.

Los rasgos principales de los dramaturgos que aparecieron en España durante este periodo son: la formación escénica y universitaria de sus autores, la renovación formal, la intertextualidad y culturalismo, el realismo como compromiso con la sociedad. La subversión de valores, el elogio de la marginación y el desencanto generacional.

Los estudios al respecto (César Oliva, Mariano de Paco de Moya, Luciano García Lorenzo, Alberto Fernández Torres, José Monleón, Crisitna Fernández Ariza...) coinciden, en líneas generales, que las características del teatro de aquellos años pueden calificarse, en mayor o menor medida, como subversivo, comprometido, culturalista, con dosis de desencanto y que en sus formas aporta una gran renovación en comparación con el panorama de la escena española de las cuatro décadas anteriores. Sin embargo, Mariano

de Paco (2004, 145-158) apunta que el desencanto es lo más reseñable de aquellos tiempos pues, realmente, la democracia y sus gobernantes diluyeron estas peculiaridades que ya estaban prefijadas, en mayor medida, en el teatro proscrito clandestino del tardofranquismo. La adaptación a las libertades provocó grandes olvidos: “el mayor fraude ha sido el de impedir la progresión de los autores al *taponarnos* casi todos los caminos posibles, porque hay una *creencia global* de que, muerto Franco, los textos han dejado de ser interesantes y actuales” (de Paco, 2004, p. 148).

15.1. *¡Ay, Carmela!*, un éxito contradictorio como semilla de un debate público.

Casi como un pequeño ruido en el mensaje imperante de Opinión Pública, una fascinante sorpresa parece que fue el éxito de la obra teatral *¡Ay, Carmela!* para la España de de mitad de los ochenta. Una visión colateral, disidente, fronteriza, como el propio teatro de Sanchis Sinisterra.

El teatro “serio” predominante de los años 80, era espectacular e hipertrofiado en cuanto a la producción y muy ayudado por las instituciones, tal y como César Oliva, Paloma Pedrero, Mariano de Paco y demás estudiosos señalan en sus trabajos. El mismo Sanchis Sinisterra se refería a ello en su momento:

“Para mí uno de los problemas fundamentales del teatro actual es la inflación de lo espectacular gracias a los apoyos institucionales, con montajes muy caros, unos medios técnicos y unos acabados de los productos realmente extraordinarios, pero sin sustancia interna, sin experimentación, sin motivación, sin necesidad real de hacerlos. Se hacen simplemente por la coyuntura de unos millones. En esta situación, la tendencia a la desnudez escénica, la búsqueda de los límites de la teatralidad es una adopción estética y también ideológica” (Sanchis Sinisterra, 1998, p.36)

Estas características del teatro en la España de aquella década sirven para revalorizar, aún más si cabe, el inesperado éxito y repercusión de la obra de Sanchis Sinisterra. *Ay, Carmela*, como toda la obra dramática del autor valenciano, representa un teatro de producción ínfima y escasa, nada subvencionado, teatro simbólico y pobre (dos personajes y un teatro absolutamente desnudo), en el que se juega con recursos nimios y metateatrales, es decir, no es lo que se suponía que pudiera ser un teatro comercial. Respecto a la temática y contenido, en función del discurso oficial que se apunta y de los

datos orientativos que muestra la encuesta de *Cambio 16* (ANEXO II.), *¡Ay, Carmela!* no debería haber tenido el éxito cosechado y el mayor triunfo de los trabajos de Sanchis Sinisterra. Tal y como expone Manuel Aznar Soler, al referirse al tema de la pieza:

...es la tragedia colectiva del pueblo español, la crónica sentimental de la memoria republicana, la complejidad de la condición humana que llega a naufragar en el dolor e incluso diríamos que es una propuesta de dignidad personal y colectiva. Todo ello urdido con humor, magia, drama y poesía. (Aznar Soler, 1993¹⁹⁹).

La multitud de premios, el público asistente a todas las representaciones, los años en cartel, reposiciones, estrenos internacionales (Chile, Perú, Buenos Aires, Caracas, Londres, Sarajevo, Florencia, Berlín...) y críticas entusiastas por parte de casi toda la prensa de la época, obliga a este trabajo a preguntarse por los motivos de tan extraordinario éxito, aparte de la calidad literaria y teatral del autor y de los innegables talentos de la producción y el reparto. Si es que no existía una opinión latente entre una parte significativa de la población española que no se había olvidado de la Guerra Civil. Quizás había muchos silentes o resignados que habían asumido estos aires de consenso por un supuesto bien común, pero que recordaban que la situación era injusta, al contrario de lo que se pretendía asegurar desde la esfera política. Gente que no olvidaba, que también quería perdonar, pero no borrar de su memoria a los perdedores y que acudió en masa (dentro de los índices del teatro, un medio y un Arte, un producto cultural más limitado que la televisión y el cine) a pesar de no tener un reclamo publicitario extraordinario: se trataba de una obra pequeña, minúscula, que se estrenó en un teatro de provincias y acabo recalando en Madrid y Barcelona y convirtiéndose en la gran representación de los 80 y principios de los 90.

El título de la pieza *¡Ay, Carmela!* y luego su contenido, por su carácter mítico dentro de la España que se alineó con la República, y sugerente por lo que podía contar la obra, además del popular “boca-oído”, supusieron el único reclamo de esta producción. Incluso las buenas críticas e incorporaciones de la obra en la prensa más generalista no incorporaron, en buena medida, el mensaje y la visión que planteaba Sanchis Sinisterra. La idea no se incorporó en la Opinión Pública establecida. Esa voluntad de recuerdo se

¹⁹⁹ Manuel Aznar Soler en el Prólogo a la edición de *Ñaque o de Piojos y actores/ ¡Ay, Carmela!*, Cátedra, 1993, p. 63.

mantuvo en silencio y latente, aunque no murió, a tenor de la posterior *Ley para la Memoria histórica* de veinte años después (2007). Los mensajes de consenso, reconciliación y olvido siguieron imperando en la Opinión Pública establecida. El tratamiento de la Guerra Civil y el franquismo pugnaban entre la “aparente neutralidad” y equidistancia de medios como El País, incluso Diario 16, frente a los medios más conservadores.

Solo una pequeña parte de la prensa conservadora de la época mostró un rechazo militante absoluto a la memoria y cultura republicana de la obra, pero no le negaron, ni siquiera estos, las calidades artísticas de la pieza. He aquí un ejemplo claro:

-Lorenzo López Sancho, crítico teatral de ABC: “La historia que cuenta es lógicamente, reversible. Paulino y Carmela pasan por error del campo republicano al campo sublevado. Podía ser a la inversa y el cuanto no variaría de manera importante” (ABC, 5 de octubre, 1988).

16. El Cine durante la Guerra Civil y sobre la Guerra Civil.

La Guerra Civil no interrumpió la producción cinematográfica en España. Durante la contienda se produjeron alrededor de 360 películas en el bando republicano y menos de 100 (93) en el nacional o sublevado (Crussels, 1998, p.123). Muchas se perdieron, sobre todo documentales, por el fatal incendio de 1945 en los laboratorios de Cinematiraje Riera de Madrid. Una característica significativa es que la industria cinematográfica, casi exclusivamente centrada en Madrid y Barcelona, quedó en manos del bando republicano.

Destaca una gran parte de filmes de carácter documental (noticieros, reportajes). Como asegura el historiador y profesor Josep María Caparrós de Lera (2006, p. 2), durante la contienda y por primera vez en la historia los diversos partidos y sindicatos tomaron las cámaras (tomavistas) y se echaron a la calle –o a las trincheras– para registrar la realidad de los distintos frentes o de la retaguardia. Las colectivizaciones y el predominio de la CNT-FAI hasta los hechos de mayo de 1937 –cuando los anarquistas y PCE se enfrentaron por si era antes la revolución o la guerra– hicieron que el Sindicato del Espectáculo fuera el más prolífico cuantitativamente de todos los de ese bando. La Generalitat de Cataluña encabezó en cifras globales de producción de la zona republicana, con coproducciones como *Sierra de Teruel (Espoir, 1938-39)*, de André Malraux. Disminuyó considerablemente la realización de películas de ficción, más costosas y de difícil materialización en tiempos de guerra, pero se realizaron ficciones de diversos géneros (comedias románticas, películas infantiles y hasta musicales), todas ellas con un claro mensaje propagandístico. La producción republicana reflejó principalmente el conflicto desde las diversas ideologías que conformaban el Frente Popular.

Sobresalen tres largometrajes del bando republicano: dos de ellos realizados por los anarcosindicalistas de la CNT en Barcelona durante 1937. Como indican Gubern, Monterde, Perucha, Riambau y Torreiro en su *Historia del Cine Español* (1995, p. 167), el Comité de Producción tenía una oficina literaria encargada de la lectura y selección de argumentos recibidos, así como de redactar los guiones de los asuntos aceptados. En una primera etapa, la CNT quiso cultivar un Cine Social que comenzó con *Aurora de esperanza*, de Antonio Sau. Un filme que mostraba las penalidades de un obrero y de su compañera, quienes toman conciencia política en el curso de una revolución social no determinada. A continuación, produjeron *Barrios bajos*, de Pedro Puche: un folletín arrabalero sobre el lumpen portuario que relata la historia de un obrero que supone una denuncia a la realidad social centrada en el tráfico y la prostitución. En Madrid hay que

señalar, *Nuestro culpable* (1938), de Fernando Mignoni, el único largometraje anarquista de ficción de producción madrileña. Según Gubern y sus compañeros, una vivaz comedia cuyo amoral desenlace dejaba impune al delincuente protagonista. Caparrós de Lera (2006) no está tan de acuerdo, considera el filme una fiel representación mejor el ideario ácrata, desde la crítica a la autoridad hasta la denuncia de la burguesía capitalista, con la colaboración de los jueces: “Es obvio que el entonces ministro de Justicia, el anarquista García Oliver, que había entrado en el Gabinete de Largo Caballero (la producción comenzó a rodarse un año antes), influyó en su contenido libertario” (Caparrós de Lera, 2006²⁰⁰).

En la zona nacional, el bando rebelde creó en Salamanca, en noviembre del 36, una Oficina de Prensa y Propaganda bajo de jefatura del General Millán Astray. No obstante, (Gubern el Al. 1995, 177) subestimaron la importancia de la lucha ideológica y solo así se explica que hasta abril de 1938 o crearan el Departamento Nacional de Cinematografía. Este Departamento produjo un Noticiero Español, del que se editaron 23 números, aparte de ocho documentales.

Lo más señalado ante la ausencia de los principales centros de producción en su territorio fue la aparición de un apañío derégimen de coproducción internacional: una firma germano-española, Hsipano-Film-Produktion, Cifesa y Saturnino Ularqui produjeron cinco largometrajes folclórico-costumbristas²⁰¹, rodados en la Alemania nazi por Benito Perojo y Florián Rey; aparte del documental de propaganda *Romancero marroquí* (1938-39), dirigida por Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño, que relata la vida de Aalami, un joven magrebí que se alista en las tropas de Franco durante la Guerra Civil.

16.1. Franquismo.

Caparrós de Lera (2006) constata que terminada la Guerra Civil, la producción cinematográfica sobre la contienda fue muchísimo menos prolífica, no solo durante los 40 años de franquismo sino en el siguiente período democrático y señala que se puede hablar del conflicto bélico contado por los “vencedores” y de la guerra según los

²⁰⁰ <http://caparros cinema.blogspot.com/2006/07/la-guerra-civil-espaola-en-el-cine.html>

²⁰¹ Florián Rey rodó en Alemania *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1938), ambas con Imperio Argentina de estrella absoluta. Benito Perojo realizó tres películas con Estrellita Castro como protagonista: *El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1939).

“vencidos”. En el primer caso, se produjeron un total de 45 películas, de las que 14 se rodaron durante la inmediata posguerra. Cabe destacar *Raza* (José Luis Sáez de Heredia, 1941), que como afirman Pelaz López y Tomasoni (2015) fue una producción paradigmática: “Una película cuyo guion firmaba el mismo Franco y de claros ribetes autobiográficos” (el presente estudio añade hagiográficos). Es significativo, como anécdota, que el mismo director, primo hermano de José Antonio Primo de Rivera, el fundador de Falange volviera a homenajear al dictador con un documental asimismo propagandístico: *Franco, ese hombre* (1964).

Vencidos. Sobre la guerra según los “vencidos”, tal y como señala Caparrós de Lera, Pelaz López y Tomasoni añaden en su artículo *Cine y Guerra Civil. Un conflicto que no termina* (2015) que, durante la propia dictadura, y de una forma más o menos velada y metafórica -indirecta, podría decirse-, aparecieron películas con fuerte carga antifranquista. Uno de los ejemplos más evidente sería el de *La caza* (Carlos Saura, 1965), premiada en el Festival de Cine de Berlín. Bien podría añadirse *El espíritu de la Colmena* (Victor Erice, 1973), galardonada en el Festival de San Sebastián y tal vez podrían considerarse *Calle Mayor* (J.A. Bardem, 1956), *El verdugo* (L. García Brlanga, 1964) y *La Tía Tula* (Miguel Pizazo, 1964), como obras pioneras, inspiradoras de este tipo de cine. Sobre todo, el filme de Picazo, cuya atmósfera y ambiente familiar desasosegante referían y evocaba a modo de alegoría un sistema opresor y la figura de un “padre” despótico. Una manera de hacer que se materializa claramente otras películas muy destacadas como *Mi querida señorita* (Jaime de Arimñán, 1972), *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973) y *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1975) o *Furtivos* (José Luis Borau, 1975).

Los historiadores José Vidal Pelaz López y Alberto Tomasoni (2015) destacan que fue un signo de los nuevos tiempos que se avecinaban -de aperturismo- que, a comienzos de los años setenta, el director general de RTVE vetase el pase televisivo de *Raza*, por considerar poco oportuna su emisión²⁰².

La muerte del Franco (1975), la eliminación de la censura en 1977²⁰³ y la aprobación de la Constitución Española, trajo consigo la democracia y facilitó una nueva visión sobre

²⁰² Se trataba de Adolfo Suárez. El episodio en FUENTES, Juan Francisco, *Adolfo Suárez. Una biografía política*, Madrid, Planeta, 2011, 89. Citado por Pelaz López, & Tomasoni, M. (2015). *Cine y guerra civil*. *Diacronie*. <https://doi.org/10.4000/diacronie.3337>

²⁰³ La desaparición de la censura se inició formalmente en 1976, aunque hasta el año siguiente no se empezaron a emitir las leyes correspondientes. Uno de los textos fundamentales que contribuyeron a su

la Guerra Civil en el Cine Español, también sobre la posguerra. La imagen revisionista sobre los “perdedores” y aquel conflicto adquirió protagonismo y se mostró sin restricción alguna. Muchos realizadores narraron esa época, la recrearon con imágenes. Desmitificaron la figura del Caudillo, su dictadura y sus discursos legitimadores. Se enfrentaron sin miedo la historia más reciente del país y ofrecieron su versión desde una perspectiva de las tesis “benjaminianas”. Ofrecieron otras historias sobre los vencidos del bando republicano de tan dramático y crucial conflicto. Una visión de la historia desde el punto de vista de los vencidos de la Guerra Civil como un llamado a recuperar las voces silenciadas y a cuestionar las narrativas oficiales, con el fin de lograr una comprensión más profunda y justa de este momento traumático en la historia de España.

Objetivamente resulta bastante difícil discernir cuantas películas durante la Transición y hasta el 2006 (en el 2007 se aprueba la *Ley para la Memoria histórica*) pueden considerarse que versan sobre la Guerra Civil de España ¿Puede decirse que la adaptación de *La Colmena* -film dirigido por Mario Camus (1982), producido por José Luis Dibildos y escrito por ambos a partir de la novela de Camilo José Cela- no trata realmente sobre los que no ganaron la Guerra Civil? El profesor Caparrós de Lera contabilizaba 44 films sobre la visión de los “perdedores” durante la democracia, y del 82 al 96 (primer gobierno socialista) establece que se estrenaron un total de 17 films con esta temática. Pelaz López y Tomasoni. señalan que de los 800 largometrajes que se produjeron entre 1990 y 1999 en España, tan solo seis tuvieron como eje argumental el conflicto español. Lo cierto es que, si se comprueban los Anuarios del Cine Español desde 1975 hasta el año 2006, se ve que son escasos los filmes sobre esta temática cuyas cifras de recaudación y afluencia de público pueden calificarse como un éxito.

¿Sería porque el pacto de silencio, olvido y perdón se había inculcado en la sociedad?
¿Tal vez es que la Guerra Civil nunca le interesó al público que acudía a las salas durante la transición y hasta finales del siglo XX?

De las películas dedicadas a este conflicto, desde la muerte del dictador hasta el año 1990, cuando se estrena *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990), se pueden enumerar, por uno u otro motivo (importancia y calidad artística, reconocimientos internacionales, éxito de público y taquilla), algunos títulos referidos al conflicto y también a sus consecuencias como *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977), *El corazón del bosque* (Manuel

abолición fue el Real Decreto-Ley 24/1977 de 1 de abril sobre libertad de expresión, que garantizaba el derecho de todos los ciudadanos a la libre información y ponía fin a las limitaciones impuestas a la libertad de expresión a través de los medios informativos.

Gutiérrez Aragón, 1979), *La Colmena* (Mario Camus, 1982), *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982), *El Sur* (Víctor Érice, 1983), *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984), *Los Santos Inocentes* (Mario Camus, 1984), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *La Mitad del Cielo* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1986), *Biba la banda* (Ricardo Palacios, 1987), etc... Hay que señalar especialmente por lo particular de sus circunstancias:

-*Canciones para después de una guerra* (1971) y *Caudillo* (1974), de Basilio Martín Patino. Ambas se produjeron antes de la desaparición de Franco, pero no se estrenaron hasta el año 76, la primera, y el 77 la segunda. Fueron pioneras en el proceso de crítica y deconstrucción del régimen, reciclando imágenes y utilizando la herramienta del documental con fines satíricos e irónicos. *Caudillo* podría considerarse incluso una réplica a *Franco, ese hombre* (1976), de Sáenz de Heredia.

-*Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976). Se considera el primer largometraje sobre la Guerra Civil tras la muerte del dictador que no era manifiestamente propagandístico (desde la mirada de los vencedores de la contienda). Sufrió el recorte de la censura que eliminó, entre otras cosas, una secuencia final donde aparecían las tropas moras por no ser verdad. El largometraje sobre la vida en un pueblo de Barcelona en el que la Guerra sorprende a las familias que allí pasan el verano, se alzó con el premio de la crítica del Festival de Berlín de esa edición (FIPRESCI). Diez años después, Camino realizó otro interesante film relacionado con el conflicto, *Dragón Rapide* (1986), una detallada reconstrucción sobre los días previos al alzamiento y que se centra en la figura del General Franco y en cómo determinados financieros y aristócratas sufragaron un avión para que viajara desde Canarias para ponerse al frente del ejército insurrecto en Marruecos (más de medio millón de espectadores acudió al cine para ver al Franco que encarnaba Juan Diego).

-*La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985). El maestro valenciano rescató un guion escrito con Azcona y prohibido por la censura, Tierra

de nadie, que llegó a titularse²⁰⁴ *Los aficionados*, para relatar de manera satírica y esperpéntica la incursión de un pequeño comando del ejército republicano en un pueblo de la zona sublevada del frente de Aragón, durante sus fiestas patronales, y robarles una vaquilla. Fue, en su día, la película más cara de Cine Español y tuvo casi dos millones de espectadores, lo que la convirtió en el éxito de la temporada. Una película que recibió desiguales críticas -La acusaron de ser una película desideologizada y excesivamente conciliadora con los “vencedores”. El profesor Kepa Sojo, por el contrario, la considera una gran obra: “La visión cómica de la guerra civil española, el Vietnam cinematográfico nacional, entronca fácilmente con el gran Berlanga de los cincuenta y primeros sesenta, así como con filmes del calibre de *La grande guerra* (1959), de Mario Monicelli, o de *M.A.S.H.* (1970), de Robert Altman. El incomprensible maltrato dado a *La vaquilla* por la mayoría de la crítica no ensombrece, a nuestro entender, la calidad de una de las mejores películas españolas de los 80. El acierto de Berlanga en la película se fundamentaba en la desacralización de la guerra, no en la minimización de la misma como muchos han pensado” (Sojo, 2021, p. 49).

²⁰⁴ Sánchez-Biosca afirma que el guion de la película había sido escrito por Berlanga, en colaboración con Rafael Azcona, en 1956, pero que la censura lo había prohibido (1995, p. 184)

*Padres los que tengáis hijos,
hijos que tengáis parientes,
parientes que tengáis primos y
primos que tengáis suegras,
mirad qué crimen más feo en la
provincia de Cuenca
cometieron dos ladrones a eso
de las ocho y media.*

El crimen de Cuenca

16.2. *El crimen de Cuenca*, un caso singular.

La censura que sufrió entre 1979 y 1981 el largometraje de ficción *El crimen de Cuenca* y el procesamiento de su directora, Pilar Miró, ante un tribunal militar es difícil de comprender con los ojos de hoy, pero pudo suponer una advertencia clara para todos los ciudadanos sobre lo que se podía tratar y no al hablar de la historia reciente de España y en la España de aquellos años en el cine. El largometraje no versa sobre la contienda española, se refiere a un suceso anterior, pero la relación con el conflicto del 36 podía intuirse. “En ese sentido la recepción en la prensa revela las decepciones y destaca una laguna inicial de la Transición prolongando la negación de la historia de los vencidos de la Guerra Civil”, señalan Marie-Claude Chaput y Javier Jurado (2015, p.9) en su espléndido trabajo sobre los límites a la libertad durante la Transición a partir de esta película y el documental *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1983)²⁰⁵.

La película se centra en un suceso real silenciado y relata un episodio indefendible en humildes en el que algunos estamentos actúan por encima de la ley cuando la representan y así obedecen las órdenes de la oligarquía que ha dominado el país desde al menos el siglo XIX en España. La realidad que *El crimen de Cuenca* muestra, tal vez ayudaba a comprender la sublevación del 18 de julio de 1936. El poder de las imágenes a través de su plasmación en la pantalla, quizás su metafórica evocación “guerracivilista” para quien quisiera entenderla así, provocaron no solo la actuación de la censura sino del ejército que mostraron las resistencias al cambio de las “élites” ante una película que revelaba lo que en nombre del consenso se quería “olvidar”.

²⁰⁵ *Rocío* ha pasado a la posteridad como la primera película secuestrada judicialmente en el Estado español tras la derogación de la censura cinematográfica en 1977. Dirigida por Fernando Ruiz Vergara y estrenada en 1980, a día de hoy continúa censurada por la sentencia del Tribunal Supremo en 1984, que condenaba a su autor por delitos de injurias a quien la película apuntaba como cabecilla de la brutal represión en el pueblo de Almonte, cuna de la romería del Rocío, durante el golpe militar de 1936. La persecución judicial de la película supuso el final de la trayectoria del director, que se autoexilió en Portugal, donde vivió hasta su muerte en 2011. *Rocío* es un referente en la historia del cine documental en España.

El filme es una ficción cuyo guion nace de la documentación y los testimonios recogidos por Juan Antonio Porto, uno de los guionistas junto a la realizadora, Pilar Miró, y Lola Salvador Maldonado, quien escribiría un libro con el mismo título. Los hechos reales acaecidos a principios del siglo XX en los municipios de Tresjuncos y Osa de la Vega, provincia de Cuenca son los siguientes:

Un buen día de 1910 desaparece el pastor José María Grimaldos, “El Cepa”. Su familia denuncia la desaparición y su madre acusa a dos hombres, Gregorio Valero y León Sánchez, de haberle matado para robarle el importe de la venta de unas ovejas. A finales de septiembre el juez municipal de Osa de la Vega remite las diligencias al juzgado de Belmonte. Tras las pesquisas y diligencias el juzgado sobresee la causa en ese mismo mes.

Unos años después, (1913) llega a Belmonte un nuevo juez, quien, influenciado por el cacique local, un diputado de derechas y las reclamaciones de la familia reabre el caso. La Guardia Civil detiene a los sospechosos y los tortura sin piedad (de todas las maneras posibles) hasta que los sospechosos se auto inculpan, a pesar de que el cuerpo nunca había aparecido. Un jurado popular los declara culpables del asesinato y la sala los condena a 18 años de cárcel. Por aplicación de indultos ambos salieron en libertad condicional el 20 de febrero de tras once años de prisión.

Tiempo después, el párroco de Tresjuncos recibe una carta del cura de un pueblo a 150 km, también de la provincia de Cuenca, en la que le pedían la partida de bautismo de José María Grimaldos (verdadero nombre de “El Cepa”), quien vivía allí y deseaba contraer matrimonio.

Cabe señalar como anécdota que, en 1939, Ramón J. Sender escribe la novela *El lugar de un hombre* en la que además de relatar el sucesos denunciaba las redes caciquiles de esa España.

La prohibición. Según relata la prensa de la época (El País, Abc, La Vanguardia) y varios autores que han investigado el tema (Heitz, F, 1996) (Díez Puertas, 2012) (Chaput & Jurado, 2015), el 12 de diciembre de 1979, un día antes del estreno de la película, el productor Alfredo Matas recibió una llamada del Ministerio de Cultura comunicándole que estaba suspendida la licencia de exhibición del filme. El director general de cinematografía, Luis Escobar, consideraba que el largometraje podía contener escenas constitutivas de delito y había alertado al Ministerio Fiscal, el cual tenía dos meses para pronunciarse. La prensa y muchos de los intelectuales de la época se volcaron con la película, algunos de ellos la habían visto en pases privados que Pilar Miró les hizo previos a su estreno. Apenas un mes después, día 2 de febrero de 1980, y sin que el productor ni la directora del filme hubieran recibido ninguna citación al respecto, se produce el secuestro oficial. Un grupo de la policía se presentó en la sede de la productora, Jet Films, con una orden del Tribunal Militar Permanente de retirar todas las copias existentes de la película. Diecinueve días más tarde, el director de la compañía de distribución y el productor son citados por dicho tribunal, donde se les notifica el auto de secuestro: “...tanto por el planteamiento, duración de las escenas de tortura, núcleo central de la película, así como la crudeza de las mismas, unido a la campaña actual que sobre las torturas se está llevando a cabo, constituye una vejación al Cuerpo de todo punto intolerable”.

La película se exhibe el 25 de febrero en el Festival de Berlín con una buena acogida y con cierta polémica por la concreción de sus explícitas imágenes sobre la tortura. En una larga conferencia de prensa mantenida con más de trescientos periodistas Pilar Miró explicó la situación jurídica en la que se encontraba la película y aventuró algo de lo que podía sucederle a partir de su estreno oficial:

Lo que ahora puede suceder es que me procesen, puesto que ya se le ha dado publicidad aquí en Berlín. Desde luego, no pienso negociar con nadie para cambiar parte de la película o para cortarla. La copia que ha llegado a Berlín es una copia completa y salió legalmente de España, con un permiso de exportación de un año. (Beaumont, 1980, p. 37)

Críticos, periodistas y observadores europeos preguntaron una y otra vez a Pilar Miró cómo era posible que en España intervinieran todavía las fuerzas militares o paramilitares en el terreno de la creación cultural. Pilar Miró calificó de formidable la reacción que había tenido la prensa española sobre las dificultades de su película, lo

mismo que en el seno de los sindicatos: “Menor reacción se ha producido en el Parlamento y ya no hablemos del Ministerio de Cultura” (Beaumont, 1980, p. 37)²⁰⁶. Una de sus frases más populares de aquella época sobre todo aquel proceso fue en la que sentenció: “Hemos pasado del gobierno de Franco al gobierno de Kafka” (Rando, 2019)²⁰⁷. El 15 de abril, la directora tuvo que acudir a declarar al Gobierno Militar pues de su jurisdicción habían dictado auto de procesamiento contra ella. Desde aquel día y hasta el mes de diciembre, Pilar Miró vivió en libertad provisional con la obligación de presentarse cada quince días en el Gobierno Militar. Tras la reforma del Código de Justicia Militar, al pasar el caso de *El crimen de Cuenca* a la jurisdicción ordinaria, fue eximida del trámite y quedó a la expectativa de la resolución que adoptaran los tribunales ordinarios. El 30 de marzo de 1981 y tras 17 meses de secuestro, el informe del fiscal jefe de Madrid, Vicente Mora, acogido por la sentencia de la sección tercera diez la Audiencia Provincial de esta ciudad, liberó la película la anulación del procesamiento a su directora Pilar Miró.

El crimen de Cuenca se estrenó en Barcelona el 13 de agosto de 1981, en toda España el 17 de agosto del mismo año y fue la película del año con 1.971.671 espectadores, pese a las restricciones y a toda su polémica, quizás por ello lo fue, como auguró ese mismo día Ángel Comas en El Noticiero Universal y así lo citan Chaput y Jurado: “Todos los avatares sufridos por el film durante este tiempo han creado una gran expectación en torno a su proyección en las salas comerciales” (Chaput y Jurado, 2015, p. 12)

16.3. *¡Ay, Carmela!* (1990), un segundo éxito intermediado.

El autor teatral, Sanchis Sinisterra, incluye un “epílogo” de *¡Ay, Carmela!* (en realidad es su tercer y último acto), cuyo mensaje es directo y claro: la crueldad de la Guerra, la segunda muerte de los muertos del bando republicano, que hay que recordarlos y enterrarlos bien y que el país donde sucedió esa masacre es este, ES-PA-ÑA. La adaptación cinematográfica, tal y como se ha señalado y se puede comprobar en el análisis que se hace en esta investigación, cambia la estructura del texto completamente, le da un tono más realista, olvida el simbolismo, el juego de distintos tiempos en la escena y el espíritu de Carmela, un ánima. La mujer que se le aparece a Paulino y con la que recuerda el drama que ha sucedido en los días anteriores. El guion, sin embargo, elimina este tercer

²⁰⁶ *El País*, 26-II-1980.

²⁰⁷ Declaraciones de Pilar Miró en 1980 citadas por Pilar Rando en artículo publicado en *Vanity fair* (13-XII-2019): *Cuando el crimen de Cuenca sentó a Pilar Miró en el banquillo de un juicio militar*.

acto tan crudo y políticamente incorrecto, resucita a Carmela y diluye el incontestable y evidente mensaje que se pronuncia en el epílogo, lo reparte entre sus páginas y aparentemente se pierde. Podría pensarse que es para estar más la línea con el discurso oficial, institucional y de la Opinión Pública de esos años (reconciliación, consenso, olvido). En resumen, para adecuar el relato del pasado y hablar de una guerra más edulcorada y amable, al menos no tan cruenta.

Tal vez el motivo es que, durante casi dos décadas, se manifiesta una poderosa e irreductible fuerza de un mensaje aparentemente pactado por las fuerzas sociales y políticas del país. Una idea también aparentemente aceptada por el común de los ciudadanos de a pie: reconciliación y olvido de una parte o, al menos, no incomodar a los que ganaron ya que habían permitido que ahora existiera al fin democracia. Ese parece ser el posible tema intermediado desde la televisión y el Cine que hasta adapta los éxitos fronterizos y colaterales para el gran público, pero rebajados (algo que ocurrió con la adaptación del otro gran éxito teatral de los 80 y su popularísima adaptación y “castración de contenido”²⁰⁸ para el cine, un producto de masas para el gran público: *Las bicicletas son para el verano*²⁰⁹) siempre con un fin pecuniario -*¡Ay, Carmela!*(1990) tuvo casi un millón de espectadores²¹⁰ que fueron a verla al cine, sin contar su posterior difusión televisiva, videográfica, plataformas, etc...- y sobre todo socializador. Se trata de la función ambivalente de la opinión pública predominante, que creaba una espiral del silencio, para aquellos que no querían olvidar las fosas comunes, a sus familiares, algunos idearios libertarios y progresistas del 36. Para aquellos que no creían que la Guerra Civil hubiera sido el resultado y culpa de la propia República. Para quienes no igualaban a los dos bandos, pero NO. No fue así.

El largometraje *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990) fue el gran éxito de crítica y público de ese año. Alrededor de un millón de espectadores y 13 goyas, para una película que rondó los 300 millones de pesetas de presupuesto (menos de 2 millones de euros) y

²⁰⁸ En la entrevista de los extras del DVD al director que salió en la edición de El País (2004), Chavarri relata un encuentro que mantuvo con Fernán Gómez en el que este le dice que el recorte es ideológico y espiritual, que le ha cortado todo el carácter libertario que poseía la obra. Jaime Chavarri asegura que no fue voluntario, pero reconoce que dejar un texto cuya representación se alargaba hasta las 3 horas supuso quitar muchas cosas y seguramente Fernán Gómez tiene razón- Que ese espíritu se pierde en gran medida.

²⁰⁹ Texto teatral de F. Fernán Gómez (premio Lope de Vega de 1978) y film de 1984, dirigido por Jaime Chavarri y adaptado por Lola Salvador (Salvador Maldonado).

²¹⁰ Anuarios Cine 90 y 91 Ministerio Cultura y Deporte.

que se alzó con el premio a la mejor actriz del Cine Europeo para Carmen Maura, entre otros galardones.

Un simple visionado de la película indica que *¡Ay, Carmela!* NO defiende el olvido, aunque en la lectura del guion pueda dar lugar a alguna duda o parecer algo más tibio que el texto teatral. Más bien al contrario, el humor negro y sainetesco, la ternura y la potencia de sus imágenes suponen una denuncia sin medias tintas a lo que ocurrió, a las barbaridades que se cometieron y su mensaje (filme) dice que no se puede olvidar. Utiliza otras estrategias diferentes a las del Libreto, más su mensaje resulta inequívoco, aunque no sea exactamente el que Sanchis Sinisterra propone en su texto. El poder de las imágenes que rueda Carlos Saura, su capacidad de planificación y puesta en escena de la narración, que establece con Azcona sobre el papel, sustituye lo aparentemente más relajado y ligero, más narrativo y prosáico que puede parecer el guion.

Tendrían que pasar 17 años desde el estreno de la película para que, desde las propias instancias políticas, concretamente por iniciativa del presidente del gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, se cambiara el discurso institucional y prácticamente todo el mensaje ético que tiene el texto teatral de *¡Ay, Carmela!* pasara a formar parte del debate de la Opinión Pública. Una mirada nueva y diferente, que resultó que no había muerto. Estaba latente en muchos ciudadanos españoles y que se convertiría en ley. Seguramente ese fue el fin real de la Transición española, cuando se dotó de cuerpo legal el derecho a honrar y no olvidar a muchos de los que formaron y lucharon por las libertades del país.

17. Conclusiones finales.

La experiencia traumática de la Guerra Civil (1936-1939), de violencia brutal y división social había sido el trasfondo de incontables posicionamientos y medidas adoptadas en la Transición, como la aceptación de la Monarquía por parte de socialistas, las posturas moderadas de los comunistas, la colaboración de todas las fuerzas políticas en la elaboración de la nueva Constitución de 1978, entre otras. La nueva democracia no debía construirse por dos frentes, los de una parte de la sociedad contra la voluntad de la otra, sino con la aportación de todos los espectros, grupos y partidos políticos. Quizás por ello, fue *conditio sine quanon* de la “reconciliación” de los dos bandos enfrentados históricamente. No había que saldar viejas cuentas, aún no resueltas, sino “olvidar” las enemistades y pugnas del pasado. Esa máxima se mantuvo durante varias décadas y era una de las hipótesis sobre la que ha trabajado la presente investigación: que bien pudo ser la guía con la que se pergeñó la adaptación a guion del popular texto dramático (libreto) *Ay, Carmela*. Sin embargo y tras contrastarlo con el análisis de la segunda parte de la investigación, un simple visionado del film y un pequeño acercamiento al contexto de la época, las teorías sobre el cine y un repaso al cine sobre la Guerra Civil nos permiten establecer las siguientes conclusiones:

El guion de *¡Ay, Carmela!* NO pretende ser la guía de una película sobre la Guerra Civil española más edulcorada, comprensible y políticamente correcta que el texto dramático original (libreto). PARECE un texto más rebajado ideológicamente que el que contiene el libreto de Sanchis Sinisterra, más en sintonía con la Opinión Pública aparentemente asumida y establecida por la sociedad española de aquellos años (1975-1990) en España (consenso, perdón, olvido y pasar página). Un guion integrado con los valores pactados durante la transición por los partidos políticos y con un claro afán de producto cultural de masas, PERO NO ES ASÍ. Azcona y Saura simplemente utilizaron otras estrategias narrativas. Pensaron que habría que potenciar los aspectos que a SAURA le parecieron más cinematográficos. Por eso darle vida a Carmela y escribir una película musical, una sátira en tono sainetesco para establecer un mensaje muy fuerte (sobre papel) que las imágenes mostrarían. DECIDIERON, por ejemplo, RECONSTRUIR TODA LA HISTORIA PARA OFRECER UN RELATO CON OTRA PERSPECTIVA: rechazaron que la historia tuviera una focalización narrativa interna y que fuera la conciencia de Paulino y su mente proyectando el pasado (como ocurre en el libreto), eliminaron el tono elegíaco del texto teatral. Decidieron hacerlo de otro modo y con una focalización externa

(sin acceso a los sentimientos de los personajes y a su conciencia). Contar, paso a paso, todas las venturas y desventuras por las que pasan los tres protagonistas de *¡Ay, Carmela!* Es por ello que “ese poner en tierra” transforma el texto significativamente y los mensajes más políticos y evidentes parece que se disipan, pero simplemente es una manera distinta de plantearlo, menos oral y mediante la invención de nuevas situaciones para construir el relato. Se intuye que, además, tal vez la producción pensó que este nuevo texto proponía un producto definitivo más edulcorado que ayudaría a levantar la financiación más fácilmente. Ciertamente es que, como gran producción, se pretendía que fuera el mayor éxito de la temporada y, por lo tanto, no *molestara* (o no demasiado) a nadie.

El guion es un texto pensado para desarrollarlo cinematográficamente. No es simbólico, experimental, aunque sí poético, como el texto dramático (libreto), multisuscitativo. Azcona y Saura eligieron relatarlo de otra manera distinta a la del libreto y confiar en la potencia, narratividad y expresividad de las imágenes, del montaje, la puesta en serie y de los talentos de Saura en la dirección y la puesta en escena. Porque ese es el secreto del artefacto definitivo, la guinda del pastel: la dirección, la puesta en escena y la puesta en serie (y el montaje), además del innegable talento de todos los equipos de producción de una película (igual que ocurre en el teatro), desde el reparto al montaje, sonido o dirección artística.

Los guionistas NO quisieron ofrecer un producto con un claro afán generalista y cómodo. Sí popular, por lo ameno del humor y la variedad de himnos musicales y temas evocados, pero Azcona y Saura pretendieron que la propia naturaleza y cualidades del artefacto definitivo completaran un mensaje incontestable y nada ambiguo que solo puede intuirse en la lectura del guion.

Definitivamente, aquella intención original de Sanchis Sinisterra de ofrecer una visión diferente sobre tan importante conflicto, Saura también lo hace, a su manera en el objeto definitivo resultante, el filme. El libreto es un manifiesto del arte frente a la barbarie, en una España que aparentemente estaba más preocupada por su entrada en la CEE (hoy Unión Europea, UE). El Guion NO, pero no se escribió encajonado y adaptado al pensamiento imperante a través de un objeto de Comunicación de masas: el Cine. El Guion se plantea como un texto que se desarrollará audiovisualmente para comentar la necesidad de recordar, las barbaridades de la guerra y la segunda muerte de los muertos, el posible olvido. La reconciliación y el consenso entendido como olvido NO son el tema

del filme resultante. La idea primigenia de Sanchis al pergeñar el texto dramático no desaparece. Simplemente varía. Ofrece otro punto de vista, el de Saura (y Azcona), que era de muchos a tenor de su éxito,

Yo la obra empecé a escribirla en diciembre de 1985, considerando que en el 86 iba a celebrarse el cincuentenario y que iba a ser una celebración, por decirlo así, social-demócrata, una celebración conciliadora y, quizás, más bien destinada a cubrir con un discreto velo de objetividad todo el horror, la violencia de la guerra y su secuela de cuarenta años de franquismo (...) Tenía intención de remover las aguas, no remover la herida, pero sí al menos focalizarla. (Sanchis Sinisterra, 2013: 62)

Resulta maravilloso que esta idea que a Sanchis Sinisterra se le ocurrió en un vuelo, volviendo de ver un ñaque y con la intención de remover las “aguas socialdemócratas”, pueda variar, evolucionar, completarse, pasar por distintos procesos de comunicación y creatividad, las de otros autores y receptores que se transforman en emisores de otros objetos comunicativos (directores, actores, iluminadores, etc...), diferentes públicos y que se mantenga la primera idea fuerza y su esencia ante la Guerra en general y la Guerra Civil en particular: la segunda muerte de los muertos, el olvido y en contra de esa equidistancia que, a menudo y sobre todo durante los primeros años de la Transición, pareció intentar inocularse en la sociedad.

Es por todo ello que la obra teatral, desde su origen incluso como texto, sí podría considerarse una semilla artística de lo que a la postre se diseñó como la primera ley para la Memoria histórica aprobada en este país. *La Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*. La conocida popularmente como *Ley de Memoria Histórica*, que fue una ley del ordenamiento jurídico español, aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007, 12 partiendo del proyecto de ley previamente aprobado por el Consejo de ministros del 28 de julio de 2006, durante el mandato del socialista José Luis Rodríguez Zapatero (VIII Y IX legislaturas) como presidente del Gobierno.

El libreto mismo de *¡Ay, Carmela!* también es una semilla de aquella Ley por el insospechado éxito que tuvo desde que se montó y puso en escena por primera vez, por

la incontestable afluencia de espectadores que consiguió en todos y cada uno de los teatros de España y del extranjero donde se ha programado y que aun consigue cada vez que se repone²¹¹. Los motivos son varios, tal y como se señala en el presente análisis: por su innegable calidad y porque, como dice Sanchis Sinisterra, fue la primera obra que planteó el tema (los muertos mal enterrados y la segunda muerte de los muertos, el olvido).

El guion de Azcona y Saura, mejor dicho, la película resultante, *¡Ay, Carmela!* (1991) se puede decir que es una semilla artística de la *Ley de Memoria Histórica en España* (2007). El guion es importante en la confección de un film relevante que, junto a otros, han ayudado a construir por la potencia de la historia y sus imágenes, su calidad, importancia y por el número de espectadores que la vieron, parte del imaginario colectivo sobre la Guerra Civil²¹² de este país; porque el mensaje que contiene, una vez puesto en el celuloide, es inequívoco, a pesar de que no coincida exactamente en todos los matices con los que propone Sanchis Sinisterra en su *¡Ay, Carmela!*

Esta investigación cree firmemente que Carlos Saura incluyó en el guion de *¡Ay, Carmela!* gran parte del contenido de los guiones que había escrito bajo el título de *¡Esa luz!* Una feliz coincidencia en los relatos que impulsó al realizador aragonés a aceptar el proyecto e intentar aprovechar todo lo bueno que tenía su remedo imaginado sobre el suceso de la familia Sender Barayón, además de otros hipotextos. Definitivamente NO se puede considerar que la transformación del texto dramático de *¡Ay, Carmela!* al texto guía de la película *¡Ay, Carmela!* sea una “traición”²¹³. Es una transmodalización intramodal del texto original con el fin de diseñar una buena película que cinematográficamente le “funcionara” a Saura y resultara su gran obra, la más directa de toda su filmografía, sobre la Guerra Civil. Que se adecuara a la naturaleza del propio objeto cinematográfico que es un largometraje. No se trata de una traición, es simplemente

²¹¹ https://www.lespanol.com/el-cultural/escenarios/teatro/20230405/ay-carmela-vencidos-guerra-civil-escenario-convertida/751175027_0.html

²¹² Santos Zunzunegui sostiene en *Paisajes desde la forma* (1994), al respecto del imaginario colectivo, que el Cine es un operador del mismo, un medio de comunicación que es más productor de la historia que simple testigo.

²¹³ **traición 1f** (*Cometer una, Hacer traición a*) Comportamiento de una persona que engaña o hace daño a un amigo o a otra persona que ha depositado en ella su confianza. ~ Deslealtad, infidelidad. **2** (*Alta*) Delito que se comete sirviendo al enemigo de la propia patria. // **a traición** Se aplica a la manera de causar daño cuando se hace por la espalda, ocultándose o de cualquier modo que imposibilita la respuesta del atacado: ‘Le hirieron a traición’

una transducción con la intención de enviar un mensaje similar: el de una parte de la sociedad al que el mensaje imperante de la Opinión Pública al respecto no le convencía del todo y eran muchos más de los que parecían.

Hay que recordar que cuando un texto teatral es rodado, según la profesora Guarinos (1996, pp. 113-114), el discurso es la representación y no la representación el discurso. Ese es el quid de la cuestión, el secreto de todo lo desarrollado en este trabajo.

Virginia Guarinos (epígrafe 2.7) sostiene que no solo no existe un cine teatralizado desgajable del narrativo, sino que el teatro filmado no existe. Eso es lo que seguramente Saura vio claro el día que disfrutó de la representación teatral de *¡Ay, Carmela!* Comprendió que la obra perdería muchas de sus bondades (metateatralidad, energía del hecho teatral, emoción etc...) en cine y requería de otras estrategias para que la historia de Carmela, Paulino y Gustavete funcionara a 24 imágenes por segundo. Esta investigación intuye que Carlos Saura creyó que el simbolismo de la obra hecha película, con las imágenes realistas en una narración desestructurada y sobre un tema tan importante, grave y delicado hubieran redoblado la intensidad del producto (película) resultante hasta el tedio. Habrían provocado un pleonasma fútil. Es decir, habrían ahuyentado al público por lo megadramático y poco preparado del asunto. Esta es la apuesta o especulación de la presente investigación, el motivo de que un “afamado” y prestigioso director de películas fundamentalmente metafóricas se planteara transformar un texto, aparentemente hermanado en espíritu con su filmografía, en un sainete, en una comedia aparentemente costumbrista, realmente grotesca y esperpéntica para la que necesitó a un gran aliado, al mejor en este tipo de obras y un magistral constructor de estructuras de hierro, Rafael Azcona.

Por último, hay una pregunta que emana de la presente investigación, aunque no fuera directamente propuesta en el planteamiento de esta TESIS: ¿Por qué a Carlos Saura no le produjeron nunca *¡Esa Luz!*?

La respuesta parece brotar incluso desde un somero análisis de los orígenes del propio texto (s) *¡Esa luz!*: su inspiración concreta en un caso muy real. El asesinato de la mujer de Ramón J. Sender, Amparo Barayón.

Una posible hipótesis parece imponerse: la simple publicación del libro *Asesinato en Zamora* (1989) levantó ampollas entre la sociedad de Zamora y los herederos de los protagonistas implicados en aquella barbaridad irracional. Un ejemplo evidente es la carta

que los herederos de Miguel Sevilla, primos de Ramón Sender Barayón, al director de *ABC* y que apareció publicada el 8 de julio de 1989, titulada *Ramón Sender*²¹⁴. En ella desmentían la veracidad que la investigación que el libro aportaba²¹⁵.

El libro comprometía a un estamento militar que, en el año 1990, todavía podía mantener algún residuo de aquel ejército nacional sublevado. El ejemplo evidente de todos los problemas que podría provocar la producción de una gran película del famoso Carlos Saura sobre el asunto remitiría directamente a los problemas que hubo con *El Crimen de Cuenca* (1979-1981).

17.1. Verdades, olvidos y futuras líneas de investigación.

Cuenta el dramaturgo, guionista y escritor David Mamet que Ricky Jay -trasunto de miles y miles de pródigos y vigorosos jugadores y tramperos de la mitología fundacional del lejano oeste y la frontera americana- aseguraba que las artes marciales siempre han insistido en el control de la destreza física y mental. Los juegos de cartas se prestan maravillosamente bien a este proceso y, tras las experiencias acumuladas en este primer balbuceo mínimamente serio por la indagación científica, quien suscribe el presente estudio confiesa que la investigación no le va a la zaga.

Lo que comenzó como un ingenuo acercamiento al proceso de adaptación de un texto teatral al guion de una película, continuó con muchas indagaciones, acotaciones del tema, lecturas prosaicas, pesquisas colaterales, caos y algún que otro momento de absurda y estúpida euforia. La voluntad de centrar el objeto de estudio, el intento por concentrar las fuerzas en un solo asunto ha resultado baladí y cuánto más concreción se pretendía mayores universos que explorar aparecían por doquier. Esta investigación solo puede evidenciar que ha fracasado en sus objetivos y que no ha conseguido ninguna verdad absoluta.

La voluntad de este balbuceo investigador era ofrecer una perspectiva general de la fuerza que posee una creación en su proceso de comunicación natural. La energía que

²¹⁴ Una polémica y circunstancias que se exceden del fin de esta investigación. Para más información se adjunta enlace:

<https://foromemoriacastillayleon.wordpress.com/2014/11/07/amparo-barayon-miguel-zamora-1904-1936/>

²¹⁵ También muchos artículos publicados en la *La Opinión-El Correo de Zamora*. Resulta especialmente significativo el artículo de Antonio Hernández Pérez, titulado *En defensa de la memoria del coronel don Raimundo Hernández Comes*, del 08-VII-2013.

pueden tener unas mínimas líneas de texto escritas por cualquier anónimo en la soledad de una habitación. El recuerdo de algo no vivido, idealizado; la voluntad de expresar una idea en la metáfora de un cuento, una fábula, un relato y su repercusión en los distintos receptores. La capacidad de fascinación que un pensamiento o una idea garabateada en un papel puede tener al transformarse en un artefacto novedoso, seductor y fascinante gracias a la pasión de unos lectores que, a su vez, son autores y crean, con lo que les sugirieron esos párrafos y su personal interpretación, un nuevo objeto comunicativo (texto): una película o una obra representada.

Dos verdades emergen de *¡Ay, Carmela!, historia de dos textos y una traición* (Aproximación al estudio de la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico):

1-Existen tantos aspectos, métodos y perspectivas diferentes desde los que analizar la adaptación de un texto teatral a un guion que resulta imposible establecer generalidades o normativa. Que el asunto es inasequible y que el análisis requiere interpretaciones que, realmente, califican más al analista que a los autores. No obstante, dentro de cualquier análisis o estudio particular de una adaptación mínimamente rigurosa de una novela o de una pieza teatral, sería interesante siempre plantear, dentro de su metodología, un estudio comparativo-contrastivo entre el texto fuente original y el guion. Que sea un paso más, tal vez el primero, a la hora de establecer un proceso de análisis sobre la transformación o adaptación de un texto literario (teatrales incluidos) a película.

2-La fuerza de un medio de comunicación de masas, como es el Cine o el audiovisual en general, tiene un poder de repercusión mayor a un medio de comunicación oral como el teatro por la propia naturaleza de cada artefacto. Uno y otro utiliza sus propias herramientas y su lenguaje, absolutamente válido y que no tiene por qué ser eficaz para el otro arte,

Muchos son los campos y lugares sobre los que se podría ahondar y continuar con esta investigación.

El siguiente paso que abordar para continuar la senda de este trabajo sería -dentro de este Estudio de Caso de la adaptación *¡Ay, Carmela!*- plantear un ambicioso estudio completo (total) sobre las relaciones entre las dos *¡Ay, Carmela!*, película y obra teatral, en un análisis comparativo-contrastivo de todos los procesos y etapas de elaboración y construcción: texto dramático, obra representada, guion y película. La idea sería alcanzar el análisis total. Aquilatar y mensurar, si fuera posible, los diferentes procesos de la puesta en escena para obtener un mapa entrópico y estratégico de todo el proceso creativo y de construcción de dos obras artísticas. La transformación (adaptación) de una pieza en otra y su viaje por todas las etapas que se recorren. Tal estudio del proceso de transducción de un texto a un artefacto, mediante la puesta en escena en teatro y la puesta en escena más la planificación (y el montaje) en cine, podría abordarse mediante la confrontación a partir del siguiente modelo de análisis cualitativo.

-Análisis comparativo texto dramático vs guion

- Análisis comparativo obra representada vs texto dramático
- Análisis comparativo obra representada vs guion.
- Análisis comparativo obra representada vs película
- Análisis comparativo guion vs película
- Análisis comparativo texto dramático vs película.

Otra empresa que debería abordarse en un futuro y de manera mucho más rigurosa, quizás a partir de las conclusiones de esta investigación -menos especulativa y sesgada como el estrambote o CODA que se formula como un pequeño “ensayo” y Coda de la INVESTIGACIÓN-sería el de la influencia de las dos piezas *¡Ay, Carmela!* (obra de teatro y película) en la opinión pública de la época y en la actualidad. Un trabajo único, mucho más exhaustivo y riguroso. También sobre la importancia de ambos objetos como fuente histórica e iconográfica de la Guerra Civil, además de reflejo de la realidad social y producto de la sociedad (años 80) en que se creó y se consumió.

Estas dos líneas de investigación se convierten en las rutas más evidentes que se podrían seguir a partir de esta investigación, aunque no las únicas. En otros ámbitos, el acercamiento de este estudio a la narratología y la intertextualidad, al Cine y al Teatro, a la comunicación, abre un inagotable campo sobre el que investigar si se emparenta con

esta era digital en la que está inmersa la sociedad del siglo XXI. Conceptos aparentemente novedosos como Cross media, transmedia, hipermedia, hipertexto, etcétera..., son por lo menos deudores conceptualmente del dialogismo de Batjín y las intertextualidades de Kristeva o Genette, entre otros, incluso de los mismos griegos.

Literatura, teatro, cine, televisión, internet (blogs, redes sociales, YouTube, vimeo, hipertextos), al ser humano le encantan las historias, las escucha desde pequeño, vive rodeado de ellas. William Goldman atribuía a Stanley Kubrick la siguiente definición sobre qué es una historia: “Es algo con una premisa interesante que avanza lógicamente hacia una conclusión sorprendente y satisfactoria” (Goldman, 1992, p. 254). Hace miles de años, la Biblia (también el Corán, la Torá, el Talmud...) ya explicaba la Historia, su historia, mediante fábulas, a través de pasajes y parábolas a sus feligreses para que estos entendieran el mundo y para reflejar cómo eran, qué pensaban o qué debían pensar. Porque la vida no tiene arranque, nudo y desenlace. Se trata simplemente de la manera en cómo el individuo ha vertebrado los datos y sucesos que ocurren y las convierte en peripecias, las ideas que imagina y plantea, para explicarlas y trasladárselas (comunicárselas) a sus iguales. Sólo cambia el soporte, nacen nuevas herramientas y recursos, canales, para trasladar el relato. Quizá el discurso debe adaptarse y adecuarse a cada nueva herramienta para optimizar su eficacia. Sin embargo, parafraseando a Truffaut (1992, p. 4)²¹⁶ en su maravilloso libro de conversaciones con Hitchcock, siempre existirán las historias (las mismas) y los discursos. Se actualizarán, adaptarán, transformarán, adecuarán, pero seguirán vigentes, tan vivas como los relojes de pulsera de los soldados muertos.

²¹⁶ Truffaut parafrasea a su vez a Jean Cocteau cuando se refiere a la obra de Marcel Proust.

18. Bibliografía, documentación y referencias.

- ABEL, L. (1988 (1963)). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill & Wang.
- ACEDO GARCÍA, ANTONIO (2019). La lectura y la escritura en la sociedad digital a través de los Nuevos Estudios de Literacidad. En: Santiago Tejedor (ed.) *Herramientas digitales para comunicadores*. Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 47-52.
- ADORNO, Th. W. y HORKHEIMER, M. (1972) “*Dialectic of Enlightenment*”. New York: Herder and Herder New York.
- A.N.A. Afanassiev (1983) (3 volúmenes) Ed. castellana Ediciones Generales Anaya, S.A.
- ANDERSON, M. (1965). *Classical, Drama and its Influence*. London. Methuen.
- ANDREW, D. (1984). *Concept in Film Theory*. Oxford University Press.
- AGUILAR, P (2006 (1996)) *Memoria y Olvido de la Guerra Civil Española*. Alianza Editorial.
- AGUILAR, P. (2008) *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Alianza Editorial.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T.& CHICO RICO, F. (1994). La Teoría de La Crítica Lingüística y Formal, en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*. Trotta, 175-293.
- ALDECOA, J. (1983). *Los niños de la guerra*. Ediciones Anaya.
- ALDECOA, J. (1999). Rafael Azcona, la lucidez de un escritor. Prol. a *Rafael Azcona Estrafalario/1*. Alfaguara, pp. 9-29.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1998). *La Escritura Dramática*. Área de Didáctica de la Lengua y la Literatura: Elementos de Reflexión, 205. Ediciones Castalia.
- ALSINA, H.; ROMAGUERA, J. (1980). *Fuentes y documentos del Cine*. Col. Mass Media. Ed. G. Gili.
- ALTMAN, R. (2000). *Los Géneros Cinematográficos*. Paidós.
- ÁLVAREZ MONGAY (2013) Sanchís Sinisterra: ‘¡Ay, Carmela!’ es un manifiesto del arte frente a la brutalidad de la guerra. *Culturamas, la revista de información cultural*. [online] disponible en: <http://www.culturamas.es/blog/2013/07/21/ay-carmela-musical/> (revisado el 15 de marzo. 2016).

- ARISTARCO, G (1996) *Il Cinema Fascista. Il prima e dopo*. Edizioni Dédalo. Bari.
- ARISTÓTELES (2004). *Poética*. Editorial Cátedra.
- ARISTÓTELES (2004). *Retórica*. Editorial Cátedra.
- ASTRUC, A. (1948). *Le Camerá Stylo*. L'Ecrain.
- AUMONT, J. ; BERGALA, A. ; MARIE, M.; VERNET, M. (1985). *Estética del Cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*. Ediciones Paidós (Espasa Libros S.L.U.).
- AUMONT, J.; MARIE, M. (1990). *Análisis del Film*. Ediciones Paidós (Espasa Libros S.L.U.).
- AZA, E.T. (1999). *Creatividad y motricidad*. (Vol. 16). Inde.
- AZCONA, R. *Cuando el toro se llama Felipe*. Cremades. Colección Buenas Noticias, n.º 2, 1956.
- (2005(1960)). *El cochecito*. DeBolsillo.
- (2006 (1960)). *Los europeos*. Tusquets Editores.
- (2008(1960)). *Pobre, paralítico y muerto*. Ediciones del Viento
- (2008 (1958)). *Los ilusos*. Ediciones del Viento.
- (2011 (1956)). *Los muertos no se tocan, nene*. Punto de Lectura.
- AZNAR SOLER, M. (1997). Metateatro e historia en Los Figurantes, de José Sanchis Sinisterra, en *Hispanística XX*, (15), pp.133-150.
- (1997). El teatro español durante la II República (1931-1939). *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (2), pp.45-58.
- (2008). El autor introduce su obra. En Sanchis Sinisterra, J. “Ñaque / ¡Ay, *Carmela!*” Cátedra. Colección letras hispanas.
- AZOFRA, P. M. (2006): *La Tauromaquia según Rafael Azcona*, Editorial Ochoa.
- BAL, M. (1981). *Teoría de la Narrativa*. Cátedra.
- (1985 (1977)). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Trans. by Christine van Boheemen. University of Toronto Press.
- BALDENSBERGER, F. (1921). Litterature comparée. Le mote et la chose. *Revue de Littérature Comparée*, 1, pp.1-29.

- BALLO, J. & BERGALA, A. (2016). *Motivos visuales del cine*. Galaxia Gutenberg.
- BALLO, J. & PEREZ, X. (2006). *Yo ya he estado aquí*. Ficciones de la repetición. Anagrama.
- BALZAC, H. (2012 (1830)). *Sarrasine*. Ed. José J. de Olañeta.
- BAREA, A. (2006 (1941-1945)). *La forja de un rebelde* (trilogía: *La forja, La ruta, La llama*). DeBolsillo.
- BARRUCAND, D. (1970) *Le Catharsys dan le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie*. [Tesis doctoral mentanda en Pavis, P. (2015) Diccionario de Teatro. Paidós Comunicación].
- BARTHES, R. (1980 (1970)). *S/Z: an essay*. Siglo XXI. España Editores.
- BARTHES, R. (1982(1970)). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, España Editores.
- BARTHES, R. (1982 (1966)). *Introducción al análisis estructural de los relatos. Análisis estructural del relato*. Ediciones Buenos Aires.
- BARTON, D. & HAMILTON, M. (2004). La literacidad entendida como práctica social, en: Virginia Zavala, Mercedes Niño-Murcia y Patricia Ames (eds.). *Escritura y sociedad. Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 109-139.
- BATJIN, M. (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica de España.
- BAZIN, A. (2015 (1958)). *¿Qué es el cine?*. Madrid. Rialp.
- BENJAMIN, W. (2008 (1955)). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- (2021(1935)). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. The New York Review of Books.
- BERNECKER, W. L (1990). *Spanienund Europa seit dem Burgerkrieg. Hispanorama* No. 56. Noviembre, pp. 21-31.
- (2003). España, entre la amnesia y memoria colectiva. Guerra Civil. Transición. Reconciliación, en *Estudios Políticos*. Nº 23. Medellín, julio-diciembre, pp. 55-78.
- BERTALANFFY, L. V. (1992). *Perspectivas en la Teoría General de Sistemas: estudios científico-filosóficos*. Alianza.

- BETTETINI, G. (1986). *La conversación audiovisual*. Cátedra.
- BOBES NAVES, M. C. (1981) *Posibilidades de una semiología del teatro en Estudios humanísticos*, (3), pp.11-26.
- (1987). *Semiología de la obra dramática*. Taurus, 24-27.
- (1988). *Estudios de Semiología del Teatro*. Aceña S.L.- La Avispa, pp.78-80.
- (1997). *Teoría del Teatro*. Arco/ Lecturas.
- (2004). *Teatro y Semiología*. *Arbor*, 177(699/700), pp.497–508.
<https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.591>
- (2006). *El proceso de transducción escénica*. *Dialogía. Revista de lingüística, Literatura y Cultura*, 1, 35–53. Recuperado a partir de <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/4039>
- BORDWELL, D. A. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- BORRÀS CASTANYER, L. (2004). De la estética de la recepción a la estética de la inactividad: notas para una hermenéutica de lectura hipertextual. *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica / coord. por Miguel Ángel Muro Munilla*, pp. 282-2.
- BOURDIEU, P. (2003). *Cuestiones de sociología*. Istmo.
- BRASÓ, E. (1974) *Carlos Saura*, Taller ediciones JB.
- BRECHT, B (2004) *Escritos sobre teatro*. Alba editorial.
- BREMOND, C. (1977). The morphology of the French fairy tale: The ethical model. *Patterns in oral literature*, pp. 49-76.
- BROISINI, M. (2000). *Faire un film: Les enfants du Marais*. PEMF
- BROOK, P. (2012 (1969)). *El espacio vacío*. Ediciones Península.
- BURCH, N. (1985(1970)). *Praxis del Cine*. Editorial Fundamentos.
- (1987). *El tragaluz del infinito (contribuciones a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.).
- (2011). *El tragaluz del infinito (contribuciones a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.).
- BURROUGHS, E. R. (2022 (1912)). *Tarzán de los monos*. Nórdica Libros.

- CABOT, M (2016). La crítica de Adorno a la cultura de masas. *Constelaciones. Revista de Teoría y Crítica*, 3, pp.130-147.
- CAIN, J.M. (2021 (1936)). *El cartero siempre llama dos veces*. RBA.
- CANTOS PÉREZ, A. (comp.) (1997). Arte, literatura y discurso cinematográfico. *Málaga: Universidad (anejo XIII de Analecta Malacitana)*.
- CANUDO, R. (1911). *Manifiesto de las siete artes*. Texto íntegro en Proyecto IDIS (Universidad de Buenos Aires).
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2010 (1633-1636)). *Cabellos de Absalon*. Formato epub. Casa del Libro.
- CAPARRÓS de LERA, J. M. (1985). Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción. *Cultura*, 43.
- (2006) La Guerra Civil española en el cine. Publicado en *ABCD las Artes y las Letras* (15-VII-2006)
<http://caparrosinema.blogspot.com/2006/07/la-guerra-civil-espaola-en-el-cine.html>
- CARR, R. y FUSI, J. P. (1987). *España, de la dictadura a la democracia*. Ed. Planeta.
- CARREÑO, F. J. Z. (2005). El Cine como fuente de la Historia. *Memoria y Civilización (M&C)*, 8, pp.205-219.
- CARRIERE, J.C. (1996). *Le film qu'on ne voit pas*. Plon. FeniXX.
- CARRIERE, J.C. y BONITZER, P. (1991). *Práctica del Guión cinematográfico*. Paidós Ibérica.
- CASAS, J (1988), Dialogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett, entrevista a J. SANCHIS SINISTERRA. *Primer Acto*, num. 222, enero-febrero de 1988.
- CASAS, J, (1989). Prólogo ¡Ay, *Carmela!* Ed. Primer Acto en *Teatro 1*.
- CASSANY, DANIEL (2006). *Tras las líneas*. Anagrama.
- CASETTI, F. (2005). *Teorías del Cine*. Cátedra.
- CASETTI, F.; Di Chio, F. (2013) *Cómo Analizar un Film*. Ediciones Paidós (Espasa Libros S.L.U.).
- CASTANYER, L. B. (2004). De la Estética de la Recepción a la Estética de la Interactividad: Notas para una Hermenéutica de la Lectura Hipertextual. En *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 272-287). Universidad de La Rioja.

- CASTILLA, A. (2000) Carlos Saura entra en la literatura con ¡Esa Luz! (abril 15, 2000) *El País*. https://elpais.com/diario/2000/04/15/cultura/955749603_850215.html
- CÉSAR, C. J. (1919). *Comentarios de la guerra de las Galias*. Espasa libros.
- CHAFFEE, S. H., METZGER, M. J. (2001). *The End of Mass Communication*. *Mass Communication and Society*, 4(4), pp. 363-379
- CHAMPAGNE, P. (2015). *Faire l'opinion*". Les Éditions de Minuit.
- CHAPUT, M.C., JURADO GONZÁLEZ, J. (2015). El crimen de Cuenca y Rocío o los límites de la libertad. *Área Abierta*. Vol 15, Nº 3, pp. 3.17.
- CHATMAN, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press,
- CHÁVEZ, J. R. (2010). *Intertextualidad y Recircunstalización en el Caso De Salòn México* [DEA. Universidad Valladolid].
- CHÁVEZ, J. R. (2016). *Intertextualidad y Recircunstalización en el Caso De Salòn México* [Tesis doctoral. Universidad Valladolid].
- CHION, M. (1994). *Cómo se escribe un guión*. Cátedra.
- CHOMSKY, N. (1966). *Cartesian linguistics*. Harper & Row.
- CIS. Abril 2008. Estudio nº 2760. *Memorias de la Guerra Civil y el franquismo*.
- COBO BUENO, M. D. (2019). *Nueva aproximación a la literatura oral de Carchelejo* [TFM Universidad de Jaén].
https://tauja.ujaen.es/bitstream/10953.1/11879/1/CoboBuenoMDolores_TFM_1819.pdf
- COBOS, J., GARCI, J.L., GIMÉNEZ RICO, A., MARÍAS, M., TORRES-DULCE, E., VALCÁRCEL, H. (1996) Perversiones de un soñador: Entrevista a Luis García Berlanga, en *Nickel Odeon, Revista trimestral de Cine*, nº 3, verano.
- COBOS, J., GARCI, J.L., VALCÁRCEL, H. (1996) *Entrevista a Rafael Azcona*, en *Nickel Odeon, Revista trimestral de Cine*, nº 3, verano.
- COLOM, ROBERTO (2012). Inteligencia y creatividad. en Anna Abraham y Alfonso Perote (coords.). *Creatividad y neurociencia cognitiva. International Marketing and Communication*, pp. 37- 42.
- COLOMER, J. M. (1990). *El arte de la manipulación política*. Ed. Anagrama.
- COSTA, A. (1991). *Saber ver el cine*. Paidós.

- CROFT, W.; CRUSE, D. A. (2008). *Lingüística Cognitiva*. Akal.
- CRUSSELS, M. (1998) El Cine durante la Guerra civil española. *Comunicación y Sociedad*. Vol. XI. Núm.2, pp. 123-152
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (1998). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Paidós.
- DAMASIO, A. (2018). *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*. Destino.
- DE HAAN, R. F. & HAVIGHURST, RJ (1961). *Educating Gifted Children*. Chicago University.
- De PACO de MOYA, M. (2004). El teatro español en la transición: ¿Una generación olvidada? en *Anales de literatura española* (No. 17, pp. 145-158). Universidad de Alicante.
- DÍAZ PUERTA, E. (2012). *Golpe a la Transición: El secuestro de “El crimen de Cuenca (1978-1981)”*. Laertes.
- DÍAZ VIANA, L. (1985). *Canciones populares de la Guerra Civil*. Taurus.
- DIXON, A. (1994). *Señor monopolio. La asombrosa vida de Juan March*. Planeta de Agostini.
- ECHEVERRÍA EZPONDA, J. (1999). *Los señores del aire: telépolis y el tercer entorno*. Destino.
- ECO, U., & CANTARELL, F. S. (1972). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. (No. 04; B820, E2.). Lumen.
- ECO, U. (1998). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- EIKHENBAUM, B. (1998). *Literatura y cine*. En Albèra, 197-202.
- EISENSTEIN, S. (1989 (1958)). *Téoría y técnica cinematográfica*. Rialp.
- ERICE, V. (2001). *La promesa de Shanghai*. Plaza&Janés.
- ESSLIN, M. (1987). *The field of drama*. Methuen
- ESTEFANÍA, J. (1996) *El compromiso histórico español*, en Juliá, S.; Pradera, J.; Prieto, J., *Memoria de la Transición*. Taurus, 1996, pp. 256-257.
- EVEN-ZOHAR, I. (1978). Papers in historical poetics (Vol. 15). Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

- EVEN-ZOHAR, I. (1990). Teoría de los polisistemas. *Poetics Today* (11) pp. 9-26.
<https://doi.org/10.2307/1772666>
- FERNÁN GÓMEZ, F. (2014 (2002)) *Las bicicletas son para el verano* (Ed. F. Gutiérrez Carbajo), 5ª edición. Ed. Cátedra. Colección letras hispanas.
- FERNÁNDEZ ARIZA, C (2003). La memoria histórica en el teatro de la transición democrática. *Actas Academia de Bellas Artes de Córdoba*.
- FERNÁNDEZ, L. M. (2000). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela: Universidad.
- FERNANDEZ GIJÓN, E. (1986) Walter Benjamin y Bertolt Brecht: las malas compañías. *Mientras Tanto*, No. 27 (junio, 1986) (pp.77-86).
<https://www.jstor.org/stable/27819603>
- FERRER GIMENO, F. (1960). La Cinematografía de Carlos Saura. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Insitituto de Estudios Altoaragoneses*. Nº 42 (pp.157-164)
- FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.
- FERRO, M. (2008). *El Cine, una visión de la historia*. Ediciones AKAL.
- FIDALGO CARASA, P. (1937). *Une jeune mère dans les prisons de Franco*. Edition des archives espagnoles. París.
- FIELD, S. (1995). *El libro del guion-Fundamentos de la escritura de guiones*. Plot Ediciones.
- FONDEVILA, Santiago (1989). Sanchis Sinisterra: El teatro no es un círculo cerrado. *El Público*, núm. 67, abril, p. 43
- FOLGUEIRAS BARTOMEU, P. (2016). *La entrevista*. Recuperado de [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/99003/1/entrevista% 20pf. pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/99003/1/entrevista%20pf.pdf).
- FRENCH, P. y MALLE, LOUIS (1992). *Malle on Malle*. Faber & Faber.
- FRUGONE, J.C. (1987). *Rafael Azcona: atrapados por la vida*. Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- GADAMER, H. G. (2017(1977)). *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme.
- GALÁN, D (2009). *Un joven llamado Saura*. Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- GARDNER, H. (2001(1983)). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. Basic Books.

- GARDNER, J (2001 (1983)). *El Arte de la Ficción*. Madrid. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Editorial Síntesis.
- GARCÍA LORCA, F. (2020) *Romancero Gitano* (edición facsimilar de la primera edición de Madrid, Revista de Occidente, 1928). RAE y JDEJ Editores.
- GARCÍA SEGURA, A. (1995). *Músicos en Cartagena. Datos biográficos y anecdóticos*. Ayuntamiento de Cartagena.
- GARCÍA PAVAS, C. Y. (2013). *La transformación de Víctor Frankenstein desde el modelo actancial de Greimas* (Doctoral dissertation, Universidad EAFIT).
- GAUDREAU, A. y JOST, F (1990) *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Ed. Paidós.
- GRACIÁN, B. (2001(1651)) *El Criticón (Ilustrado por Antonio Saura)*. Galaxia Gutenberg, S.L. Club Círculo de Lectores
- GESALÍ, e. P. (1994). Poética de la lectura: Jauss, Iser y la estética de la recepción. *Urogallo: revista literaria y cultural*, (103), pp.33-38.
- GENETTE, G. (1989 (1972)). *Figuras III*. Barcelona, Editorial Lumen.
- GENETTE, G. (1989 (1962)). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GIL-ALBARELLOS, S. (2011) Que no hay tan diestra mentira/que no se venga a saber: teorías de la falsificación literaria, pp. 17-32. En *Imposturas literarias españolas*. - (Acta Salmanticensia. Estudios filológicos; 332)
- GINER DE LOS RÍOS, F. (1919). *Estudios de literatura y arte*, (Obras completas) t. III, pág. 202. Madrid.
- GOETHE, J.W. (2014 (1808)). *Fausto*. Alianza Editorial.
- GÓMEZ RUFO, A. (1990). *Berlanga, contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Temas de Hoy.
- GOLDMAN, W. (1992). *Las aventuras de un guionista en Hollywood*. Plot.
- GONZÁLEZ HORTIGÜELA, T. (2009) Aproximación a la problemática de la enunciación. El lugar del sujeto en el texto artístico. *Zer: Revista de estudios de comunicación=Komunikazio ikasketen aldizkaria*, (27), pp.149-163.
- GONZÁLEZ REQUENA. J. (1985). Texto onírico, texto artístico. *Tekné-Revista de Arte*, (1), 115-136.

- (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Univ. Complutense.
- (de) GOYA, F. (2005). *Los desastres de la guerra* (prólogo Corral, J.L.). Edhasa.
- GREIMAS, A. J. (1971(1966)). *Semántica estructural*. Editorial Gredos S. A.
- GREENOUGH, W.T. (1997 (1976)). Cerebellar synaptic plasticity: relation to learning versus neural plasticity. *Annals of the New York Academy of Science* 627, pp. 231-24
- GRICE, H. P. (1975). *La lógica y la conversación. Sintaxis y semántica.*, ed. Cole P, Morgan JL (Académica, Nueva York), Vol. 3.
- GUARINOS, Virginia (1996). *Teatro y cine*. Padilla Libros.
- GUBERN, R. (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española/ICAA.
- GUYTON, J. E. & HALL, M. E. (2021). *Tratado de fisiología médica* (14ª Ed). Elsevier.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, F. (1989). *Aspectos del análisis semiótico teatral*. Castilla: Estudios de literatura, (14), 75-92.
- HABERMAS, J. (1964). La esfera de lo público. Política Cientificada y opinión pública. *Reich, Zurich*, pp. 54-73
- HAMMER, D., & WILDAVSKY, A. (1990). La entrevista semi-estructurada de final abierto. Aproximación a una guía operativa. *Historia y fuente oral*, pp. 23-61.
- HAUSER, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte. Vol. II*. Debate.
- HEITZ, F. (1996), El crimen de Cuenca, la violencia en femenino. *Hispanística XX*, N°. 14, (Ejemplar dedicado a: *Filmar en femenino: culture hispanique*), pp. 111-122
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, A. (2010). La opinión pública española en la transición del franquismo a la democracia. *RIPS*. Vol 9. Núm 1. (39-69).
- HERZOG, W. (1989). Blutige Wamung aus weiter Ferne. *Frankfurter Rundschau* (Junio, 17 de 1989).
- HOLINSHED, R. (1577-1587). *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*. <https://www.gutenberg.org/ebooks/16496>

- HOLYOAK, KEITH JAMES Y THAGARD, PAUL (1995). *Mental leaps. Analogy in creative thought*. Cambridge, MA: MIT Press.
<https://doi.org/10.7551/mitpress/4549.001.0001>
- HORACIO (1986) *Obras Completas*. Ed. Planeta.
- HUBEL, David, H (200) *Ojo, cerebro y visión*. Editorial Editum.
- HUNEEUS, C. (1985). *La Unión de Centro Democrático y la transición a la democracia en España* (Vol. 81). CIS.
- HUSSERL, E. (2005). *Investigaciones lógicas*. 2 vol. Alianza.
- INGARDEN, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana.
- (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana.
- ISER, W. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyam bis Beckett*. Ed. Fink.
- JAKOBSON, R. (1982 (1960)). *Lingüística y Poética*. Ed. Cátedra.
- JAKOBSON, R (1975). “*Ensayos de lingüística general*”. Seix Barral.
- (1985). *Ensayos de lingüística general*. Planeta-Agostini.
- JAUSS, H. R. (1970 (1955)). *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust “A la recherche du temps perdu”*: ein Beitrag zur Theorie des Romans, Heidelberg, Winter, 1955 (corregida en 1970).
- (1987) *Estética de la Recepción*. Arcos.
- (2012). *Caminos de la comprensión* (traducción de Nuria Sara Miras Boronat). Machado Grupo de Distribución.
- KOSUTH, J (1991 (1969)). *Art after philosophy and after. Collected Writings 1966-1990*. Cambridge, MA. MIT Press.
- KOWZAN, T. (1969). El signo en el teatro. Introducción a la semiología del teatro, en AA. VV., “*El teatro y su crisis actual*”, Monte Ávila Editores.
- (1997 (1962)) *La Semiología del Teatro en Teoría del Teatro. Compilación de textos e introducción de María del Carmen Bobes Naves*. Arco/Libros, 231-252.
- KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler*. Paidós Comunicación, 2, 12.
- KRISTEVA, Julia, (2001 (1967)) *Semiótica I* (artículos: *El texto cerrado, La palabra, el diálogo y la novela*). Fundamentos.

- LACAN, J. (1988 (1946)). Acerca de la causalidad psíquica en *Escritos I*. Paidós.
- LEBRERO BAENA, M. P.; FERNÁNDEZ PÉREZ, M. D Y GARCÍA GARCÍA, E. (2015). Neurociencia de la lectura y escritura, en María Paz Lebrero Baena y María Dolores Fernández Pérez (coords.). *Lectoescritura. Fundamentos y estrategias didácticas*. Síntesis, pp. 15-42.
- LEKA, D., B. Kosumi (2017). The impact of Democracy in the Media and Public Opinion. *Acta Universitatis Danubius. Communicatio* 11 (2).
- LEVI-STRAUSS, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- LINZ, J. (1973). Opposition to under an Authoritarian Regime: The Case of Spain, en R. A. Dahl (ed.), *Regimes and Oppositions*. Yale University Press.
- (1974). Una Teoría del Régimen Autoritario. El Caso de España, en *La España de los años 70. El Estado y la Política. Moneda y Crédito*.
- (1978). From Great Hopes to Civil War: The Breakdown of Democracy in Spain, en J. Linz y A. Stepan (eds.), *The Breakdown of Democratic Regimes Europe*. The John Hopkins University Press.
- (1979). Europe's Southern Frontier: Evolving Trends Toward What? en *Daedalus*, 1, pp. 175-209.
- (1982). *The Transition from Authoritarian Regimes to Democratic Political Systems and the Problems of Consolidation of Political Democracy*, IPSA.
- (1986). *Political Crafting of Democratic Consolidation or Destruction: European and South American Comparisons, in Paper prepared for A Consultation: Reinforcing Democracy in the Americas*, The Carter Center of Emory University with The Institute of the Americas, November 17-18.
- (1987). *Innovative Leadership in the Transition to Democracy and a new Democracy: The Case of Spain*", Conference on Innovative Leadership and International Politics, Institute for International Relations, Hebrew University, Jerusalem.
- (1989). *La Quiebra de las Democracias*. Madrid: Alianza Universidad. —(1990): *Transiciones a la Democracia*, en REIS, 51, pp. 7-33.
- (1992). *La Transición a la Democracia en España en Perspectiva Comparada*, en R. Cotarelo (comp.), *Transición Política y Consolidación Democrática. España (1975-1986)*, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- LIPPMAN, W. (2004) *La opinión pública (1922)*. Langre.

- LÓPEZ DE LA CRUZ, S. (2018). El cine traiciona a la pintura: un acercamiento a la teoría fílmica francesa desde André Bazin y Jean Mitry. *Fotocinema*, 16, pp.79-101.
- LÓPEZ-ESCRIBANO, C. (2009). Aportaciones de la neurociencia al aprendizaje y tratamiento educativo de la lectura. *Aula*, 15 (1), pp. 47-78.
- LÓPEZ PINTOR, R (1982). *Opinión Pública y encuestas de opinión en España*. Revista de derecho político, pp. 97-129.
- LORENZ, E. (1963). “*Deterministic non periodic flow. Journal of Atmospheric Sciencies*”. Vol. 20, pp. 130-141
- LUMET, S. (1995) *Making Movies*. New York. Vintage Books (Random House).
- LUMET, S. (1999) *Así se hacen Las Películas*. Letras De Cine, Rialp.
- LUKÁCS, G. (1966). *Problemas del Realismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LUKÁCS, J. (2018). *The End of Liberalism*. *The American Scholar*, 87 (3), pp. 38-43.
- MACHADO, A. (1983 (1938)). “*A Lister, jefe en los ejércitos del Ebro*”. En Manuel Machado – Antonio Machado – *Obras Completas*. Ed. Biblioteca Nueva.
- MAINER, J. C. (1975). *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Asenet.
- MALEFAKIS, E. (1982) Spain and its Francoist Heritage, en *Dictator ship to Democracy: Coping with the Legacies of Authoritarianism and Totalitarianism*. Ed. John H. Herz, Westport, CT, Greenwood Press.
- MAMET, D. (1995). *Una profesión de putas*. Editorial Debate.
- MAMET, D. (1997). “*La Ciudad de las patrañas*”. Editorial Debate.
- MANZANO LAHOZ, A. (2011). La Marcha Granadera, origen del Himno. *Atenea*, N° 30, pp. 80-84.
- (2019). La Marcha Granadera, el origen español del himno nacional de España. *Armas y Cuerpos*, N° 140, pp. 51-56
- MARAS, S. (2009). *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press.
- MARLOWE, C. (2017 (1564)). *La trágica historia de la vida y muerte del Dr. Fausto*. Cátedra.

- MARSÉ, J. (1993). *El embrujo de Shanghai*. Plaza&Janés.
- MARTÍN ARIAS, L. (2012). Lenguaje y conocimiento. *Trama y fondo: revista de cultura*, (31), 1.
- MARTÍN GIJÓN, M. (2011). El teatro durante la Guerra Civil Española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. *Lectura y signo: revista de literatura*, (6), 263-274.
- MARTÍNEZ DE MINGO, L. (1997). *José Luis Borau*. Editorial Fundamentos.
- MARTÍNEZ SHAW, C (2007). *La Tauromaquia según Rafael Azcona (recensión)*. En *Revista de Estudios Taurinos*. Nº23 (309-313). Universidad de Sevilla.
- MARTOS, E. (2013). *Lectura y patrimonio cultural en la era digital*. Revista digital Platero, 193: 3-24.
- MARX, K. (2008 (1896)). *El Capital*. Editors.
- MCKEE, R. (2002). *El Guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial.
- MCLUHAN, M. (1998). *La Galaxia Gutenberg*. Círculo de Lectores.
- MESEGUER, M. N. (2004) *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. EDITUM.
- MERTON, R. K, & KENDALL, P. L. *The focussed interview*. American Journal of Sociology, 51, pp. 541-557. <https://doi.org/10.1086/219886>
- MEDNICK, SARNOFF A. (1962). *The associative basis of the creative process*. Psychological Review, 69 (3), pp.220-232. <https://doi.org/10.1037/h0048850>
- MÉNDEZ, J. (1990) Carlos Saura: Carmen Maura no sólo es genial, sino una trabajadora infatigable, de la vieja escuela (entrevista). *El País* (marzo, 9).
- METZ, C. (1974). *El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico*. Revista Lenguajes, 2.
- MIGUEL BORRÁS. M. (2008). La Poética del cine, en *Siete miradas, una misma luz: teoría y análisis cinematográfico*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial., pp.71-100.
- (2013) Entre el cine y la realidad: metodologías de análisis. El caso de Ipotesi cinema. *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de Investigación en la Comunicación*, pp.905-922.

- (2017). La adaptación radiofónica de 'Extraños en un tren': un cruce de vías entre la novela y el filme. *Área Abierta*, 17(1), pp. 37-55.
<https://doi.org/10.5209/ARAB.53565>
- MILLER, A. (1995). *En el punto de mira (Focus)*. Colección Andanzas. Tusquets.
- (2013) *Todos eran mis hijos y Después de la caída*. Losada.
- (2026). *Muerte de una viajante*. Tusquets.
- MITHEN S. (2005). *The Singing Neanderthals: The Origins of Music*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- MITRY, J. (2002 (1978)). *Estética y Psicología del Cine. 1. Las formas*. Siglo XXI.
- (2002 (1978)). *Estética y Psicología del Cine. 2. Las estructuras*. Siglo XXI.
- MORA, F. (2007). *Neurocultura. Una cultura basada en el cerebro*. Alianza Editorial.
- MORA, F. (2014). *Neuroeducación. Solo se puede aprender aquello que se ama*. Alianza Editorial.
- (2017). *¿Cómo funciona el cerebro?* Alianza Editorial.
- (2019). Creatividad, arte, emoción y cerebro. En: Paloma Tudela Caño y Pía Paraja García (coords.). *El arte de educar creativamente. Reflexiones para una educación artística contemporánea*. TEA Tenerife, pp. 61-74.
- (2020). *Neuroeducación y lectura: De la emoción a la comprensión de las palabras*. Alianza Editorial.
- MORÁN, G. (1991) *El precio de la transición*. AKAL.
- MORIN, EDGAR (2000) *Introduction à la pensée complexe* (t. 7). Editions du Seuil.
- MOLINERO, C. (2006). Treinta años después. La Transición revisada. En Molinero, C. (ed.), *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración de la democracia*. Península, 2006, 12. 4.
- de MONTAIGNE, M. (2016 (1580)). *Ensayos*. Penguin Clásicos.
- MONTERDE, J.E., RIAMBAU, E., TORREIRO, M. (1987) *Los 'Nuevos Cines' Europeos 1955/1970*. Colección Ordet. Ed. Lerna.
- MONTERDE, J.E., RIAMBAU, E., TORREIRO, M. (1997) *Nuevos Cines (Años 60)*. Historia General Del Cine Vol. 11. Ed. Cátedra.
- MONTIEL, A. (1999). *Teorías del cine: un balance histórico* (Vol. 60). Editorial Montesinos.

- NEITZ, J., & JACOBS, G. H. (1990). *Polymorphism in normal human color vision and its mechanism*. *Vision research*, 30(4), pp. 621-636.
- NOELLE-NEUMANN, E. (2003) *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Paidós.
- NICOLÁS, E. et Al. *Una propuesta de crítica historiográfica. La guerra de España de 'El País' como expediente de legitimación*. *Arbor* No. 491/492. Tomo 125, 1986, pp. 183-215.
- ODLING-SMEE, JOHN; LALAND, KEVIN NEVILLE Y FELDMAN, MARCUS WILLIAM (2003). *Niche Construction: The Neglected Process in Evolution*. Princeton University Press
- O'DONNELL, G., SCHMITTER, P. C., WHITEHEAD, L., & LOWENTHAL, A. F. (Eds.). (1986). *Transitions from authoritarian rule: Southern Europe*. jhu Press.
- OJEDA, A., (2022). *La Conversación: Carlos Saura*. *El Cultural*. 4 de febrero. (pp. 8-11).
- OLIVA, C. (1992). El Teatro, en *Historia y Crítica de la Literatura Española* dirigida por Francisco Rico, Tomo 9, al cuidado de Darío Vilanueva, Crítica, pp. 432-457.
- (2004) *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*. Cátedra.
- De la OSSA MARTÍNEZ, M. A. (2009). *La música en la Guerra Civil española*. Sociedad Española De Musicología
- PARKINSON, D. (1998). *Historia del cine*. Destino.
- PAVIS, P (2015 (1998)). *Diccionario de Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Comunicación.
- PECES-BARBA MARTÍNEZ, G. (1984). *La Constitución Española de 1978. Un estudio de derecho y política* (Colaboración de Luis Prieto Sanchís). Centro de Estudios Documentales.
- PEÑA ARDID, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2010) La Adaptación Cinematográfica a la luz de algunas aportaciones recientes. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13.
- PÉREZ PORTO, J. MERINO, M. (2013, 24 de julio). Proceso social - Qué es, definición y concepto. Definición de... Última actualización el 5 de agosto de 2021. Recuperado el 19 de septiembre de 2023 en <https://definicion.de/proceso-social/>

- PELAZ LÓPEZ, J.V. (2006). El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre Historia y el cine en *Légete: estudios de comunicación y sociedad*, (7), pp. 5-31.
- PELAZ LÓPEZ, & TOMASONI, M. (2015). Cine y guerra civil. *Diacronie*. <https://doi.org/10.4000/diacronie.3337>
- PEÑA ARDID, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Cátedra.
- (ed., 1999): *Encuentros sobre literatura y cine*. Teruel y Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses y Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- PÉREZ-RASILLA, E. (2007) “Introducción. ¡Ay, *Carmela!* / *El lector por horas*”. José Sanchis Sinisterra. Editorial Espasa Calpe. 9-53.
- PÉREZ ROYO, J (1996) “*La legalización del PCE*”, en Juliá, S.; Pradera, J.; Prieto, J., *Memoria de la Transición*. Taurus, 1996, 212-213.
- PIÑERO, M. (2011) “*Tres voces fundamentales del teatro español contemporáneo*”. Real Escuela Superior de Arte Dramático. Espiral. Editorial Fundamentos.
- PIQUER, E. Y (2010). “*La transición española. Reconciliación nacional a cambio de la desmemoria: el olvido público de la guerra civil*”. Historia Actual.
- PITA, E. (30 agosto 1998). *Carlos Saura/Paco Rabal. Frente a frente* (Entrevista). La Revista de El Mundo, 150, 2.
- PRESTON, P. (1985): Los Orígenes de la Transición: Dictadura, Terrorismo y Cambio Social, en *Sistema*, 68-69, pp. 131-140
- (2006). *La Guerra Civil española*. Trad: Jordi Beltrán Ferrer/ M^a Luis B. Debate.
- PROPP, V. (1981) *Morfología del Cuento*. COLECCION ARTE.
- PROUST, M. (2016 (1922)) *En busca del tiempo perdido*. Alianza Editorial.
- PUENTE FERRERAS, A. (1999). *El cerebro creador*. Alianza Editorial.
- QUESADA, L. (1986). *La novela española y el cine*, Ediciones JC.
- RADECH, L. (2008). *Clío se deja ver y oír. El cine como fuente y como recurso de la historia*. In *V Jornadas de Sociología de la UNLP* 10, 11 y 12 de diciembre de 2008 La Plata, Argentina. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.
- RANDÓ, P. (13 de diciembre, 2019). *Cuando el crimen de Cuenca sentó a Pilar Miró en el banquillo de un juicio militar*. Vanity fair.
- RAYNAULD, I. (2012). *Lire et écrire un scénario: Le scénario de film comme texte*. Armand Colin.

REIG TAPIA, A. (1986). *Ideología e historia: sobre la represión franquista y la Guerra Civil*. Akal.

RIAMBAU, E. (1998). *El cine francés 1958-1968. De la Nouvelle Vague al final de la escapada* (Prólogo de Bertrand Tavernier). Barcelona: Paidós Studio.

RÍOS CARRATALÁ, J.A. (1997). *Los sainetes en el cine español*. Universitat d'Alacant, Servicio de Publicaciones.

-(1999). *El teatro en el cine español*. Alicante: Generalitat Valenciana /Instituto Juan Gil-Albert.

-(2005) *Entrevista a José Sanchis Sinisterra* en Cervantes Virtual.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

RICOEUR, P. (1998). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife.

-(1999). Definición de la memoria desde un punto de vista Filosófico, en *¿Por qué recordar?* org. F. Barret-Ducrocq (Granica) 27.

-(2003a). *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico* (Vol. 1). Siglo XXI.

-(2003b). *La memoria, la historia, el olvido* (pp. 539-591). Editorial Trotta.

RÍOS CARRATALÁ, J.A. (2005). Entrevista a José Sanchis Sinisterra. *Asociación de autores de teatro*. 11 de noviembre del 2005. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/aat/35793620003350617400080/p0000001.htm#I_0_>.

RODRÍGUEZ MARCHANTE, O. (2014). *Carlos Saura: Es un error considerarme un director de matéforas* (entrevista). *ABC* (Cultura) 23 de Marzo de 2014.

<https://www.abc.es/cultura/cine/20140323/abci-saura-festival-malaga-angelica-201403222001.html>

RODRÍGUEZ NAVARRO, H., & CRUZ SOUZA, F. R. (2023). Diálogo y reflexión con Robert Stake sobre evaluación educativa y el origen e impacto de los centros de investigación en educación. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 26(2).

<https://revistas.um.es/reifop>

ROHMER, E. (2000). *Seis cuentos morales*; Madrid, Anagrama.

ROJO, V. (1975) *España heroica. Diez bocetos de la guerra española*. Barcelona, Ariel 3ªed.

ROSENSTONE, R. A. (2005 (1982)). La historia en imágenes/la historia en palabras: Reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. *Reviews in American History*, 10, 297-310

ROJAS VILLADANDRO, A. (1972) *El Viaje Entretenido* (ed. Jean Pierre Ressayot), Madrid. Ed. Castalia Vol 44. Clásicos Castalia.

ROMERA CASTILLO, J. (ed. 2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Visor Libros.

ROMO, M. (2003). Bases psicológicas de la creatividad. En Ángeles Gervilla (direct.). *Creatividad aplicada. Una apuesta de futuro*. Málaga: Dykinson, pp. 13-31.

RUPÉREZ, M. (2014). Teatro de la Guerra Civil. 452º F. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, (10), 247-251.

SABINA GUTIÉRREZ, J. (2018). *Rafael Azcona: el guionista como creador* (Introducción de Carlos Saura. Prólogo de François Jost). Pigmalión (Colección Lumiere). Grupo Editorial Sial

-(2018) *El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico*. Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, (27), 523-539.

SAGAN, C. (1981(1979)). *El cerebro de Broca*. Grijalbo.

SALAS, R. y CARDONA, G. (1996). *La Guerra Militar. El frente de Aragón*. Historia 16. Información e Historia.

De SALISBURY, J. (2013 (1159)). *Policraticus*. (VI volúmenes). Clásicos Universidad de Málaga.

SAN MIGUEL, S. & ERICE, V. (1961). Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica. *Nuestro Cine*, nº4, 1961, pp.3-7.

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rafael-azcona-iniciador-de-una-nueva-corriente-cinematografica--0/html/ff43ec6a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

SAN ROMÁN, M. R. & GONZÁLEZ, G. M.G. (1992) *Prensa y Opinión Pública en la transición política española*: Grupo Editorial Sial Pigmalión

- SÁNCHEZ ARNOSI, M. (ed.) (2003). Constantes estéticas del teatro de José Sanchis Sinisterra. En SANCHIS SINISTERRA, J. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Colección Letras Hispánicas. Ed. Cátedra.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1995) La ficcionalización de la historia por el nuevo cine español: de La Vaquilla (1985) a Madregilda (1994). *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos XX 3*, pp. 179-193
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (2001). *Estrategias de Guión Cinematográfico*. Ariel.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A (2008). El guion: película soñada y espejismo literario. *Revista de estudios cinematográficos*, 7.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.
- SÁNCHEZ SALAS, B. (2006). *Rafael Azcona: hablar el Guion*. Cátedra.
- (2018). *La tertulia pintada: Azcona en el cuadro*. Ed. Aborigen.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1988) *El Cine de Carlos Saura*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Confederación Española de Cajas de Ahorros.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1980). El Teatro Fronterizo. Manifiesto (latente). *Primer Acto*, 186, pp. 80-89.
- (1980). Texto introductorio a la primera edición de la obra *Ñaque o de piojos y actores*. *Primer Acto*, 186, p. 109.
- (1984). Happy days, una obra crucial. *Primer Acto*, 204, pp. 39-40.
- (1985). De la chapuza considerada como una de las bellas artes. *Nuevas tendencias escénicas: la escritura teatral a debate*, pp. 121-130.
- (1987). Teatro en un baño turco. *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985*. Actes. Barcelona. Institut de Teatre, pp. 131-143.
- (1991). *Ñaque-Ay Carmela* (Edición Manuel Aznar Soler) 1º edición. Editorial Cátedra, Colección Letras Hispanas.
- (1993). *Ñaque-Ay Carmela* (Edición Manuel Aznar Soler) 3º edición. Editorial Cátedra, Colección Letras Hispanas
- (1995). *Valeria y los pájaros; Bienvenidas*. ADE Teatro 13.
- (1995) *Por una dramaturgia de la recepción*. ADE Teatro 41-42 (64-69)
- (1996) *¿Todavía teatro político?*, prólogo a *El cerco de Leningrado y Marsal Marsal*, Madrid, Editorial Fundamentos, colección Espiral-182.

- (1996). *El cerco de Leningrado y Marsal Marsal*. Editorial Fundamentos, colección Espiral-182.
 - (2002a). *La escena sin límites*. Ñaque.
 - (2002b). *Terror y miseria en el primer franquismo*. Cátedra. Colección Letras Hispanas.
 - (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ñaque.
 - (2011). *¡Ay, Carmela! / El lector por horas*. Austral.
 - (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. Paso de Gato.
 - (2013). *Ñaque-Ay Carmela* (Edición Manuel Aznar Soler) 13ª edición. Madrid. Editorial Cátedra, Colección Letras Hispanas.
 - (21 de Julio del 2013). Declaraciones a Álvarez Mongay. *Asociación de Autores Teatrales*. Consultado en: www.cultramas.es/blog/2013/07/21/ay-carmela-musical/
 - (2017). *Prohibido escribir obras maestras*. Ñaque.
- SANCHIS SINISTERRA J. y MARTÍNEZ, M (2004) *Apostillas del autor: J. Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*. Ñaque.
- SARTORI, G. (1988). *Teoría de la Democracia*. Alianza Universidad.
- (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Taurus.
 - (2005). *Elementos de teoría política*. Alianza Editorial.
 - (2007). *¿Qué es la democracia?* Taurus.
- SASTRE GARCÍA, CAYO (1997). *La transición política en España: Una sociedad desmovilizada*. Revista española de investigaciones sociológicas (pp. 33–68)
- STANG, R. (1959). *The Theory of the Novel in England 1850–1870*. Columbia University Press.
- SAURA, C. (1995). *¡Esa luz! (guion cinematográfico)* (Edición e introducción Agustín Sánchez Vidal). Huesca. Instituto de Estudios Altoaragoneses (Colección Larumbe)
- (1997). *Pajarico Solitario*. Libros del Alma.
 - (2000). *Esa luz*. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.

- (2004). *Elisa, vida mía*. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.
- (2017). *Ausencias*. Oportet.
- SAURA, C. y AZCONA, R. (1999). *¡Ay, Carmela! Un film de Carlos Saura. Dialogues français et espagnol*. L'avant scène cinéma. No. 486. Novembre.
- SAVAL, J.V. (2002) ¡Ay, Carmela!, reivindicación de la República, reivindicación de la mujer. *Romance Notes* 43:1 (otoño), pp.85-90.
- SAUSSURE, F. (1972). *Curso de lingüística general*. Losada.
- SEGER, L. (1993). *El arte de la adaptación*. Rialp.
- SENDER, R. (2017 (1988)) *Muerte en Zamora*. Postmetrópolis Editorial.
- SENDER, R. J. -(1969 (1939)) *El lugar de un hombre*. Destino.
- (2016 (1937)) *Contraataque*. Contraseña.
- (1969 (1939)) *El lugar de un hombre*. Destino.
- (2016 (1957)). *Los cinco libros de Ariadna*. Larumbe. Clásicos Aragoneses. Larumbe.
- (1972 (1970)). *Relatos fronterizos*. Destino.
- SEOANE, J. (2019). Opinión pública. *EUNOMÍA. Revista En Cultura de La Legalidad*, (17), pp.235-248. <https://doi.org/10.20318/eunomia.2019.5028>
- SEMPRÚN, Jorge. (1979). Declaraciones a Ramón Chao. *TRIUNFO*, 75 (junio, 30).
- SHAKESPEARE, W. (20031(597)). *La excelente y lamentable tragedia de Romeo y Julieta*. Letras Universales, Cátedra.
- (2011 (1603)). *Hamlet*. Austral.
- (2018 (1605)). *El rey Lear*. Alianza Editorial.
- SIMONS, H. (2011). *El Estudio de Caso: Teoría y práctica*. (Trad. Roc Filella Escolà) Ediciones Morata.
- SOJO, K.I (2021). *Berlanga ante su centenario*. Biblioteca. <https://ojs.i2basque.eus/ojs/index.php/BIB/article/view/4636>
- SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica.

- SOSA, M.B. (2004). *Las Fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid. Universidad de Valladolid.
- SOURIAU, E. (1971 (1950)). *Les 200.000 situations dramatiques*. Flammarion.
- SPEIER, H. (2001). Historical Development of Public Opinion. *Analisis Quaderns de Comunicació I Cultura*, 26, pp. 209-221.
- STAKE, R.E. (1995) *The Art of Case Study Research*. Sage/Trad. (2010) *Investigación con estudios de caso*. Morata, 5º Edición.
- STAM, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Paidós Comunicación Cine.
- TAPIA, A. R. (1986) *Ideología e historia*. (Sobre la represión franquista y la Guerra Civil). AKAL.
- TAVERNIER, B. & COURSDON, J. P. (2010). *50 años de cine norteamericano* (Vol. 1 y 2). AKAL.
- TAYLOR, S. J., & BOGDAN, R. (1990). *La entrevista en profundidad. Métodos cuantitativos aplicados*. BR. Ediciones.
- TESNIERE, L. (1965 (1959)), *Element de Syntaxe structurale*. Klincksieck.
- THOMAS H. (1962). *La guerra civil española*. Ruedo Ibérico.
- TODOROV, T. (1977 (1969)). *Grammaire du décaméron*. (No Title). Walter de Gruyter.
- TRUFFAUT, F. (1992). *El cine según Hitchcock*. Alianza editorial.
- (1999). *El placer de la mirada*. Paidós Ibérica.
- TRISTÁN, R. M. (2013) La Cara Oculta de la Luna: José Sanchis Sinisterra en *Periódico Escuela*. Abril, 25, p.17
- TURNER, G. (1983) Steven Spielberg and E.T., The Extra Terrestrial, *American Cinematographer*, enero, p. 47.
- UBERSFELD, A. (1989 (1978)). *El teatro y el espacio*. Semiótica teatral. Ediciones Cátedra.
- URRUTIA, F. (1938). *Poemas de la Falange Eterna*. Aldus Artes Gráficas.
- URTUBIA VICARIO, C. (1997). *Neurobiología de la Visión*. Edicions UPC, Barcelona.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2014a). Creatividad y Mindfulness. En: Pablo García Sempere, Pablo Tejada Romero y Ayelén Ruscica (coords.). *Investigación y docencia en la creación artística*. Editorial Universidad de Granada, pp. 11-27.

- (2014b). La oralidad en el tercer entorno. Oralidad, comunicación audiovisual y comunicación digital. En: María Elvira Rodríguez y Raquel Pinilla (eds.). *Oralidades: saberes y experiencias de investigación en red*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 123-134.
- (2019). Teoría, Literatura y Ciencia desde la Teoría Del Emplazamiento/ Desplazamiento (TE/D). En *III Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura Transversales: teoría y literatura en relación con otros ámbitos del saber y de la experiencia*. [En prensa]
- VÁZQUEZ-MEDEL, M. A., MORA, F. Y ACEDO GARCÍA, A. (2020). Escritura creativa y neurociencia cognitiva. *Arbor*, 196 (798): a577.
<https://doi.org/10.3989/arbor.2020.798n4001>
- VALLE-INCLÁN, R. (1924). *Luces de bohemia*. Versión ePub, Titivillus.
- VANOYE, F. (1989). *Guiones modelo y Modelos de Guión: Argumentos clásicos y modernos en Cine*. Paidós.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LETE, A. (2008). *Principios de Análisis Cinematográfico*. Abada Editores S.L.
- VELASCO, M. (2008). Entrevista a Sanchis Sinisterra: *Compartir el no saber es tan bonito y estimulante como compartir el saber* en «El Kiosco Teatral» [online] recuperado en:
<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-43/entrevista-a-sanchis-sinisterra-compartir-el-no-saber-es-tan-bonito-y-estimulante-como-compartir-el-saber/> [Recuperado 17 Sep. 2016].
- VEGA, L. (2003 (1647)). *Castelvines y Monteses*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/castelvines-y-monteses--0/html/ffe44bc4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html
- VIDAL BENEYTO, J. (1980). *Claves para un contubernio*. El País, 15 de noviembre de 1980, p.11.
- VINCENT, J.D. (2009). *Viaje extraordinario al centro del cerebro*. Anagrama.
- VISWANATHAN, J. (1986). Une histoire racontée en images? *Études françaises*, vol.22, nº3, p.71-91
- (1999). Ciné-Romans: Le livre du film. *Journal Cinémas* 9.2-3, printemps, pp.13-36.
- WARDROPPER, B. W. (1953). *Introducción al teatro religioso del siglo de oro: (la evolución del auto sacramental: 1500-1648)*. Revista de occidente.

- WHITE, H.V. (1966). The Burden of History, *History and Theory*, 2 (1966), pp. 111-134.
- WHITE, H. V. (1974). *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & Londres, Johns Hopkins University Press.
- (1978). *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*, Baltimore & Londres, Johns Hopkins University Press,
- YESTE PIQUER, E. (2010). *La transición española. Reconciliación nacional a cambio de la desmemoria: el olvido público de la guerra civil*. Historia Actual.
- YIN, R.K. (1994) *Case Study Research – Design and Methods, Applied Social Research Methods* (Vol. 5, 2nd ed.). Sage.
- ZEKI, Semir (2005). *Visión Interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Editorial Antonio Machado Libros.
- ZUNZUNEGUI, S. (1994) *Paisajes desde la forma. Ejercicios de análisis de la Imagen*. Colección Signo e Imagen. Cátedra.

AUDIOVISUAL:

XXXVII edición de los Premios Goya (2023, 11 de octubre) Gala Premios Goya 2023.
<https://www.rtve.es/play/videos/premios-goya/gala-premios-goya-2023/6808414/>

A FONDO (1976): *Carlos Saura, Joaquín Rodrigo, Gregorio Prieto*. RTVE PLAY
(Archivo de vídeo)
<https://play.rtve.es/v/3589038>

ALEGRE, L. (2007). *El Reservado: Rafael Azcona*. Aragón tv.
https://www.youtube.com/results?search_query=azcona+entrevista+luis+alegre
<https://www.youtube.com/watch?v=JMVw-il29P4>

ALLOCINE (2011, 9 décembre). *Carlos Saura Interview 2*. (Archivo de vídeo)
<https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-557/videos/interview-19268479/>

CÁTEDRA BERGMAN UNAM (2011, septiembre 23). *Sesión extraordinaria. Carlos Saura. La voluntad de hacer cine* (Archivo de vídeo)
<https://www.youtube.com/watch?v=QSIXfJ0oA3o>

GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (2008). *La mitad del Cielo*. Coloquio. Versión Española. RTVE.
<https://www.rtve.es/play/videos/version-espanola/version-espanola-mitad-del-cielo/341373/>

IBORRA, M. (2020). *¡Ay, Carmela!* Estudio 1.

<https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/estudio-1-ay-carmela/4551162/>

MAURA, C. (2013). *¡Ay, Carmela! Entrevista a Carmen Maura*. Versión Española. RTVE.

<https://www.rtve.es/play/videos/version-espanola/version-espanola-ay-carmela/2109047/>

SÁNCHEZ, G. & BERMEJO, A. (“24 horas en la vida de QUEREJETA”, RTVE 2012)

<https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-24-horas-elias-querejeta/1864447/>

SAURA, C. (2013). *Entrevista a Carlos Saura*. Conversaciones en la Fundación. Fundación Juan March (Archivo de vídeo)

<https://www.youtube.com/watch?v=tnGTryC4GoQ&t=1133s>

- (2018) *Palabras Mayores: Carlos Saura. Encuentro con Carlos Saura. La Térmica. Ponferrada* (Archivo de vídeo)

<https://www.youtube.com/watch?v=SNDbvOM5FVc&t=2231s>

- (2019) *Entrevista completa con Carlos Saura* (Sólo en rtve.es). Días de Cine. RTVE

<https://www.rtve.es/play/videos/dias-de-cine/entrevista-completa-carlos-saura-solo-rtvees/5460524/>

TRUEBA, D. (2017) *Encuentros con...David Trueba. (David Trueba en conversación con Francisco Alcántara)*. DeReajo Producciones.

<https://youtu.be/bqwwZazslzk?si=kCsLrB218KYh9AG>

ENCUESTA:

CAMBIO 16 (1983) No. 616/619. Septiembre 26 a octubre 10 de 1983.

(Encuesta reeditada en *CAMBIO 16* (1985) “Juicio Histórico al General Franco” Núm. 728, 729,730)

LEGISLACIÓN:

Real Decreto-Ley 24/1977 de 1 de abril sobre libertad de expresión

Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. *Boletín Oficial del Estado*. núm. 310, de 27 de diciembre de 2007, pp. 1-14.

<https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/26/52>

OTRAS FUENTES:

Anuarios Cine (Fuente recaudación): Ministerio de Cultura y Deporte (MECD).
Dirección General de Cinematografía. Academia deCine
<https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/anuario-cine/portada.html>

El Público (colecciones). Centro de Documentación Teatral.

- Hemeroteca ABC. www.abc.es
- Hemeroteca El País. www.elpais.es
- Hemeroteca Centro Documentación Teatral (Revista *Primer Acto y Público*)

BLOGS:

MARTÍN GONZÁLEZ, EF. (2014, 6 de febrero) Amparo Barayón Miguel (Zamora 1904-1936) Blog del Foro por la Memoria de CyL.

<https://foromemoriacastillayleon.wordpress.com/2014/11/07/amparo-barayon-miguel-zamora-1904-1936/comment-page-1/#comment-73>

-LÓPEZ, P. (19 de febrero de 2013). Chaparrita la divina. Una pizca de Cine, Música, Historia y Arte.

<https://unapizcadecmha.blogspot.com/2013/02/chaparrita-la-divina.html>

EGEA, L. (14 de setiembre de 2013). *Alegorías republicanas. De Hispania a la Niña Bonita*. Eco Republicano. Informativo Republicano Independiente.

<https://www.ecorepublicano.es/2013/09/alegorias-republicanas-de-hispania-la.html>

PELÍCULAS Y SERIES:

ALTMAN, R. (1970). *M.A.S.H.* 20th Century Fox.

ARMENDÁRIZ, M. (1984). *Tasio*. Elías Querejeta P. C., RTVE.

(de) ARMIÑÁN, J. (1972). *Mi querida señorita*. El Imán, InCine S.A, Impala

BARDEM, J.A. (1956). *Calle Mayor*. Suevia Films, Play Art, Iberia Films.

BORAU, J.L. (1975). *Furtivos*. El Imán.

CAMINO, J. (1976). *Las largas vacaciones del 36*. José Frade P. C.

-(1986). *Dragón Rapide*. Tibidabo Films, Radiotelevisione Italiana (RAI), RTVE.

CAMUS, M. (1977). *Los días del pasado*. Impala.

-(1982). *La Colmena*. Ágata FILMS.

-(1984). *Los Santos Inocentes*. Ganesh, RTVE.

- (1990). (serie) *La Forja de un rebelde*. Estela Films para TVE
- CUERDA, J. L. (1999). *La lengua de las Mariposas*. Las producciones El Escorpión. Sogetel, Canal +, RTVE.
- CHÁVARRI, J. (1984). *Las bicilcetas son para el verano*. InCine S.A, Jet Films, Impala. Productor: Alfredo Matas
- DE SICA, V. (1946). *Sciuscià*. Alfa cinematografica.
- ERICE, V. (1973). *El espíritu de la colmena*. Elías Querejeta P. C.
- (1983). *El Sur*. Elías Querejeta P. C.
- ESTELRICH, J. (1959). (telefilm). *Se vende un tranvía*. Estudios Moro.
- (1976). *El anacoreta*. InCINE S.A., Arcadie Productions, Hispano Foxfilms. S.A.E.
- F. IQUINO, I. (1956). *Un rincón para querernos*. IFISA.
- FERRERI, M. (1958). *El pisito*. Documento Films.
- (1960). *El cochecito*. Films 59.
- (1961) *Le italiane e l'amore* (Break up). Malero Malinotti, para Magic Film.
- (1973). *La Grande Bouffe*. Mara Films, Les Films 66, Capitolana Films.
- FLEISCHER, R. (1966). *Fantastic Voyage*. 20th Century Fox.
- FLEMING, V., CUKOR, G., WOOD, S. (1939). *Gone with the wind*. Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- FLEMING, V. (1939). *The Wizard of Oz*. Metro Goldwyn Mayer (MGM).
- GALÁN, D. (2005). *Pablo G. del Amo, montador de ilusiones*. Aiete-Ariane Films.
- GARCÍA BERLANGA, L. (1961). *Plácido*. Alfredo Matas y JET Films.
- (1963). *El verdugo*. Naga Films y Zabra Films.
- (1974). *Tamaño natural*. Alfredo Matas, JET Films. Uranus Productions, Verona Produzione.
- (1978). *La escopeta nacional*. Alfredo Matas, JET Films.
- (1985). *La vaquilla*. Alfredo Matas, InCINE S.A. y JET Films.

- GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (1985). *La Corte del Faraón*. Lince Films, RTVE.
- GERONIMI, C.; LUSKE, H.; JACKSON, W.; KINNEY, J. (1953). *Peter Pan*. Walt Disney Productions.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (1979). *El corazón del bosque*. Arandano S.A.
- (1982) *Demonios en el jardín*. Luis Megino P.C.
- (1986). *La Mitad del Cielo*. Luis Megino P.C.
- HITCHCOCK, A. (1948). *The Rope*. Warner Bros., Transatlantic Pictures.
- (1958). *Vértigo*. Paramount Pictures, Alfred Hitchchok Productions.
- KUBRICK, S. (1956). *The Killing*. Harris-Kubrick Productions. United Artists.
- KUROSAWA, A. (1950). *Rashomon*. Daiei Studios.
- LEONE, S. (1968). *Once upon a time in the West*. Paramount Pictures.
- LUMIÈRE, L. (1895). *L'arroseur arrosé*. Societé A. Lumière et ses Fils.
- MALLE, L. (1987). *Au revoir les enfant les enfants*. Nouvelle éditions de films et MK2: Stella Film GmbH et N. E. F. GmbH (Coproductions étrangères).
- MALRAUX, A. (1938-39). *L'espoir/Sierra de Teruel*. Les Production André Malraux, Production Corniglion Moliner, Subsecretaria de Propaganda del Ministerio de Estado.
- MARTÍN PATINO, B. (1971). *Canciones para después de la guerra*. La linterna mágica.
- (1974). *Caudillo*. La linterna mágica.
- MEIREIES, F. (2002). *Cidade de Deus*. O2 Filmes, VideoFilmes, Globo Filmes, Wild Bunch, Lumière, Studiocanal, Hank Levine Film, Lereby Produções.
- MÉLIÈS. G. (1902). *Le Voyage dans la Lune*. Georges Méliès.
- (1907). *20.000 lieues sous les mers*. Georges Méliès.
- MIGNONI, F. (1938). *Nuestro culpable*. Centro Films. F.R.I.E.P.
- MIRÓ, P. (1980). *El Crimen de Cuenca*. InCine S.A, Jet Films.
- MONICCELLI, M. (1959). *La grande guerra*. Dino de Laurentiis Cinematographica, Gray-Film.

- MONTGOMERY, R. (1947). *The Lady in the Lake*. Metro Goldwyn-Mayer.
- OLANO, L (2021). *Sender Barayon. Viaje hacia la luz* (Documental). Bigbang, Indios Beta, Asalta-mentes Creaciones.
- OLEA, P. (1978). *Un hombre llamado Flor de Otoño*. José Frade P.C., Panorámica.
- PALACIOS, R. (1987). *Biba la banda*. Casablanca Films.
- PEROJO, B. (1938). *Suspiros de España*. Hispano Film Produktions.
- PICAZO, M. (1964). *La Tía Tula*. Surco films.
- PUCHE, PEDRO. (1937). *Barrios bajos*. S.I.E. Films.
- ROSSELLINI, R. (1945). *Roma città aperta*. Excelsa Films.
- (1946). *Paisá*. O.F.I.
- ROUSE, R. (1952). *The thief*. Fran Productions.
- ROY HILL, G. (1968). *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. 20th Century Fox.
- RUIZ VERGARA, F. (1980). *Rocío*. Tangana Films.
- SÁENZ DE HEREDIA, J.L. (1941). *Raza*. Cancillería del Consejo de la Hispanidad.
- (1964). *Franco, ese hombre*. Chapalo Films.
- SAURA C. (1957). *La tarde de Domingo*. EOC (Escuela Oficial de Cine).
- (1966). *La Caza*. Elías Querejeta P. C.
- (1967). *Peppermint frappe*. Elías Querejeta. P.C.
- (1968). *La Madriguera*. Delta Films, Elías Querejeta. P.C
- (1970). *El jardín de las delicias*. Elías Querejeta P. C.
- (1973). *Ana y los lobos*. Elías Querejeta P. C.
- (1974). *La prima Angélica*. Elías Querejeta P. C.
- (1978). *Los ojos vendados*. Elías Querejeta P. C.
- (1979). *Mamá cumple cien años*. Elías Querejeta P. C.

- (1982). *Dulces horas*. Elías Querejeta P. C., Les Productions Jacques Roitfeld.
- (1981). *Bodas de Sangre*. Emiliano Piedra P. C.
- (1983). *Carmen*. Emiliano Piedra. P C.
- (1986). *El amor brujo*. Emiano Piedra. P. C.
- (1990). *¡Ay, Carmela!* Iberoamericana Films, Ellepi, RTVE.
- (1991). *Sevillanas*. Juan Lebrón P.C.
- (1995). *Flamenco*. Juan Lebrón P.C.
- (1996). *Taxi*. Iberoamericana Films.
- (1998). *Tango*. Alma Ata, Astrolabio Producciones, Argentina Sono Films S.A.C.I.
- (1999). *Goya en Burdeos*. Iberoamericana Films.
- (2004). *El séptimo día*. Lola Films.
- (2016) *Jota*. Telefónica Studios, Movistar+, Aragón tv, Tresmonstruos Media.
- (2021). *Rosa rosae. La Guerra Civil*. A13 Creaciones.
- SAU, A. (1937). *Aurora de esperanza*. S.I.E. Films.
- SPIELBERG, S. (1981). *Raiders of the Los Ark*. Paramount Pictures & Lucasfilm.
- (1982). *E.T. The Extra-Terrestrial*. Universal Pictures, Amblin Entertainment.
- TARANTINO, Q. (1997). *Jackie Brown*. A Band Apart, Miramax, Lawrence Bender Productions.
- THORPE, R. (1939). *Tarzan finds a son!* Metro-Goldwyn Mayer.
- TRUEBA, F. *El año de las luces*. Iberomamericana.
- (1992). *Belle Époque*. Fernando Trueba P. C., Lola Films, Sogepaq.
- (2002). *El Embrujo de Shanghai*. Lola Films, Pyramide Productions.
- VELO, C., DOMINGUEZ RODIÑO, E. (1939). *Romancero Marroquí*. Alta Comisaría de España en Marruecos, CEA.
- VIDOR, K. (1946) *Duel in the sun*. David O. Selznick & Metro-Goldwyn-Mayer.

- VISCARRET, F. (2017). *Sauras(s)*(Documental). Partida, Imval Producciones.
<https://filmin.es/pelicula/sauras> en @filmin
- VISCONTI, L. (1943). *Ossessione*. Industrie Cinematografiche Italiane.
- VON STENBERG, J. (1941). *Shanghai Gesture*. United Artist.
- WELLES, O. (1941). *Citizen Kane*. RKO.
- WOOD, S. (1935). *A Night in the Opera*. Metro Goldwyn Mayer.
- ZINNEMANN, F. (1953). *High Noon*. Stanley Kramer Productions. United Artists.

CANCIONES Y MÚSICAS:

- Anónimo (popular) (~1812) ¡Ay, Carmela! (o *El paso del Ebro, o ¡Ay, Manuela!*)
<https://www.youtube.com/watch?v=Fko5fYIBJFU>
- Anónimo (popular) (¿?). *Chaparrita, la divina*.
<https://www.youtube.com/watch?v=68p3oIW0Mu8>
- MOSTAZO, J. y PERELLÓ, R. (1933). *Mi jaca*, en Estrellita Castro. El Suspiro de la copla...Cielo Andaluz (recopilatorio,2006).
<https://music.youtube.com/watch?v=GFhEd9aKIgk>
- ÁLVAREZ ALONSO, A. (1902). *Suspiros de España* (música), en Concierto Voces por la Paz, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=s9YjFrm0BQs>
- ÁLVAREZ ALONSO, A., ÁLVAREZ J.A. (1938). *Suspiros de España* (música y letra), Estrellita Castro en filme *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938).
<https://www.youtube.com/watch?v=s9YjFrm0BQs>
- SOROZABAL, P., CARREÑO, A.C., RAMOS de CASTRO, F. (1934) Dúo de Ascensión y Joaquín en *La del manojo de Rosas* (Zarzuela).
https://www.youtube.com/watch?v=K3Ur5NRXT_w
- ORTIZ de VILLAJOS, A., JOFRE de VILLEGAS, A. y BOLAÑOS, M, (1925). Al Uruguay. En filme *¡Ay, Carmela!* (1990, Saura).
<https://www.youtube.com/watch?v=BQ2VhnBNsiw>
- GRENET, E, (1927) ¡Ay, Mamá Inés! En *La Niña Rita* (Zarzuela, 1930), estrenada por Rita Montaner. <https://www.youtube.com/watch?v=XbiG68Undlk>
- PENELLA, M. (1927). *En Tierra extraña*, estrenada por Concha Piquer.
<https://www.youtube.com/watch?v=vALudIwQYCo>
- GARRIDO, M. y GARCÍA, M. (1976). Sevillanas de colores. En *Sevillanas del buen recuerdo*. Hispavox. <https://www.youtube.com/watch?v=xc7LTqu8FnQ>

PERALES, J.L. (1974). *Porque te vas*. Jeanette en *Seguiré amando*. Hispavox.

<https://www.youtube.com/watch?v=TjUhXbGdLYo>

ESPINOSA de los MONTERO, M. (1761) *Marcha Real, Marcha Granadera o Marcha de los Granaderos*. <https://www.youtube.com/watch?v=ITwuz9RFhV0>

COPONS, J.M. (1820). *Himno de Riego*.

<https://www.youtube.com/watch?v=IqarvkV3puI>

SALAZAR, E. (1980). Me quedo contigo. Los Chunguitos en *Pa ti tu primo*. EGO Musical. Emi. <https://www.youtube.com/watch?v=hvvXaFNfW84>

MICHELE, R., RUCCIONE, R. (1935). *Facceta nera*.

<https://www.youtube.com/watch?v=tw2wNctdhcY>

SCHILLER, F., HULAND, L (1809/1895). *Ich hatt einen Kameraden* (Yo tenía un camarada). https://www.youtube.com/watch?v=FCCSr-_PNaE

TELLERÍA, J.; ALFARO, J.M.; RIDRUEJO, D.; DE FOXÁ, A, MIQUELARENA, J.; MOURLANE MICHELENA, P Y PRIMO DE RIVERA, J.A. (1934). *Cara al Sol o Amanecer en Cegama*. <https://www.youtube.com/watch?v=qK1K-jDkC0c>

ANEXO I

El presente ANEXO bebe, resume y versiona el brillantísimo y claro trabajo de J.A. Pérez Bowie “La Adaptación Cinematográfica a la luz de algunas aportaciones recientes” (Pérez Bowie, 2010). A juicio del autor de la presente investigación, poco se ha avanzado en los últimos años que no señalaran ya Pérez Bowie y los autores que comenta y repasa. El estado de la cuestión que se plantea sigue más o menos igual y solo el desarrollo tecnológico y los nuevos hábitos de consumo han añadido una pregunta al tema: ¿De qué hablamos? ¿De teatro y cine o de teatro y audiovisual? ¿A qué se considera cine y en qué se diferencia de lo que se denomina producto audiovisual? A partir de esta cuestión, capital, se podría empezar a establecer los diferentes planteamientos teóricos (la esencia del cine, el cine y cómo le influye la recepción y modo de disfrutarlo y consumirlo, relaciones Literatura y Teatro-Cine, las adaptaciones, etc...).

Estudios Literatura-Cine y las adaptaciones, una aproximación.

Plantear un trabajo con un mínimo rigor entre una obra teatral y un guion cinematográfico, como es el caso de la presente investigación, requiere revisar, aunque sea someramente (pues la presente investigación no versa exactamente sobre ello) el ámbito de la historia de las investigaciones y los estudios que se han realizado a lo largo del tiempo sobre las relaciones entre la Literatura y el Cine en general y más concretamente entre Teatro y el Séptimo Arte.

Los autores que han expuesto, en mayor o menor medida, explicaciones a este “idilio” entre ambos lenguajes desde un punto de vista teórico son numerosos. También en el terreno epistemológico. Es lógico porque desde el periodo silente del cinematógrafo se utilizó la literatura, de alta y baja estopa, como una de las más significativas fuentes de inspiración para producir películas. Incluso un autor de aquella primera etapa, como es S. M. Eisenstein, consideraba a Charles Dickens y su manera de narrar como un creador precinematográfico que ya relataba la manera del Cine. Tal vez fue el Cine y sus pioneros quien al emular la manera de narrar del escritor británico los encontraron perfectos para pregeñar los primeros balbuceos filmicos con pretensiones de establecer una narración. Es decir, vieron que las herramientas y maneras narrativas de Dicken se adecuaban perfectamente a la idiosincrasia o naturaleza de este invento y a partir de ello podía establecer un lenguaje particular y propio del Cine. Lo cierto es que el cineasta letón ya

comparaba durante la segunda década del siglo XX sus elipsis y maneras de establecer el relato dickensianas con el cine del padre del lenguaje cinematográfico David W. Griffith:

Desde allí, desde Dickens, desde la novela victoriana nacen los primeros brotes del filme americano estético, para siempre ligados al nombre de David Wark Griffith. Aunque a primera vista pueda no parecer extraño, lo consideramos, sin embargo, incompatible con nuestros conceptos tradicionales de cinematografía, en particular los conceptos que asociamos en nuestras mentes con el cine americano. Pero esta relación es orgánica en realidad, y la línea *genésica* de descendencia es completamente consistente (Eisenstein, 1989, pp. 249-254)

En sus páginas de *Teoría y técnica cinematográficas*, el soviético recuerda cuando Griffith se “inventó” la novedad del montaje paralelo en *Enoch Arden* (*Después de muchos años, 1908*) y que tuvo una discusión con Linda Arvidson Griffith, quien le repuso que no se entendería nada. Presuntamente, forma parte de la leyenda, Griffith contestó diciendo que así era como escribía Dickens. Sin duda, Eisenstein reconoce de esta manera al cineasta americano y le considera un visionario al confiar en la inteligencia del público para comprender un relato audiovisual establecido o contado, en sus líneas generales, de la misma manera a como se propone hoy en día y que consideramos cinematográfica. Él fue quien se percató de que las técnicas y recursos narrativos de Dickens y también de Mark Twain eran perfectamente válidos para aplicarlas al cine (Eisenstein, 1989, p. 255)

Los trasvases entre Literatura y Cine han sido tema de estudio, análisis y debate desde las más diversas perspectivas. Las recensiones, comparativas, investigaciones y planteamientos no se limitan a la simple adaptación fílmica de textos literarios. Incluso se ha intentado definir y denominar el grado de fidelidad al texto fuente de un medio frente al otro estableciendo diversas denominaciones más o menos matizadas pero que se pueden concretar en ilustración/ creación/recreación. La corrección posterior de estos términos con el fin de redefinirlos y trabajar en el fenómeno real que se produce en el proceso de la adaptación -traducción, traslación, transducción, transferencia, etc...- es prácticamente infinito y casi una entelequia: se trata de una transformación sinigual,

supone el cambio de un medio a otro de naturaleza completamente diferente lo que revela una mutación complejísima. Es muy difícil, casi imposible acotar y reducir tan mágica y sin duda fascinante transformación (Pérez Bowie, 2004, p. 278).

Luis Miguel Fernández (2002), por ejemplo, asume que hay que hablar de recreaciones en estas transformaciones. Que se trata de un proceso de adaptación o acomodo para dejar claro que se trata de dos lenguajes diversos sin que prevalezca, tenga mayor rango o superioridad, uno sobre otro. Fernández considera que convertir una obra literaria en película constituye el paso de una estructura significativa a otra que implica, a su vez, que se modifique la estructura de significación. Fernández aclara que tan traumático proceso provoca que varíen las situaciones comunicativas pues hasta las formas de consumir del individuo tan diferentes lenguajes implican que se utilicen diferentes mecanismos de percepción. Esto provoca que, en la transformación de un objeto a otro, se oriente según el caso, más o menos el producto u obra resultante hacia el sistema de llegada o al de salida del proceso de comunicación (Fernández, 2002, pp.13-14).

El mismo J. A. Pérez Bowie reconoce que ya solo el intento de cercar o acotar el concepto de adaptación Literatura/Cine es realmente complicado y difícil de establecer:

A la complejidad derivada de la amplitud de fenómenos englobables bajo la etiqueta de *adaptación* habría que sumar las dificultades que entraña el proceso adaptador entre las que se encuentran inherentes a la diversidad de lenguajes utilizados por el texto de partida y por el texto final, las imputables a la defectuosa comprensión, análisis o lectura de aquel, las atribuibles a las limitaciones creativas y expresivas del adaptador o a otros co-creadores del producto final sin las que impone el hecho de ser el cine, además de un arte, una industria sometida a un conjunto de reglas, convenciones y determinaciones económicas. (Pérez Bowie 2004, p. 279)

Sin embargo, y como ya se ha señalado, las investigaciones y estudios sobre Literatura y Cine o viceversa no versan únicamente sobre las adaptaciones. Se extienden a otros innumerables aspectos sobre estas dos fabulosas artes: el estudio de las relaciones entre un determinado escritor y el cine, las investigaciones de carácter histórico sobre la

adaptación, las relaciones generales entre Literatura y Cine, los manuales de guion que abarcan también aspectos vinculados a la adaptación o los estudios de tipo metateórico (Cattrysse. 1992, p. 2). Estas relaciones comprenderían desde las influencias de la Literatura sobre el Cine y viceversa en un viaje de ida y vuelta, los fenómenos de intertextualidad entre ambos, como los que ocurren en aquellas obras que fabrican un lenguaje mixto o una especie de fusión entre el lenguaje literario y cinematográfico que, a juicio de esta investigación, no terminan de funcionar y han encontrado en otros soportes (televisión, internet y las redes sociales) y medios su razón de ser. Bowie y otros autores mencionan otras narraciones híbridas de difícil ubicación genérica como novelas-filme, los cinedramas, poemas cinematográficos, etc. Aunque con los años, lo cierto es que la realidad ha desarrollado otras mil y una formas del audiovisual apenas imaginadas hace apenas dos décadas y en las que, como siempre, el desarrollo tecnológico (móviles, tablets, smartphones) y las costumbres y hábitos de recepción de la sociedad han influido decisivamente. Esta investigación se ha planteado una manera de aproximarse a las adaptaciones a la pantalla de textos literarios a partir de un caso concreto. Para ello ha revisado estudios similares teóricos y las aportaciones metodológicas más relevantes, pero, finalmente, solo puede constatar que existen casi tantos estudios como películas nacidas de la literatura y el terreno es tan abundante que solo puede ofrecer el presente resumen del asunto.

Hace décadas que los enfoques metodológicos del fenómeno de la adaptación tienen en común el reconocimiento de la independencia entre el producto resultante y el texto de partida. Ya los formalistas rusos, pioneros en el estudio de estas relaciones, introdujeron varios conceptos operativos comunes al análisis de ambos medios artísticos (forma, función, organización narrativa). Distinguieron entre dos lenguajes perfectamente diferenciados; así Eikhenbaum, en 1926, se refiere a la necesidad que el cine tiene de argumentos procedentes de la literatura al enunciar que “de ningún modo se trata de someter el cine a la literatura, pues incluso cuando la trama es adaptada, el argumento se organiza de manera original en la medida en que los medios, los elementos mismos del discurso cinematográfico, son originales” (Eikhenbaum, 1998, pp.199 y 200).

Quienes se enfrentan al fenómeno de la adaptación, defendieron a menudo, allá por la década de los 60 y hasta finales de los 80 fundamentalmente, la supremacía del texto literario: así lo plantean André Bazin (1990, p. 116), Alain García (1990, p. 203), o George Bluestone (1971); este último, no obstante, sostiene que la independencia del

filme sobre la novela no prescinde totalmente de lo que denomina “tiranía del texto de partida” (Bluestone, 1971, pp. 62-64 y 89-90). Otro autor, Pío Baldelli (1966), tampoco niega la dependencia del filme adaptado al texto original cuando establece las posibles tipologías y distingue tres categorías negativas: la adaptación con fines comerciales, la subordinación fiel o servidumbre al texto literario y el filme que rellena las indeterminaciones de aquél. Formula una cuarta opción: aquella en la que el texto literario sirve de partida para una creación original (Baldelli, 1966. p. 51). El autor habla en algunos casos de autonomía del film, con lo que se crea una distancia entre ambos objetos en los que la obra original supone un simple pretexto y reclamo y se impone la personalidad de los autores del fims. En otros casos de saqueo y de simplificación de tal manera que se puede llegar a perder el espíritu de la obra.

Geoffrey Wagner diferencia claramente entre transposición (adaptación fiel), comentario (introducción de un sinfín de variantes) y analogía (una desviación voluntaria con la clara intención de crear una obra artística completamente diferente) (Wagner, 1975, pp. 219-231). Dudley Andrew, propone una tipología de la adaptación que se fundamenta también en tres grados o aspectos: fuente reconocible, a pesar de las transformaciones (lo denomina préstamo); una reflexión creativa sobre el texto literario, que puede llegar a ser un diálogo con aquel (intersección) y, por último, la versión fiel al esquema narrativo del texto de partida. Sobre este último explica que, a pesar de que existan cambios en el tono, el ritmo, la instancia narradora, etc... (es lo que llama fidelidad de transformación) (Andrew, 1984, pp. 96-106) se consigue respetar el espíritu de la obra. Dudley Andrew aporta respecto a sus colegas pretéritos la voluntad de diferenciar, cuando trabaja una adaptación, entre el estrato discursivo y el estrato narrativo del texto origen o fuente. Afirma categóricamente que las películas deberían ser consideradas actos independientes del discurso (nuevos y no deudores).

No se puede hablar sobre adaptaciones sin mencionar la relevante contribución que desde el terreno de la semiótica se hace a partir de los años ochenta del siglo pasado. Principalmente estos trabajos se enfocan en la atención que prestan a los aspectos discursivos del filme. Gianfranco Bettetini es un precursor al referirse a la dimensión extratextual a la hora de enfrentarse a las adaptaciones. Reconoce que adaptar una obra literaria no puede abordarse desde el marco único de la translación o transducción del universo semántico de una lengua natural a otra o de un sistema semiótico a otro. Hay que detenerse en el componente pragmático, puesto que todo texto es la manifestación de

una estrategia comunicativa y su “traducción” exige la restauración de las instancias que participan en la enunciación (Bettetini, 1986, p. 93).

La clasificación de Bettetini aporta varias novedades pues distingue entre adaptaciones que son traducción rigurosísima de la narración propuesta por el texto de partida y otras más pendientes de la “atmósfera ambiental” del texto-fuente que lo originó y en la que se mantienen y predominan los valores ideológicos. También señala que existen aquellas adaptaciones que plantean una comparación directa o dialéctica, cuando no directamente una confrontación, con ese texto-fuente basado en el género en que se pretenda suscribir la nueva obra (película). Es entonces cuando predominan o se privilegian los elementos audiovisuales sobre los literarios. Finalmente menciona aquellas adaptaciones en que la matriz literaria es sólo una excusa, un “pre-texto” que después se desarticula y reinventa en un universo de escritura casi siempre completamente autónomo respecto del original (Bettetini, 1986, pp. 98-100).

Entre las aportaciones que traspasan el marco intertextual, hay que referirse a las propuestas de Toury (1980, pp 19-24), quien se enfrenta a la adaptación fílmica como un proceso de traducción o transducción. Según él, ambos medios parten de un texto y producen textos (como imagen y como representación), los dos representan a la vez un proceso de transformación y de transposición de textos. Este investigador mantiene que existen elementos invariables que se transponen o transducen del texto origen (1) al texto destino (2). Toury no postula necesariamente la existencia de una relación particular entre los sistemas semióticos subyacentes en cada texto (los procesos de transferencia textual son irreversibles por lo que desde un texto 1 es posible llegar a diferentes textos 2 que se relacionen de diferente manera con aquél; y viceversa, es posible reconstruir diversos textos 1 hipotéticos a partir de un solo texto 2. Los dos procedimientos instalan un contexto comunicativo análogo sobre varios puntos básicos, entre ellos las mismas instancias comunicativas.

Patryck Cattrysse aborda la cuestión desde de teoría de los polisistemas formulada desde la literatura por Itamar Even Zohar (1978). Cattrysse se apoya en la diferencia que Even Zohar expone cuando describe un sistema tan complejo como la literatura: distingue entre “funcionamiento autónomo” (la literatura tiene sus mecanismos para gestionar la conservación y evolución de las prácticas literarias) y heterónimo (el sistema no funciona en el vacío: las prácticas literarias están a la vez determinadas por factores externos). Por ello, lo literario no puede concebirse sin el resto de los sistemas (artísticos y no artísticos,

socioculturales, políticos, etc.) que le rodean (Cattrysse, 1992, p. 32-33).

Michael Serceau (1999) intenta un acercamiento global a los problemas teóricos que plantea la adaptación cinematográfica. Mientras que el trabajo de Cattrysse es deudor y está emparentado con los presupuestos teóricos de Even-Zohar, Serceau realiza una revisión de todas las teorías precedentes en el intento de trazar un esquema explicativo total que permita abarcar el fenómeno desde todos los flancos.

Serceau parte de una necesidad de superar los enfoques únicamente intratextuales. Para él, la adaptación no es sólo una traslación, trasposición o simple transducción, no se trata de una réplica audiovisual de la literatura, sino un modo de recepción y de interpretación de temas y de formas lingüísticas: se articulan el género, el relato, el personaje, la imagen, el mito, el tema o el mitema. La adaptación es, en sí misma, un modo de lectura, la cristalización de la sustancia temática que circula entre la literatura y el cine. Para Serceau la adaptación no se inscribe en las alternativas de ilustración frente a la recreación o fidelidad frente a originalidad. Es una intersección, un punto de encuentro no solo de literatura y cine (aunque también de literatura y teatro, de teatro y cine, de pintura y cine), de modos diferentes de semiotización. Es decir, el autor francés considera su carácter sígnico, pero también el aspecto fenoménico o fenomenológico. Es decir, considera diversas maneras de transformar el universo a significar en otro universo significado. Serceau plantea el problema de cómo articularlo, del retorno, de la obsolescencia o de la permanencia de diversas formas de la representación (Serceau, 1999, pp. 9-10).

Serceau establece un estudio de la adaptación fílmica en términos de normas y de sistemas, siempre desde dos aspectos: por una parte, desde la adaptación en su contexto de llegada y, por otro, desde los mecanismos que determinan el proceso de transformación en la adaptación. En definitiva, estudia la adaptación como texto terminado y/o como proceso de transferencia. Examina, pues, cómo el texto 2 ha adaptado el texto 1 y también en qué medida la selección de los elementos primeros y el proceso de transferencia se han producido en función del papel del texto 2.

Michel Sarceau concluye -tras revisar las posturas teóricas en torno a la cuestión de la adaptación a partir de los años veinte: Delluc, Artaud, Epstein, Metz, Bazin, Ropars, Zaraffa, etc...- que la adaptación se somete a normas impuestas, a partir de las cuales se apropia o vampiriza del original en un sentido mensurable. Es el producto de una dialéctica entre la obra literaria, el contexto sociohistórico y los códigos de una cultura.

Cree que, al final, lo importante es la permanencia o el desfase de los códigos culturales.

Sarceau, afirma que toda adaptación es de hecho un testimonio. No importa su originalidad si no que se trata de una particular recepción de la obra literaria. No es posible, pues, desde esta perspectiva, atenerse exclusivamente a las relaciones inmediatas y explícitas que la adaptación mantiene con la obra original. No puede separarse de referencias de otras obras literarias y cinematográficas que la preceden y, a la vez, de aquellas producidas en el mismo campo histórico y cultural.

En suma, la adaptación puede ser, para Michel Sarceau, un simple producto de la ideología, de la estética, de la temática o de la mitología de una época. Es decir, hija de su momento de creación y producción. Puede también efectuar un desplazamiento, ser una condensación, una cristalización. Quizás consiga, incluso, ser más “fundadora” que la obra original: forma siempre abierta –asegura este autor–, la adaptación es más que un lugar de encuentro, es un estado del texto al que pertenece la obra de referencia (Sarceau, 1999, pp. 174-175).

Otros autores y trabajos que merece la pena reseñar son, por ejemplo, los de Millicent Marcus quien trabaja en un plano más epistemológico, de casos prácticos, sin enunciar un postulado teórico sobre la adaptación. Se basa en diferenciar dos estratos, historia y discurso, en un rechazo de los modelos comparatísticos (o comparativos) tradicionales que examinan el filme adaptado desde la perspectiva del texto-origen o texto-fuente (Marcus, 1993, p.15). Por este rumbo trabaja McFarlane (1996), quien distingue en elementos transferibles de un medio a otro, como la historia, y otros intransferibles propios del sistema de significación de cada medio. Por ejemplo, los pertenecientes al plano del discurso.

Teatro y Cine (Helbo y Jost)

El proceso de adaptación de Teatro y Cine y la transformación de textos teatrales en particular; difiere en gran medida frente a los textos narrativos y recorre un proceso que se ha analizado desde distintos enfoques, tal y como ha comentado, explica y profundiza el profesor Pérez Bowie en su excelente trabajo *La Adaptación Cinematográfica a la luz de algunas aportaciones recientes* (Pérez Bowie, 2010).

El estudio más completo en cuanto adaptaciones Teatro y Cine, o viceversa, puede ser el de André Helbo (1997), quien sostiene que la adaptación ha de ser afrontada centrándose en los procesos enunciativos: o sea, combinar procedimientos

intrasemióticos e intersemióticos para relacionar los elementos textuales y contextuales. Propone estudiar la intencionalidad del autor y la atención espectral. El resultado de este enfoque se resume así: para que un filme sea una obra no basta con que el autor haya organizado diferentes estratos enunciativos alrededor de una intención estética, sino que es necesario que el espectador, abandonando la sola necesidad narrativa que le permite comprender el relato, busque otra lógica.

El nexo entre teatro y cine radica en su raíz común, la categoría visual, pero la analogía no puede ir mucho más allá. El carácter efímero, aleatorio de la representación, la subordinación de la imagen teatral respecto a la recepción de público (deudor de la interacción del público, de la sala donde se representa, de la cultura del espectador) contrastan con la imagen cinematográfica, que una vez registrada, tomada, ya no depende del momento de la representación. Además, existen procedimientos narrativos (la fragmentación o el montaje, por ejemplo) que ligan al cine con la escritura literaria consumada antes de la recepción. La elaboración de una película se construye por la elaboración de un guion, que es distinto del texto teatral y por un montaje y una fragmentación. Esto supone una narratividad fílmica, distinta de la diégesis mimética. En suma, no se puede considerar el teatro escenificado o espectacular y las películas como procesos equivalentes en cuanto a percepción, hay que pensar en las adaptaciones del teatro al cine como la transformación de una “visión directa” en una “visión inducida”.

Sostiene Helbo que la doble enunciación no es una característica del discurso fílmico. Afirma, pues, que en general se tiende a borrar al enunciador y a privilegiar el relato. El resultado es un efecto de asertividad (manera de expresar adecuadamente), de naturalización, muy propia del cine: si el teatro utiliza el cartón piedra para construir sus símbolos, el cine tiende a lo aparentemente real. Disfraza el cartón piedra de verosimilitud; al contrario del teatro, la imitación debe ser siempre perfecta. Por ello, la utilización de convenciones realistas o de símbolos (pone como ejemplo la figuración del agua en *E la nave va*, que dirigió Fellini en 1983, pero también le valdría *Amarcord*) dotan a la película de una dimensión teatral, si es que eso es lo que se llama teatral.

Helbo afirma que la creación es un proceso abierto, alimentado de herencias anteriores, de repeticiones, transformaciones, acumulaciones y variaciones. Tanto las reescrituras de textos teatrales como las adaptaciones cinematográficas dialogan desde el contexto, la situación, las claves históricas y la tradición (autoreferencias, postulados y acervo del espectador, versiones anteriores...). El francés le da gran importancia a los

paratextos en virtud de cómo influyen en la recepción de la obra teatral y cinematográfica: el *marketing*, las entrevistas, promoción, los afiches...

Este investigador, tipifica las diferentes maneras de transducir el texto teatral a la pantalla. Primero distingue entre la captación directa de un espectáculo y la intervención que adapta la representación al medio filmico. Sería el *grado cero* de la práctica adaptativa y se refiere a los registros filmados de representaciones teatrales señaladas, también de las retransmisiones televisivas (en directo o en diferido) de una obra de teatro. No obstante, aunque la cámara proporciona un testimonio fiel de una puesta en escena, no está tan claro que pueda captar la trascendencia, recuperar la magia del momento de una dramaturgia.

Helbo también ofrece y señala otra vía, con varias posibilidades: la reconstrucción o grabación de diversas representaciones para luego a seleccionar y montar los fragmentos; la *reconstrucción creativa* que se basa en captar o registrar un material utilizado para el teatro y someterlo a un discurso cinematográfico alejado de la representación (pone como ejemplo el *Marat-Sade*, 1967, de Peter Brook) y la creación, en la que el hecho teatral filmado no es deudor de una representación inamovible sobre la escena, sino que se construye en función de la sola “ideología” de la cámara (como ejemplos: *El baile*, 1983, de Ettore Scola, y *Macbeth*, el que rodó en 1971 Roman Polanski). Helbo remata esta vía planteando variaciones intermedias o a medio camino: por ejemplo, la utilización de decorados visiblemente teatrales, aunque con un lenguaje cinematográfico. *Campanadas a Medianoche* (Welles, 1965), *Carmen* (1983) y *El rey Lear* (1971) de Brook o las últimas obras históricas que hizo Eric Rohmer.

Termina Helbo, analizando un problema casi filosófico: los límites de la captación. Se pregunta si es posible rodar, filmar, de manera “inocente”. Respetar la objetividad de una representación teatral. Afirma que toda filmación supone la puesta en juego de unos mecanismos que destruyen parte de la teatralidad. Sostiene que la “*captación*”, réplica de un espectáculo cuyos códigos permanecen inalterados, no es tal. Plantea denominarlo “*notación*”. Es decir, imaginar significantes e integrarlos en un sistema semiótico (filmico) para trasponer la significación global (la dramaturgia, la teatralidad) de un sistema original.

François Jost, es otro reconocido estudioso y maestro que ha profundizado en las adaptaciones al cine de textos teatrales (1991a, 1991b). Según él, la diferencia más importante entre teatro y cine es que el primero es un arte para el cual la intencionalidad

es más grande que para el cine. Expone que en la escena todo está premeditado, no existe nada que no haya sido elaborado y/o construido. Sin embargo, la casualidad o azar en el cine, es un factor decisivo y que a menudo se busca. Opina que es discutible la intencionalidad de miles de detalles visuales y sonoros que el espectador recibe desde la pantalla.

Jost parte de estas premisas, para asegurar que los rasgos formales que permiten caracterizar una información sonora o visual son: redundancia y ruptura. Es decir, que un detalle mostrado se convierte en señalado y ostensible por la redundancia. Avisa al espectador cuando la información es intencionada, se trata de una premeditación narrativa: existe en y por el relato, está señalado y fijado para que el espectador lo comprenda de manera inequívoca.

Jost, a continuación, se refiere y explica la ruptura como un concepto vago y polisémico que puede plantear problemas en el espectador. Un ruido en el mensaje, algo que no encaja en el decorado, un corte en la película o una elipsis espacial brusca, pueden recibirse y comprenderse de muchas maneras. Lo aparentemente arbitrario puede serlo o no, a menudo resulta dudosa su intencionalidad en el discurso. Esto provoca que el espectador busque un sentido más allá de la narrativa porque esta ruptura no le aporta nada y solamente muestra el torpe deseo del realizador de comunicar algo. Jost sentencia que supone una tendencia de lo visual a auto justificarse bajo una supuesta coherencia plástica, o estética. Lo que se conoce como pertinencia artística.

Cuestionarse la preminencia de Cine o Teatro en cuanto intencionalidad narrativa es un debate casi secular. Jost menciona a Jean Marie Schaeffer y su trabajo “*Porquoi la fiction?*” (1999). Schaeffer mantiene que, en el teatro, contar una historia no tiene por qué asumirlo un narrador: Jost cree que Schaeffer parte de una premisa muy clara: narratológicamente no es necesario tener en cuenta un reclamo narrador como así se demuestra en el teatro y, sin embargo, en el cine eso ocurre. Es decir, que cuando la percepción audiovisual recibe la narración, no es posible hablar de relato. Explica que se deja ver y oír como una representación perceptivamente accesible de una secuencia de acciones; desde el momento en que es contada (en el sentido técnico del término), se da a leer como enunciada por un narrador. Esta diferencia entre representación y relato viene de la antigua Grecia; de Aristóteles y su *Poética*, cuando se distinguía en la manera de narrar en *mímesis* y *diégesis*. En la primera el autor se disipa tras los personajes y en la otra en los que habla en su nombre.

Los griegos definían así los géneros, pues se representaban de una u otra manera y no existía un director de escena. Sin embargo, Jost asegura que, en la actualidad, esto supondría rechazar la mediación del transductor, despreciar al espectador y negarse a comprender las diferencias entre Cine y Teatro. Sostiene, entonces, que en el teatro la representación implica que el texto dramático se selecciona (desde la elección y elaboración del contenido a la construcción elaboración de la puesta en escena) y que el espectador teatral nunca sabe exactamente lo que el director ha puesto delante de sus ojos. Françoise Jost cita entonces a Anne Ubersfield al referirse a la manera de ver teatro y cine. Explica que la visión que tiene el espectador en el teatro no es fruto de una fabricación anterior, sino el producto de un trabajo perceptivo del espectador en todos los momentos de la representación. Es por ello que Jost concluye que el teatro se distingue originalmente de las adaptaciones cinematográficas por la manera de dirigir o fijar la mirada del público. El director de teatro no puede más que mediante rupturas (iluminación, movimiento brusco del actor, entradas y salidas de escena) pero sin recurrir a mecanismos de ostentación y el de cine sí. El director de cine puede hasta liberarlo de su butaca.

Resumiendo, Jost y Helbo sostienen la misma tesis, y es que considerar el Teatro y el Cine como procedimientos equivalentes de percepción no es útil ni real. Hay que pensar en las adaptaciones y plantearlas como la sustitución de visiones directas por visiones inducidas. Es decir, indirectas, elaboradas por el espectador a partir de indicios o de ejemplos y concrecciones.

Estado de la Cuestión en España.

Existen en España trabajos sobre la adaptación cinematográfica que son, en muchos casos, importantes aportaciones a las relaciones entre Literatura y Cine, y Teatro y Cine en concreto. No obstante, y tal y como ocurre en el resto del orbe, la llegada de las plataformas y del Cine por la red, los nuevos hábitos de consumo han provocado que los auténticos estudios serios sobre el Cine y no la Televisión o los telefilmes y las series se hayan visto desplazados de alguna manera. Las investigaciones canónicas de los Ríos Carratalá, Urrutia, Peña Ardid, Sánchez Noriega y Sánchez Biosca, apuntadas en la presente investigación, continúan resultando las más significativas en cuanto a las relaciones de ambas artes y los trasvases resultantes desde cualquier prisma desde el que se estudie.

Jorge Urrutia (1984) reflexionó y abordó las relaciones entre Cine y Literatura desde

varios frentes. Primero se refiere a cuestiones principales de la teoría del cinematográfica, aunque destaca sobremanera su capítulo acerca de los métodos para estudiar estas relaciones literario-fílmicas. En sus páginas se detiene a comentar la tipología establecida por Pío Baldelli a la que añade una sexta posibilidad: la adaptación que usando la obra literaria como punto de partida ofrece una reelaboración o crítica de la misma; se constituye, así, en el cine un “asedio crítico” que propone nuevas lecturas del texto en cuestión (Urrutia, 1984, pp. 10-11). Por otro lado, en su argumentación, manifiesta la necesidad de separar en el análisis de la adaptación, el plano de la historia y el del discurso. Urrutia, al referirse a una supuesta equivalencia entre el texto original y adaptado, manifiesta que la estructura de una historia es independiente del lenguaje que la dé a conocer:

La correspondencia entre el plano de la expresión y el del contenido no se produce entre los elementos, sino entre las unidades. La narración gobierna profundamente en la ficción. (...) La expresión actúa sobre la forma del contenido, pero pudiera no ejercer influencia sobre la sustancia del contenido (Urrutia, 1984, p.78).

Pere Gimferrer (1985) y Carmen Peña Ardid (1992) tienen dos de las aproximaciones más completas que sobre las relaciones entre la literatura y el cine se han escrito. Sin embargo, abordan el asunto de manera tangencial, dentro de un estudio general de la cinematografía. Quesada (1986), Mínguez Arranz (1998) o Ríos Carratalá (1999), tampoco avanzan en la dimensión teórica del tema, aunque ofrecen un detalladísimo repaso sobre las principales corrientes e ideas sobre la cuestión.

El trabajo de Virginia Guarinos sobre la adaptación teatral (Guarinos, 1996), puede considerarse, a pesar del tiempo transcurrido, el más riguroso y brillante tratado en cuanto a las relaciones Cine-Teatro y las adaptaciones en general. Sus postulados sí que avanzan o plantean novedades que aún no se han siquiera aproximado otros. Para Guarinos no puede hablarse de “teatro filmado”, pues lo considera una categoría inexistente, tal y como se señala y se referencia a la profesora de la Universidad de Sevilla en la presente investigación. Ella explica que en el teatro lo más importante es construir situaciones y en el cine, sin embargo, lo relevante consiste en producir enunciados. Guarinos manifiesta que el cine teatralizado también produce fundamentalmente enunciados, aunque éstos

conlleven en su interior más situaciones que otros relatos filmicos. Desde el momento en que se rueda una película que contiene teatro, el discurso es la representación y no al revés (la representación no es por tanto el discurso). Así, no sólo no existe un cine teatralizado, separado del narrativo, si no que el teatro filmado no existe (Guarinos, 1996, pp. 113-114).

El teatro no es narrativo, no existen estructuras con la sintaxis de la narración fílmica, que es icónica y audiovisual. La puesta en escena es la base de la cadena de producción cinematográfica, material diríamos profílmico. No existe un texto escénico agregado en otro autónomo que lo engloba. Virginia Guarinos, inspirada posiblemente en Patrice Pavis, mantiene que el teatro no existe como evento escénico filmado, sino como temática o como escenario para una historia recompuesta o reescrita para la pantalla. Quien habla de adaptación, se refiere a reescritura, reconstrucción de la intriga, del hecho dramático y escénico. Esta libertad existe respecto a la obra en sí, en cuanto a sus contenidos, pero no con respecto a la teatralidad como un elemento comunicativo. El modo de emisión y recepción se refleja en el discurso. La puesta en escena para cine teatralizado se hace pensando en el lugar donde se encuentra ese tragaluz de lo infinito que es la cámara. Se elimina lo teatral en la película, pero se potencia la intención sobre un determinado tipo de sintaxis y de ver ese decorado que sí es profílmico. La puesta en escena profílmica no es teatral sino con vistas a la construcción de una narración.

Lo teatral en teatro y en televisión viene por el contenido. Lo teatral en el cine teatralizado viene por la expresión intencionada, que, aun siendo teatral por el modo de ver del espectador, no sea puramente referencial. (Guarinos, 1996, pp. 65-67).

Sánchez Noriega (2000), por otro lado, intenta sistematizar la adaptación de textos literarios. Su estudio combina las vertientes teórica y práctica. El trabajo aborda primero los aspectos teóricos, revisa propuestas y postulados anteriores y, posteriormente, ofrece una completísima categorización de los diferentes modelos de adaptación que encuentra. La última parte se centra en el análisis de seis adaptaciones de diverso tipo, todo ello precedido de un esquema teórico completo cuya única crítica, si la hubiera, es que pueda resultar irrealizable. Una verdad asoma sin duda de su trabajo y es la evidencia que Noriega mantiene de que la cultura audiovisual y el cine han transformado sin duda la

escritura.

Luis Miguel Fernández, utiliza como excusa temática la presencia del mito de Don Juan en el cine español, para hacer un interesante estudio sobre las versiones cinematográficas “donjuanescas”. Sin embargo, lo más reseñable es la teoría de la recreación filmica que postula previamente (Fernández, 2002). *Recreación* y no *adaptación*, lo llama. Porque el autor intenta descartar una noción que le parece inexacta, según afirma:

...en la transformación filmica de un texto anterior no hay ninguna dependencia con respecto a este sino una igualdad entre lenguajes diversos, por lo que difícilmente el filme podrá adaptarlo, aunque sí lo recreará, lo volverá a producir partiendo de una situación diferente. (Fernández, 2002, p. 13).

Fernández también hace un recorrido por las más destacadas teorías de la mal llamada “adaptación”. Denuncia la tendencia a privilegiar el texto literario sobre el filmico, se detiene especialmente en Cattrysse y la teoría de los polisistemas de Even Zohar (y el aprovechamiento de estas por Toury para explicar el fenómeno de la traducción o transducción) que le parece la actuación más beneficiosa para abordar esa cuestión; es la que emplea en su tesis sobre el análisis de las películas españolas sobre Don Juan, el mito. Otro autor que ha abordado el mito de Don Juan ha sido Luis Ferrández (Ferrández Sánchez, 2012), aunque centrándose más en el aspecto historiográfico del icónico y ficticio seductor patrio y enfrentándolo con Drácula en un estudio sobre la seducción y la condena de lo más revelador.

Hay que destacar también, sin duda, las aportaciones de Susana Gil Albarellos, quien se resiste a creer que la profundidad literaria es inversamente proporcional a la imposibilidad cinematográfica (Gil-Albarellos, 2018, p.2). Esta profesora se apoya en las condiciones que propone Seger que debe contener un texto teatral para que pueda adaptarse sin, por ello, sufrir una traición en el espíritu: “que pueda desarrollarse en un contexto realista, que pueda incluir exteriores, que contenga un hilo argumental consistente, que la magia de la obra no resida únicamente en el espacio teatral y que los temas humanos puedan expresarse con imágenes más que con palabras” (2007, pp. 71-73). Gil Albarellos constata que las obras de Lorca poseen estas cualidades y que han

dado lugar a versiones cinematográficas notables a lo largo de los años, tal vez porque la versatilidad y poética de la palabra lorquiana se adapta mejor que otras al poder de la imagen, al código visual del cine y no le falta razón: la poética de sus acotaciones, lo directo y trágico, que no simple, de las tramas que las obras lorquianas plantean son universales cuyos resultados cinematográficos son evidentes. Gil Albarellos realiza un repaso por la obra adaptada de Lorca al cine y se centra en la adaptación muy libre que hizo Paula Ortiz de *Bodas de Sangre* (1933) en su filme *La novia* (2105).

Para finalizar, este ínfimo repaso a los estudios sobre las adaptaciones, existen volúmenes de seminarios y ponencias, comunicaciones e innumerables tesis sobre el análisis de las relaciones entre cine y literatura (algunos de ellos concretamente sobre las relaciones entre cine y teatro). Hay aportaciones sin duda valiosas, centradas más en los problemas teóricos que los derivados de las prácticas adaptativas y en el análisis de casos concretos; entre ellos: Eguiluz *et al.*, 1994; Ríos Carratalá, 2009; Sanderson, 1996 y 1999; Cantos, 1997; Castro de Paz *et al.*, 1999; Peña Ardid, 1999; Vilches, 2001, Utrera Macías, 2007, o Romera Castillo, 2002, y el grupo de investigación que lidera este profesor (Romera Castillo) cuya labor y análisis es incesante.

Tentativa bibliográfica (ANEXO I)

- ALBÉRA, F. (1998). *Los formalistas rusos y el cine. Poética del filme*. Barcelona: Paidós.
- ANDREW, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- BALDELLI, P. (1966). *El cine y la obra literaria*. La Habana: ICAIC.
- BARTHES, R; BREMOND, C.; GENETTE, G.; TODOROV, T. (1970) [1966]. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BAZIN, A. (2015 (1958)). *¿Qué es el cine?*. Madrid. Rialp.
- BETTETINI, G. (1986). *La conversación audiovisual*, Madrid: Cátedra
- BLUESTONE, G. (1971). *Novels into Film*. Berkeley: California University Press.
- BROOK, P. (2012 (1969)). “El espacio vacío”. Barcelona. Ediciones Península.
- CANTOS, A. (comp.) (1997). *Arte, literatura y discurso cinematográfico*. Málaga: Universidad (anejo XIII de *Analecta Malacitana*).
- CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1994). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

- CASTRO DE PAZ, J. L., et al. (eds.) (1999). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid: Visor Libros.
- CATTRYSSE, P. (1992). *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna: Peter Lang.
- COMPANY, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra.
- CORRIGAN, T. (1998). *Film and Literature. Introduction and Reader*. New Jersey: Prentice Hall.
- COUTO CANTERO, P. (1999). Teoría de la transposición cinematográfica. En defensa de los nuevos soportes. Discurso literario vs. discurso fílmico. En J.L. Castro de Paz et al., pp. 213-235.
- EGUILUZ, F. (comp.) (1994). *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- EISENSTEIN, S. (1989). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid. Rialp.
- EIKHENBAUM, B. (1998). *Literatura y cine*. En Albèra, 197-202.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). Teoría de los polisistemas. *Poetics Today* (11) pp. 9-26.
<https://doi.org/10.2307/1772666>
- FERNÁNDEZ, L. M. (2000). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela: Universidad.
- GARCÍA, A. (1990). *L'adaptation du roman au film*. París: Diffusion-Dujaric.
- GARCÍA TEMPLADO, J. (1997). «La homología estructural en las adaptaciones cinematográficas». *Signa* 6, 259-271.
- GAUDREAULT, A. y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GIMFERRER, P. (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- GÓMEZ, M. A. (1998). *Estrategias Metatextuales en Teatro y Cine*. Valencia, Colección Eutopías. Ed. Episteme.
- GIL-ALBARELLOS PÉREZ PEDRERO, S. (2018). Bodas de sangre y la novia: de Federico García Lorca a Paula Ortiz. *Tonos Digital*,35(0).
<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/1999/1009>
- GUARINOS, Virginia (1992). *Teatro y televisión*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro y Alfar.
- (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1993). *Literatura y cine*. Madrid: UNED.

- HELBO, A. (1997). *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*. París: Armand Collin.
- JOST, F. (1991a). *Le film comme oeuvre. Protée 19*, Chicoutimi.
- MCDUGAL, S. Y. (1985). *Made into Movies: From Literature to Film*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.
- MARCUS, M. (1993). *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- MCFARLANE, B. (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- MÍNGUEZ ARRANZ, N. (1998). *La novela en el cine. Análisis comparativo de dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones La Mirada.
- PEÑA ARDID, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa*, (13), 277
- PEÑA ARDID, C. (ed., 1999): *Encuentros sobre literatura y cine*. Teruel y Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses y Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- QUESADA, L. (1986). *La novela española y el cine*, Madrid: Ediciones JC.
- RÍOS CARRATALÁ, J.A. (1999). *El teatro en el cine español*. Alicante: Generalitat Valenciana /Instituto Juan Gil-Albert.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed. 2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.C. (1970). *De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture*. París: Armand Colin.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SEGER, L. (2007 (1993)). *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp.
- SCHAEFFER, J, M. (1999). *Porquoi la fiction? "*. Paris. Seuil.
- SERCEAU, M. (1999). *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*. Liège: Éditions du Céfal.
- TOURY, G. (1980). *In Serch of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institut for

Poetics and Semiotics.

TRUFFAUT, F. (1999). *El placer de la mirada*. Barcelona. La Memoria del Cine. Paidós.

URRUTIA, J. (1983). *Imago litterae*. Sevilla: Alfar.

VANOYE, F. (1995). *Récit écrit-Récit filmique*. París: Nathan.

VILCHES, Ma F. (ed.) (2001 y 2002). *Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*. Monográfico de *ALEC*, vol. 26, issue 1 y vol. 27, issue 1.

VILLANUEVA, D. (1999 a). Novela y cine, signos de narración. En C. Peña Ardid (ed.), 185-209.

-(1999 b). Los inicios del relato en la literatura y en el cine. En J.L. Castro de Paz *et al.* (eds.), pp. 213-235.

UTRERA, R. (1982). *García Lorca y el cinema*. Sevilla: Edisur.

-(2016) Federico García Lorca-Cine. *El cine en su obra, su obra en el cine*
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/federico-garca-lorca--cine--el-cineen-su-obra-su-obra-en-el-cine-0/html>

VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2002). Adaptaciones cinematográficas y televisivas de obras teatrales. En J. RomeraCastillo (éd.). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 179-191.

WAGNER, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. London: Tantivy Press.

ZUNZUNEGUI, S. (1994). *Paisajes de la forma*. Madrid, Cátedra, Signo e imagen.

ANEXO II

ENCUESTA CAMBIO 16

IOPE-ETMAR: AÑO 83

PUBLICADO EN 1986

CON MOTIVO DEL 50 ANIVERSARIO DEL COMIENZO DE LA GUERRA CIVIL DE ESPAÑA

Efectuada del 16 al 18 de junio 1983
 Universo 1000 personas mayores 18 años
 106 localidades
Margen error aprox. 3.1%.

Quién estaba con cada bando (%)

	Con la República	Con los nacionales	Otras respuestas y no sabe, no contesta
La juventud	51	22	30
Los obreros	79	8	13
Los comerciantes	22	54	24
Los empresarios	5	81	15
Los intelectuales y los artistas	61	13	26
Las clases medias	32	40	29
Los ricos	4	87	10
Los campesinos	65	18	18
La aristocracia	5	80	15
Los pobres	72	11	17
Los militares	6	80	15
Estados Unidos	19	44	37
Rusia	78	3	19
Alemania	6	75	19
Francia	46	14	40
Italia	8	66	26
Inglaterra	33	19	49
La Iglesia	3	85	12
Las gentes de derechas	1	92	6
Las gentes de izquierdas	92	1	7



18-9-83

CAMBIO

La guerra civil es un tema que hoy interesa o está olvidada

Tema de interés		59
Tema olvidado		39
No sabe, no contesta		2



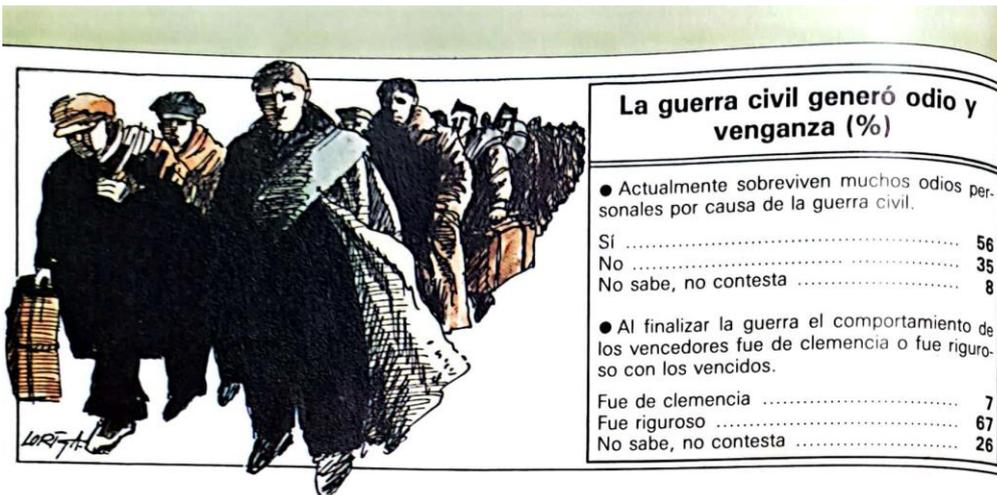
Los españoles saben lo que significó la guerra civil

Están bien informados		21
Están mal informados		76
No sabe, no contesta		3



Acuerdo y desacuerdo con las siguientes frases		
	%	%
	De acuerdo	En desacuerdo
La mayor parte de los españoles no sabían por qué combatían ni tuvieron ocasión de escoger bando	85	12
La guerra civil fue una época vergonzosa de la historia de España que es mejor olvidar	73	19
Franco no hubiera ganado la guerra sin la ayuda de los alemanas e italianos	66	14
En los dos bandos se luchaba por la libertad y el progreso de España	53	40
Los sectores que apoyaron a Franco sólo querían aplastar las libertades democráticas	50	32
Todas las actuaciones de Franco estuvieron motivadas por su gran amor a España	48	44
La guerra civil fue una guerra de resistencia del pueblo español frente al fascismo internacional	47	34
El alzamiento de Franco fue el único modo de acabar con el desorden y la anarquía	43	49
Franco salvó a España	40	49
Si hubiera triunfado el bando republicano, España se hubiera convertido en un país satélite de Rusia	38	47





¿Qué hizo usted en la guerra civil? (%)

No había nacido	56
Tenía menos de 13 años	21
Tenía 13 o más años y no combatió ..	16
Combatió con la República	4
Combatió con Franco	3
Combatió con ambos	0,4



Familiares en el exilio a causa de la guerra civil (%)

	Muestra total (%)
Sí	10
No	86
No sabe, no contesta	4
	100



La guerra civil y las familias

No tiene familiares directos que combatieran en la guerra	35
Todos sus familiares combatieron con Franco	25
Todos sus familiares combatieron con la República	24
Unos familiares combatieron con Franco y otros con la República	16
No murió ningún familiar en la guerra	78
Murió algún familiar suyo en la guerra	22



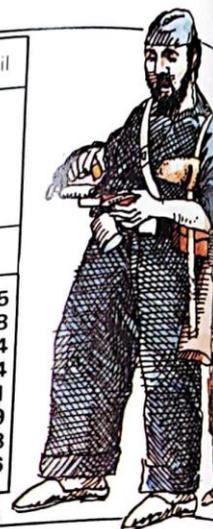
Parentesco	Familiares que combatieron	Familiares muertos
Marido	3	0,4
Padres	25	1,5
Hermanos	13	3,4
Tíos	27	10,2
Tíos	10	2,6
Abuelos	3	1,8
Hermanos de abuelos	10	4,4
Otros familiares	65	22
Total (1)		



(1) Los números suman más del «total» porque hay

Comentarios sobre la guerra civil (%)

En las conversaciones con familiares o amigos se hace referencia a la guerra civil	
A menudo	6
De vez en cuando	25
Casi nunca	39
Nunca	30
Tipo de comentario cuando surge el tema de la guerra civil (1)	
Las dificultades para conseguir alimentos, el racionamiento, etc.	55
Sucesos ocurridos a familiares y amigos	38
Las represalias, persecuciones y fusilamientos	34
Acontecimientos políticos de la época	14
Posiciones ideológicas de organizaciones y personalidades de los dos bandos	11
Acciones militares de combate	9
Otras cuestiones	3
No sabe, no contesta	16



(1) Suma más de 100 por recoger hasta dos respuestas por entrevistado.

Información sobre la guerra civil ¿Cómo se obtiene?

	Muestra total (%)
A través de familiares	57
Leyendo libros y revistas especializadas	36
Por la televisión	28
A través de amigos	17
En la escuela, Universidad, etc.	14
Por los periódicos	12
En el cine	9
Otros medios	18
No sabe, no contesta	2
	193 (*)

(*) La cifra del total asciende a más del 100 por 100 debido a que se aceptaba más de una respuesta.



ANEXO III



FILMOGRAFÍA CARLOS SAURA

***Tiovivo* (1954) (Cortometraje)**

Guion y Dirección de Fotografía: Carlos Saura.

Producción: Escuela Oficial de Cinematografía.

Duración aprox.: 14 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid.

***La llamada* (1955) (Cortometraje)**

Guion y Dirección de Fotografía: Carlos Saura.

Producción: Escuela Oficial de Cinematografía.

Duración aprox.: 7 minutos.

***El pequeño río Manzanares* (1956) (Cortometraje)**

Argumento y Guion: Ignacio Aldecoa y Carlos Saura.

Producción: INFIES.

Dirección de Fotografía: Alfonso nieva.

Montaje: Ramón Biadiu.

Música: Antonio Apruzzese.

Duración aprox.: 14 minutos.

***La tarde del domingo* (1957) (Cortometraje)**

Guion: Carlos Saura, basado en la novela de Fernando Guillén de Castro.

Producción: Escuela Oficial de Cinematografía.

Dirección de Fotografía: Luís Enrique Torán.

Dirección artística: José Antonio Marqués.

Montaje: José Antonio Rojo.

Música: Rafael Martínez Torres.

Duración aprox.: 32 minutos.

Cuenca (1958) (Mediometraje)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Estudios Moro.

Dirección de Fotografía: Antonio Álvarez, Juan Julio Baena y Carlos Saura.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Antonio Ramírez y José Pagán.

Duración aprox.: 44 minutos.

Los golfos (1959)

Guion: Daniel Camus, Mario Saura, Carlos Sueiro.

Producción: *Films 59*.

Dirección de Fotografía: Juan Julio Baena.

Montaje: Pedro del Rey.

Música: Antonio Ramírez y José Pagán.

Duración aprox.: 88 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid.

Intérpretes: Manuel Zarzo, Luís Marín, Óscar Cruz, Juanjo Losada, Ramón Rubio, Rafael Vargas, María Mayer, Antonio Escribano.

Llanto por un bandido (1964)

Guion: Mario Camus y Carlos Saura.

Producción: Ágata Films, Atlántica Cinematografía Produzione Films.

Dirección de Fotografía: Juan Julio Baena.

Dirección artística: Emilio Sanz de Soto.

Montaje: Pedro del Rey.

Música: Carlo Rustichelli.

Duración aprox.: 95 minutos.

Lugar de rodaje: Aranjuez, Córdoba, Priego de Córdoba, Úbeda, Cazorla, Lucena, Colmenar de Oreja, Puerto de la Morcuera, Seseña y El Higueral.

Intérpretes: Francisco Rabal, Lino Ventura, Lea Massari, Manuel Zarzo, José Calvo, Agustín González, Rafael Romero, Luís Buñuel, Philippe Leroy.

La caza (1966)

Guion: Angelino Fons y Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C.

Dirección de Fotografía: Luís Cuadrado.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Luís de Pablo.

Duración aprox.: 93 minutos.

Lugar de rodaje: Aranjuez, Seseña, Esquivias.

Intérpretes: Alfredo Mayo, José María Prada, Ismael Merlo, Emilio G. Caba, Fernando Sánchez Polack, Violeta García, María Sánchez Aroca.

Peppermint frappé (1967)

Guion: Rafael Azcona, Angelino Fons y Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C.

Dirección de Fotografía: Luís Cuadrado.

Dirección artística: Emilio Sanz de Soto.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Luís de Pablo.

Duración aprox.: 92 minutos.

Lugar de rodaje: Cuenca y Calanda.

Intérpretes: José Luís López Vázquez, Alfredo Mayo, Geraldine Chaplin, Emiliano Redondo, Fernando Sánchez Polack, Ana María Custodio.

Stress es tres, tres (1968)

Guion: Angelino Fons y Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C.

Dirección de Fotografía: Carlos Cuadrado.

Dirección artística: Emilio Sanz de Soto y Teddy Villalba.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Duración aprox.: 94 minutos.

Lugar de rodaje: Aranjuez y Almería.

Intérpretes: Geraldine Chaplin, Juan Luís Galiardo y Fernando Cebrián.

La madriguera (1969)

Guion: Rafael Azcona, Geraldine Chaplin y Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C.

Dirección de Fotografía: Carlos Cuadrado.

Dirección artística: Emilio Sanz de Soto.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Luís de Pablo.

Duración aprox.: 102 minutos.

Lugar de rodaje: Somosaguas (Madrid).

Intérpretes: Geraldine Chaplin, Per Oscarsson, Teresa del Río, Emiliano Redondo, Julia Peña, María Elena Flores, Gloria Berrocal.

El jardín de las delicias (1970)

Guion: Rafael Azcona y Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C.

Dirección de Fotografía: Carlos Cuadrado.

Dirección artística: Emilio Sanz de Soto.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Luís de Pablo.

Duración aprox.: 90 minutos.

Lugar de rodaje: Aranjuez y El Escorial.

Intérpretes: José Luís López Vázquez, Luchy Soto, Francisco Pierrá, Lina Canalejas, Charo Soriano, Julia Peña, Esperanza Roy, Marisa Porcel.

Ana y los lobos (1973)

Guion: Rafael Azcona y Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C.

Dirección de Fotografía: Carlos Cuadrado.

Dirección artística: Francisco Nieva y Jaime Chávarri.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Luís de Pablo.

Duración aprox.: 102 minutos.

Lugar de rodaje: Aranjuez y El Escorial.

Intérpretes: Geraldine Chaplin, Fernando Fernán-Gómez, José María Prada, José Vivo, Rafaela Aparicio, Charo Soriano, Marisa Porcel, Nuria Lage.

La prima Angélica (1974)

Guion: Rafael Azcona y Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C.

Dirección de Fotografía: Carlos Cuadrado.

Dirección artística: Francisco Nieva y Elisa Ruíz.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Duración aprox.: 107 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid, Barcelona y Segovia.

Intérpretes: José Luís López Vázquez, Lina Canalejas, Josefina Díaz, Fernando Delgado, María

Clara Fernández, Pedro Sempson, Marisa Porcel.

Cría cuervos... (1976)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C.

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Dirección artística: Rafael Palmero.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Federico Mompoy, León y Quiroga, José Luís Perales.

Duración aprox.: 107 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid y Quintanar.

Intérpretes: Ana Torrent, Geraldine Chaplin, Mónica Randall, Florinda Chico, Conchi Pérez, Josefina Díaz, Héctor Alterio, Mirta Miller.

Elisa, vida mía (1977)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C.

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Dirección artística: Antonio Belizón.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Erik Satie, Philippe Rameau, Giorgio Mainiero.

Duración aprox.: 117 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid, Segovia, Melve de Cercos.

Intérpretes: Fernando Rey, Geraldine Chaplin, Isabel Mestres, Norman Briski, Joaquín

Hinojosa, Ana Torrent, Arantxa Escamilla, Jacobo Escamilla.

Los ojos vendados (1978)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C., Les Films Molière (Francia).

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Dirección artística: Antonio Belizón.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Duración aprox.: 110 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid y Segovia.

Intérpretes: Geraldine Chaplin, José Luís Gómez, Xavier Elorriaga, Lola Cardona,
Carmen

Maura, André Falcon, Manuel Guitián.

Mamá cumple cien años (1979)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C., Les Films Molière (Francia).

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Dirección artística: Antonio Belizón.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Duración aprox.: 95 minutos.

Lugar de rodaje: Torrelodones (Madrid).

Intérpretes: Geraldine Chaplin, Fernando Fernán-Gómez, José Vivo, Rafaela Aparicio, Amparo Muñoz, Charo Soriano, Norman Brisky, Ángeles Torres.

Deprisa, deprisa (1980)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C., Les Films Molière (Francia).

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Dirección artística: Antonio Belizón.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Duración aprox.: 99 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid, Segovia y Almería.

Intérpretes: Berta Socuéllamos, José Antonio Valdelomar, José María Hervás, Jesús Arias,

María del Mar Serrano, Consuelo Pascual, André Falcon.

Bodas de sangre (1981)

Adaptación literaria: Alfredo Mañas.

Producción: Emiliano Piedra.

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Dirección artística: Rafael Palmero.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Emilio de Diego.

Duración aprox.: 72 minutos.

Intérpretes: Antonio Gades, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez, José Mercé, Pilar Cárdenas, Carmen Villena, Pepa Flores, Pepe Blanco.

Dulces horas (1981)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Elías Querejeta, P. C. y Les Productions Jacques Roitfeld (Francia)

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Dirección artística: Antonio Belizón y Antonio Sanz de Soto.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Duración aprox.: 106 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid, Guadalajara y Segovia.

Intérpretes: Assumpta Serna, Álvaro de luna, Alicia Hermida, Alicia Sánchez, Iñaki Aierra.

Antonieta (1982)

Guion: Jean-Claude Carrière.

Producción: Nuevo Cine, Conacine (México) y Gaumont (Francia).

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Duración aprox.: 104 minutos.

Lugar de rodaje: México DF, París.

Intérpretes: Isabelle Adjani, Hanna Schugulla, Ignacio López Tarso, Héctor Alterio, Bruno Rey.

Carmen (1983)

Guion: Carlos Saura y Antonio Gades, inspirado en la obra de Prosper Merimée.

Producción: Emiliano Piedra.

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Montaje: Pedro del Rey.

Música: Paco de Lucía, con fragmentos de la ópera “*Carmen*” de Bizet.

Duración aprox.: 107 minutos.

Intérpretes: Antonio Gades, Laura del Sol, Paco de Lucía, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez, José Yepes, Pepa Flores.

Los zancos (1984)

Guion: Fernando Fernán-Gómez y Carlos Saura.

Producción: Emiliano Piedra.

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Dirección artística: Rafael Palmero.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Grupo de Música Judeo-Española de Madrid y grupo de rock Santa.

Duración aprox.: 95 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid.

Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez, Laura del Sol, Antonio Banderas, Francisco Rabal, Amparo Soler Leal, José Yepes, Adriana Ozores.

El amor brujo (1986)

Guion: Antonio Gades y Carlos Saura.

Producción: Emiliano Piedra.

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Dirección artística: Gerardo Vera.

Montaje: Pedro del Rey.

Música: Manuel de Falla.

Duración aprox.: 103 minutos.

Intérpretes: Antonio Gades, Cristina Hoyos, Laura del Sol, Juan Antonio Jiménez, Emma Penella, La Polaca, Enrique Ortega, Diego Pantoja.

El dorado (1988)

Guion: Carlos Saura.

Producción: X y Z Desarrollos, Chrysalide Films (Francia), Canal Plus (Francia), France 3

Cinema, Radiotelevisione Italiana, Sacis (Italia).

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Montaje: Pedro del Rey.

Dirección musical: Alejandro Massó.

Duración aprox.: 151 minutos.

Lugar de rodaje: Costa Rica.

Intérpretes: Omero Antonutti, Lambert Wilson, Eusebio Poncela, Gabriel Roel, Inés Sastre, José Sancho, Patxi Bisquet, Francisco Algora, Paco Merino.

La noche oscura (1989)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Iberoamérica Films, Générale d'Images (Francia), TVE.

Dirección de Fotografía: Teo Escamilla.

Dirección artística: Gerardo Vera.

Montaje: Pedro del Rey.

Música: Juan Sebastian Bach.

Duración aprox.: 93 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid y Toledo.

Intérpretes: Juan Diego, Julie Delpy, Fernando Guillén, Manuel de Blas.

¡Ay, Carmela! (1990)

Guion: Rafael Azcona y Carlos Saura.

Producción: Iberoamericana Films, S. A. y Ellepi (Italia).

Dirección de Fotografía: José Luís Alcaine.

Dirección artística: Rafael Palmero.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Alejandro Massó.

Duración aprox.: 105 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid, Boadilla del Monte, Talamanca del Jarama.

Intérpretes: Andrés Pajares, Carmen Maura, Gabino Diego, Miguel Rellán, Mauricio di Razza,

José Sancho, Edward Zantara, Mario de Candia.

Sevillanas (1991)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Juan Lebrón Producciones.

Dirección de Fotografía: José Luís Alcaine.

Dirección artística: Rafael Palmero.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Dirección musical: Manolo Sanlúcar.

Duración aprox.: 52 minutos.

Intérpretes: Rocío Jurado, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Camarón, Lola Flores,

Manuel

Pareja, Tomatito, Manuela Carrasco, Matilde Corral.

El sur (1991)

Guión: Carlos Saura, basado en un cuento de Jorge Luís Borges.

Producción: Andrés Vicente Gómez.

Dirección de Fotografía: José Luís Alcaine.

Dirección artística: Emilio Baldasúa.

Duración aprox.: 55 minutos.

Lugar de rodaje: Argentina.

Intérpretes: Óscar Martínez, Nini Gambier, Alexandra Davel, Gerardo Romano, Arturo

Bonín, Villanueva Cosse, Jorge Marrale, Carlos Thiel, Luís Tasca.

Marathon (1992)

Guión: Carlos Saura.

Producción: Andrés Vicente Gómez, en asociación con Pepo Sol

Directores 2ª unidad: Jaime Chávarri y Carlos Saura Medrano.

Dirección de Fotografía: Javier Aguirresarobe, José Luís López Linares.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Alejandro Massó.

Duración aprox.: 122 minutos.

Dispara (1993)

Guión: Enzo Montelone y Carlos Saura.

Producción: Arco Films (España) y Metro Film SRI (Roma).

Dirección de Fotografía: Javier Aguirresarobe.

Montaje: Juan Ignacio San Mateo

Música: Alberto Iglesias.

Duración aprox.: 100 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid.

Intérpretes: Antonio Banderas, Francesca Neri, Eulalia Ramón, Walter Vidarte, Coque Malla.

Flamenco (1995)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Juan Lebrón.

Dirección de Fotografía: Vittorio Storaro.

Montaje: Pablo G. Del Amo.

Música: Isidro Muñoz.

Duración aprox.: 00 minutos.

Intérpretes: Paco de Lucía, Remedios Amaya, Manolo Sanlúcar, Lole y Manuel, José Menese, Ketama, María Pagés.

Taxi (1996)

Guion: Santiago Taberner.

Producción: PC Filmart, S. L., TF1 International (Francia), Canal Plus (España).

Dirección de Fotografía: Vittorio Storaro.

Montaje: Julia Juániz.

Música: Mano Negra, Gipsy Kings.

Duración aprox.: 108 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid.

Intérpretes: Ingrid Rubio, Carlos Fuentes, Ágata Lys, Ángel de Andrés López, Eusebio Lázaro, Francisco Maestre, Francisco Boira, Isabel Ampudia.

Pajarico (1997)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Javier Castro y Concha Díaz (Filmart).

Dirección de Fotografía: José Luís López Linares.

Montaje: Julia Juániz.

Música: Alejandro Massó.

Duración aprox.: 115 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid y Murcia.

Intérpretes: Francisco Rabal, Dafne Fernández, Alejandro Martínez, Eusebio Lázaro, Juan Luís Galiardo, Eulalia Ramón, Manuel Bandera, El Brujo.

Tango (1998)

Guion: Carlos Saura.

Producción: José María Calleja de la Fuente, Alejandro Bellaba.

Dirección de Fotografía: Vittorio Storaro.

Dirección artística: Emilio Baldasúa.

Montaje: Beatriz di Benedetto.

Música: Lalo Schifrin.

Duración aprox.: 115 minutos.

Lugar de rodaje: Argentina.

Intérpretes: Miguel Ángel Solá, Cecilia Narova, Mía Maestro, Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola, Juan Luís Galiardo, Julio Bocca.

Goya en Burdeos (1999)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Andrés Vicente Gómez (Lola Films), Italian International Films.

Dirección de Fotografía: Vittorio Storaro.

Dirección artística: Pierre-Louis Thevenet.

Montaje: Julia Juániz.

Música: Roque Baños.

Duración aprox.: 106 minutos.

Intérpretes: Francisco Rabal, José Coronado, Maribel Verdú, Eulalia Ramón, Dafne Fernández, Joaquín Climent, Josep María Pou, Emilio G. Caba.

Buñuel y la mesa del rey Salomón (2000)

Guion: Agustín Sánchez Vidal y Carlos Saura.

Producción: Rioja Films, Castelao Producciones y Alta Vista (México).

Dirección de Fotografía: José Luís López Linares.

Montaje: Julia Juániz.

Música: Roque Baños.

Duración aprox.: 101 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid y Toledo.

Intérpretes: El gran Wyoming, Pere Arquillué, Ernesto Alterio, Adriá Collado, José Luís Monzón, Estrella Morente, Jean-Claude Carrière.

Salomé (2002)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Antonio Saura (Zebra Producciones).

Dirección de Fotografía: José Luís López Linares, Teo Delgado.

Escenografía: Carlos Saura.

Montaje: Julia Juániz.

Música: Roque Baños, con la colaboración de Tomatito.

Duración aprox.: 86 minutos.

Intérpretes: Aída Gómez, Paco Mora, Carmen Villena, Javier Toca.

El séptimo día (2004)

Guion: Ray Loriga.

Producción: Andrés Vicente Gómez (Lola Films) y Artedis (Francia).

Dirección de Fotografía: Francois Lartigue.

Dirección artística: Rafael Palmero.

Montaje: Julia Juániz.

Música: Roque Baños.

Duración aprox.: 103 minutos.

Lugar de rodaje: Madrid, Segovia y Barcelona.

Intérpretes: José García, Eulalia Ramón, Juan Diego, José Luís Gómez, Victoria Abril, Ana Wagener, Carlos Hipólito, Yohana Cobo, Oriol Vila.

Iberia (2005)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Morena Films, Wild Bunch (Francia) y Canal Plus (España).

Dirección de Fotografía: José Luís López Linares.

Dirección artística: Carlos Saura.

Montaje: Julia Juániz.

Música: Roque Baños, sobre piezas de Albéniz.

Duración aprox.: 99 minutos.

Intérpretes: Sara Baras, Aída Gómez, Antonio Canales, Manolo Sanlúcar, Enrique Morente, Estrella Morente, Chano Domínguez, Rosa Torres-Pardo.

Fados (2007)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Duvideo, Fado Filmes, Zebra Producciones.

Dirección de Fotografía: José Luís López Linares y Eduardo Serra.

Dirección artística: Laura Martínez.

Montaje: Julia Juániz.

Duración aprox.: 90 minutos.

Intérpretes: Chico Buarque, Camané, Carlos do Carmo, Lila Downs, Cesária Évora, Toni Garrido, Lura, Mariza, Miguel Poveda, Caetano Veloso.

Io, Don Giovanni (2009)

Guion: Carlos Saura, Raffaello Uboldi y Alessandro Vallini.

Producción: Andrés Vicente Gómez, Andrea Occhipinti e Igor Uboldi.

Dirección de Fotografía: Vittorio Storaro.

Montaje: Julia Juániz.

Música: Nicola Tescari.

Duración aprox.: 120 minutos.

Lugar de rodaje: Ciudad de la Luz, Alicante.

Intérpretes: Lorenzo Balducci, Lino Guanciale, Tobias Moretti, Ennio Fantastichini, Emilia Verginelli, Francesca Inaudi, Borja Quiza, Carlos Lepore.

Flamenco, flamenco (2010)

Guion: Carlos Saura.

Producción: General de Producciones y Diseño, Canal Sur.

Dirección de Fotografía: Vittorio Storaro.

Escenografía: Laura Martínez.

Montaje: Vanessa Marimbert.

Música: Alejandro Massó.

Duración aprox.: 100 minutos.

Intérpretes: Eva Yerbabuena, Miguel Poveda, Paco de Lucía, Farruquito, Israel Galván, Manolo Sanlúcar, Estrella Morente, Niña Pastori, Tomatito, Sara Baras.

Zonda, folclore argentino (2015)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Coproducción Argentina-Francia-España; Baraka Cine, Ajimolido Films, Zebra Producciones, Mondex & Cie, Nelly Entertainment, INCAA, MK2 Productions, Marcelo Schapces, Mariana Erijimovich, Alejandro Israel.

Dirección de fotografía: Félix Monti.

Escenografía: Agostina De Francesco

Montaje: César Custodio, Iara Rodríguez Vilardebó.

Música: Lito Vitale.

Duración aprox.: 85 minutos

Sonido: Fernando Soldevila.

Maquillaje: Laura Fortini.

Vestuario: Marcela Vilariño.

Lugar de rodaje: galpón, taller o nave del barrio de La Boca (Buenos Aires)

Intérpretes: Jaime Torres, Chaqueño Palavecino, Soledad Pastorutti, Luis Salinas, Pedro Aznar, Juan Falú, Marian Farías Gómez, Jairo, Gabo Ferro, Liliana Herrero, Horacio Lavandera.

Jota de Saura (2016)

Guion: Carlos Saura.

Producción: Telefónica Studios, Movistar Plus+, Tresmonstruos Media, Aragón TV.

Dirección de Fotografía: Paco Belda.

Montaje: Carlos Saura Medrano.

Escenografía: Carlos Saura.

Dirección Musical: Alberto Artigas, Giovanni Sollima.

Coreógrafo: Miguel ángel Berna.

Duración aprox.: 103 min.

Sonido: Jesús Espada, Kike Cruz, Lin Chang.

Maquillaje: Alicia Sánchez Moyano.

Vestuario: Manuela Adamo.

Lugar de rodaje: Estudios Los Ángeles de San Rafael.

Intérpretes: Miguel Ángel Berna, Miguel Ángel Remiro, Ara Malikian, María Mazzotta, Nacho Del Río, Carmen Paris, Juan Manuel Cañizares, Giovanni Sollima, Beatriz Bernad, Alberto Artigas, Amador Castilla, Valeriano Paños, Carlos Núñez, Francesco Locissano, Sara Baras, Enrike Solinis, Manuela Adamo.

Renzo Piano, an Architect for Santander (2018)

Guion: Carlos Saura, Renzo Piano.

Producción: Lucrecia Botín y Álvaro Longoria.

Dirección de Fotografía: Raúl Bartolomé.

Duración aprox.: 72 min.

Lugar de rodaje: Centro Botín de Santander.

Rosa Rosae. La guerra civil (2021)

Producción: Anna Saura Ramón (A13 Creaciones)

Guion: Carlos Saura.

Música: José Antonio Labordeta.

Montaje: Carlos Saura, Fiorella Gianuzzi.

Lugar de Rodaje: Madrid (animación)

Duración aprox.: 6 min.

Las paredes hablan (2022)

Guion: José Morillas, Carlos Saura.

Producción: María del Puy Alvarado, Anna Saura Ramón, Rosa Valiente.

Dirección de Fotografía: Juana Jiménez, Rita Noriega.

Montaje: Vanessa Marimbert.

Sonido: Inés Almirón, Raquel Forcen, Roberto Fernández

Música: Alfonso G. Aguilar.

Maquillaje: Chicha Blanco.

Duración: 75 min.

Lugar de rodaje: Cuevas de Puente Viesgo y Altamira (Cantabria), el Yacimiento de Atapuerca (Burgos), calles de Barcelona, los barrios de Lavapiés y Embajadores en

Madrid, Ribadesella y Pimiango (Asturias), Yacimiento de Siega Verde (Salamanca),
Vilafranca de Bonany (Mallorca), Centro Cívico La Rondilla (Valladolid)
Intérpretes: Carlos Saura, Pedro Alberto Saura Ramos, Miquel Barceló, Juan Luis
Arsuaga, Roberto Ontañón Peredo, Anna Dimitrova, Suso33.

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, OBRA ESENCIAL

Textos de creación.

SANCHIS SINISTERRA, J. (2022): *Correr tras un ciervo herido* (Ensamblaje), inédita.

SANCHIS SINISTERRA, J. (2021): *Furor matemático (El breve destello del joven Galois)*, Madrid, Ñaque.

SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2019): *Monsieur Goya (Una indagación)*, Ciudad Real, Ñaque. (Prólogo de Sara Núñez de Arenas).

SANCHIS SINISTERRA, J. (2018b): *El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea*. Ciudad Real. Ñaque.

SANCHIS SINISTERRA, J. (2014): *Tres monólogos y otras variaciones*, Ciudad Real, Ñaque. (Prólogo de Eduardo Pérez-Rasilla).

SANCHIS SINISTERRA, J. (2012): *Deja el amor de lado, Enemigo interior, La raya del pelo de William Holden*, Ciudad Real, Ñaque. (Prólogo de Alberto Fernández Torres).

SANCHIS SINISTERRA, J. (2011). *¡Ay, Carmela! / El lector por horas*. Austral.

SANCHIS SINISTERRA, J. (2008): *Ñaque o de piojos y actores, Flechas del ángel del olvido, Sangre lunar*, México, Ediciones El milagro. (Prólogo de Lidio Sánchez Caro, Introducción de Eduardo Pérez-Rasilla).

SANCHIS SINISTERRA, J. (2003a): *Sangre Lunar*, en *Acotaciones*, RESAD.

SANCHIS SINISTERRA, J. (2003b). *Vacío y otras poquedades*, Madrid, La Avispa.

SANCHIS SINISTERRA, J. (2002). *Terror y miseria en el primer franquismo*. Cátedra. Colección Letras Hispánicas.

SANCHIS SINISTERRA, J. (2000): *¡Ay, Carmela! / El lector por horas*, Madrid, Espasa Calpe (Edición de Eduardo Pérez-Rasilla).

SANCHIS SINISTERRA, J. (1996): *Tres dramaturgias: La noche de Molly Bloom; Bartleby el escribiente; Cara de la Maga a bebé Rocamadour*. Fundamentos.

SANCHIS SINISTERRA, J. (1996): *Trilogía americana*, Madrid, Cátedra. (Edición de Virtudes Serrano). Naufragios de Alvar Nuñez, Lope de Aguirre, traidor y El retablo de Eldorado.

- SANCHIS SINISTERRA, J. (1995): *Miserio Prospero y otras breverías* (Monólogos y diálogos). La Avispa.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1993). *Los figurantes*. SGAE. Visor Distribuciones, 1997.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1992). *Carta de la maga a bebé Rocamadour*, en Moteagudo, 10.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1991): *Perdida en los Apalaches*. Centro Dramático Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1991): *Pervertimiento y otros gestos para nada*, en Cop d'ídees, 1991 (Visor distribuciones, 1997)
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1991): *Ñaque o de piojos y actores*, Madrid, Cátedra, 1991. (Edición de Manuel Aznar Soler).
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1990): *Espejismos*, en Pausa 4, julio.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1988): *El gran teatro natural de Oklahoma*, en *Primer Acto*, 222, enero-febrero.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1988): *Miserio Próspero*, en *Cuadernos El Público* 37, noviembre.

Textos de investigación.

- SANCHIS SINISTERRA, J. (2021): Epílogo. Dispositivos dispersos en tiempo y espacio, en Abuin, Pérez-Rasilla y Soria Tomás (editores): *Fuera del escenario. Teatralidades alternativas en la España actual*, Madrid, Visor, págs. 281-296.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2018a): *El texto insumiso. Nuevos fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque. (Edición de Esther Lázaro).
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2017): *Prohibido escribir obras maestras*, Ciudad Real, Ñaque.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2012): *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*, México D.F., Paso de Gato; Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2013): *Fragmentos de un discurso teatral*, México, Paso de Gato.

SANCHIS SINISTERRA, J. (2002): *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque. (Edición de Manuel Aznar Soler. Prólogo de Juan Mayorga).

SANCHIS SINISTERRA, J. (2003). *Dramaturga de textos narrativos*. Ñaque.

Artículos y comunicaciones:

SANCHIS SINISTERRA, J (1980): El Teatro Fronterizo. Planteamientos, *Primer Acto*, número 186, octubre-noviembre, p. 88.

-(1988): Itinerario fronterizo. Collage de citas, referencias, críticas, huellas del camino y demás, *Primer Acto*, número 222, enero-febrero, pp. 26–32.

-(1980): La condición marginal del teatro en el Siglo de oro”, *Primer Acto*, número 186, octubre-noviembre, pp. 73-87.

-(1985): *De la chapuza considerada como una de las bellas artes*, en Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate. Ponencias y coloquios del encuentro de autores teatrales, ed., Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, Ministerio de Cultura, pp.121-130.

RAFAEL AZCONA, OBRA ESENCIAL

Novelas

Amor, sangre y dólares. Firmada con el seudónimo “Jack O'Relly”. Gilsa, Biblioteca de Chicas, n.º 42, 1954.

La hora del corazón. Firmada con el seudónimo “Jack O'Relly”. Madrid, Cid, Biblioteca de Chicas, n.º 58, 1954. (2.ª ed.: Cid, Biblioteca de Chicas, n.º 148, 1957).

Vida del repelente niño Vicente, Taurus. Colección El Club de la Sonrisa, n.º 1, abril 1955 (1.ª ed.).

El repelente niño Vicente, Mascarón, D. L., 1984.

Los muertos no se tocan, nene, Madrid, Taurus. Colección El Club de la Sonrisa, 1956. (Reeditado en *Estrafalario/1*, pp. 31-148).

Cuando el toro se llama Felipe, Tetúan, Cremades. Colección Buenas Noticias, n.º 2, 1956.

El pisito. Novela de amor e inquilinato, Taurus. Colección El Club de la Sonrisa, n.º 36, Madrid, junio (1.ª ed.). (Reeditado en *Estrafalario/1*, pp. 149-252).

Chistes del repelente niño Vicente, Madrid, Taurus, 1957.

Siempre amanece. Firmada con el seudónimo «Jack O'Relly». Madrid, Cid, Biblioteca de Chicas, n.º 58, 1957.

Los ilusos, Madrid, Arión. Colección La Tortuga, 1958.

La vida espera. Firmada con el seudónimo «Jack O'Relly». Madrid, Cid, Biblioteca de Chicas, n.º 182, 1958.

Pobre, paralítico y muerto, Madrid, Arión. Colección La Tortuga, 1960.

Los europeos, París, Librairie des Éditions Espagnoles, 1960.

Memorias de un señor bajito, Barcelona, Ediciones J. P., Enciclopedia Pulga, 1960.

Estrafalario/1. Contiene: *Los muertos no se tocan, nene*, *El pisito*, *El cochecito*, Alfaguara, 1999.

Relatos y artículos:

- (1998). Consejos a un nieto imbécil, en PRIETO, M. y M., Julián, (eds.), *La Codorniz*. Antología 1941-1078, Edaf, 1998.
- (1952). Del pozo de los recuerdos. Relato, *Codal. Suplemento literario de la revista Berceo*, n.º 1, Instituto de Estudios Riojanos, abril-junio.
- (1952). Cuando hay que morir. Cuento, *Codal. Suplemento literario de la revista Berceo*, n.º 15, Instituto de Estudios Riojanos, julio-septiembre 1952.
- (1952). Pequeña reprimenda, en *Antología de La Codorniz, 1951-1960*, Arnao Ediciones, 1988.
- (1953). Doña Ascensión. Relato, *Codal. Suplemento literario de la revista Berceo*, n.º 20, Instituto de Estudios Riojanos, octubre-diciembre.
- (1954). Fernández. Relato, *Codal. Suplemento literario de la revista Berceo*, n.º 21, Instituto de Estudios Riojanos, enero-marzo.
- (1955). Piropito a Logroño, *Rioja Industrial. Revista Ilustrada de Literatura e Información, Logroño*, n.º 31, septiembre, pp. 73-75.
- (1958). Gente absurda, *Antología de La Codorniz, 1951-1960*, Arnao Ediciones, 1988.
- (1959). Vida de señoritas ejemplares. En *Antología de La Codorniz, 1951-1960*, Madrid, Arnao Ediciones, 1988.
- (1972) Vida de familia, *El Urogallo*, III, n.º 14, marzo-abril 1972.
- (1983) Cassette, en Josefina RODRÍGUEZ ALDECOA, *Los niños de la guerra*, Ediciones Anaya, Madrid, 1983.
- (1986). Pintadas, en *Cambio 16*, n.º 748, 31/III/86.
- (1986) Logroño, un invento de aúpa, *Calle Mayor. Trimestral de Literatura, Crítica y Artes*, n.º, primavera. pp. 15-16. Edición de la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de La Rioja.
- (1988). Madrid, años cincuenta, en *Retrato de Antonio Mingote*, Círculo de Lectores, Colección Galería de Grandes Contemporáneos, 1988, pp. 29-56.
- (1990). El laberinto (adaptación cinematográfica de la novela Autobiografía de Medardo Fraile), en *Archivos de la Filmoteca*, n.º 5, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, mayo.

- (1990). Una llamada a La Codorniz, en RIAMBAU, Esteve, (coord.), *Antes del apocalipsis: el cine de Marco Ferreri, Madrid-Valencia, Cátedra-Mostra de Cinema del Mediterrani*. pp. 33-37.
- (1992). Dos fotos frustradas, en ROCANDIO, Jesús, *Cien años de cien en La Rioja, Cultural Rioja, Logroño, 1992*, pp. 42-43.
- (1996). Reseña de Belle Époque, en *Academia*, n.º 13, enero. p.79.
- (1966). ¡Hollywood, Hollywood!, en *Cinemanía*, n.º 8, mayo 1996, p. 74.
- (1996) Cinema Ideal, en *El País Semanal*, n.º 1.034, 21/VII/96, dentro de la sección Relatos: Un verano de cine, pp. 87-91. (Reed. en BORAU, J.L. coord.), *Cuentos de cine, Madrid, Alfaguara, 1996*, pp. 91-102).
- (1997) Gol, en *El País Semanal*, n.º 1.086, 20/VII/97, dentro de la sección Relatos de verano, pp. 92-94.
- AZCONA, R. et al. (1951), Alamares. Revista Radiofónica Taurina. n.º 1, en *Rioja Industrial. Revista ilustrada de Literatura e Información, Logroño, n.º 29 (Septiembre, 1951)*, pp. 149-153.
- AZCONA, R. et al. (1957), Almanaque para 1958, El Club de la Sonrisa.
- AZCONA, R. et al. (2003), *Literatura y cine*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald.
- AZCONA, R. y GARCÍA BERLANGA, L. (1970), La trapera. Un guión inédito de Azcona y Berlanga, *Nuestro cine*, n.º 100-101, pp. 104-114.
- AZCONA, R. (1981), Una noche embarazosa. Tratamiento original, *Contracampo*, n.º 24 (octubre), pp. 26-32.

Guiones originales (selección).

- AZCONA, R.; OLEA, P. (1977). *Flor de Otoño: Guion*, [s. l.], Los autores, D. L.
- AZCONA, R. (1977). *La escopeta nacional: argumento y guión*, Incine, D. L., 1977.
- AZCONA, R.; FERNÁNDEZ FLÓREZ, W (1986). *El bosque animado*, Madrid, Classic Films Producción, D. L. (Reeditado en *El bosque animado: adaptación cinematográfica de la obra de Wenceslao Fernández Flórez*, Rafael Azcona, D. L., 1987).
- AZCONA, R.; TRUEBA, F.; HUETE, M. (1986). *El año de las luces: guion cinematográfico*, Rafael Azcona, D. L., 1986.
- AZCONA, R.; GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (1993) *Tirano Banderas: adaptación cinematográfica de la novela de Ramón María del Valle-Inclán*, Rafael Azcona, D. L., 1993.
- AZCONA, R.; GARCÍA SÁNCHEZ, J.L.; TRUEBA, F. (1995), *Almas de Dios*, Madrid, Rafael Azcona, D. L.
- AZCONA, R. (1996). *La Celestina*, [s. l.] [s. a.], D. L.

Guiones editados (selección):

- AZCONA, R.; FERRERI, M. (1962), *El pisito*, Guadalajara, Imp. Concha, 1960. (Reeditado en *Temas de Cine*, n.º 21, 1961).
- AZCONA, R. (2005). *El pisito*, Madrid, Cátedra.
- AZCONA, R.; FERRERI, M. (1960) *El cochecito*, Madrid, *Film Ideal*, en *Temas de Cine*, n.º 6, 1960. (Reeditado *El cochecito*, en SÁNCHEZ, B., (ed.), *Otra vuelta en El cochecito*, *Biblioteca Riojana*, n.º 2, Cultural Rioja, Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Logroño, 1991).
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, L; COLINA, J.L. (1961). *Plácido. Siente un pobre a su mesa*, Madrid, Jet Films Tudela, 1961. (Reeditado en *Temas de Cine*, n.º 14-15, agosto-septiembre 1961; y en *Alma Plot*, 1994).
- AZCONA, R.; FERRERI, M. (1963) *L'ape regina*, en *Matrimonio in bianco e negro*, Carucci, 1963.
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, Luis; FLAIANO, Ennio (1963). *El verdugo*, Madrid, Imp. Carmen Moreno. (Reeditado en *Plot*, 2000).
- AZCONA, R.; FERRY, J M.; IQUINO, F. (1964) *Un rincón para querernos*. I. F. I., [s. l.] [s. n.].

- AZCONA, R.; FONS, A; SAURA, C, (1967). *Peppermint frappé*, Imp. Varicop.
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, L. (1967). *Ese matrimonio informal* (título provisorio) [guion] Cesáreo González.
- AZCONA, R.; GRAU, J. (1968). *Tuset Street*, Proesa.
- AZCONA, R.; GRAU, J. (1968). *El desafío* (1968). Elías Querejeta.
- AZCONA, R.; ECEIZA, A. (1968). *Las secretas intenciones*, Madrid, Elías Querejeta.
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, L. (1969). *¡Vivan los novios!* Cesáreo González. Producciones Cinematográficas.
- AZCONA, R.; SAURA, C.; CHAPLIN, G., *La madriguera*. Elías Querejeta.
- AZCONA, R.; PICAS, J.; FORQUÉ, J. M. (1970). *El monumento*. Producciones Cinematográficas, 1970.
- AZCONA, R.; SAURA, C. (1970). *El jardín de las delicias*. Imp. Varicop, 1970.
- AZCONA, R. (1971) *Y así son* [guion]. Atlántida Films.
- AZCONA, R.; FORQUÉ, J. M. (1971) *El ojo del huracán*, Orfeo, 1971.
- AZCONA, R.; SAURA, C. (1971), *Ana y los lobos*. Elías Querejeta, Publicaciones Cinematográficas, 1971. (Reed. en Madrid, Elías Querejeta, Publicaciones Cinematográficas, 1972).
- AZCONA, R., *Una razón para vivir, una razón para morir* [guion]. Imp. Carmen Moreno, 1972.
- AZCONA, R.; FORQUÉ, J.M.; FOX, J. N. (1972). *Tarots*. Madrid, Imp. Carmen Moreno.
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, L (1973). *Life-Size*. Imp. Carmen Moreno, 1973.
- AZCONA, R.; SAURA, C. (1973). *La prima Angélica* [guion]. Elías Querejeta.
- AZCONA, R.; SAURA, C. (1974). *El matrimonio (tú y yo)* Imp. Carmen Moreno.
- AZCONA, R.; SAURA, C. (1974). *Matrimonio a la española*. Madrid, Imp. Carmen Moreno.
- AZCONA, R.; FERNÁN-GÓMEZ, F. (1974). *Hildegart*. Imp. Carmen Moreno, 1974.

- AZCONA, R.; FERRERI, M. (1974). *La grande bouffe*, en *L'Avant Scène du Cinema*, n.º 142, 1974.
- AZCONA, R.; OLEA, P. (1974). *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* Imp. Carmen Moreno. (Reed. en [s. n.], 1975).
- AZCONA, R.; BARDEM, J. A. (1975). *Doble juego*.
- AZCONA, R.; BARDEM, J. A. (1975). *El poder del deseo*.
- AZCONA, R.; BARDEM, J. A. (1975). *Juego sucio*. Imp. Carmen Moreno,
- AZCONA, R.; BODEGAS, R. (1975). *La adúltera*. Imp. Carmen Moreno.
- AZCONA, R.; ESTELRICH, J. (1975). *El anacoreta*. Imp. Carmen Moreno. (Reeditado en Fernán-Gómez, Fernando, (pr.), Madrid, Sedmay Ediciones, 1976).
- AZCONA, R.; FERRERI, M. (1975). *Non toccare la donna bianca*. Guilio Einaudi, 1975.
- AZCONA, R.; FERRERI, M.; MATELI, D. (1976). *L'ultima donna (Scaletta di montaggio e dialoghi del film)*. Guilio Einaudi, 1976.
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, L. (1976), *Tamaño natural*, UMBRAL, F.(pr.), Sedmay Ediciones.
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, L. (1976). *Una noche embarazosa*. Lotus Films International.
- AZCONA, R.; SAURA, C. (1976) *La prima Angélica*, HARO TECGLEN, E. (pr.). Elías Querejeta.
- AZCONA, R.; FERNÁN-GÓMEZ, F. (1977). *Aurora de sangre o La virgen roja*. Jet Films.
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, L. (1977). *La escopeta nacional*. Imp. Carmen Moreno.
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, L. (1977). *Life-Size*. Jet Films, 1977.
- AZCONA, R.; OLEA, P. *Flor de Otoño*. José Frade P. C., 1977.
- AZCONA, R.; MASÓ, P. (1978). *La miel*. Pedro Masó Producciones Cinematográficas,
- AZCONA, R.; ESTELRICH, J. (1979). *Animales domésticos*. Impala.
- AZCONA, R.; MASÓ, P. (1979) *La familia bien, gracias*. Pedro Masó P. C.

- AZCONA, R.; ESTELRICH, Juan, Pintadas, Madrid, Los autores, 1980.
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, Luis, Patrimonio nacional, Madrid, Incine, 1980.
- AZCONA, R.; MASÓ, P. (1980). *El divorcio que viene*, Pedro Masó P. C., 1980.
- AZCONA, R.; CHAMORRO, E. (1981). *Los desastres de la guerra*, Madrid, Telecines, 1981. Contiene episodios primero y sexto.
- AZCONA, R.; GONZÁLEZ DE CANALES, F. (1981). *Bésame tonta*. Mogambo Films (Reeditado por Mogambo Films, 1982).
- AZCONA, R.; MASÓ, P. (1981). *Puente aéreo*. El autor, 1981.
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, L. (1982), *Nacional III*.
- AZCONA, R.; GARCÍA SÁNCHEZ, J.L. (1986), *Hay que deshacer la casa*. Lince Films,
- AZCONA, R.; GARCÍA BERLANGA, L. (1987). *Moros y cristianos*.
- AZCONA, R.; SCAPARRO, M. (1992). *Don Quijote; fragmentos de un discurso teatral*. Con artículos de CATTANEO, M.T., HORMIGÓN, J. A. y DOMÉNECH, F., Asociación de Directores de Escena de España.
- AZCONA, R.; TRUEBA, F.; GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (1993). *Belle Époque*. Alma-Plot, 1993.
- AZCONA, R.; GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (1994). *El rey del río*.
- AZCONA, R.; LOMBARDEO, M. (1997). *En brazos de la mujer madura*. Barcelona, s. n., 1997.
- AZCONA, R.; FERRERI, M.A. (1997) *¡Oh, blancos ser buenos!* Guion. Cía. Iberoamericana de T. V.
- AZCONA, R.; GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (1997). *Pasodoble*: guion, Madrid, R. Azcona, 1987.
- AZCONA, R.; FERRERI, M. (1988). *¡Oh, qué buenos son los blancos!* Madrid, R. Azcona, 1988.
- AZCONA, R.; GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (1996). *Tranvía a la Malvarrosa*: adaptación cinematográfica de la novela de Manuel Vincent, [s. l.] [s. n.], (Impreso en Madrid).
- AZCONA, R., *Una pareja perfecta*, [s. l.] [s. n.], 1997.

AZCONA, R.; RIVAS, M., (1998). *La lengua de las mariposas*. R. Azcona. (Reeditado en Madrid, Ocho y Medio, 1999).

AZCONA, R.; TRUEBA, D., TRUEBA, F. (basado en un guion original de LÓPEZ, C. y EGEA, M.A. (1998). *La niña de tus ojos*. Plot Ediciones.

AZCONA, R.; GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (1999). *Adiós con el corazón...*Alma Ata International Pictures.

AZCONA, R. (1999). *La lengua de las mariposas* (guion de R. Azcona). Ocho y Medio.

AZCONA, R., (2000). *El paraíso ya no es lo que era* (adaptación cinematográfica del cuento de Carmen Rico Godoy). Lola Films.

¡Ay, Carmela!, historia de dos textos y una posible traición
(Aproximación al estudio de la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico)



Universidad de Valladolid

¡Ay, Carmela!,
historia de dos textos y una traición

*(Aproximación al estudio de la transformación del libreto
teatral en guion cinematográfico)*

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR:
MERCEDES MIGUEL

JORGE VILLA ROMERO

Valladolid, 2024



Universidad de Valladolid
Tesis presentada por Jorge Villa Romero